

Scintille nel buio Metafore della luce nella poesia *menglong*

Daniele Beltrame
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Modern and contemporary Chinese poetry often shows predilection for images of light and its sources. In many cases these images are clear metaphors of the poet and his/her art. Drawing from the original texts of a number of *menglong* poets, some interpretative suggestions concerning the use of these images will be provided with the help of selected critical readings. The aim is to try to demonstrate how these images of light convey an ideal of poetry as pure and aloof from worldliness, and emphasise the poet's commitment to his/her art and to mankind. The analysis of these metaphors will lead to a more general reflection on the guiding and redeeming role of poetry, and on the renewal of poetic diction in the period immediately following the Cultural Revolution.

Keywords Menglong. Light. Poetry.

«Mais la Chine obscurcit», dites-vous; et je répons:
«La Chine obscurcit, mais il y a clarté à trouver; cherchez-la.»
(Pascal [1669] 1982, p. 286)

Questo articolo prende avvio da una constatazione empirica: la presenza quasi immancabile di termini e immagini legati alle tenebre, alla luce e alle sorgenti luminose nella poesia cinese moderna, e in particolare nella poesia della Seconda Generazione, meglio nota come *menglongshi* 朦胧诗, la 'poesia oscura'. Il termine *menglongshi*, reso variamente come 'poesia oscura' (nel senso di 'vago', 'indistinto'), '*misty poetry*' in inglese o '*poésie floue*' in francese, è in realtà estremamente polisemico ed evocativo, poiché racchiude in sé un ampio spettro di sfumature. John Minford (1983, p. 182) rende conto della ricchezza semantica del termine, originariamente

«Scintille nel buio» è una voluta citazione del titolo dato da Li Tche-Houa, Pénélope Bourgeois e Jacqueline Alézaïs alla traduzione francese del romanzo di Dai Houying *Ren a, ren!* (人啊, 人!, 1980): *Étincelles dans les ténèbres* (1987).

Laddove non diversamente specificato le traduzioni in italiano delle opere e delle citazioni sono dell'Autore; quelli indicati fra parentesi dopo le poesie sono i volumi da cui sono tratti i testi originali.

coniato con intento spregiativo dai critici cinesi più conservatori per sminuire questa corrente poetica:

[it] evokes a series of complex images – the moon about to go behind a cloud, a landscape seen through snow or drizzle [...] suggest[s] something concealed, a veiled prospect, a hidden light or a half-light, the sun about to rise, a meaning opaquely hinted at, a focus blurred, a state between dreaming and waking, a ‘fuzzy’ spectrum of values in place of a clearcut bipolarity. In the mist there is a hint of mystery, even mysticism.

La poesia contemporanea cinese, dal 1949 agli anni Novanta, si divide solitamente in tre generazioni: la Prima Generazione è quella dei poeti, in alcuni casi già attivi nel campo della poesia di sinistra prima del 1949, ma che diventano i cantori della nuova Repubblica Popolare Cinese dagli anni Cinquanta. La Seconda Generazione è quella uscita dalla Rivoluzione Culturale, composta da poeti più maturi (che quindi avevano già iniziato la propria formazione e la propria produzione clandestina durante la Rivoluzione Culturale, come Bei Dao 北岛 o Mang Ke 芒克) e poeti più giovani, unitisi ai primi tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta (ad esempio Gu Cheng 顾城). Inizialmente riuniti attorno alla rivista *Jintian* 今天 (Oggi) (1978-1980), i maggiori poeti di questa generazione saranno conosciuti collettivamente come poeti *menglong*. La Terza Generazione sarà quella successiva, formata da giovani, per lo più studenti universitari, formati in una temperie culturale molto più aperta alle influenze della letteratura e della filosofia provenienti dall'estero: questi poeti potranno contare su una formazione più completa e fin dai primi anni Ottanta contesteranno la poesia *menglong*, a sua volta divenuta già classica. Essi saranno i fautori di una nuova ondata poetica a partire dalla metà degli anni Ottanta, quando lo slancio e la novità della poesia oscura inizieranno a scemare. Caratteristica saliente della Terza Generazione sarà poi di essere divisa in numerose scuole o raggruppamenti poetici, con una gran varietà di riviste e pubblicazioni.

Posta a metà tra la Prima Generazione, quella dei poeti ‘ritornati’ o ‘riemergenti’,¹ e la generazione dei più giovani poeti della Terza Generazione, la poesia *menglong* si caratterizza nello stile per una maggior densità e profondità delle immagini e dei simboli utilizzati rispetto alla lirica successiva, più concreta e perfino volutamente ‘prosaica’, in cui «le stelle sono stelle» (*Mankaituo* 曼凯托 [Mankato] di Lü De'an 吕德安 [Zhang, Chen 2007,

1 Un'altra etichetta per i poeti della Prima Generazione: perseguitati e ostracizzati durante la Campagna contro la destra (1957) e la Rivoluzione Culturale (1966-1976), alla fine degli anni Settanta furono riabilitati e poterono tornare a scrivere. Fra questi il più importante è sicuramente Ai Qing 艾青 (1910-1996), a cui si deve la definizione di ‘poeti ritornati’, tratta dalla critica da una sua raccolta del 1980, *Guilai zhi ge* 归来的歌 (Le canzoni del ritorno).

pp. 166-167]). Sarà soprattutto un poeta della Terza Generazione, Yu Jian 于坚, a realizzare la 'oggettivazione' della lingua poetica e delle immagini poetiche, lasciando spazio nella poesia al quotidiano e al triviale e smitizzando, insieme a Xi Chuan 西川 (Liu Jun 刘军), la figura del poeta e la stessa creazione poetica (Van Crevel 2005). In particolare, questo procedimento di 'oggettivazione' viene definito da Van Crevel (2008, p. 28) come «la presentazione di realtà umane di tutti i giorni come rimosse dalla percezione e dall'interpretazione abituale, e un'attenzione immaginifica per oggetti (inanimati)» o, più precisamente: «la presentazione dell'esperienza umana come rimossa da una percezione e un'interpretazione socialmente determinata, convenzionale e abituale» (Van Crevel 2008, p. 253). Questa oggettivazione, è infatti corretta e completata da una personificazione degli oggetti inanimati che li rende soggetti interessanti in sé, senza che debbano per forza rinviare ad una realtà diversa, più ampia o con riferimenti più profondi e impegnativi. Si può infatti avvertire un passaggio evidente dopo il Quattro Giugno 1989 da una poesia ispirata ancora a nobili ideali e a 'grandi narrative' dell'epoca moderna a una poesia molto più privata e intima, quando non apertamente scettica e cinica negli anni Novanta, che contribuì alla crisi di identità che aveva afflitto i poeti cinesi per tutto il Novecento (Yeh 1991) portandoli ad esaltare la propria identità di martiri e di profeti inascoltati in un'epoca di soddisfatta mediocrità. La poesia si allontana sempre più dai temi politici, sia per la disillusione degli autori, sia per la diffidenza delle autorità per ogni tema politicamente sensibile. Questi passaggi linguistici e tematici sono riassunti da Van Crevel (2005, p. 128) in questi termini: «da una *pre*-scrizione totalitaria di forme e contenuti obbligatori alla *pro*-scrizione autoritaria del dissenso»; inoltre la tendenza verso una poesia tematicamente e linguisticamente più prosaica e - per quel che riguarda il tema di questo articolo - meno metaforica o allusiva, viene dallo stesso autore concentrata nelle due dicotomie evolutive «dall'elevato al terreno» e «dal cosa al come» (Van Crevel 2005, p. 129). La prima delle due opposizioni riguarda proprio l'abbandono di temi intellettuali, elevati e universali in favore di argomenti tratti dalla vita quotidiana, trattati in termini colloquiali e molto terreni; la seconda dicotomia indica un'evoluzione da argomenti di cui era relativamente facile rintracciare il riferimento storico a temi molto più personali e da una lingua che permetteva di riconoscere tali riferimenti ad uno stile molto più sperimentale nella forma ma sicuramente meno esclusivo nei contenuti.² Si può anche immaginare che questa rivolta anti simbolista dei nuovi poeti

2 «while basic knowledge of recent Chinese history is indispensable for reading the earliest contemporary poems - especially the best-known specimens of Obscure poetry (*men-glong shi*) - it is no longer so for many works from later years. Often, China is simply not there. When it *is* there, [...] its manifestations tend to be explicit, eliminating the need for the reader to supply plausible interpretations» (Van Crevel 2005, pp. 125-126).

dipenda in una certa misura anche dalla funzione e dal valore cognitivo della metafora stessa: in quanto forma di conoscenza nuova e illuminante essa è un mezzo a disposizione del poeta nella sua missione didattica: serve cioè al poeta per far scorgere il legame fra realtà apparentemente lontane e irrelate. Per i poeti delle generazioni successive alla poesia oscura il poeta non è più investito di alcuna missione storica e sociale e quindi non ha più il compito di svelare misteri o denunciare l'indicibile.

La pretesa oscurità e difficoltà delle immagini della poesia *menglong* in realtà si può considerare piuttosto come il ritorno ad un linguaggio fortemente soggettivo, dopo l'eccessiva esplicitazione tematica e linguistica della poesia della generazione precedente. Quest'ultima, in nome dell'immediata comprensibilità imposta dalle norme letterarie del realismo socialista, prevedeva un'interpretazione univoca e rassicurante delle immagini e dei simboli usati, sia sulla base di un'ermeneutica autoritariamente imposta dall'alto o di abitudini consolidate nella fruizione poetica popolare. La visione della realtà veicolata dalla poesia del periodo maoista è quella di un 'realismo idealista', romanticamente votata alla costruzione di quel che la realtà dovrebbe essere, più che di ciò che essa è. L'oscurità quindi era del tutto bandita, sia nell'espressione, evitando immagini troppo complicate, che parlano solo all'autore e ai suoi pochi interpreti, sia nelle immagini usate, molto spesso legate alla luce solare e alla speranza di un mondo nuovo.

Non a caso le prime testimonianze di una poesia eretica rispetto alle norme prodotte dall'integrazione di realismo socialista e del romanticismo rivoluzionario, sua ultima fase, si avranno in clandestinità durante la Rivoluzione Culturale, quando il *Baiyangdian shiqun* 白洋淀诗群 (Gruppo poetico delle paludi di Baiyang, che annovera i già ricordati Bei Dao e Mang Ke) inizierà a mettere in discussione le verità poetiche dominanti e a comporre una poesia di introspezione, cercando anche nuovi mezzi espressivi per rendere il senso di spavento, di spaesamento e di esilio - fisico e spirituale - di una giovinezza delusa e sacrificata per gli esperimenti politici ed economici del maoismo. Il Gruppo poetico delle paludi di Baiyang sarà proprio il primo nucleo di coloro che saranno poi noti come 'poeti oscuri' (Hong, Liu 2005).

Questa poesia di introspezione, inoltre, intrattiene con la lingua un rapporto conflittuale: se da un lato si cercano nuove strade e si tenta un radicale rinnovamento della tradizione poetica nella forma, nei fatti la lingua usata da questi poeti è ancora molto legata al *Mao wenti* 毛文体 (lo 'stile Mao') del recente passato, così come in essi sopravviveva l'idea per cui il poeta dovesse essere l'araldo della propria epoca e farsi carico di grandi responsabilità sociali, politiche e culturali. Il poeta *menglong* concepiva sì la propria opera come missione sociale e intellettuale per i propri simili, ma non più solo in termini politici: egli era ispirato piuttosto da un più vasto umanesimo (*rendao* 人道) e da una nuova coscienza che potesse arginare

gli effetti dell'alienazione (*yihua* 异化), vissuta nell'epoca precedente e sempre più percepita anche nella Cina delle riforme.

Per quanto riguarda i termini e le immagini poetiche riconducibili all'area semantica della luce, nella poesia cinese classica, e in particolare in quella di epoca Tang, il topos più frequente e più noto è sicuramente quello della luce lunare, mentre nella poesia del periodo maoista la fonte di luce più ricorrente è il sole, simbolo dell'avvenire socialista e in particolare di Mao. Il simbolo della stella compare spesso nella poesia moderna, anche per marcare una decisa distanza non solo dalla poesia classica, la cui immagine poetica prediletta era la luna, ma anche dai primi esperimenti di 'nuova poesia'. Hu Shi 胡适, considerato il primo poeta del Quattro Maggio, già fa uso dell'immagine della stella, anche metaforicamente (Yeh 1991); tuttavia, i primi autori a utilizzare quest'immagine estesamente e con un significato più profondo saranno Bing Xin 冰心, Wen Yiduo 闻一多 e Xu Zhimo 徐志摩. In particolare, lo sguardo di Xu Zhimo - per quanto miope, e anzi proprio perché miope - era spesso rivolto al cielo, anche se poi tornava sempre sulla terra, al mondo degli uomini: «La stella, associata alla fermezza, alla permanenza, e a qualcosa al di là di un mondo fatto di flusso e mutamento, divenne in Hsü [Xu] un simbolo frequente dell'aspirazione dell'uomo all'Assoluto» (Lin 1972, p. 125). Influenzato dalla poesia romantica inglese, egli sicuramente riprese il tema del firmamento dalla tensione alla trascendenza e al sublime dell'idealismo romantico. Il simbolo della stella compare con estrema evidenza in due liriche dell'autore, *Wei yao xun yi ge mingxing* 为要寻一个明星 (Cercando una stella brillante, 1925) e *Wo you yi ge lian'ai* 我有一个恋爱 (Ho un amore, 1925?);³ la notte, contestualmente, rappresenta invece lo stato di solitudine, di incertezza, di smarrimento del poeta nella sua ricerca di un ideale di bellezza costante e imperituro. Lo stesso tormento notturno agitava anche He Qifang 何其芳 nel comporre le sue *Yege* 夜歌 (Canzoni notturne, 1945) durante il difficile apprendistato come poeta rivoluzionario a Yan'an.

La stella come simbolo dell'assoluto e della trascendenza per una poetessa *menglong*, Shu Ting 舒婷 in *Liushuixian* 流水线 (Catena di montaggio) smette di essere fonte di speranza di fronte alla deprimente realtà della catena di montaggio: usciti a notte dalla fabbrica gli operai vedono il firmamento ma, dopo aver paragonato la loro situazione a quella della stelle, costrette anch'esse ad un moto sempre uguale e ad un pulsare sempre identico come il ritmo della produzione seriale, la poetessa sente che le stelle e gli alberi con cui prima si sentiva in comunione non possono fare nulla per alleviare l'alienazione che la assale: «我惟独不能感觉到 | 我自己的存在 | 仿佛丛树与星群 | 或者由于习惯 | 或者由于悲哀 | 对本身已成的定局 | 再没有

3 Il testo originale delle due liriche è presente in <http://www.shigeku.org> (2016-05-26) mentre per una traduzione inglese si vedano Hsu (1963, p. 86) e Lin (1972, pp. 124-126).

力量关怀» «La sola cosa che non riesco a sentire | è la mia stessa esistenza | come gli alberi e le stelle | forse per abitudine | forse per tristezza | non ho più la forza di mostrare sollecitudine | per uno stato che non posso cambiare» (Shu Ting 1994, pp. 32-33).⁴

Anche nei poeti simbolisti sono visibili corrispondenze, suggestioni, immagini, associazioni concettuali e simboli che rivelano il mistero e la bellezza della vita anche attraverso un linguaggio allusivo e sperimentale fatto di sinestesie e di effetti musicali. L'ispirazione di questi poeti non viene solo dai poeti occidentali ma anche da poeti 'oscuri' ante litteram della tradizione cinese, ad esempio i due poeti di epoca Tang (618-907) Li Shangyin 李商隐 e Li He 李贺. Anche in poeti come Dai Wangshu 戴望舒 la sera è il momento della riflessione e dell'introspezione, ad esempio in *Xiyang xia* 夕阳下 (Al crepuscolo, 1927).⁵

Fan Xing (2012), ricorda come la bellezza della poesia classica, ispirata dall'immagine della luna, avesse una natura essenzialmente femminile, *yin* 阴, piuttosto che maschile, *yang* 阳. Il principale simbolo associato per analogia all'elemento maschile, fin dallo *Yijing* 易经 (Classico dei Mutamenti), è il sole, che nella letteratura moderna emergerà a partire dagli anni Trenta nella poesia politica. Di questa, uno dei principali autori sarà Ai Qing 艾青. Inizialmente influenzato dal simbolismo francese, Ai Qing darà vigore alle proprie poesie proprio con metafore e simboli rappresentativi di realtà ben più vaste; egli sarà il principale poeta comunista degli anni Quaranta dopo aver riformato il proprio stile negli anni di Yan'an accogliendo temi, ritmi e vocabolario della tradizione folk⁶ e più di ogni altro poeta della sua generazione saprà introdurre l'immagine del sole nella poesia moderna cinese. In particolare nella raccolta *Xiang taiyang* 向日葵 (Verso il sole, 1940), in cui sottolinea il distacco dalle tenebre del passato e guarda con grande fiducia e speranza al futuro, quando Ai Qing parla del sole, prima fonte di luce e simbolo di un grande ottimismo per il cambiamento, soprattutto all'alba, lo associa alla libertà politica e alla rivoluzione, nonostante

4 In questo caso predilige questa interpretazione del verso, simile a quella data da Michelle Yeh (1992a, p. 186), in base a quanto affermato nella prima porzione della poesia, in cui le stelle sono descritte come stanche dopo millenni di un moto sempre identico e gli alberi coperti di fumo e polvere: come le stelle e gli alberi ormai, anche la protagonista della poesia non riesce più a curarsi del proprio stato, è per lei una situazione naturale. Questa traduzione, quindi, è da preferire a quella fornita in Shu Ting (1994, p. 33) che invece traduce questi versi come: «The only thing I do not feel | Is my own existence | As though the woods and stars | Maybe out of habit | Maybe out of sorrow | No longer have the strength to care | About a destiny they cannot alter».

5 Il testo originale della poesia si può trovare in <http://www.shigeku.org> (2016-05-26); per una traduzione inglese si veda Lin (1972, p. 167).

6 Lo stesso autore, però, ammise i limiti della sua produzione fra il 1942 e il 1945, fatta soprattutto di esercizi di revisione del proprio stile nella direzione del realismo rivoluzionario imposto nel 1942 (Lin 1972, p. 187).

la difficile situazione della Cina all'epoca (Hung 1989a). Anche nella sua raccolta *Liming de tongzhi* 黎明的通知 (L'annuncio dell'alba, 1943) il sole è spesso associato alla forza vitale e all'energia collettiva concentrata nelle città: lo scopo del poeta era di suscitare il patriottismo dei suoi connazionali per la liberazione della Cina dall'invasione straniera (Hung 1989b).

Nel nuovo governo instaurato dal 1949 le luci naturali vengono perfino oscurate dal progresso tecnologico garantito dal nuovo regime e allora nelle canzoni delle comuni agricole finalmente raggiunte dall'energia elettrica si giunge a dire «Stars are not as bright as the electric light | That brightens every man's heart» (citato in Lin 1972, pp. 244-245).

Inoltre, la poesia lirico-politica (*zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗) di autori come Guo Xiaochuan 郭小川 e He Jingzhi 贺敬之 faceva largo uso di pensieri e concetti astratti presi dalla realtà politica del momento espressi attraverso un linguaggio figurato le cui forme diventano pian piano a loro volta simboli astratti (Hong 2009). È da notare però come proprio una delle poesie di Guo Xiaochuan più criticate per le emozioni 'decadenti e nichiliste' che esprime, ossia *Wang xingkong* 望星空 (Guardando il cielo stellato, 1959)⁷ riguarda proprio una fonte luminosa per certi versi ormai estranea al catalogo delle immagini poetiche ammesse. In questa lunga poesia narrativa il poeta mette a confronto la propria difficile esperienza individuale e la propria finitezza con la serenità della notte stellata e la vastità del firmamento. Forse questo ai critici dell'epoca ricordava troppo il sentimentalismo individualista della poesia di Bing Xin 冰心 negli anni Venti.

Possiamo anche ricordare, fra le liriche di He Jingzhi, l'inno alla nuova Cina *Weida zuguo* 伟大祖国 (La grande patria, 1964)⁸ in cui il simbolo del sole rosso che sorge ad est si combina con altre immagini grandiose tratte dal paesaggio naturale cinese per simboleggiare lo spirito eroico e la fiducia in un radioso futuro sotto la guida di Mao e del Partito (Hsu, Wang 1980, pp. 672-673). In effetti, come ricorda Yu Qian (2010) anche nel periodo dei 'diciassette anni' fra il 1949 e il 1966 il simbolo dominante nella poesia e nella creazione artistica è il sole, simbolo politico della speranza di rinascita della Cina, nato nel periodo moderno (1919-1949) con le liriche di autori quali Ai Qing e Guo Moruo 郭沫若. In quanto prima fonte luminosa per tutta l'umanità, esso rappresenta la permanenza e la stabilità anche in tempi molto turbolenti ed è la sorgente della sopravvivenza per ogni essere vivente. Per i poeti esso è il simbolo della forza, della pienezza, della vita e della sacralità; inoltre, il sole scaccia le tenebre e indica perciò la vittoria della giustizia (Yu Qian 2010). Anche per questo col tempo il sole finì coll'essere associato non più solamente alla nascita di una nuova era

7 Il testo originale della poesia si può trovare in <http://www.shigeku.org> (2016-05-26); per una traduzione inglese si veda Hsu, Wang (1980, pp. 541-543).

8 Una traduzione inglese di questa poesia è presente in Hsu, Wang (1980, pp. 672-673).

ma, all'interno del culto della persona del leader, direttamente alla figura di Mao Zedong.⁹ La natura dell'immagine poetica (*yixiang* 意象) è anch'essa molto più trasparente: raramente viene usata per rafforzare la profondità della metafora (*yinyu* 隐喻) o del simbolo (*xiangzheng* 象征); l'astrattezza viene evitata in nome di una marcata concretezza delle descrizioni, che unisce direttamente significante e referente concreto. Per lo stesso motivo, tutto ciò che potrebbe passare per 'astruso' (*huise* 晦涩) od 'oscuro' (*menglong* 朦胧) viene considerato 'decadente' e 'individualista'.

In forma volutamente polemica con la tradizione e con il recente passato maoista, segnatamente della Rivoluzione Culturale, la poesia contemporanea fiorita durante il successivo periodo *xin shiqi* 新时期 (Nuova era), utilizzò piuttosto immagini legate a luci molto più fioche e crepuscolari, quali l'alba, il tramonto, le stelle, le meteore e le comete, la candela, la lampada, la lampadina, le lucciole, riprendendo in questo la tradizione poetica moderna interrotta dall'avvento del realismo socialista (*shehui xianshizhuyi* 社会现实主义) e del successivo romanticismo rivoluzionario (*geming langmanzhuyi* 革命浪漫主义).

Tuttavia, pur rappresentando un ponte fra la poesia moderna (per temi, immagini, sensibilità del poeta) molto della poesia del periodo maoista venne conservato nella nuova poesia: il verso libero senza rime, l'alternanza di versi lunghi e corti, le cesure e l'assenza di punteggiatura era già propria della poesia di Ai Qing, come anche il montaggio di immagini senza una sequenza lineare ma in base alle emozioni, la libertà formale e l'andamento narrativo di molte composizioni, oltre al verso fortemente ritmato di Tian Jian 田间, senza contare il perdurare dell'ideale del poeta come portavoce della propria epoca. Comunque, sembra di tornare al passato anche perché la poesia appare nuovamente piuttosto intellettualistica, individualista, elitaria e scettica nei confronti del futuro e intenta a rimuginare sul passato (forse anche per questo immagini molto presenti sono il crepuscolo e l'autunno). Essa non canta più la gloria della patria o le vicende di contadini-operai-soldati ma si concentra sui sentimenti e i pensieri dei poeti e di chi, come loro, aveva sperimentato le stesse sofferenze.

Per avanzare alcune ipotesi interpretative di un ambito semantico particolarmente produttivo nella poesia cinese contemporanea e per analizzare i referenti metaforici delle immagini utilizzate sarà utile ricorrere alla tripartizione analitica postulata da Maghiel Van Crevel (2008) fra testo, contesto (la realtà storica) e metatesto (il discorso sulla poesia). Il metatesto, presente nelle liriche stesse, permette di capire la posizione e la riflessione dei poeti nei confronti della poesia e del suo posto nella

9 Julia Lin riporta una poesia folk dello Shandong del 1958 nella quale i contadini, colmi di gratitudine per la loro nuova situazione, dicono di avere ormai due soli: uno risiede a Pechino (Mao) e l'altro in cielo: il sole in cielo scalda i loro corpi, il sole a Pechino scalda i loro cuori (Lin 1972, pp. 243-244).

Cina contemporanea, come anche della lingua cinese e del suo uso politico nella storia cinese; l'esame del contesto, invece, aiuta a fare luce sul significato storico e sul valore allegorico attribuito alla luce e all'oscurità nelle composizioni poetiche. Gli indirizzi interpretativi principali per rendere conto dell'amplissimo uso delle immagini dell'oscurità e della luce, sono quello tematico relativo alla sacralità della poesia e della figura del poeta, avanzata da Michelle Yeh (1991; 1996) e quello retorico, che si concentra invece sull'uso di una lingua poetica totalmente rinnovata.

Michelle Yeh (1991) ha dedicato un'ampia riflessione alla simbologia delle stelle, delle comete, delle meteore nella poesia cinese moderna, con particolare riferimento al 'culto della poesia' e alla figura del poeta come sacerdote e profeta di questo culto. Intendo qui riprendere e sviluppare questa riflessione prendendo in particolare in esame la poesia *menglong* e la sua forte carica metaforica. Vorrei concentrarmi non solo sull'immagine delle stelle ma anche su altre fonti luminose, come il sole, e la loro riformulazione nell'ambito della più generale discussione sulla lingua e sulla simbologia del recente passato maoista. Prenderò in considerazione anche il dibattito sulla metafora nella poesia cinese e infine proporrò alcune interpretazioni per le immagini più ricorrenti fra i poeti della Seconda Generazione che sono legate alla luce e alle fonti luminose. Potranno forse esserci sovrainterpretazioni ma ciò si può in parte giustificare con l'estremo soggettivismo della poesia *menglong*: essa infatti rifiuta programmaticamente la funzione comunicativa della lingua e restringe la comprensibilità delle immagini alla sensibilità personale dell'autore, lasciando al lettore l'onere di interpretarle secondo conoscenze ed esperienze condivise da un'intera generazione.¹⁰ Quella della poesia oscura fu l'ultima 'stagione metaforica' della poesia contemporanea, prima dell'avvento di una poesia più concreta e volutamente antisublime quale quella della Terza Generazione, lontana ormai dalla dialettica di luce e ombra di cui i suoi predecessori erano ancora eredi.

La lingua della nuova poesia non è più un mezzo di comunicazione semplice e comprensibile ma uno strumento per la creazione di verità, una verità poetica più profonda e attendibile di una verità razionale e positiva; la poesia e la sua lingua rappresentano in questo momento storico il riscatto della verità soggettiva. In questo modo la luce, la sua assenza e le sue sfumature possono essere lette – là dove legittimamente possibile – come la possibilità di capire la realtà, di esprimersi e di illuminare i propri simili. Il punto di partenza, in questo caso, è l'esperienza traumatica della

10 Ricordiamo la domanda che si pone Huang Yibing a proposito dell'interpretazione di una poesia di Duo Duo: «Why, then, do we not admit that there is no pure reading of it, whether politically or aesthetically? Why do not admit that the poem's vocabulary and message are by their very 'nature' bastardized with politicality, thus making attempts to disentangle the various layers impossible and unnecessary?» (Huang 2007, p. 57).

Rivoluzione Culturale, durante la quale la libertà espressiva era negata e la poesia poteva risplendere solo come fiaccola isolata o stella lontana nell'oscurità. Durante la Rivoluzione Culturale tale oscurità rappresentava la negazione della libertà di esprimersi e di comunicare: durante quel periodo i poeti potevano comporre liberamente solo in clandestinità. Tuttavia, questa costrizione fu anche molto produttiva poiché contribuì alla ridefinizione della soggettività poetica attraverso una lingua ben più personale e intima. Con la fine della Rivoluzione Culturale e la conseguente rinascita intellettuale e artistica si riaffermerà un dibattito sulla modernità paragonabile a quello del Quattro Maggio 1919 e che ne sarà per molti aspetti l'erede. Come ha notato Huang Yibing (2007, p. 23) è un «momento di assoluta illuminazione», quello vissuto dal protagonista del *Kuanren riji* 狂人日記, il *Diario di un pazzo* (1918) di Lu Xun 魯迅, a inaugurare la nascita della soggettività moderna nella letteratura cinese.¹¹

La poesia cinese contemporanea, oltre a presentarsi volutamente enigmatica, si rivela estremamente metaforica e pienamente moderna nel senso che Roland Barthes dà della scrittura poetica:

sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques. Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé ; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tout sens possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir. (Barthes 1953, pp. 37-38)

L'importanza della parola come 'enciclopedica' sottolinea la centralità della

11 «The moon is bright tonight. I had not seen it for thirty years; the sight of it today was extraordinarily refreshing. Tonight, I realized I have spent the past thirty years or more in a state of dream; but I must still be careful». Questo è l'incipit del *Il diario di un pazzo* (Lu Xun 2009, p. 22). Si può notare anche che l'inizio di ogni capitolo del racconto è segnato da una precisa descrizione della luce: la discesa nella follia infatti è rivelata anche dal passaggio dalla notte illuminata ad un'oscurità in cui giorno e notte si confondono fino ad un giorno dal quale è scomparso il sole. La follia può anche essere semplicemente una forma di razionalità del tutto autoreferenziale ed ermeticamente soggettiva: la stessa 'poesia oscura' infatti apparve agli occhi dei critici incongruente e irrazionale; tuttavia, «[...] bisogna | essere folli per essere chiari.» (Pasolini 1957, pp. 24-28) e, come ricorda anche Elias Canetti (1999, pp. 463-464), «[il pazzo] crede alle illusioni dei suoi sensi, noi diffidiamo dei nostri sensi sani. I pochi credenti fra noi si aggrappano ad esperienze che altri, migliaia di anni or sono, hanno fatto al posto loro. Noi abbiamo bisogno di visioni, di rivelazioni, di voci - fulminei accostamenti alle cose e agli uomini - e se non le troviamo in noi stessi le andiamo a cercare nella tradizione. [...] Noi ce ne stiamo seduti sulla nostra ottusa intelligenza come gli strozzini sul loro denaro. L'intelligenza come la concepiamo noi è un malinteso.»

metafora nella poesia contemporanea: è il contenuto enciclopedico, e non dizionariale, della metafora a rendere conto dei passaggi di significato da un significante a un altro: «la riuscita della metafora è funzione del formato socioculturale dell'enciclopedia dei soggetti interpretanti» (Eco 1980, p. 233). Sono quindi molto importanti il contesto socioculturale e il tessuto dei rimandi intertestuali; tuttavia, al di là della sua interpretazione, la metafora è «lo strumento che permette di capire meglio il codice (o l'enciclopedia)» (p. 234) entro il quale si costituisce, poiché essa «interessa come strumento di conoscenza *additiva* e non *sostitutiva*» (p. 192): essa non ha semplice funzione esornativa ma conoscitiva e creativa, sostiene una visione della realtà e arricchisce la lingua di nuovi significati, oltre a rivelare intuizioni inedite. La 'poesia oscura' cinese, infatti, venne bollata come incomprensibile proprio a causa dei suoi accostamenti imprevedibili, di immagini estremamente originali e volutamente inaspettate: la volontà di rinnovare una lingua poetica gravata di norme e abitudini ormai percepite come antiquate e costrittive contribuisce a spiegare la creazione di una poesia apparentemente enigmatica.

Per fare un esempio di metafora ormai consolidata, tanto da essere registrata anche sul dizionario, vediamo che lo *Xiandai Hanyu da cidian* 汉语大词典 (Grande dizionario di cinese moderno) definisce *huanghun* 黄昏 come «日已落而天色尚未黑的时候» (il momento in cui il sole è già sceso ma il cielo non è ancora nero), esso può indicare anche il crepuscolo della vita, ad esempio nell'espressione *huanghun lian* 黄昏恋 (amore crepuscolare, ossia tra persone anziane) ed è un esempio di metafora ormai catacretica, frusta e non inventiva. Anche *liming* 黎明 (l'alba) è un termine definito dallo stesso dizionario in questi termini: «天将明未明的时候。[...] 喻指光明或胜利。」 (il momento in cui il cielo è a metà tra il chiarore e il buio; esso rappresenta metaforicamente la luce o la vittoria). Entrambe le immagini della luce hanno un significato traslato ormai contenuto nella loro definizione dizionariale e quindi il loro uso simbolico per essere inventivo deve riferirsi a realtà differenti. Il contenuto enciclopedico di un termine permette invece maggiori possibilità di associazione originale con altri referenti o concetti: una metafora 'enciclopedica' si fonda quindi su una definizione più complessa, che parte dal contesto extralinguistico e dalle interpretazioni storiche, sociali e culturali di un termine o di un'immagine. Ad esempio, l'immagine del sole assume diverse connotazioni nel corso della storia poetica del Novecento cinese e ciò è ancor più evidente con l'immagine delle stelle, definite 'corpi celesti' o al massimo 'persone notevoli' sul dizionario ma, come abbiamo visto, divengono simboli di una realtà poetica più profonda nelle liriche dei poeti cinesi del Novecento.

Nella poetica tradizionale, e in particolare nel *Wenxin diaolong* 文心雕龙 di Liu Xie 劉勰 (VI secolo d.C.) si stabilisce un confronto fra due procedimenti retorici: il *bi* 比 (paragone), assimilabile alla figura della similitudine e della metafora nella tradizione occidentale e lo *xing* 兴, l'evocazione di un'immagi-

ne o di una realtà dal forte valore simbolico ma la cui comprensione dipende da una nota esplicativa che fornisca una definizione della realtà cui si allude.

Bi (paragonare) vuol dire *fu* (accostare), e *xing* vuol dire *qi* (suscitare): accostare idee è servirsi di analogie per indicare situazioni, suscitare emozioni è appoggiarsi all'impalpabile per formulare concetti. Suscitando le emozioni si costruisce la struttura del *xing*, accostando le idee nasce la forma del paragone. [In origine] un paragone esprimeva riprovazione [provocata da] una incontenibile ira, il *xing* esortava attraverso indiretti confronti. [...] Che cosa significa veramente 'paragone'? Scrivere cose che evocano idee, con parole alate saper cogliere l'essenza dei fatti. (Lavagnino 1995, p. 242)

La funzione principale dei due procedimenti per Liu Xie è essenzialmente morale e didattica; nonostante le differenze (il *bi* come esercizio retorico e lo *xing* come stimolo intellettuale) entrambi concorrono a creare un parallelo fra il mondo naturale e quello umano, a sua volta inevitabilmente parte di quello naturale, ma sempre passando attraverso un canale sovrasensibile che è l'intelletto. L'unione dei due procedimenti si trova al livello della creazione stessa, come espressione della capacità di cogliere le associazioni fra elementi differenti e in una certa misura - tralasciando il fatto che si sia variamente identificato il *bi* come metafora, similitudine, analogia, e lo *xing* come metonimia - possiamo rintracciare caratteristiche della metafora come intesa nella retorica e nella poetica occidentale in entrambi i procedimenti: l'accostamento del *bi* e il contenuto didattico dello *xing* concorrono a ricreare nella poesia moderna una nuova forma di conoscenza, conservando in larga misura questi due strumenti della poesia classica. Se in quest'ultima le analogie non erano mai innovative (Yu 1981) perché preesistono alla scoperta da parte del poeta, nel corso del Novecento molto della poesia occidentale, in primis quella romantica e simbolista, viene assorbito nella nuova tradizione letteraria cinese.

Nella poetica tradizionale, inoltre, si dava molta importanza alla qualità suggestiva della poesia, più che alla descrizione esplicita delle immagini: questa qualità viene indicata con il termine *yin* 隱 (nascosto) (Skerratt 2013), lo stesso che troviamo nel termine usato spesso per indicare nel cinese moderno la metafora: *yinyu* 隱喻, definito dallo *Xiandai Hanyu da cidian* anche come «*yan wai zhi yi*» «言外之意» (significato oltre [il senso letterale del]la parola). Bokenkamp (1989) ricorda altri termini usati tradizionalmente nella poetica cinese per riferirsi alla metafora e alla similitudine, oggi indicate insieme con il termine *bi* 比 o *biyu* 比喻, ossia *ming biyu* 明比喻 ('paragone evidente', il termine che indica la similitudine); mentre per la metafora si usava *an biyu* 暗比喻 (paragone oscuro): i termini più moderni per questa stessa distinzione sono *xianyu* 显喻 e *yinyu* 隱喻. Michelle Yeh (1987) ricorda invece come, fin dallo *Yijing* è il termine *bi* ad essere associato a ciò che

intendiamo come metafora e analogia. La scelta dei termini oggi dipende soprattutto dal dibattito sull'esistenza e sull'ammissibilità di un concetto come la metafora nel senso occidentale all'interno non solo della poetica ma della stessa metafisica e del pensiero cinese. Pauline Yu (1981) sostiene che sia improprio parlare di metafora cinese, poiché vi è una sostanziale differenza fra pensiero occidentale e pensiero cinese nella stessa visione del mondo e nella logica ordinatrice che la sostiene. Il pensiero occidentale si basa su precise e rigide discontinuità qualitative fra categorie di generi e specie in cui si divide il reale che possono essere violate nella retorica dalla metafora, paradossale ma creativa nei suoi effetti euristici.

Il pensiero cinese, invece, tradizionalmente intende il creato come ontologicamente omogeneo: il termine *bi* infatti sottolinea il confronto tra elementi simili o almeno coerenti, e non vi è in esso la stessa tensione presente nella metafora occidentale, che invece presuppone e premia soprattutto la differenza fra gli elementi accostati, fra i quali il poeta trova almeno un tratto unificante. Nel *bi* vi è soprattutto una giustapposizione di termini e immagini appartenenti a categorie diverse, che trovano un'unità nella complementarietà: «vi sono differenze fenomenologiche, ma non differenze ontologiche» (Yeh 1987, p. 247). È l'immanentismo della visione cinese del mondo a permettere di pensare all'universo come unito da relazioni profonde; quindi anche il procedimento del *bi*, l'accostamento e il confronto, prevede essenzialmente un'analogia fra il mondo umano del *wen* 文 e il mondo naturale delle cose. A tutto questo, però, occorre sempre aggiungere che il discorso sulla poesia cinese moderna e contemporanea, pur restando profondamente erede della tradizione poetica nazionale, risente fortemente delle suggestioni, dei procedimenti e dell'immaginario della poesia straniera. Quindi anche la metafora per molti versi viene spesso impiegata anche nella poesia cinese del Novecento nelle forme e nei modi in cui siamo soliti intenderla.

Le immagini contenute nelle liriche *menglong*, che possono ancora apparire incoerenti e inattese, in sé stesse o per il loro accostamento, provocano diffidenza nella critica ma, secondo il poeta *menglong* Gu Cheng 顾城 (1983, p. 187), in realtà la caratteristica principale della poesia *menglong* «è che essa è reale, passando dalla realtà oggettiva alla realtà soggettiva, dalla riflessione passiva alla creazione attiva». La centralità del soggetto permette di descrivere le modalità della metafora nella poesia contemporanea: senza entrare ancor più a fondo nel dibattito sulla metafora nella poesia cinese,¹²

¹² Senza volermi addentrare ancora nei particolari del dibattito sul diverso concetto di metafora nella poesia cinese tradizionale e nella poesia occidentale, per i quali rimando a Yu (1981, 1987), Bokenkamp (1989) Yeh (1987, 1990, 1991) e Cheng (1996), ricorderò solo che il termine *bi* si riferisce in particolare all'analogia, cioè all'accostamento di elementi differenti per categoria ma essenzialmente affini perché in corrispondenza ontologica in un universo organico (Yeh 1991). Nella concezione tradizionale di metafora vi è una relazione organica fra gli elementi accostati, mentre nella concezione occidentale di metafora si valorizza piuttosto la distanza, la differenza tra gli elementi messi in relazione. Il *bi*, diversamente

si può ricordare, sulla scorta di Cheng (1996), che nella poesia tradizionale esistono due principali procedimenti per produrre immagini (*qingjing* 情景): il *bi* 比 (confronto), che permette il passaggio dal soggetto all'oggetto, dall'uomo alla natura e lo *xing* 兴 (incitamento) che invece innesca il processo inverso, dall'oggetto al soggetto, dalla natura all'uomo (Cheng 1996, pp. 92-94). Il procedimento del *bi* viene descritto come maggiormente simile alla metafora nel senso occidentale: esso parte dalla sfera interiore per ritrovare nella realtà esterna un elemento che lo raffiguri, ed ecco che la frase di Gu Cheng può suggerire come la nuova poesia rifuggisse ormai dal procedimento opposto, in base al quale solo il mondo esterno poteva rappresentare un'occasione di ispirazione, per approfondire poeticamente i sentimenti e i pensieri del poeta.¹³ La stessa enfasi sulla creazione attiva e non più sulla passività porta a considerare la metafora come strumento di costruzione e di scoperta di legami profondi fra realtà diverse attraverso la sensibilità del poeta, capace di dare forma e vita al proprio mondo. Tuttavia, il quadro è ancora più complesso perché gli autori possono a volte ricorrere ad entrambe le forme tradizionali del *bi* e dello *xing*, come ad esempio Shu Ting che, come nota Hong (2009, p. 342), si basa sulle proprie emozioni per leggere il mondo esterno (come nel guardare alle stelle nella lirica già ricordata dell'autrice) o «cattura risposte emotive suscitate dai fenomeni della vita». Il *bi* quindi, come confronto o accostamento, permette di aggiungere, attraverso la mediazione della soggettività poetica, contenuti originali e unici all'elenco enciclopedico dei significati dell'elemento concreto a cui si attribuiscono nuove qualità (ad esempio le stelle).

Possiamo vedere in ciò anche la distinzione fra due piani della realtà, anche al di fuori di una precisa e consapevole concettualizzazione filosofica

dalla metafora occidentale, premia non tanto la novità ma piuttosto il miglior accostamento fra il soggetto e il mondo esteriore, il sentimento e la circostanza. «Realizzare un *bi*, creare un'analogia o una metafora, significa presentare un paio di immagini che sono paradigmatiche della corrispondenza ontologica o della 'risonanza' tra le cose nell'universo organico. Anziché la tensione e la disgiunzione che abbiamo osservato nel concetto occidentale di metafora, il *bi* presume affinità e complementarità» (Yeh 1987, p. 250). Tuttavia, come già ricordato nel testo, nella poesia cinese moderna e contemporanea il valore e l'utilizzo della metafora si avvicina spesso a quello della stessa figura retorica nella poesia occidentale, a causa dell'innegabile influenza della poesia straniera sulla poesia cinese del Novecento.

13 Secondo il manifesto *menglong* pubblicato sul terzo pamphlet della Società di Ricerche Letterarie *Jintian* nel 1980, firmato da un autore anonimo sotto lo pseudonimo di Hong Huang 洪荒, dalla tradizione poetica cinese proviene anche l'estrema creatività metaforica della poesia *menglong*: «Dobbiamo rivitalizzare la ricca tradizione visuale della poesia cinese [...] e opporci alla logica esterna e alla sintassi come sola fonte della creazione poetica [...] Dobbiamo rivitalizzare la qualità suggestiva tradizionalmente associata alla concezione poetica cinese. Ciò può coincidere con la poetica contemporanea occidentale. Ma non significa certamente venerare servilmente ciò che è straniero» (Hong Huang 1983, pp. 191-194). Dato il generale sentimento di diffidenza verso la poesia *menglong*, accusata dai critici di essere un'imitazione pedissequa e poco patriottica della poesia 'borghese' occidentale, si può anche prendere questa dichiarazione di fedeltà alla tradizione cinese come una sorta di giustificazione e di autodifesa.

di partenza, ma sicuramente percepita e vissuta dagli autori, per tradizione poetica (fin dagli autori romantici, o influenzati dal romanticismo, degli anni Venti) e per esperienza autobiografica. Questi due piani possono essere definiti, piuttosto all'ingrosso, come il reale e l'ideale: per fare da tramite fra di essi vengono usate immagini che possono essere intese come metafore nell'accezione comune, anche se il loro compito, più che sorprendere o spingere alla riflessione, è di rivelare e trasmettere l'intuizione di questo collegamento, o anche solo l'esistenza di un mondo ideale (non necessariamente in senso platonico) dietro l'apparenza scoraggiante del mondo materiale. L'immagine delle stelle nella poesia moderna smette di essere indice di una corrispondenza fra il naturale e l'umano ma sottolinea al contrario il distacco fra l'umano e il naturale, l'alienazione dell'individuo e la sua ribellione contro le tenebre (Yeh 1991).

I poeti *menglong* raffigurano il mondo interiore utilizzando immagini dal forte contenuto metaforico, che rinviano alle riflessioni, alle emozioni e alle esperienze dell'autore e questo può spiegare anche il frequente accostamento di immagini spesso incongruenti: l'unico elemento unificante della poesia infatti è la soggettività dell'autore. In un momento di crisi delle certezze razionali il solo criterio per orientarsi nella realtà sembrava essere la sensibilità personale del soggetto.

In questo quadro, la metafora poetica diventava naturalmente sempre meno comprensibile e i suoi referenti concreti solo tentativamente reperibili. Tale atteggiamento di rottura con il passato e di provocazione (nel senso più lato che si può dare al termine) nasce dall'esigenza di rielaborare la realtà, le sue immagini e il concetto di tempo fidandosi solo della propria percezione e della propria intuizione, ed è anche un modo per riaffermare con forza delle verità che il discorso ufficiale potrebbe distorcere o nascondere, come fa con coraggio Jiang He 江河 (Yu Youze 于友泽) in *Jinianpai* 纪念碑 (Memoriale), poesia del 1977: «当死亡不可避免的时候 | 流出的血液也不会凝固 | 当祖国的土地上只有呻吟 | 真理的声音才更响亮» «Quando la morte è inevitabile | Il sangue versato non può coagulare | Quando sul suolo patrio ci sono solo lamenti | Il suono della verità echeggerà più forte» («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 131-133).

In quest'ottica, è facile riconoscere la frequente metafora metatestuale della poesia come luce: come la poesia sembra ormai essere l'unico mezzo per giungere a una verità più profonda, essa può essere accostata spesso alla luce che rischiarava la realtà e ne permette la lettura. Fare poesia, raggiungere il lettore e poter così illuminare i propri simili, tuttavia, è un'opera dolorosa e spesso frustrante, è una missione ingrata e solitaria, nella consapevolezza che la luce non potrà penetrare le tenebre.

Come ricorda Michelle Yeh (1991), l'immagine delle stelle e di fonti luminose fievoli e circondate dall'oscurità è un elemento costante della poesia cinese fin dall'epoca moderna, e ancora molto visibile nella poesia contemporanea. Tutte queste immagini concorrono a tratteggiare una generale

crisi di identità del poeta nella società moderna cinese e più ancora in quella contemporanea: a dispetto della tradizionale centralità della poesia e del poeta, oramai il poeta è sempre più un emarginato e la sua arte non è più tenuta in grande considerazione. Nella vasta opera di ricostruzione della figura del poeta le immagini di una luce fioca rimandano in molti casi proprio all'autorappresentazione della poesia e del poeta come debole voce incapace di farsi ascoltare dai propri contemporanei. Il senso di emarginazione trova così la sua condensazione attorno alle immagini di luci che lottano contro le tenebre senza tuttavia riuscire a vincerle, luci lontane ed effimere e che spesso si consumano tentando di illuminare gli altri, come la candela. Shu Ting 舒婷 in *Yexu* 也许 (Forse) scrive: «也许我们点起一个个灯笼 | 又被大风一个个吹灭 | 也许燃尽生命烛照黑暗 | 身边却没有取暖之火», «Forse le lampade che una ad una abbiamo acceso | vengono spente una ad una dal forte vento | forse abbiamo bruciato tutta la nostra linfa per rischiarare le tenebre | e non ci resta più fuoco in corpo per scaldarci» (Shu Ting 1994, p. 29).

La solitudine, l'esilio, storico o anche morale, il senso di insicurezza e la frustrazione del poeta trovano quindi riflesso in un campionario di immagini che rimandano la maggior parte delle volte alle stelle: come fa ancora notare Michelle Yeh (1991), esse possono essere cadenti e rappresentare una fugace esistenza mortale oppure essere lontane e inamovibili come la stella polare e rappresentare così una guida, un punto di riferimento per chi desidera avvicinarsi alla verità poetica e al tempo stesso la possibilità di conquistare l'immortalità attraverso la propria opera e di superare così l'alienazione legata alla propria condizione di emarginato. Le stelle sono quindi simbolo della pura bellezza, dell'amore, della libertà. In base a questo neoromanticismo lirico la poesia diventa trascendente, lontana dalla quotidiana realtà materiale e lontana anche dalle volgari occupazioni mondane che si svolgono alla luce del sole, un amore che si realizza nella notte, un vero e proprio culto di cui i poeti sono i sacerdoti. Le stelle, infatti, appaiono in cielo quando il sole tramonta, ma sono sempre presenti. Le stelle sono anche simbolo della speranza dei poeti: speranza nell'immortalità guadagnata attraverso la fama poetica, possibile solo presso i confratelli dello stesso culto della poesia, difficilmente presso i profani. Le stelle sono anche per definizione plurali (sono infatti quasi sempre rese nella poesia come *xingxing* 星星 o *xingqun* 星群 o ancora *xingchen* 星辰) e perciò rappresentano il senso di solidarietà e di comunità dei poeti, sempre più raccolti intorno a scuole, correnti e riviste. La tragicità della figura del poeta, poi, era esaltata dal conflitto, interiore e storico, fra la luce, le stelle, la candela da un lato e l'ombra, la tenebra, la notte in cui vivono i propri contemporanei.¹⁴ Il poeta, quindi, è anche profeta inascoltato, portatore di

14 A volte anche mescolate insieme, come nell'emistichio di Duo Duo «繁星幽暗的烛火», «la debole fiamma di candela di un gran numero di stelle» in *Dang chuntian de lingche chuanguo*

una verità spiacevole che nessuno vuole accettare, preferendo l'oscurità dell'incoscienza alla problematica lucidità della parola.

È noto che la luce lunare soffonde gran parte della produzione poetica dell'epoca classica, ma in età moderna e ancor più in quella contemporanea il simbolismo lunare viene abbandonato, in parte per allontanarsi esplicitamente dalla tradizione e in parte perché il contenuto metaforico della luce lunare, ormai frusto e consunto, non può più essere efficacemente risignificato ed è necessariamente catacretico. La cataresi in senso stretto non è una metafora inventiva ma ormai ripetitiva e stereotipata: pragmaticamente è poco conoscitiva e di certo non poetica né inventiva. Ciò che invece perseguivano i poeti *menglong* era proprio la ricerca di una metafora poetica assoluta: qualcosa di mai detto prima nella lingua, una nuova luce che rinviasse al suo «momento aurorale», momento nel quale vengono fissate «cataresi istitutive», ossia espressioni metaforiche originali che poi possono col tempo divenire «cataresi istituzionalizzate» (Eco 1980). L'oscurità della poesia *menglong* è in realtà la ricerca della luce creatrice e rivelatrice: l'accusa di essere 'oscuri' proviene soprattutto dall'impiego di immagini e associazioni assolutamente inedite e non convenzionali, attraverso le quali, però, i loro autori tentavano di riprodurre l'originaria e 'adamitica' arbitrarietà del segno, intesa come possibilità di associare un significato ai referenti o di ridefinire alcuni significanti ormai logori e svuotati, facendo al tempo stesso rivivere la tradizionale natura suggestiva e 'imagista' della poesia cinese classica.

Questa moderna esperienza poetica è soprattutto l'esaltazione della soggettività, qui intesa come creazione assoluta e ribellione contro l'«ansia dell'influenza» (Bloom 1973) e come affermazione dell'unicità della propria esperienza biografica e poetica. L'immagine del poeta che viene trasmessa dal 'culto della poesia' (Yeh 1991, 1996), soffriva ancora inconsapevolmente della pesante eredità letteraria e politica del recente passato: lo spirito di sacrificio del poeta era lo stesso del romanticismo rivoluzionario e l'ammirazione per i grandi maestri della poesia tradiva probabilmente il perdurare di un forte culto della personalità, prima concentrato attorno a Mao. Tuttavia questa devozione ebbe anche il merito di contribuire a superare la crisi di identità del poeta e di sviluppare l'autonomia dell'arte e dell'artista, in particolare nella poesia della seconda metà degli anni Ottanta, con le correnti poetiche successive alla poesia *menglong*, collettivamente riunite sotto l'etichetta di Terza Generazione.

I poeti si sforzarono di risignificare in maniera estremamente rivoluzionaria i simboli della poesia precedente: Fan Xing (2012) ricorda come, dopo aver simboleggiato la rivoluzione, l'entusiasmo, l'ideale, il sole viene cari-

kaicai liuhuang de liufangdi 当春天的灵车穿过开采硫磺的流放地 (Quando il carro funebre di primavera passa per il luogo dell'esilio di miniere di zolfo) del 1983 (Duo Duo 1998, pp. 48-51).

cato di diversi significati proprio alla fine della Rivoluzione Culturale: gli esempi citati dall'autore sono 阳光, 谁也不能垄断 (La luce del sole nessuno può monopolizzarla) di Bai Hua 白桦 (1930-)¹⁵ e 太阳 (Il sole) di Liu Shahe 流沙河 (1931-), in cui l'autore considera il sole nell'universo come un fenomeno puramente astronomico. Anche Duo Duo 多多 (Li Shizheng 李士征), che già aveva definito il chiaro di luna «nobile e spietato», e aveva denunciato il peso storico del chiaro di luna in *Shiren* 诗人 (Il poeta) del 1973 (Duo Duo 1998, pp. 30-31),¹⁶ durante la Rivoluzione Culturale contrastò la poetica ufficiale descrivendo il periodo come una crudele notte di violenza e di terrore e mettendo in discussione le immagini dell'Oriente rosso e dei girasoli, che si volgono verso il sole come i giovani guardano fiduciosi verso Mao.¹⁷ Era infatti una notte in cui potersi nascondere, mettere in discussione i simboli rivoluzionari e sviluppare la propria soggettività artistica lontano dal discorso politico e culturale dominante, in attesa di una prossima alba. Anche Mang Ke 芒克 (Jiang Shiwei 姜世伟) rigetta il tradizionale simbolismo politico del sole e dei girasoli che ad esso si volgono e in *Taiyang luole* 太阳落了 (Il sole è tramontato) del 1973 dubita che il sole sia Mao, anzi, afferma che la luce è ormai scomparsa dal mondo: «太阳落了。| 黑夜爬了上来, | 放肆地掠夺。| 这田野将要毁灭, | 人 | 将不知道往哪儿去了。» «Il sole è tramontato | la nera notte è strisciata fino a qui | per far razzia sfrenatamente. | Questi campi saranno devastati | le persone | non sapranno dove andare». Da notare soprattutto come il termine *ren* 人 (le persone) sia volutamente isolato per particolare enfasi: è sugli esseri umani che l'attenzione si concentra. La sfiducia nel sole, secondo Huang Yibing (2007), costringe i giovani poeti a trovare nuove fonti di luce, più tenui e meno violente, plurali e meno autoritarie. Tuttavia, come per la letteratura delle ferite, di cui la poesia *menglong* è a volte ritenuta la versione poetica, una volta esaurita la sua ansia di denuncia e di liberazione espressiva, venne meno anche la sua originalità, anche se la sua esperienza venne più o meno consapevolmente ereditata dai poeti della generazione successiva. Un famoso poeta della Terza Generazione, divenuto uno dei simboli della gioventù del Giugno 1989 (soprattutto per il suo suicidio alla vigilia dei fatti di Tian'an men) è Haizi 海子 (Zha Haisheng 查海生): nella poesia *Richu* 日出 (Alba) del 1987 si può

15 Scritta nel novembre del 1978 la poesia invita il lettore a impegnarsi nella 'liberazione del pensiero' dopo i guasti della Rivoluzione Culturale: se la banda dei quattro è ormai sgominata, i suoi germi sono ancora nell'aria ma la verità è un patrimonio del popolo e, come la luce del sole, non può essere monopolizzata.

16 «月光又高贵又无情» in *Shiren zhi si* 诗人之死 (La morte del poeta), del 1975 (Duo Duo 1998, pp. 10-11). Nella lirica *Shiren* 诗人 (Poeta) del 1973 Duo Duo descrive se stesso come un creatore fallito, gravato del peso del chiaro di luna e di frasi che lo tormentano e lo scavano impedendogli di comporre (Duo Duo 1998, pp. 30-31).

17 È il caso delle due liriche *Miyue* 蜜周 (Settimana di miele), del 1972, (Duo Duo 1998, pp. 14-21) e *Xia* 夏 (Estate) del 1975 (Duo Duo 1998, pp. 42-43).

vedere il sole come simbolo di ascesa, di trascendenza, di un'elevazione consentita dalla vocazione poetica:¹⁸ «在黑暗的尽头 | 太阳, 扶着我站起来 [...] | 我全身的黑暗因太阳升起而解除» «Alla fine dell'oscurità | il sole mi aiuta ad alzarmi in piedi [...] | l'oscurità di tutto mio corpo svanisce grazie al sorgere del sole» (Pozzana, Russo 1996, pp. 172-173).

Un altro tema derivato dalle esperienze della Rivoluzione Culturale è la transitorietà della vita e la rapidità del tempo, espresse anche connettendo direttamente alba e tramonto, come se il tempo fra questi due momenti non fosse mai trascorso o fosse stato solo un sogno, un'illusione di libertà, come in questi versi tratti da *Zhuanguo shen lai* 转过身来 (Voltarsi) di Shu Cai 树才 (1990): «清早已逝, 黄昏又来。| 抱紧时间的人类叹息: “逝者如斯”», «L'alba è passata, ritorna il crepuscolo. | L'umanità si stringe al tempo e sospira: “Come passa!”» (Pozzana, Russo 1996, pp. 192-193). O come in questi versi di Duo Duo, tratti da *Wu nian* 五年 (Cinque anni) del 1993: «五支蜡烛熄灭 | [...] 五年内二十代虫子死光。» «Cinque candele si spengono | [...] nel giro di cinque anni sono morte venti generazioni di insetti» (Duo Duo 1998, pp. 104-105).¹⁹

L'alba o ancor più il tramonto spingono alla riflessione sul passato e sui ricordi: l'alba rimanda spesso al futuro, alle nuove possibilità; il crepuscolo – per quanto spesso rasserrenante – rappresenta l'inarrestabile trascorrere del tempo e richiama alla memoria il passato personale dell'autore, che pur potendo essere consolante perché coincide con la giovinezza, è inevitabilmente contaminato dal passato della Storia, che il poeta ha subito sulla propria pelle. Come recita Duo Duo in *Shiren zhi si* 诗人之死 (La morte del poeta) del 1974: «在同一个黄昏, 在同一个黎明 | 听不到挽歌, 也听不到钟声 | [...] 没有回答, 也没有回声 | 只有幽灵的火把, 照亮我的一生.....», «in un identico crepuscolo, in un identico albeggiare | non si odono elegie né suoni di campane | non ci sono risposte né echi | ci sono solo fiaccole di spettri, illuminano tutta la mia esistenza...» (Duo Duo 1998, pp. 10-11). Le fiaccole degli spettri rappresentano probabilmente il ricordo delle persone care, degli amici o dei confratelli della poesia ormai presenti solo nella memoria del poeta: al di fuori di essa per loro non ci sono celebrazioni o possibilità di dialogo. Anche Xi Chuan in *Muse* 暮色 (Crepuscolo), del 1987, scrive: «每当暮色降临, 便有人 | 轻轻叩响我的家门» «ogni volta che cala il crepuscolo | qualcuno bussa alla mia porta» (Pozzana, Russo 1996, pp. 178-179) e allo stesso modo per Mang Ke in *Siyue* 四月 (Aprile) la contemplazione del tempo che passa è contaminata dal ricordo doloroso dei morti:

18 A riportare tutto sul piano più 'terreno' interviene poi la postilla alla poesia, che rivela come essa venne scritta dopo una sbornia; in ogni caso, il sottotitolo del componimento è «见于一个无比幸福早晨的日出» «Visto all'alba di un mattino incomparabilmente lieto».

19 I cinque anni trascorsi sono quelli che separano l'autore dai fatti di piazza Tian'anmen del 1989.

20 Questo verso non può non far pensare ad un ironico riferimento alla celebre apertura de *La terra desolata* di T. S. Eliot: «April is the cruellest month [...]» ([1922] 1969, p. 61,

[...]
 这是四月
 四月和其它的月份一样
 但若是它驱使你
 无法不去把往事回想
 无法不再一次潜入记忆深处
 [...]
 1983年

[...]
 Questo è aprile
 un mese come gli altri²⁰
 ma se ti costringe
 non puoi che ripensare al passato
 e immergerti di nuovo nel ricordo
 [...]
 1983
 (Pozzana, Russo 1996, pp. 24-25)

Un altro esempio si ha in *Mei you shijian de shijian* 没有时间的时间 (Il tempo senza tempo), sempre di Mang Ke (1992, pp. 86-87): «[...] 我们送走了一个死去的日子 | 那一个死去的日子 | 已埋进土里, 渐渐变成白骨 | 我们也曾为我们失去每一天 | 和失去阳光而伤过心 [...]», «abbiamo passato uno ad uno giorni morti | uno ad uno quei giorni morti | già sepolti nella terra, pian piano si trasformano in ossa bianche | per ogni giorno perduto | per la luce [solare] perduta duole il cuore».²¹

La poesia e la sua luce divengono così anche un memento, un esercizio di memoria contro il rischio di restare prigionieri dei propri traumi e contro la tentazione di un facile e narcotico oblio. Il soggettivismo della poesia e la sua natura impressionista acquistano così una funzione morale: dall'attimo, dall'impressione fugace, attraverso l'arte e l'oggettivizzazione della percezione e della sensibilità personale, si riesce a fissare alcuni momenti della storia e le sensazioni da essi ispirate, che rischiano altrimenti di perdersi e di dissolversi nel tempo esterno alla poesia, ricollegandosi così alla poesia moderna, simbolista e modernista. Le illuminazioni di cui gode il poeta sono attimi di ispirazione e di illuminazione in cui egli può avere una chiara visione della realtà, come in *Mou ye* 某夜 (Una notte) di Yang Lian 杨炼: «世界现在取下了面具 | 露出黑黝黝的头颅» «ora il mondo ha posato la sua maschera | e scopre la sua testa nera come la pece» (Darras 2004, pp. 26-27).

v. 1). L'aprile a cui probabilmente l'autore ripensa è quello del 1976, ossia le dimostrazioni in piazza Tian'an men dopo la morte di Zhou Enlai; inoltre, aprile è anche il mese in cui normalmente cade la *Qingmingjie* 清明节. Sempre ad aprile - e quasi sicuramente all'aprile del 1976 - si rivolge Bei Dao nella poesia *Si yue* 四月 (Aprile), di cui cito qui il distico conclusivo: «星星, 那些小小的拳头 | 集结着浩大的游行» «Stelle, quei minuscoli pugni | si ammassano in una grandiosa manifestazione» (Bei Dao 2003, pp. 60-61).

21 Lo stesso amaro ricordo ispira anche Jiang He nella poesia *Cong zheli kaishi* 从这里开始 (Inizia da qui), composta da cinque sequenze di un ciclo epico-personale che descrivono la vita del poeta attraverso *Kumen* 苦闷 (Dispiacere), *Qingchun* 青春 (Giovinezza), *Shangxin de ge* 伤心的歌 (Canzone del dolore) («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 137-139), *Chensi* 沉思 (Meditazione), *Cong zheli kaishi* 从这里开始 (Inizia da qui) (Mists 1983, pp. 228-234). I titoli delle poesie che compongono il ciclo *Begin from here* nella traduzione inglese contenuta sono: *Sorrow, Youth, Song of Grief* («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 137-139), *Meditation* e *Begin from Here* (Mists 1983, pp. 228-234).

La poesia, per quanto debole sia il suo chiarore, rappresenta inoltre la possibilità di capire e affrontare la realtà più oscura. In *Deng* 灯 (Lampada) di Mang Ke, si può rintracciare la metafora della poesia e del poeta di fronte alla diffidenza del mondo circostante, che preferirebbe invece morire nell'oscurità:²²

[...]

灯突然亮了
这灯光引起了一阵骚乱
就听醉汉们大声嚷嚷
它是从哪儿飞来的
我们为什么还不把它赶走
我们为什么要让它们来啄食我们
我们宁愿在黑暗中死.....
1983年

[...]

La lampada d'improvviso s'accende
questa luce porta un gran disordine
ecco s'ode il baccano degli ubriachi:
da dove salta fuori?
perché non la scacciamo?
perché lasciamo che venga a beccarci?
Meglio morire nell'oscurità...
1983
(Pozzana, Russo 1996, pp. 42-43)

Alcune fioche fonti di luce possono ben rappresentare la voce del poeta: ad esempio la luce delle candele in Bei Dao (Zhao Zhenkai 赵振开), nel primo verso di *Duoshi zhi qiu* 多事之秋 (Stagione movimentata): «深深陷入黑暗的蜡烛 | 在知识的页岩中寻找标本», «La candela che sprofonda nel buio | cerca reperti tra gli scisti del sapere» (Bei Dao 2003, pp. 74-75). Secondo Claudia Pozzana (2010) il poeta rappresenta qui la poesia come gravata da una tradizione secolare con cui è difficile fare i conti ma che non si può ignorare: pertanto, la poesia si inserisce nelle linee di frattura, nelle pieghe e negli scisti, appunto, dei saperi tradizionali, illuminando con la sua debole luce una verità non ufficiale ma soggettiva; inoltre, in *Lingdu yishang de fengjing* 零度以上的风景 (Paesaggio sopra zero), sempre Bei Dao (2003, p. 112) afferma: «是父亲确认了黑暗 | 是黑暗通向经典的闪电», «è il padre che conferma l'oscurità | è l'oscurità che conduce al bagliore dei classici». Se l'establishment culturale, autoproclamato difensore dell'ortodossia

22 Suggerzioni simili si possono percepire anche nelle tre poesie di Yang Lian che compongono *Mudi* 墓地 (Tomba) («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 149-152) in cui un morto, circondato dalle tenebre, si rivolge ai viventi per ammonirli. È missione del poeta quella di illuminare e mostrare la luce a uomini che invece sembrano preferire l'oscurità: ad esempio, in *The Waste Land* di Eliot, in *The Burial of the Dead*: «Unreal City, | Under, the brown fog of a winter dawn, | A crowd flowed over London Bridge, so many, | I had not thought death had undone so many. | Sighs, short and infrequent, were exhaled, | And each man fixed his eyes before his feet». ([1922] 1969, p. 62, vv. 60-65). La stessa triste realtà di anime abituate all'oscurità si ritrova in *Huobajie* 火把节 (Festival delle torce) di Yang Lian: «我询问一双双凝滞着山群阴影的 | 眼睛, 一扇扇贫苦灵魂的窗口 | 没有灯光——像久已熄灭的火塘» «Interrogo ogni paio di occhi impigriti dal lato in ombra delle montagne, [lo *yin* 阴 definito da Granet (1973, p. 27) con il termine patois *hubac* (*ad opacum*), ossia 'nord della montagna, sud del fiume'] | ogni finestra di anime miserabili | non c'è alcuna luce - come un caminetto da lungo tempo spento» («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 142 e 145).

critica e della tradizione letteraria, bollava la nuova poesia come 'oscura' per denigrarla e confinarla nell'ambito ristretto di un effimero esperimento, è proprio il rinnovamento del linguaggio e delle tematiche poetiche operato dalla poesia *menglong* a produrre una rilettura della stessa tradizione letteraria. Come accade molto spesso nella storia letteraria cinese, il richiamo alle esperienze poetiche precedenti ha spesso i connotati di una «riforma reazionaria», che fa del passato un «costrutto immaginario» (Wang 2010, p. 423) definito soprattutto in base alle esigenze e alle aspettative dell'attualità. Queste pretese restaurazioni letterarie sono spesso necessarie per giustificare l'inserimento nel corpo di un'ingombrante eredità passata - novità altrimenti difficili da far accettare: il recupero della tradizione imagista della poesia cinese diventa la giustificazione per una rilettura creativa - non scevra da influenze occidentali di una tradizione più recente, quella del Quattro Maggio - della poesia cinese. Confermare l'oscurità della poesia presente può certamente far risaltare la chiarezza dei classici ma è arricchendo la tradizione, contestandola, che si può riscoprire e rileggere la letteratura del passato.

La luce delle stelle è la suprema metafora della poesia e del poeta, e come tale è un'immagine che ebbe grande fortuna anche nella poesia successiva alla Rivoluzione Culturale. Anche le meteore e le comete sono molto presenti: l'immagine della cometa come simbolo della poesia e del poeta è sicuramente evidente in *Huixing* 彗星 (Cometa) del 1988 («Post-Misty Poetry» 1992, pp. 134-135) di Ouyang Jianghe 欧阳江河 in cui il fulgore accecante ma fugace della cometa viene accostato all'esistenza romantica del genio poetico, consumato dalla sua stessa passione e dal sacrificio di sé. Le stelle possono anche essere una guida e un modello, come ad esempio in *Jiushi nian jiu yue shiwu ri* 90年9月15日 (15 settembre 1990) di Shu Cai del 1992 (Pozzana, Russo 1996, pp. 198-199). Infine, occorre citare anche due liriche di Jiang He: la prima, *Xing* 星 (Stella) («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 134-136) in cui si possono ritrovare profondi sentimenti di nostalgia per la propria infanzia, trascorsa guardando le stelle, promesse di speranza di un futuro diverso; la seconda, *Xingxing bianzouqu* 星星变奏曲 (Variazione sulle stelle) («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 135-136) in cui l'autore ribadisce l'importanza delle stelle, fonte di speranza e tensione verso l'alto: «如果大地的每个角落都充满了光明 | 谁还需要星星 [...]» «Se ogni angolo del mondo fosse pieno di luce | chi avrebbe ancora bisogno delle stelle?» e allo stesso modo, si chiede il poeta, chi avrebbe ancora voglia di scrivere poesie piene di stelle tremolanti?

La luce è infatti un elemento importante anche per la stessa esistenza del testo poetico: là dove la luce è eccessiva o assente la poesia perde le possibilità espressive che acquista, anche solo potenzialmente, nei momenti di passaggio dalla luce alla tenebra o dalla notte all'alba. Nel pieno sole o nel buio più completo svanisce la libertà dell'artista e sicuramente si fa più arduo il suo tentativo di illuminare la realtà: una luminosità eccessiva,

come quella accecante del sole, spesso assunto come simbolo del potere politico, annulla ogni altra fonte di luce e impedisce di potersi nascondere e di potersi esprimere con relativa libertà. Se una luce accecante è tradizionalmente associata alla razionalità, soprattutto quella politica, anche il buio è un'immagine storicamente leggibile come l'assenza di razionalità e l'impossibilità di ogni libera creazione (in particolare, per l'esperienza di questa generazione, la Rivoluzione Culturale), con cui occorre comunque fare i conti. Gu Cheng, in *Rongdian* 熔点 (Punto di fusione), ci ricorda che «没有一只鸟能躲过白天 | 正像, 没有一个人能避免 | 自己 | 避免黑暗», «Nessun uccello può nascondersi dal chiarore del giorno | allo stesso modo, nessuno può sfuggire | a sé stesso | sfuggire all'oscurità», e nella sua famosa lirica del 1979 *Yi dai ren* 一代人 (Una generazione) lo stesso autore afferma:

黑夜给了我黑色的眼睛，
我却用它寻找光明。

La notte nera mi ha dato occhi neri
ma li uso per cercare la luce
(Pozzana, Russo 1996, pp. 72-73)

Il crepuscolo, l'aurora, la semioscurità e l'albedo, invece, sono momenti in cui il poeta può ritagliare per sé e la propria opera uno spazio di creazione, sono attimi sospesi e misteriosi, colmi di promesse e di ricordi, in cui il pensiero può farsi libero e perfino eretico.

Anche se la luce lunare sembra ormai tramontata nella poesia, ritorna volutamente l'uso di immagini che indicano il passaggio dalla luce all'ombra, dall'illuminazione alla tenebra - una delle definizioni di *menglong* indica infatti la luna che sta per sparire dietro le nuvole.

Uno dei termini del lessico della luce che più è ricorrente nella poesia *menglong* è certamente *huanghun* 黄昏 (Il crepuscolo), inteso come momento liminale e interstiziale tra due momenti meglio definiti dalla predominanza della luce o dell'ombra, e altrettanto ricorrente è il termine *liming* 黎明 (l'alba), come anche il termine *qingchen* 清晨. Nell'ambito dell'oscurità si usano spesso anche *hei'an* 黑暗 (tenebre), *muse* 暮色 (crepuscolo) per cui si usa spesso anche *xiyang* 夕阳 mentre per indicare il tramonto si trova spesso anche *wanxia* 晚霞.²³

23 Secondo lo *Xiandai Hanyu da cidian* 现代汉语大词典 il termine *muse* 暮色 indica «*bangwan hun'an de tianse*» «*傍晚昏暗的天色*» (il colore del cielo al momento del crepuscolo); altri termini ricorrenti per indicare il crepuscolo sono *xiyang* 夕阳, definito come «*bangwan de taiyang*» «*傍晚的太阳*» (il sole al crepuscolo) dallo *Xiandai Hanyu da cidian*, mentre per l'alba spesso si trova *qingchen* 清晨; per indicare il tramonto si trova spesso anche *wanxia* 晚霞, definito dallo stesso dizionario «*bangwan chuxian zai xibian tiankong zhong de xia*» «*傍晚出现在西边天空中的霞*» (Le nuvole rosee che appaiono la sera in cielo ad ovest). In sé il termine *xia* 霞 indica in particolare una luce indiretta e velata: «*Richu riluo shi tiankong ji yunceng shang yin riguang xieshe er chuxian de caise guangxiang huo caise de yun*» «*日出、日落时天空及云层上因日光斜射而出现的彩色光象或彩色的云*» (Le nuvole colorate o la luce colorata che appaiono quando i raggi

Gu Cheng, che in una sua lirica del 1973 *Wo shi huanghun de erzi* 我是黄昏的儿子 (Sono il figlio del crepuscolo) si definisce *huanghun de erzi* 黄昏的儿子 (figlio del crepuscolo), in *Huigui* 回归 (Ritorno) definisce la luce dell'alba proprio con l'aggettivo *menglong* 朦胧, della cui suggestiva ricchezza lessicale abbiamo già dato conto.²⁴

Le stelle e le deboli luci che sfidano la notte, come le torce di Yang Lian in *Huobajie* 火把节 (Festival delle torce) («Classical and Modern Fiction» 1985, pp. 140-148), rappresentano meglio di ogni altra fonte luminosa la natura e il lavoro del poeta: con il loro baluginio esse rischiarano la notte senza poterla vincere, ma danno a chi le guarda una speranza; esse sono solitarie e sparse ma sempre raccolte in costellazioni; potrebbero essere ormai spente ma la loro luce ancora giunge agli occhi di chi le guarda, come i poeti ormai estinti possono ancora mandare la propria luce sulla terra. Esse tuttavia possono anche rappresentare un orizzonte futuro al quale guardare e tendere. Ad esempio, nella poesia *Huida* 回答 (Risposta) di Bei Dao, l'autore chiude con una nota ottimista la sua solenne dichiarazione di incredulità con questi versi, riaffermando al tempo stesso il senso di responsabilità del poeta di fronte, in questo caso, ai posteri:

新的转机 and 闪闪的星斗，
正在缀满没有遮拦的天空，
那是五千年的象形文字，
那是未来人们凝视的眼睛。

Nuove svolte e stelle brillanti
ora decorano il cielo sconfinato,
sono i pittogrammi di cinquemila anni,
sono gli occhi degli uomini del futuro che fissi
[guardano.
(Pozzana, Russo 1996, pp. 4-5)

La dialettica di luce e tenebre rappresenta anche l'inevitabile trascorrere del tempo, con tutte le cicatrici e i ricordi che esso lascia. Questa dialettica è anche probabilmente un residuo della formazione politica marxista e dell'influenza del romanticismo rivoluzionario dell'epoca in cui questi poeti erano cresciuti e dalla quale erano ancora fortemente condizionati. I poeti della Seconda Generazione, infatti, per quanto eredi dei saloni letterari che avevano riunito giovani intellettuali e soprattutto giovani poeti

del sole cadono obliqui sulle nuvole o sul cielo all'alba e al tramonto). Altri termini frequenti per descrivere l'oscurità sono *mingse* 冥色 ('buio', 'scuro' ma anche 'astruso', 'complicato'), oltre a *muse* 暮色 (crepuscolo) e *yese* 夜色 (buio della notte) oppure anche *you'an* 幽暗 (cupo) e *hei'an* 黑暗 (oscuro) e infine *luori* 落日 (il tramonto, reso anche come *xiyang* 夕阳); anche il termine *guangmang* 光芒 ('chiarore', 'raggi di luce', nello *Xiandai Hanyu cidian* «辐射的强烈光线。常用于比喻» «Intensi raggi di luce. Spesso usati in senso metaforico»), è assai frequente nelle liriche prese in esame.

24 Anche Xi Du, descrive la cesura segnata dalla fine della Rivoluzione Culturale (la notte, appunto) descrivendo il mattino di una nuova generazione: la sera precedente quel mattino è definita «*menglong de shuse*» «*朦朧的曙色*» (un crepuscolo opaco) (*Wenhua da geming jieshu de rizi* 文化大革命结束的日子 [Il giorno in cui la Rivoluzione Culturale finì], Darras 2004, pp. 124-127).

nei primi anni Sessanta,²⁵ erano soprattutto figli dell'educazione socialista e della Rivoluzione Culturale. La loro formazione poetica ed estetica ebbe luogo durante l'apogeo del maoismo, sebbene la loro sensibilità e le loro tragiche esperienze li abbiano condotti a risultati ben diversi dai quelli della poesia ufficiale. Molti elementi dell'educazione maoista sopravvivono nella *forma mentis* dei poeti oscuri e condizionano la loro visione di un mondo spesso distinto in maniera rigidamente dialettica in luce e tenebra: perfino Ai Qing, ancora nel 1978, in *Hongqi* 红旗 (Bandiera rossa) descrive il passaggio da una lunga e tenebrosa notte alla luce portata dalla bandiera rossa, simbolo del riscatto proletario (Hsu, Wang 1980, pp. 917-918). Lo sforzo di superare questo dualismo, però, si avverte nell'insistenza su luci deboli e sfumate, che rivelano l'ambiguità della realtà, un cauto timore nei confronti della storia e del futuro e una certa diffidenza nei confronti dei propri simili, tutti frutti amari delle proprie esperienze storiche.

La presenza costante della luce nelle sue varie sfumature può essere presa anche come una reazione alla tradizionale assenza del tempo nella poesia, alla sincronicità del testo poetico: soprattutto in Bei Dao è evidente lo scorrere del tempo, delle stagioni e della vita. In quasi tutti gli autori, poi è innegabile il senso di malinconia che traspare dai propri ricordi poetici. L'antitesi di luce e ombra può essere inteso anche come alternanza di speranza e disperazione, un confronto tra passato e futuro, tra vecchiaia e giovinezza, con una particolare insistenza sul presente e sul soggetto parlante, spesso sottolineata dall'uso di deittici, della prima persona ed eventualmente di un pronome di seconda persona a cui si rivolge il poeta. Il presente e il soggetto parlante in prima persona fanno da punto di riferimento per la descrizione del mondo poetica interiore dell'autore. In *Shunzhe shouzhì* 顺着手指 (Seguendo il mio dito) di Shu Cai si legge: «过去的, 和将来的 | 压得成年人喘不过气来.» «Passato e futuro | premono sugli adulti fino a toglier loro il respiro» (Pozzana, Russo 1996, pp. 196-197), mentre solo il presente conta davvero, ed è questa l'essenza della rivista *Jintian* attorno alla quale si riunì fra il 1978 e il 1980 la maggior parte dei poeti *menglong*. In *Zhi duzhe* 致

25 Fra questi citiamo il gruppo clandestino di poesia chiamato *X shishe* X 诗社 (Società poetica X) formato da Guo Shiyong 郭世英, figlio di Guo Moruo 郭沫若, nel febbraio 1963. I suoi membri vennero arrestati tre mesi dopo per attività controrivoluzionarie e cinque anni dopo, nel 1968 Guo Shiyong venne ucciso dalle Guardie Rosse. Un altro gruppo poetico che riuniva Zhang Langlang 张朗朗, il fondatore, e altri compagni di studi animati dal desiderio di fare una poesia libera era *Taiyang zongdui* 太阳纵队 (La colonna del sole), creato nel 1962. Anche questo gruppo venne condannato come reazionario nel 1966 e il suo fondatore passò dieci anni in carcere. Guo Lusheng, uno degli autori che ispirò la nuova generazione dei poeti *menglong* già durante la Rivoluzione Culturale con le sue poesie fatte circolare in forma clandestina e che in seguito pubblicò su *Jintian*, era amico di Guo Shiyong e di Zhang Langlang. Altri gruppi poetici al di fuori di Pechino erano il *Peiduofei julebu* 裴多菲俱乐部 (Club Petöfi) di Guiyang, attivo dagli anni Cinquanta e il *Yeya shalong* 野鸭沙龙 (Il salone dell'oca selvatica) (Yeh 2010). Ricordiamo ancora che il primo nucleo della Seconda Generazione dei poeti contemporanei fu proprio un raggruppamento simile, il Gruppo poetico delle paludi di Baiyang.

读者 (Al lettore) di Bei Dao, pubblicato sul numero inaugurale del dicembre 1978, si legge: «过去的已经过去, 未来尚且遥远, 对于我们这代人来讲, 今天, 只有今天», «Il passato è già passato, il futuro è ancora lontano, per la nostra generazione c'è solo l'oggi» (citato in Song 2006, pp. 216-217).

La luce rappresenta un flusso carico di potenzialità, come la giovinezza e il futuro, oppure come una pagina bianca; l'oscurità è un ostacolo (come quello che produce l'ombra contrastando la luce), che è il nero della scrittura e di una lingua rigidamente codificata, la stessa in cui si sentivano intrappolati i poeti *menglong*. La stessa inevitabile dialettica pertanto si ritrova nella scrittura poetica attraverso alcuni casi di semantizzazione del significante: la scrittura stessa diventa il buio, poiché non esiste altro mezzo per superare l'accecante e liberatorio candore della pagina vuota, che è il simbolo di una totale luminosità come di una totale assenza, presupposto per una completa libertà di creazione. Questo si può notare nelle forme poetiche più sperimentali, in cui la forma della poesia si presenta sparsa sulla pagina e la luce filtra attraverso le parole, come fra le *Men* 门 (Porte) di Ma Desheng 马德生 (Pozzana, Russo 1996, pp. 110-115):²⁶

[...]

黑色不是因为 在黑暗中

一秒钟

就是一个世界

把

生活

嚼碎

咽了

排泄了

语言

把

语言

播种在

空气里

长出了

语言的

世界

[...]

[...]

Il nero non è tale perché sta

nell'oscurità

Un secondo

È un mondo intero

La

Vita

La mastica

L'inghiotte

Evacua

La lingua

La

Lingua

La sparge

Nell'aria

Nasce

Un mondo

Di lingua

In altri casi la luce viene negata interamente da un fittissimo flusso di coscienza che satura la forma sopprimendo il verso e l'accapo e costruisce un testo impenetrabilmente compatto, come mostra ancora Ma Desheng (Pozzana, Russo 1996, pp. 116-117) in *Jieshou sishen fangcai qian de ershisi xiaoshi* (jiexuan) 接受死神采访前的二十四小时 (节选) (Da *Ventiquattro ore prima dell'incontro col dio della morte*):

²⁶ Vale la pena ricordare che Ma Desheng fu uno dei fondatori del collettivo di pittori chiamato *Xingxing* 星星 (Le stelle), molto legato alla rivista *Jintian* 今天 (Oggi).

L'eliminazione della struttura poetica classica in versi e strofe e perfino della logica del discorso traduce l'inaffidabilità del linguaggio, la sfiducia verso una razionalità ormai abusata e la stanchezza della forma.

La notte è legata anche al silenzio, all'impossibilità dell'espressione, per questo il carattere *mo* 默 (silenzioso), in cui è presente il radicale *hei* 黑 (nero), ricorre con una notevole frequenza nella poesia *menglong*. La luce è, per contrasto, metafora del linguaggio e della stessa possibilità di esprimersi; di qui la necessità per il poeta di fare luce, e la sua missione contro «l'oscurità in cui credono fermamente i topi di campagna» «田鼠们所坚信的黑暗», da *Beijing* 背景 (Sfondo) di Bei Dao (2003, pp. 94-95), anche sotto «un cielo dominato dai raggi della lingua inglese» «英语光线支配下的天空», da *Jieri* 节日 (Festa) di Duo Duo (1998, pp. 110-119), poesia del 1996, ossia in un'epoca in cui la stessa identità culturale cinese sembrava intaccata dalla preferenza per le lingue straniere, in particolare l'inglese, la lingua della modernità, dello sviluppo economico e commerciale, della pubblicità e del consumismo. Con questa lirica di Duo Duo siamo in effetti ben oltre il periodo di esaurimento della poesia oscura, in cui rimane solo qualche ricordo del simbolismo e dell'immaginazione di coloro che erano stati – e forse in fondo erano ancora – poeti oscuri. Tuttavia, l'oscurità poteva essere una posizione adeguata per contrastare la retorica ufficiale in un'epoca di relativo pluralismo ideologico e creativo, anche per conservare il ricordo di un'epoca buia appena trascorsa e troppo facilmente liquidata dalla politica in nome delle quattro modernizzazioni; dopo i fatti di Tian'anmen, se non fosse ormai bastata l'offensiva critica della Terza Generazione, sarebbe stato forse più utile reagire riaffermando la luminosità e la comprensibilità della parola poetica, se non che la spossatezza storica e la marginalizzazione sociale dei poeti, ormai orfani di un largo pubblico e giunti in molti casi all'esaurimento delle loro possibilità espressive, ispirarono loro temi più intimi, personali e sconsolati.

La lingua, lo strumento utilizzato dai poeti per penetrare la realtà e giungere a una conoscenza più pura e profonda della realtà, non contaminata da condizionamenti storici, rappresenta quindi una fiaccola con cui illuminare e interpretare il mondo. Per questo la poesia è il solo mezzo a disposizione del poeta per raggiungere i propri simili, come rivela Gu Cheng (Darras 2004, pp. 56-57) in *Yexu, wo shi mangren* 也许, 我是盲人 (Forse sono cieco):

也许, 我是盲人
我只能用声音触摸你们
我只能把诗象手掌一样张开
伸向你们
[...]

Forse sono cieco
posso sfiorarvi solo con la voce
posso solo aprire la poesia come il palmo
della mano
e stenderla verso di voi
[...]

Vale la pena di ricordare anche la poesia di Chen Dongdong 陈东东, autore appartenente alla Terza Generazione, intitolata *Dian deng* 点灯 (Accendi la lampada) (1985, in Zhang, Chen 2007, pp. 34-35). In particolare, gli ultimi versi del componimento dimostrano ancora una volta come la poesia sia equiparata alla luce e come il compito del poeta sia di illuminare i propri simili:

[...] 当我用手去阻挡北风
当我站到了峡谷之间
我想他们会向我围绕
会来看我灯一样的
语言

[...] mentre fermo con le mani il vento del nord
mentre sto in piedi, fermo in mezzo alla forra
voglio che si facciano intorno a me
e vengano a leggere le mie parole
simili ad una lampada

È interessante notare come sia messo in rilievo, isolandolo, il termine *yuyan* 语言 (lingua, parola) su cui si concentra l'attenzione alla fine della strofa; inoltre, il poeta non si fa ascoltare, ma si fa 'leggere' o 'guardare' (*kan* 看), come si guarderebbe appunto una lampada. Nel resto del componimento il poeta invita ad accendere una lampada nella pietra, ossia là dove meno sarebbe possibile farlo (come a indicare l'incapacità di farsi ascoltare dai propri simili) e invita a mostrare 'loro' - il complemento non viene specificato se non con un generico 他们 *tamen* - anzi, più precisamente, a far loro guardare la luce e il tramonto, fra le altre cose: «也应该让他们看看亮光 | [...] | 也应该让他们看看落日» «E fai guardare loro la luce | [...] | e fai guardare loro il tramonto». Tuttavia, il tono non è più tragico come per i poeti *menglong*, anzi sembra suggerire una distaccata e ironica autosufficienza della poesia: se vogliono vengano pure a leggere/guardare le parole del poeta per essere illuminati.

Allorché la poesia non raggiunge nessuno o il poeta non riesce a farsi sentire, ecco che ritorna l'oscurità e il silenzio. Non si tratta più, però, di una notte o di un crepuscolo consolante e protettivo, ma del naufragio delle speranze riacquistate dopo la 'notte nera' già vissuta e che sembra ormai definitivamente superata. Un ottimo esempio può essere fornito dalla poesia *Mei you* 没有 (Non c'è) del 1991 di Duo Duo, scritta durante il suo esilio in Olanda dopo i fatti di piazza Tian'anmen. In essa, all'amara constatazione che «没有语言», «non vi è più linguaggio» si accosta come contrappunto la parallela affermazione «没有光», «non vi è più luce» e infine «没有黎明», «non vi è alba». ²⁷

Volendo trarre alcune possibili interpretazioni del valore metaforico

27 La chiusa della poesia su una nota tanto fosca come l'assenza di un'alba, oltre alla situazione 'extratestuale' del poeta come esule, ricorda da vicino una lirica di Anna Achmatova (1889-1966) dedicata all'amico Osip Mandel'stam (1891-1938), confinato a Voronež: «Ma nella stanza del poeta in disgrazia | vegliano a turno la paura e la Musa. | Ed una notte avanza | che non conosce aurora». (Achmatova 1992, pp. 128-129).

della luce, delle sue fonti e della sua negazione nella poesia cinese contemporanea, si può pensare che questi elementi rappresentino in molti casi il potere gnoseologico e perfino profetico della poesia. Il contesto storico, in cui il buio che raffigura il presente (per la poesia clandestina scritta durante la Rivoluzione Culturale, ma anche l'alienazione e la solitudine nel periodo successivo) o il passato, si trova in alternanza o in contrasto con la luce proveniente da timide fonti luminose: ciò descrive il contrasto fra la soggettività del poeta in opposizione alla realtà esteriore, il trascorrere del tempo in una sovrapposizione di piani temporali con rimandi continui fra presente, passato e futuro. La crisi successiva alla Rivoluzione Culturale provocò nei poeti l'esigenza di trovare una strada nella nebbia e nell'oscurità del presente e del ricordo per cercare la luce, e fu proprio la poesia lo strumento con il quale poter ricostruire il senso della realtà contingente e della storia. La poesia, oltre a essere un potente strumento conoscitivo, diventa così anche l'ambito della riflessione sulla lingua, sul potere e sul ruolo del poeta. La poesia stessa è la luce: la torcia, le stelle, la lampada sono tutti strumenti utili per orientarsi; inoltre, le stelle, come le torce di Yang Lian, sono sempre numerose: la poesia è così un rito collettivo, la sintesi di una tradizione millenaria che si rinnova nella sperimentazione, come quella della poesia *menglong*.

Bibliografia

- Achmatova, Anna [1936] (1992). «Voronež». In: Colucci, Michele (a cura di), *La corsa del tempo: Liriche e poemi*. Torino: Einaudi, pp. 128-129.
- Barnstone, Tony (ed.) (1993). *Out of the Howling Storm: The New Chinese Poetry*. Hannover; London: University Press of New England.
- Barthes, Roland [1953] (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bei Dao (2003). *Speranza fredda*. A cura di Claudia Pozzana. Torino: Einaudi.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Bokenkamp, Stephen R. (1989). «Chinese Metaphor Again: Reading and Understanding Imagery in the Chinese Poetic Tradition». *Journal of the American Oriental Society*, 109 (2), April-June, pp. 211-221.
- Canetti, Elias [1935] (1999). *Auto da fé*. Milano: Adelphi.
- «Classical and Modern Fiction» (1985). «Classical and Modern Fiction: Poetry and Prose». *Renditions*, 23, Spring, pp. 120-165.
- Cheng, François (1996). *L'écriture poétique chinoise: Suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dai, Houing (1987). *Étincelles dans les ténèbres*. Trad. par Li Tche-Houa, Pénélope Bourgeois, Jacqueline Azélaïs. Paris: Seuil.

- Darras, Isild (éd.) (2004). *Inspirations chinoises: Poèmes de Yu Jian, Gu Cheng, Wang Jiaxin, Zang Di, Xi Du: Présentation, traduction et notes de Isild Darras*. Paris: L'Harmattan.
- Duo Duo (1991). «Mei you» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.shigeku.org/shiku/xs/duoduo.htm> (2016-05-26).
- Duo Duo (1998). *Canto*. A cura di Giusi Tamburello. Milano: Libri Scheiwiller.
- Eco, Umberto (1980). s.v. «Metafora». In: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 9, *Mente-Operazioni*. Torino: Einaudi, pp. 191-236.
- Eliot, Thomas Stearns [1922] (1969). «The Waste Land». In: *The Complete Poems and Plays*. London: Faber & Faber, pp. 59-75.
- Fan Xing (2012). «Dangdai wenxue zhong de yueliang yixiang: Dangdai wenxue de yixiang yanjiu biji» 当代文学中的月亮意象——当代文学的意象研究笔记 (L'immagine lunare nella letteratura contemporanea: Note di analisi delle immagini nella letteratura contemporanea). *Hunan Chengshi Xueyuan Xuebao*, 33 (4), pp. 65-70.
- Gao Jinshui (2007). «Yi meng wei ma de taiyangwang: Lun Hai Zi shige zhong de taiyang yixiang» 以梦为马的太阳王——论海子诗歌中的太阳意象 (Il re del sole che cavalca il sogno: A proposito delle immagini solari nelle poesie di Hai Zi). *Zuojia Zazhi*, 12, p. 10.
- Granet, Marcel [1973] (1994). *La religione dei cinesi*. Milano: Adelphi.
- Gu, Cheng (1983). «Misty Mondō» [online]. *Renditions*, 19-20, Spring-Autumn, pp. 187-190. Disponibile all'indirizzo http://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b1920/v19&20p181.pdf (2016-05-26).
- Gu Cheng [s.d.]. «Rongdian» 熔点 (punto di fusione) [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.shigeku.org/xlib/xd/zgsg/gucheng.htm> (2016-05-26).
- Gu Cheng (1973). «Wo shi huanghun de erzi» 我是黄昏的儿子 (Sono il figlio del crepuscolo) [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.gucheng.net/gc/gczp/gcsg/y1973/200502/320.html> (2016-05-26).
- Hong, Huang (1983). «The New Poetry: A Turning Point? (A Misty Manifesto)». *Renditions*, 19-20, Spring-Autumn, pp. 191-194. Disponibile all'indirizzo http://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b1920/v19&20p181.pdf (2016-05-26).
- Hong Zicheng; Liu Denghan (2005). *Zhongguo dangdai xinshi shi* 中国当代新诗史 (Storia della nuova poesia cinese contemporanea). Beijing: Beijing daxue chubanshe.
- Hong, Zicheng (2009). *A History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden; Boston: Brill.
- Hsu, Kai-yu (1963). *Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology*. Garden City (NY): Anchor Books.
- Hsu, Kai-yu; Wang Ting (eds.) (1980). *Literature of the People's Republic of China*. Bloomington; London: Indiana University Press.

- Huang, Yibing (2007). *Contemporary Chinese Literature: From the Cultural Revolution to the Future*. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Hung, Eva (1989a). «Xiang taiyang». In: Haft, Lloyd (ed.), *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949*, vol. 3, *The Poem*. Leiden; New York; København; Köln: Brill, pp. 35-37.
- Hung, Eva (1989b). «Liming de tongzhi». In: Haft, Lloyd (ed.), *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949*, vol. 3, *The Poem*. Leiden; New York; København; Köln: Brill, pp. 37-41.
- Lavagnino, Alessandra (1995). *Liu Xie: Wen xin diao long* (Il tesoro delle lettere: Un intaglio di draghi). Milano: Luni.
- Lin, Julia C. (1972). *Modern Chinese Poetry: An Introduction*. Seattle; London: University of Washington Press.
- Lu, Xun [1918] (2009). *Kuangren riji* (Diario di un pazzo). Eng. Transl: «Diary of a Madman». Transl. by Julia Lovell. In: Lu Xun, *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China: The Complete Fiction of Lu Xun*. London: Penguin.
- Mang Ke (1992). *Il tempo senza tempo*. A cura di Giusi Tamburello. Milano: Libri Scheiwiller.
- Mang Ke (1973). «Taiyang luo le» 太阳落了 (Il sole è tramontato) [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.shigeku.org/xlib/xd/sgdq/mangke.htm> (2016-05-26).
- Minford, John (1983). «Into the Mist» [online]. *Renditions*, 19-20, Spring-Autumn, pp. 182-186. Available at http://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b1920/v19&20p181.pdf (2016-05-26).
- Pascal, Blaise [1669] (1982). *Pensées*. Éd. par Francis Kaplan. Paris: Les éditions du cerf.
- Pasolini, Pier Paolo [1953] (1957). «Picasso». In: *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti.
- «Post-Misty Poetry» (1992). «A Special Section on Post-Misty Poetry». *Renditions*, 37, Spring, pp. 91-148.
- Pozzana, Claudia; Russo, Alessandro (a cura di) (1996). *Nuovi poeti cinesi*. Torino: Einaudi.
- Pozzana, Claudia (2010). *La poesia pensante: Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*. Macerata: Quodlibet.
- Ruan Zhifu; Guo Zhongxin (eds.) (2009). *Xiandai Hanyu Da Cidian* 现代汉语大词典 (Grande dizionario di cinese moderno) [dizionario elettronico]. Shanghai: Shanghai Cishu Chubanshe.
- Shu, Ting (1994). *Selected Poems: An Authorized Collection*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Skerratt, David Phillips (2013). *Form and Transformation in Modern Chinese Poetry and Poetics* [Doctoral diss.] [online]. Harvard: Harvard University. Available at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11181112> (2016-05-26).

- Song Rushan (2006). *Cong shanghen wenzue dao xungen wenzue: Wenge hou shinian de dalu wenzue liupai* 从伤痕文学到寻根文学. 文革后十年的大陆文学流派 (Dalla letteratura delle ferite alla letteratura della ricerca delle radici: Dieci anni di correnti letterarie della Cina continentale dieci anni dopo la Rivoluzione Culturale). Taipei: Xiuwei zixun keji.
- Van Crevel, Maghiel (1996). *Language Shattered: Contemporary Chinese Poetry and Duo Duo*. Leiden: CNWS Publications.
- Van Crevel, Maghiel (2005). «Not Quite Karaoke: Poetry in Contemporary China». In: Hockx, Michel; Strauss, Julia (eds.), *Culture in Contemporary PRC. The China Quarterly Special Issues, new series, 6*, pp. 122-147.
- Van Crevel, Maghiel (2008). *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden; Boston: Brill.
- Yeh, Michelle (1987). «Metaphor and Bi: Western and Chinese Poetics». *Comparative Literature*, 39 (3), Summer, pp. 237-254.
- Yeh, Michelle (1990). «A new Orientation to Poetry: The Transition from Traditional to Modern». *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 12, December, pp. 83-105.
- Yeh, Michelle (1991). *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. New Haven; London: Yale University Press.
- Yeh, Michelle (ed.) (1992a). *Anthology of Modern Chinese Poetry*. New Haven; London: Yale University Press.
- Yeh, Michelle (1992b). «Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China». *Modern China*, 18 (4), October, pp. 379-409.
- Yeh, Michelle (1996). «The 'Cult of Poetry' in Contemporary China». *The Journal of Asian Studies*, 55 (1), February, pp. 51-80.
- Yeh, Michelle (2010). «Chinese Literature from 1937 to the Present». In: Chang, Kang-I Sun; Owen, Stephen (eds.), *The Cambridge History of Chinese Literature*, vol. 2, *From 1375*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 565-697.
- Yu, Pauline (1981). «Metaphor and Chinese poetry». *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 3 (2), July, pp. 205-224.
- Yu, Pauline (1987). *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- Yu Qian (2010). «Shidai jiqing zhong de fuge: 'shiqi nian' shige de yixiang tezhen» 时代激情中的副歌: “十七年”诗歌的意象特征 (Il ritornello dell'entusiasmo di un'epoca: caratteristiche delle immagini della poesia dei 'diciassette anni'). *Nanjing Shifan Daxue Wenxueyuan Xuebao*, 3, pp. 7-9.
- Wang, David Der-Wei (2010). «Chinese Literature from 1841 to 1937». In: Chang, Kang-I Sun; Owen, Stephen (eds.). *The Cambridge History of Chinese Literature*, vol. 2, *From 1375*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 413-564.
- Zhang, Er; Chen, Dongdong (eds.) (2007). *Another Kind of Nation: An Anthology of Contemporary Chinese Poetry*. Jersey City (NJ): Talisma House Publishers.

