

## Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

### Xiao Hong: corpi in fuga

## Fuga come motivo autobiografico, ontologico, narratologico

Nicoletta Pesaro

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** Xiao Hong (1911-1942), original name Zhang Naiying, lived through the first half of the twentieth century, leaving behind the image of a socially engaged writer, sensitive to the issues connected to the people of her troubled homeland, in the North East of China. After an initial enthusiastic reception of her most representative novel, *The Field of Life and Death* (1935) in the literary arena, she was later neglected by Chinese critics, and excluded from the Maoist literary canon, as her fictional creatures and her works did not fit the optimistic spirit and the class consciousness requested to the intellectuals of the time. She was then re-discovered only in the 1980s, when both in China and the West her works have been re-read with a feminist or cultural studies approach. In this paper I explore the personal and literary forms of escape underpinning her figure and literary production. Exile, escape, uncertainty are the key words which can adequately describe Xiao Hong's life and writing, in which, as Yan Haiping (2006, 136) states, one can find the sense of a 'mobile violence', due to her choices both as a woman (who revolted against her traditionally bound clan) and as a writer, who adopted a quite innovative, fragmented style combining personal memories and a crude and yet poetic realism. The literary practice which mainly expresses her constant escape from stereotypes, ignorance and conventional fetters is the representation of a dislocated female body subject to any kind of violence and humiliation: Xiao Hong's 'placeless bodies' (Yan Haiping 2006, 146) are tangible marks of subjugation but also of resilience against a gendered destiny, which let her construct her literary and personal identity on a popular standpoint.

**Sommario** 1 Fuga autobiografica. – 2 Fuga ontologica: il destino 'umanimale'. – 3 La fuga narratologica. – 4 Conclusione.

**Keywords** Escape. Fiction. Mobility. Body.

## 1 Fuga autobiografica

娜拉走后怎样? [...] 但从事理上推想起来, 娜拉或者也实在只有两条路: 不是堕落, 就是回来。因为如果是一匹小鸟, 则笼子里固然不自由, 而一出笼门, 外面便又有鹰, 有猫, 以及别的什么东西之类 [...] 人生最苦痛的是梦醒了无路可以走。 [...] 然而娜拉既然醒了, 是很不容易回到梦境的, 因此只得走; 可是走了以后, 有时却也不免不掉堕落或回来。否则, 就得问: 她除了觉醒的心以外, 还带了什么去?

[...] 所以为娜拉计, 钱, ——高雅的说罢, 就是经济, 是最要紧的了。自由固不是钱所能买到的, 但能够为钱而卖掉。 (Lu Xun 1924 [1994], 50-1)

Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata? [...] a voler indurre dai fatti, davanti a lei ora ci sono effettivamente solo due strade: o la degradazione o il ritorno. Infatti, se un uccellino fugge dalla gabbia perché in gabbia non è libero, fuori incontra gli avvoltoi, i gatti e ogni genere di simili cose [...]. Estremo dolore nella vita è, una volta destati dal sogno, non avere una strada da percorrere. [...] Eppure per Nora, una volta risvegliata, non sarà facile tornare al sogno; perciò non le resta che andarsene. Ma una volta che se ne è andata, presto o tardi inevitabilmente si degraderà o ritornerà. Altrimenti si deve chiedere, oltre alla sua nuova coscienza, che cosa porta via con sé? [...] Essa ha bisogno di mezzi, deve averli pronti nel suo fagotto. Dunque, tornando a Nora, l'essenziale è il danaro, o la condizione economica per usare un tono più elevato. La libertà non è cosa che si possa comprare col danaro, ma per danaro si può vendere. (Lu Xun 2006, 29-32)

Nel famoso brano qui citato dal saggio di Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) sulla condizione delle donne in Cina negli anni Venti del secolo scorso – un cronotopo in cui il retaggio di genere e la condizione di semi-colonia e semi-modernità soffoca e rende paradossali i primi tentativi di emancipazione femminile – il riferimento al dramma di Ibsen, che ebbe un'eco enorme nella società del tempo, si presta perfettamente a introdurre una delle protagoniste più sorprendenti e preziose della cultura cinese dell'epoca. In questo contributo si vuole dar conto del fenomeno culturale e sociale che caratterizzò la questione femminile cinese in quegli anni attraverso la figura della scrittrice Xiao Hong 萧红 (1911-1942) che in più modalità attuò nel rispondere alla crisi della Cina tradizionale una moderna strategia di fuga: in senso biografico, ontologico e letterario. Partendo dalla biografia e dall'opera stessa di Xiao Hong, attraverso una lettura ravvicinata e l'analisi degli schemi narrativi, si cercherà di delineare il profilo allo stesso tempo rappresentativo e singolarmente unico di una scrittrice moderna.

La condizione umana e artistica di fuggitiva della scrittrice si manifesta su diversi piani, da quello umano e autobiografico, a quello filosofico-sociale fino al piano della sua creazione letteraria.

Xiao Hong è un raro esempio di letteratura della realtà umana raccontata attraverso la figura della donna, con una vibrante contaminazione di sensibilità poetica e crudo realismo. Nata in una famiglia abbiente di proprietari terrieri nel Nordest della Cina, nella contea di Hulan (Heilongjiang), subì e reagì fin da bambina sia al contesto familiare ancora intriso della rigida mentalità vetero-confuciana sia alla perdita della madre a nove anni e alla presenza di un padre severo e privo d'amore per i figli,

che dato il suo atteggiamento antitradizionale e ricalcitante alle regole, la farà depennare dal registro del clan (di antiche origini). Diventò sin da subito quindi una donna in fuga sia concretamente sia in senso metaforico. Nel breve saggio dedicato alla morte del nonno, unico familiare che le manifestò amore e dolcezza, scriveva: «D'ora in poi devo rinunciare alla mia famiglia e andarmene in mezzo alla grande vastità della gente» (Xiao Hong [1935b] 2011, 157).

La sua prima fuga fu quella del 1930 quando, forse senza neppure ottenere il diploma finale in una scuola femminile della sua città, Harbin, raggiunse la capitale Pechino con un cugino di cui non era in realtà innamorata, ma con il quale condivideva ideali di studio ed emancipazione individuale, per frequentare un liceo aggregato all'Università di Pechino dove si insegnavano molte e più moderne discipline, e per sfuggire a un matrimonio combinato. Costretta a fare ritorno, per via delle pressioni della famiglia sul cugino, pur di non tornare in quell'oppressiva famiglia finì per preferire la convivenza con il fidanzato impostole; rimasta incinta, fu abbandonata in un albergo dove restò rinchiusa per settimane a causa dei debiti lasciati dal padre della bambina. Evase infine dall'albergo durante una terribile inondazione nel 1933, calandosi dalla finestra con una rocambolesca fuga ben descritta nel film a lei dedicato nel 2014 dalla regista di Hong Kong, Ann Hui, *The Golden Era*. Successivamente condusse una vita di stenti e spesso nomade con un giovane redattore e scrittore che diventerà il suo primo marito, Xiao Jun 萧军 (1907-1988). Con lui sperimentò una condizione di totale instabilità e precarietà, tra diverse città (Canton, Qingdao e Shanghai) in una Cina che si affacciava allora alla modernità internazionale nella fase più cupa e drammatica della sua profonda crisi economica e politica, caratterizzata dall'esperienza di semi-colonia delle potenze occidentali, alla vigilia dell'invasione giapponese e della Seconda guerra mondiale.

In un testo autobiografico dal titolo eloquente, *Yongjiu de chongjing he zhuiqiu* 永久的憧憬和追求 (Perenne desiderio perenne ricerca), ricordava: «A vent'anni fuggii dalla casa di mio padre e ancora oggi conduco un'esistenza d'esilio» (二十岁那年, 我就逃出了父亲的家庭。直到现在还是过着流浪的生活) (Xiao Hong [1937a] 2011, 166). Nel racconto autobiografico *Chudong* 初冬 (Primo inverno), il rifiuto delle proprie origini è esplicito: «Non ci tornerò mai in una famiglia simile» (Xiao Hong [1936a] 2011, 293). Come la Nora di Ibsen, divenuta un simbolo per un'intera generazione di intellettuali cinesi, la fuga appare a Xiao Hong come l'unica via d'uscita in una situazione di intollerabile limitazione della propria libertà personale.

Il sodalizio letterario con Xiao Jun (insieme pubblicarono i primi racconti e insieme furono incoraggiati e protetti dal più grande scrittore cinese moderno, Lu Xun) non rafforzò la sua autonomia né pacificò la sua condizione di esiliata. Un'altra fuga, di carattere più personale e sentimentale, fu quella del 1935 in Giappone, per allontanarsi dal marito Xiao Jun

che la tradiva. Tornata a Canton per la morte del suo mentore, Lu Xun, che l'aveva sostenuta nella pubblicazione del suo primo romanzo *Shengsi chang* 生死场 (Il campo della vita e della morte) ([1935a] 2011), seguì il proprio istinto alla fuga sposandosi nel 1937 con Duanmu Hongliang 端木蕻良 (1912-1996), un altro scrittore del nordest. La guerra con il Giappone era ormai una realtà e come molti altri cinesi Xiao Hong fu una profuga prima a Chongqing e quindi a Hong Kong dove morì, malata di tubercolosi, per un intervento chirurgico mal riuscito, mentre sulla città infuriavano i bombardamenti. Morì dunque lontana dalla sua terra e le sue ceneri furono sparse nelle acque di Repulse Bay una spiaggia di Hong Kong dove soleva passeggiare.

Nella lunga poesia narrativa *Shali* 沙粒 (Grani di sabbia, [1937b] 2011) le metafore naturalistiche del mare e del cielo, il volo delle rondini e l'infinitudine dei campi alludono a una sete di vastità e infinito che forse spiegano la sua condizione di esilio non solo come condanna e destino, ma anche come desiderio:

我的脑中积满了沙石，  
因此我所想望着的：  
只是旷野，高天和飞鸟。  
[...]  
从异乡又奔向异乡，  
这愿望多么渺茫，

而况送着我的是海上的波浪，  
迎接着我的是异乡的风霜。  
[...]  
走吧，  
还是走。  
若生了流水一般的命运，  
为何又希求着安息！  
(Xiao Hong [1937b] 2011, 260-4-6)

Ho il cuore pieno di sabbia e pietrisco,  
perciò voglio vedere solo:  
campagne sconfinite cieli alti e uccelli in volo  
[...]  
Da una terra sconosciuta a un'altra terra sconosciuta,  
il desiderio è così vago  
ancor più forte a spingermi è l'onda del mare  
ad accogliermi le intemperie di una terra lontana.  
[...]  
Andare,  
meglio andare.

Perché agogno la pace,  
 se il mio destino è come la corrente d'un fiume?  
 (Trad. dell'Autrice)

La fuga dal paese natale viene rivissuta in innumerevoli racconti e nei romanzi di Xiao Hong, anche se in alcuni casi l'autrice trasfigura la propria esperienza rileggendola nelle vicende di donne per età e stato sociale molto diverse da lei.

La sua opera più celebre, *Il campo della vita e della morte* [1935a] 2011, è la narrazione frammentaria di alcuni episodi di vita quotidiana di una comunità contadina del nordest cinese, che mette in luce in tono tragico benché lucido la miseria e la violenza della vita rurale prima e durante l'invasione giapponese.

Uno dei personaggi più significativi è una giovane contadina, Ramo d'Oro, che viene messa incinta da un ragazzo del paese da cui è attratta suo malgrado. L'uomo la sposerà contro voglia e provocherà la morte della figlioletta per pura trascuratezza e insensibilità. Ramo d'Oro rimasta vedova a causa della guerra di invasione, fuggirà in città nel timore di subire le violenze sistematiche perpetrate dai soldati giapponesi, ma paradossalmente subirà proprio in questa fuga dalla violenza la brutalità sessuale perpetrata non dal nemico giapponese bensì da un concittadino senza scrupoli. Come le altre contadine del romanzo, Ramo d'Oro appartiene alla categoria dei deboli e dei senza-casa, esiliati, ultimi del mondo cui Xiao Hong dedica la propria scrittura identificandosi nelle creature da lei descritte, che non compiangé né giudica, ma di cui condivide la sorte. È come se la sua scrittura offrisse un tetto, uno spazio, una meta alla 'fuga' perenne, la propria e quella dei suoi personaggi. «Xiao Hong from the beginning of her writing life, offered her imaginative landscape as a site of mobile kinship and homeplace to this indeterminate range of the homeless "weak ones"» (Yan 2006, 139). Come ben spiega l'autrice di questo saggio sulla scrittrice, la categoria dei deboli e dei senza-casa, nello scenario di una guerra che sconvolge l'Asia insieme alla sua modernità, è una categoria di genere, costretta «to become modern under the conditions of extreme violence» (Yan 2006, 139).

Anche il sesso e la maternità costituiscono per Xiao Hong un'esperienza di fuga, non di tenerezza e calore né di appartenenza, bensì di estraneità e violenza. E la tecnica narrativa adottata, la prospettiva, è deformante e stranianti. Come in questo testo che descrive uno degli incontri furtivi di Ramo d'Oro con l'innamorato:

五分钟过后,姑娘仍和小鸡一般,被野兽压在那里。男人着了疯了!他的大手敌意一般地捉紧另一块肉体,想要吞食那块肉体,想要破坏那块热的肉。尽量的充涨了血管,仿佛他是在一条白的死尸上面跳动,女人赤白的圆形的腿子,不能盘结住他。于是一切音响从两个贪婪着的怪物身上创造出来。(Xiao Hong [1935a] 2011, 53-4)

Dopo cinque minuti la ragazza come un pulcino è spinta a terra da una bestia feroce. L'uomo è come impazzito! La sua grande mano l'afferra ostile, come fosse un pezzo di carne, per divorare, distruggere quella carne calda. Le vene gonfie di sangue, sembra agitarsi su un cadavere, le gambe bianche e nude della ragazza non riescono ad allacciarsi al suo corpo per fermarlo. E così, ogni suono sembra provenire da due mostri rapaci. (Trad. dell'Autrice)

La prima gravidanza della scrittrice, non desiderata e non sostenibile, la spinse a dare in adozione la bambina – racconterà le sensazioni e la tragedia del rifiuto della maternità nel racconto *Qi'er* 弃儿 (Il figlio abbandonato) (Xiao Hong [1933] 2011); mentre il secondo figlio, avuto dalla relazione con Duanmu Hongliang, vivrà solo pochi giorni. La fuga dal corpo, l'estraneità del corpo femminile durante la gravidanza vissuta non come processo naturale e biologicamente determinato ma come socialmente e culturalmente imposto compare in numerosi testi dell'autrice:

金枝过于痛苦了，觉得肚子变成个可怕的怪物，觉得里面有一块硬的地方 (Xiao Hong [1935a] 2011, 58)

Ramo d'Oro sente un forte dolore, il suo ventre le pare un mostro spaventoso e sente come ci fosse qualcosa di duro lì dentro.

一个肚子凸的馒头般的女人 (Xiao Hong [1933] 2011, 133)

Una donna dal ventre simile a un *mantou* sporgente.

她的肚子不像馒头，简直是小盆被扣在她肚皮上。 (Xiao Hong [1933] 2011, 134)

La sua pancia non sembra più un *mantou*, ma è come se le avessero legato un catino sulla pancia.

只觉得背上有些阴冷。当她踏着地板的尘土走进单身房的时候，她的腿便是用两条木做的假腿，不然就是别人的腿强接在自己的身上，没有感觉，不方便。 (Xiao Hong [1933] 2011, 135)

Sente solo un cupo brivido di freddo sulle spalle, e quando entra calpestando il pavimento polveroso della stanza, le sue gambe sono gambe di legno, finte o forse sono le gambe di qualcun altro, legate a forza sul suo corpo, insensibili, ingombranti.

芹的肚子越胀越大了！由一个小盆变成一个大盆，由一个不活动的物件，变成一个活动的物。 (Xiao Hong [1933] 2011, 138)

La pancia di Qin è sempre più grande! Da un piccolo catino è diventata un'enorme tinozza; da cosa inanimata è diventata un essere animato.

奶子胀得硬，里面像盛满了什么似的。(Xiao Hong [1933] 2011, 143)

I suoi capezzoli si sono irrigiditi come se lì dentro crescesse qualcosa.  
(Trad. dell'Autrice)

Quando i soldati giapponesi invadono il villaggio, seminando violenza e orrore, Ramo d'Oro (rimasta vedova) fugge in città cercando anche di mantenersi con piccoli lavori di sartoria. La donna individua nella fuga una via di riscatto e salvezza, ma ciò si rivela, come per la Nora di Lu Xun, impossibile:

金枝听老人讲，女人独自行路要扮个老相，或丑相，束上一条腰带，她把油罐子挂在身边，盛米的小桶也挂在腰带上，包着针线和一些碎布的小包袱塞进米桶去，装做讨饭的老婆 [...] 金枝走得很远，走下斜坡，但是娘的话仍是那样在耳边反复：‘买个干粮吃。’她心中乱乱的幻想，她不知走了多远，她像从家向外逃跑一般，速步而不回头。小道也尽是生著短草，即便是短草也障碍金枝赶路的脚。 [...] 日本兵走过，她心跳着站起，她四面惶惶在望：母亲在那里？家乡离开她很远，前面又来到一个生疏的村子，使她感觉到走过无数人间。  
(Xiao Hong [1935a] 2011, 114)

Ramo d'oro aveva sentito dire dagli anziani che le donne che viaggiavano da sole dovevano travestirsi da vecchia o imbruttirsi; si legò una cintura in vita e vi appese una bottiglietta per l'olio e un secchio per il riso. Nel secchio infilò un fagotto con aghi, filo e alcuni stracci, fingendosi una mendicante [...] Ramo d'Oro si era ormai allontanata di molto scendendo il pendio, ma le parole della madre le risuonavano ancora nelle orecchie: 'comprati qualcosa da mangiare'. Fantasticava confusa in cuor suo, ignara di quanta strada avesse già percorso, era come se fuggisse di casa, di corsa e senza voltarsi indietro. Il sentiero era ricoperto d'erba che benché fosse corta le imprigionava i piedi. [...] I soldati giapponesi passarono oltre, lei si rialzò con il cuore in gola guardandosi intorno smarrita: dov'era sua madre? Il suo paese distava molto ormai, davanti a lei c'era un villaggio sconosciuto ed ebbe la sensazione di aver attraversato ormai mondi infiniti. (Trad. dell'Autrice)

La nostalgia del paese si fa subito avvertire lacerante, così come la doveva avvertire Xiao Hong, e nelle poche righe che descrivono la fuga troviamo un inaspettato e straziante 'addio ai monti':

她对于家乡的山是那般难舍，心脏在胸中飞起了！金枝感到自己的心已被摘掉不知抛向何处！她不愿走了，强行走过河桥又转入小道。前面哈尔滨城在招示她，背后家山向她送别。(Xiao Hong [1935a] 2011, 114)

Le è così difficile lasciare le colline del suo paese natale che il cuore le balza fuori dal petto! Ramo d'Oro si sente come se le avessero strappato il cuore gettandolo via. Non vuole andarsene. Si costringe a passare il ponte e imboccare il sentiero. Davanti a lei la città di Harbin la chiama a sé, alle sue spalle le colline di casa sua le dicono addio. (Trad. dell'Autrice)

L'esilio temporaneo di Ramo d'Oro si conclude ironicamente con la violenza da parte non di un soldato giapponese bensì di un compatriota. Nel frangente in cui si consuma lo stupro, descritto dalla scrittrice con eloquente semplicità e con una drammatica focalizzazione interna, nessuna via di fuga è concessa a Ramo d'Oro, così come ineludibile è il destino delle donne nelle campagne cinesi:

那个男人涨红了脖子追在后面。等来到房中，没有事可做，那个男人象猿猴一般，袒露出多毛的胸膛，去用厚手掌门门去了！而后他开始解他的裤子，最后他叫金枝：「快来呀……小宝贝。」他看一看金枝吓住了，没动，「我叫你是缝裤子」你怕什么？

缝完了，那人给她一元票，可是不把票子放到她的手里，把票子摔到床底，让她弯腰去取，又当她取得票子时夺过来让她再取一次。

金枝完全摆在男人怀中，她不是正音嘶叫：「对不起娘呀！……对不起娘……」

她无助的嘶狂着，圆眼睛望一望锁住的门不能自开，她不能逃走，事情必然要发生。

女工店吃过晚饭，金枝好象踏着泪痕行走，她的头过分的迷昏，心脏落进污水沟中似的，她的腿骨软了，松懈了，爬上炕取她的旧鞋，和一条手巾，她要回乡，马上躺到娘身上去哭。(Xiao Hong [1935a] 2011, 120)

L'uomo ha il collo gonfio e paonazzo, la raggiunge da dietro. Entrati nella stanza, non c'è nulla da fare, e l'uomo si denuda il torace peloso, sembra una scimmia, e con la tozza mano chiude a chiave la porta! Poi comincia a slacciarsi i pantaloni, infine chiama Ramo d'Oro: 'Sbrigati... Tesoro'. Vedendo che Ramo d'Oro è paralizzata dal terrore, soggiunge: 'Vieni a cucirmi i pantaloni, di cosa hai paura?'.

Quando ha finito di cucire, l'uomo le dà una banconota da uno yuan, ma non gliela dà in mano la getta sotto il letto, perché lei si curvi a raccogliarla, e quando l'ha raccolta gliela strappa di mano per fargliela raccogliere di nuovo. (Trad. dell'Autrice)



Ramo d'oro è totalmente avvolta dall'abbraccio dell'uomo, con una voce che non è la sua urla: 'Madre, perdonami! ... perdonami...'

Ulula impazzita impotente, gli occhi sgranati fissano la porta chiusa a chiave da cui non può fuggire. Ciò che sta per accadere è inevitabile.

Al negozio le lavoranti hanno già cenato, Ramo d'Oro cammina come se pestasse tracce di lacrime, ha la testa troppo frastornata, e il cuore è come se le fosse caduto nel canale di scolo, le ossa delle gambe molli, flosce, s'arrampica sul letto di mattoni riscaldati per prendere le sue vecchie scarpe e un fazzoletto: vuole tornare a casa, stendersi subito tra le braccia della madre e piangere. (Trad. dell'Autrice)

## 2 Fuga ontologica: il destino 'umanimale'

Il tema della fuga è legato anche al senso estremo della fragilità della vita umana, la sua contiguità costante con la morte – tema che caratterizza le campagne cinesi del primo Novecento soprafatte da miseria, ignoranza e guerra: «In campagna» scrive Xiao Hong ne *Il Campo della vita e della morte* «esseri umani e animali insieme sono affaccendati a vivere, sono affaccendati a morire».<sup>1</sup>

La crudezza e sincerità delle sue descrizioni l'hanno resa una fuoricasta ai suoi tempi, per aver presentato la donna come vittima d'una esistenziale e perenne instabilità e vulnerabilità; la donna si identifica con un corpo afflitto da maternità non desiderate, rapporti sessuali brutali, violenze, malattie e privazioni, fardelli sociali e famigliari obsoleti. Tale consapevolezza è anche, nonostante o forse grazie alla fuga costante, alla base della sua libertà spirituale, la sua particolare lucidità nel cogliere e rappresentare le conseguenze di miseria e infelicità. Ciò che più la colpisce, infatti, delle povere compaesane del nordest, più della soverchiante sofferenza e schiavitù fisica, è il vuoto spirituale che le abita, così leggiamo nel romanzo *Il campo della vita e della morte*: «Nel villaggio non conosceranno mai, non sperimenteranno mai l'anima, solo la materia riempie la loro vita».<sup>2</sup> Imprigionata in un'esistenza totalmente materiale la donna, ridotta a mero corpo, è sottoposta a tutta la fragilità e corruttibilità della materia. Questa fragilità è infatti, prima di tutto, corporea: l'esistenza di una farfalla per caso gettata nell'acqua da un gesto della Vecchia Butterata (una delle donne del romanzo) ha la stessa consistenza e terribile casualità della morte di Yueying, la bella contadina il cui corpo è inesorabilmente divorato

1 «在乡村人和动物一起忙着生, 忙着死 [...]» (Xiao Hong [1935a] 2011, 83).

2 «在乡村永久不晓得, 永久体验不到灵魂, 只有物质来充实她们» (Xiao Hong [1935a] 2011, 68).

dalla malattia e la paralisi. Le descrizioni di Xiao Hong ancora una volta disvelano impietose e stranianti la degradazione fisica di un corpo giovane abbandonato all'offesa della malattia e della crudele incuria del marito.

她的眼睛, 白眼珠完全变绿, 整齐的一排前齿也完全变绿, 她的头发烧焦了似的, 紧贴住头皮。她像一头患病的猫儿, 孤独而无望。她的腿像一双白色的竹竿平行着伸在前面。[...] 她的骨架在炕上正确的做成一个直角, 这完全用线条组成的人形, 只有头阔大些, 头在身子仿佛是一个灯笼挂在杆头。[...] 王婆觉得有小小白色的东西落到手上, 会蠕行似的。借着火盆边的火光去细看, 知道那是一些小蛆虫, 她知道月英的臀下是腐了, 小虫在那里活跃。月英的身体将变成小虫们的洞穴! (Xiao Hong [1935a] 2011, 70-1)

Il bianco dei suoi occhi è ormai verdastro così come la schiera regolare dei denti davanti; i capelli le si appiccicano alla pelle come bruciati. Sembra un gatto malato, solo e senza speranza. [...] Le sue gambe bianche come pali di bambù giacciono inerti davanti a lei; il busto forma un angolo retto con il letto di mattoni, una figura fatta di pure linee. Solo la testa, più grande, sembra una lanterna appesa a un palo [...]. Mamma Wang si accorge di piccole bestioline bianche che le cadono sulla mano come se guizzassero. Alla luce del fuoco nel braciere lì accanto capisce che sono dei vermi: il corpo di Yueying si sta putrefacendo, diventerà un nido di vermi! (Trad. dell'Autrice)

In questa scena di indiscutibile raccapriccio, l'inconsistenza dell'essere femminile ne rende il corpo già preda della morte, la sua totale sconfitta nella condanna dell'esistenza la trasforma in un fantasma vivente.

[...] 她看了镜子, 悲痛沁人心魂地她大哭起来。但面孔上不见一点泪珠, 仿佛是猫忽然被斩轧, 她难忍的声音, 没有温情的声音, 开始低嘎。她说: ‘我是个鬼啦! 快些死吧! 活埋了我吧!’ (Xiao Hong [1935a] 2011, 71)

[...] si guardò allo specchio e scoppiò a piangere emettendo suoni strazianti. Ma sul suo viso non si scorgeva una lacrima, la sua voce, come un gatto schiacciato all'improvviso, risuonò roca, sgraziata, intollerabile: ‘Sono un fantasma! Che muoia subito, seppellitemi viva!’ (Trad. dell'Autrice)

La metonimia (corpo-donna-fantasma) creata da Xiao Hong è forte, estrema: la scarsa considerazione, il disprezzo totale in cui la donna è tenuta, la sua invisibilità in una società materiale e utilitaristica, è direttamente associata e sostituita dalla figura del fantasma.

La corporeità della condizione d'esiliata si trova anche nel racconto *Shou* 手 (Mani) (Xiao Hong [1936b] 2011), che racconta la discriminazione sociale in una scuola dove una ragazzina di umili origini è emarginata

per via delle sue mani, permanentemente macchiate dai pigmenti della tintoria del padre. In risposta al corpo marchiato da una condizione di inferiorità sociale, l'unica difesa, l'unica fuga da tale condizione è il sapere, la cultura: l'educazione scolastica che la ragazzina caparbiamente cerca di conquistare resta tuttavia un irraggiungibile riscatto.

Un'ulteriore efficace strategia narrativa è l'associare il corpo della donna all'animale, come in questi esempi ancora tratti da *Il campo della vita e della morte*, in cui Ramo d'Oro è paragonata a un 'pulcino malato': 金枝好像患者传染病的小鸡一般; la Quinta Sorella è come 'un piccolo piccione vivace' (一个灵活的小鸽子) (Xiao Hong [1935a] 2011, 57; 66); la Vecchia Butterata intenta alle sue faccende, trascurata e stanca, è così descritta: «i capelli spettinati sulla faccia, è un'orsa che entra nella sua grotta» (头发飘了满脸, 那样, 麻面婆是一只母熊了! 母熊带着草类进洞。); Vecchia Mamma Wang invece, quando racconta alle vicine la disgrazia che ha colpito la sua figliuola mentre lei era distratta nel lavoro dei campi, sembra ai bambini del villaggio un gufo (她常常为着小孩子说地 '猫头鹰') (Xiao Hong [1935a] 2011, 45; 47).

La condivisione di sofferenze e crudeltà tra uomo e animale viene raccontata anche al contrario: la descrizione di una vecchia cavalla condotta al macello dalla contadina Mamma Wang è un esempio toccante di questo universo di creature sofferenti (Xiao Hong [1935a] 2011, 62-5), per il quale Yinde Zhang ha coniato il termine 'umanimale', in un articolo sullo scrittore cinese e Premio Nobel per la letteratura, Mo Yan, in cui si fa riferimento anche a questo episodio del romanzo di Xiao Hong.<sup>3</sup> Anche secondo Lydia Liu, nell'opera della scrittrice «in their experience of the body, female animals and women have more in common than men and women do» (Liu 1994, 165).

In questo soprattutto, nella sua precarietà esistenziale, troviamo il legame tra la scrittrice e le sue creature. Quello di Xiao Hong è un esilio perenne, una fuga non solo dalla famiglia – come s'è detto fu 'diseredata' e privata del diritto di appartenere al suo clan dal padre – ma una fuga sociale, per la sopravvivenza. Autrice prolifica di romanzi, racconti, poesie e saggi, Xiao Hong attinge abbondantemente dall'esperienza infelice della sua breve vita. Le sue descrizioni realistiche ma trasfiguranti di donne e uomini della campagna del nordest, vittime non solo della guerra e del nemico giapponese ma degli abusi della natura stessa e della società rurale patriarcale in cui vivono, fanno di lei un'autrice libera – nonostante la sua condizione, nella Cina di allora, di esilio e dipendenza materiale e psicologica dagli uomini. Insofferente delle imposizioni ideologiche e sociali, sia della vecchia Cina confuciana sia delle nuove forze politiche di matrice

3 «in the scene describing the slaughter of an old horse, and in more general terms this cruelty to animals functions as a metaphor for the dehumanising process undertaken in the northern territories under Japanese occupation in the early 1930s» (Zhang 2010, 125).

comunista, trova nella sua scrittura quella emancipazione spirituale che la vita non le concede. Il prezzo di tale libertà spirituale viene pagato in vita con l'emarginazione familiare e sociale, e successivamente alla sua morte, con le critiche negative e l'esclusione delle sue opere dal canone letterario della Repubblica Popolare Cinese fino ai primi anni Ottanta del secolo scorso. Il tema della fuga, quindi, è non solo autobiografico per Xiao Hong, ma anche ontologico; Xiao Hong sceglie di estraniarsi dalla crescente ideologizzazione del suo tempo e, pur aderendo alla Lega degli scrittori di sinistra nel 1930, si guarderà bene dall'accettare qualsiasi definizione o etichetta politica come scrittrice. Durante un convegno di scrittori e intellettuali di sinistra dichiarò: «Lo scrittore non appartiene ad alcuna classe sociale, solo alla specie umana. Oggi come in passato il punto di partenza per ogni scrittore è affrontare l'ignoranza umana.» (作家不是属于某个阶级的, 作家是属于人类。现在或是过去, 作家们写作的出发点是对着人类的愚昧!) (Xiao Hong [1938] 2011, 460). La sua fuga dal conformismo politico, che in Cina da allora diverrà sempre più cogente e determinante per la carriera letteraria e l'identità stessa dello scrittore, è in parte la causa della sua emarginazione e quindi l'oblio subito per tre decenni.

Nelle sue opere e nella sua stessa esistenza infatti, la violenza sociopolitica è solo una parte del paesaggio di sofferenza condiviso da esseri umani e animali, fino al più piccolo insetto, e non certo uno motivo strumentale di opposizione e propaganda ideologica, nemmeno in senso femminista.

### **3 La fuga narratologica**

Sul piano narrativo la 'fuga' di Xiao Hong si materializza in personaggi frammentari e inquieti, che non nascondono le mostruose piaghe dell'esistenza umana e della storia cinese moderna. Anche l'approccio descrittivo adotta una tecnica originale, che non corrisponde a nessuno degli stili in voga all'epoca, o forse si rifà direttamente, sviluppandola, alla strategia narrativa del suo maestro, Lu Xun, dal quale comunque si discosta per la sua capacità di immergersi nel 'popolare'. Potremmo articolare l'analisi di questa tecnica particolare su tre livelli: quello modale, ossia del modo (voce e prospettiva narrante); strutturale; dei personaggi.

Molto significativamente, la narrativa di Xiao Hong è una miscela di dolorosa soggettività e oggettività straniante. Occasionalmente i testi sono costruiti sul piano della narrazione in prima persona, ma prevale spesso la terza persona: lo sforzo creativo e di testimonianza della scrittrice si realizza tramite un filtro che dall'intimo dell'esperienza personale si traduce in un'esperienza reale e collettiva, il tentativo di evitare una eccessiva personalizzazione per permettere al lettore di alzare gli occhi dal singolo alla collettività sofferente, anche al di là della denuncia di genere (che pure resta cocente). Lo spietato realismo di certe descrizioni confligge, ma allo stesso

tempo è complementare alla profonda umanità che trapela da tanto orrore; a differenza delle simili descrizioni di violenze perpetrate sulle donne da altri autori impegnati dell'epoca (lo stesso marito di Xiao Hong e scrittore Xiao Jun, per esempio nel suo romanzo *Villaggio d'Agosto*),<sup>4</sup> la partecipazione solidale, la pietà non commiserante della scrittrice emergono dalla struttura delle scene raccontate senza alcun compiacimento né melodramma. Se il tono drammatico di certi episodi è evidenziato dall'uso frequente di una punteggiatura 'emotiva' (esclamazioni, puntini di sospensione, interrogazioni dirette, ecc.),<sup>5</sup> Xiao Hong rifugge sistematicamente dall'eccesso di sentimentalismo, preferendo le tinte sobrie di uno scabro realismo o di una semplicità lirica. L'espedito che attenua e neutralizza l'emotività incontrollata è costituito dalla struttura slegata e quasi aneddotica della sua narrazione che alleggerisce la tensione di alcuni episodi: una galleria di personaggi femminili, colti in scorci drammatici ma del tutto quotidiani. La prima persona a volte entra nel contesto narrativo, come nel suo ultimo romanzo *Hulanhe zhuan* 呼兰河传 (Storie del Fiume Hulan) ([1940] 2011), ma si tratta della voce o meglio dello sguardo di una ingenua testimone, la Xiao Hong che bambina osserva, alla premurosa presenza del nonno, e quindi adulta rammemora le usanze anche tragiche e superstiziose della comunità.

以上我所写的没有什么优美的故事，只因他们充满我幼年的记忆，忘却不了，难以忘却。就记在这里了。(Xiao Hong [1940] 2011, 152)

Quelle che ho scritto non sono storie belle, è solo che riempiono le memorie della mia infanzia e non posso, non riesco a dimenticarle. Ecco perché le ho riportate qui. (Trad. dell'Autrice)

Anche la costruzione delle trame, specie nei suoi due romanzi *Il campo della vita e della morte* e *Storie del Fiume Hulan*, segue un modello del tutto distintivo, nel panorama degli anni Trenta-Quaranta in Cina: il soggetto

4 *Ba yue de xiangcun* 八月的乡村 (1935). Per una breve comparazione in questo senso tra i due autori, si veda Pesaro (in corso di stampa, 94-5): «It is necessary and meaningful to compare and contrast Xiao Jun's fiction with that of Xiao Hong on similar themes: Xiao Jun prefers strong colors to her subtle nuances; equally sensitive and inclined to portray the violence and injustice exerted against his countrymen, Xiao Jun nonetheless radically differs in his emphasizing a rhetoric of sacrifice and heroism, not eschewing a crude but bombastic depiction of murders and rapes».

5 Del resto quest'uso della punteggiatura drammatico, quasi romantico - in una narrativa che si pone un fine di critica sociale - era comune agli scrittori del tempo, si pensi alla narrativa romantico-personale di Lu Yin 庐隐, ma anche ai testi degli scrittori impegnati di sinistra, come Ye Zi 叶紫 e ai loro toni densi di dolente stupore per la sorte tragica dei contadini e degli umili. Xiao Hong tuttavia rifugge dal romanticismo idealista degli scrittori rivoluzionari a lei coevi, superando i confini intellettualistici del loro irriducibile individualismo. Cf. Pesaro (in corso di stampa).

politico delle discriminazioni sociali e di genere è sempre tenuto lontano da ogni forma di ideologizzazione, e la scrittura narrativa si presta piuttosto a dar voce, senza farsene portavoce, agli umili, innalzandone il destino a un livello di umana universalità, pur nell'attenzione al locale. Come s'è visto, nel primo romanzo è l'intera comunità contadina assediata da guerra e miseria a emergere dal disegno narrativo, soprattutto attraverso le diverse figure femminili: non c'è una o un protagonista, ma un soggetto collettivo, nel quale tuttavia ogni esperienza individuale contribuisce a formare una narrativa 'civile' profondamente umana. Il secondo romanzo di Xiao Hong - in parte autobiografico in parte etnografico - si presenta come una serie di quadri più descrittivi che narrativi della sua cittadina d'origine. In sette capitoli sciolti l'uno dall'altro, Xiao Hong consegna un'immagine poetica e cruda allo stesso tempo della sua terra: gli interventi del narratore sono a volte didascalici, volutamente scarni e poco approfonditi, l'elemento autobiografico (alcuni capitoli sono esplicitamente costruiti come frutto delle reminiscenze di Xiao Hong) si fonde con un paesaggio naturale e sociale in cui la scrittrice si immerge senza voler spiccare o giudicare comportamenti e persone. In questo caso, la 'fuga' della scrittrice consiste nella sua rinuncia a una struttura convenzionale e completa, a personaggi a tutto tondo e trame coerenti e coese, fornendo piuttosto una prospettiva moderna e autentica, del tutto originale, su un angolo di Cina.

## 4 Conclusione

La figura e la scrittura di Xiao Hong, al pari, rappresentano una scelta anticonformista e scomoda che fa della fuga una necessità e una scelta al contempo. Una testimonianza accorata dell'epoca, la prefazione a *Hulanhe zhuan* dello scrittore Mao Dun 茅盾 (1896-1981), che conobbe la scrittrice a Hong Kong negli ultimi anni della sua esistenza, coglie nella sua radicale solitudine una chiave di lettura e decodifica della vita e dell'opera di Xiao Hong:

在一九四〇年十二月——那正是萧红逝世的前年，那是她的健康还不怎样成问题的时候，她写成了她的最后著作——小说《呼兰河传》，然而即使在那时，萧红的心境已经是寂寞的了。而且从《呼兰河传》，我们又看到了萧红的幼年也是何等的寂寞！读一下这部书的寥寥数语的‘尾声’，就想得见萧红在回忆她那寂寞的幼年时，她的心境是怎样寂寞的 [...]

我以为萧红怕陷落在香港（万一发生战争的话），我还多方为之解释，可是我不知道她之所以想离开香港因为她在香港生活是寂寞的，心境是寂寞的，她是希望由于离开香港而解脱那可怕的寂寞 [...]. 那时正在皖南事变以后，国内文化人大批跑到香港，造成了香港文化界空前的活跃，在这样环境中，而萧红会感到寂寞是难以索解的。等到我知道了而且也理解了这一切的时候，萧红埋在浅水湾已经快满一年了。（Mao Dun [1946] 1991, 700-1）

Nel dicembre del 1940, un anno prima della sua morte e quando la sua salute non rappresentava ancora un grosso problema, Xiao Hong scrisse la sua ultima opera, *Storie del Fiume Hulan*, e tuttavia anche allora versava già in una profonda solitudine. E da quel romanzo vediamo quanto l'infanzia stessa di Xiao Hong fosse profondamente solitaria! A leggere le poche frasi dell'Epilogo, in cui lei stessa rievoca la propria infanzia solitaria, si percepisce la sua solitudine da bambina [...].

Credevo che Xiao Hong temesse di restare bloccata a Hong Kong (se fosse scoppiata la guerra) e feci di tutto per spiegarle le mie ragioni [a restare], ma non sapevo che lasciando Hong Kong lei sperava di sfuggire alla sua spaventosa solitudine [...]. All'epoca, dopo l'incidente tra nazionalisti e comunisti del gennaio 1941, un gran numero di intellettuali lasciavano la Cina per venire a Hong Kong, sicché la città era diventata culturalmente molto vivace: non riuscivo a capire come potesse Xiao Hong sentirsi sola in un tale ambiente. Quando finalmente riuscii a sapere e a capire le ragioni di ciò, lei giaceva già da un anno sepolta nelle acque di Repulse Bay. (Trad. dell'Autrice)

Come tutto il contesto intellettuale progressista del tempo, Mao Dun colse nella solitudine di Xiao Hong una fuga dalla realtà politica e nella galleria di personaggi tragici e passivi della sua narrativa una incapacità a instillare nelle masse sentimenti ottimistici e di rivolta. Compiangeva la sua fuga, il suo desiderio di isolamento (蛰居) considerandolo un 'confinarsi nell'angusto circolo della sua vita privata' (被自己的狭小的私生活的圈子所束缚) (Mao Dun [1946] 1991, 705). Invece, pur criticandone alcuni aspetti, un altro intellettuale, Hu Feng 胡风 (1902-1985), vide ne *Il campo della vita e della morte* di Xiao Hong «un poema epico, una poesia commovente capace di una sincerità e un realismo inediti nella letteratura cinese sui contadini» (真实而又质朴, 在我们已有的农民文学里面似乎还没有见过这样动人的诗篇。) (Hu Feng 1935, 132). Solo Lu Xun, il suo mentore, sembrò capire quanto l'autrice de *Il campo della vita e della morte* fosse capace di infondere «la forza di resistere e lottare» (坚强和挣扎的力气) (Lu Xun [1935] 1994, 42).

Al di là della visione critica dei suoi contemporanei, recuperandone l'intuizione positiva, possiamo affermare oggi che proprio questa sua condivisione, questo calarsi nell'abisso sociale di un destino instabile, il suo non fare ritorno a casa accettando il destino tragico della Nora di Lu Xun, permise a Xiao Hong di trovare una soluzione al dilemma etico ed estetico del suo tempo, tra un distante e paternalistico 'illuminismo' qimeng (启蒙) e una reale condivisione 'popolare' minjian (民间) (Chen Sihe 2011, 120-38). Una contraddizione che nemmeno il suo maestro Lu Xun era riuscito a superare. Infatti, pur ereditandone la visione alta e impegnata della letteratura, Xiao Hong adotta un punto di vista popolare, dal basso,

evitando di osservare e compatire la società dolente di cui si sente parte da un piedistallo intellettuale, restando perennemente in fuga insieme alle sue creature finzionali.

## Bibliografia

- Chen Sihe 陈思和 (2011). «Qimeng shijiao xia de minjian beiju: Shengsi chang» 启蒙视角下的民间悲剧: 生死场 (Una tragedia popolare da un punto di vista illuminato: Il campo della vita e della morte). Zhang Haining 张海宁 (a cura di), *Xiao Hong yinxiang yanjiu* 萧红印象研究 (Impressioni su Xiao Hong. Studi). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe.
- Hu Feng 胡风 [1935] (2011). «Du hou ji» 读后记 (Nota dopo la lettura). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Ha'erbin chubanshe, 132-4.
- Liu, Lydia (1994). «The Female Body and Nationalist Discourse: Manchuria in Xiao Hong's Field of Life and Death». Zito, Angela; Barlow, Tani (eds.), *Body, Subject, and Power in China*. Chicago: University of Chicago Press, 157-80.
- Lu Xun 鲁迅 [1924] (1994). «Nala zou hou zenyang» 娜拉走后怎样 (Cosa accade dopo che Nora se ne è andata). *Lu Xun zawen quanji* 鲁迅杂文全集 (Raccolta completa dei saggi sparsi). Qinyang: Henan renmin chubanshe, 50-3.
- Lu Xun 鲁迅 [1935] (1994). «Xiao Hong zuo Shengsi chang xu» 萧红作《生死场》序 (Prefazione a Il campo della vita e della morte di Xiao Hong). *Lu Xun zawen quanji* 鲁迅杂文全集 (Raccolta completa dei saggi sparsi). Qinyang: Henan renmin chubanshe, 829.
- Lu Xun 鲁迅 (2006). «Cosa accade dopo che Nora se ne è andata?». Edoarda Masi (a cura di), *La falsa libertà*. Macerata: Quodlibet, 29-32.
- Mao Dun 茅盾 [1946] (1991). «Hulanhe zhuan. Xu» 呼兰河传. 序 (Prefazione a Racconti del Fiume Hulan). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Ha'erbin chubanshe, 698-706.
- Pesaro, Nicoletta (in corso di stampa). «Fiction of Left-wing Writers: Between Ideological Commitment and Aesthetic Dedication». Ming Dong Gu (ed.), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London, New York: Routledge, 84-96.
- Xiao Hong 萧红 [1933] (2011). *Qi'er* 弃儿 (Il figlio abbandonato). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 133-46.
- Xiao Hong 萧红 [1935a] (2011). *Shengsi chang* 生死场 (Il campo della vita e della morte). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 39-131.
- Xiao Hong 萧红 [1935b] (2011). *Zufu sile de shihou* 祖父死了的时候 (Quando morì mio nonno). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 155-57.



- Xiao Hong 萧红 [1936a] (2011). *Chudong* 初冬 (Primo inverno). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 292-4.
- Xiao Hong 萧红 [1936b] (2011). *Shou* 手 (Mani). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 1, 298-310.
- Xiao Hong 萧红 [1937a] (2011). *Yongjiu de chongjing he zhuiqiu* 永久的憧憬和追求 (Perenne desiderio, perenne ricerca). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 257-66.
- Xiao Hong 萧红 [1937b] (2011). *Shali* 沙粒 (Grani di sabbia). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 165-6.
- Xiao Hong 萧红 [1938] (2011). *Xianshi wenyi huodong yu Qi yue: zuotanhui jilu* 现实文艺活动与《七月》——座谈会记录 (L'attuale attività artistica = *Relazione sul convegno della rivista di luglio*). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 4, 444-62.
- Xiao Hong 萧红 [1940] (2011). *Hulanhe zhuan* 呼兰河传 (Storie del Fiume Hulan). *Xiao Hong quanji* 萧红全集 (Opera omnia). Ha'erbin: Heilongjiang daxue chubanshe, 3, 3-152.
- Yan, Haiping (2006). *Chinese Women Writers and the Feminist Imagination, 1905-1948*. Oxon; New York: Routledge.
- Zhang, Yinde (2010). «The Fiction of Living Beings». *China Perspectives*, 3, 124-32. URL <http://chinaperspectives.revues.org/5313> (26-09-2018).

