

Stefano Calzati

L'impossibile rappresentazione: la Cina negli scritti di viaggio italiani contemporanei

Abstract. This article aims at expanding the research on Italian-authored travel writing about China towards the second half of the 20th century, by focusing on the works of six authors: Curzio Malaparte, Goffredo Parise, Luigi Malerba, Bamboo Hirst, Sergio Ramazzotti, and Sergio Bettinelli. The main argument of the article is that, beyond the discursivization of “written China”, other factors impact on the way of travelling in and writing about the Middle Kingdom. First of all, there is a “real” China with which Western travel writers enter in contact. In this regard, these authors can be divided in two groups: Malaparte, Parise and Malerba belong to an epoch when China was totally self-secluded; Hirst Ramazzotti and Bettinelli, instead, travelled to China when the country had already re-opened its frontiers. Secondly, to play a role in the representation of China are also the cultural background of Western travellers, as well as their individual biographies. Thirdly, editorial choices linked to the use of the medium – the book-format and the inclusion/exclusion of photographs – is also responsible for the *mise en forme* of the travel narrative.

Il presente lavoro si concentra sugli scritti di viaggio di alcuni scrittori italiani che si sono recati in Cina, nel periodo che va dal 1949 (anno di nascita della Repubblica Popolare Cinese) fino al primo decennio del nuovo millennio.

Innanzitutto, va detto che la letteratura di viaggio occidentale dedicata alla Cina è piuttosto corposa. Questo perché, come sostengono Eric Hayot, Haun Saussy and Steven Yao nell'introduzione a *Sinographies: Writing China*, di cui sono i curatori, la Cina, «ubicata il più lontano possibile dalle mire dell'Occidente [...] ha spesso “incarnato” non solo un'idea di autentica alterità, ma la possibilità stessa di una autenticità.»¹ Secondo questi autori, in altre parole, la Cina ha sempre rappresentato la quintessenza di ciò che è “Altro” e diverso agli occhi dei viaggiatori occidentali. Tuttavia, una tale visione contiene, almeno in parte, una deformazione ideologica, nella misura in cui essa nega alla Cina – o meglio all'immagine che gli occidentali ne hanno – ogni contingenza storica e culturale. Il punto cruciale è che, al di là dei diversi “modi” in cui la Cina è stata descritta – ovvero interpretata, rappresentata e finanche fraintesa dall'Occidente – c'è, e c'è sempre stata, una Cina «reale», precedente a ogni testualizzazione, con la quale i viaggiatori, di epoca in epoca, si sono effettivamente confrontati. Ciò significa, nelle parole dello studioso Nicholas Clifford, che occorre «andare oltre l'idea che ci sia stato un unico Oriente Ideale nella mente degli Occidentali e preoccuparci, invece, di recuperare l'eterogeneità e l'interscambio tra ciò che è soggettivo e ciò che è oggettivo».² Clifford ci mette così, di fatto, in guardia proprio contro i rischi di una eccessiva idealizzazione della Cina – e della sua presunta autenticità – operazione che, svuotando il paese di ogni sua specificità, renderebbe impossibile conoscerla, al di là di una visione già precostruita.

Occorre poi precisare che la nostra scelta di focalizzarci su testi del secondo Novecento e contemporanei è determinata dal fatto che, mentre gran parte della ricerca sulla letteratura di viaggio si concentra su testi «classici», che vanno dal Medioevo fino all'Ottocento, ancora poca attenzione è stata fino ad oggi dedicata ai racconti di viaggio più recenti. Come puntualizza Stacey Burton, «la ricerca deve ancora esaminare approfonditamente come il genere della narrativa di viaggio sia cambiato nel corso del Ventesimo secolo, e anche teorizzare perché determinati

¹ Eric Hayot, Haun Saussy, Steven Yao (a cura di), *Sinographies: Writing China*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007 (p. x).

² Nicholas Clifford, *A Truthful Impression of the Country: British and American Travel Writing in China, 1880-1949*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001 (pp. 14-15).

cambiamenti sono avvenuti.»³ In effetti, eccezion fatta per alcuni studi importanti,⁴ i testi odeporeici del Ventesimo secolo non hanno finora attirato la stessa attenzione di quelli dei secoli precedenti, e ancor meno lo hanno fatto i testi dei primi anni Duemila. Questo, nella specificità del caso, ha anche, come vedremo, precise ragioni storiche, connesse in gran parte alla chiusura della Cina al mondo, dopo la nascita della Repubblica Popolare Cinese; va tuttavia sottolineato che tale scarso interesse perdura ancora oggi, dopo quasi quarant'anni dalla riapertura delle frontiere cinesi al turismo e ai capitali stranieri.

1. (De)Scrivere la Cina nel Novecento

Analizzando sei libri di viaggio che vanno dagli anni Cinquanta del Novecento agli anni Dieci del Duemila, questo articolo si ripropone dunque di colmare tale gap e di fare maggiore luce sugli scritti italiani che si sono recati in Cina in questi ultimi anni, al fine di comprendere meglio qual è, davvero, il luogo in cui si sono recati, come lo hanno attraversato e come hanno rappresentato il paese (e se stessi come viaggiatori). Come vedremo, nel modo di viaggiare e nel resoconto della loro esperienza entrano in gioco fattori contestuali che riguardano sia la Cina, sia il background culturale di questi scrittori, ivi incluse le loro personali biografie, nonché alcune scelte legate alle scelte editoriali del tempo, come ad esempio la possibilità di includere o meno delle fotografie nel testo a stampa. Nell'analisi, si farà infine riferimento ad alcune interviste che ho personalmente condotto con alcuni degli autori analizzati (quelli ancora in vita), al fine di suffragare ulteriormente l'analisi e la tesi sostenuta: ovvero che la Cina, ancora oggi, rimane un paese che resiste alla comprensione e alla rappresentazione da parte dell'Occidente.

I testi in esame sono: *Io in Russia e Cina*⁵ di Curzio Malaparte, *Cara Cina*⁶ di Goffredo Parise, *Cina Cina*⁷ di Luigi Malerba, *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore*⁸ di Bamboo Hirst, *La birra di Shaoshan*⁹ di Sergio Ramazzotti e *La Cina in Vespa*¹⁰ di Giorgio Bettinelli.

Curzio Malaparte (1898-1957) viaggiò in Asia negli ultimi anni della sua vita, tant'è che il suo libro *Io in Russia e in Cina* fu pubblicato postumo nel 1958. In questo reportage di viaggio, oltre alla Russia, Malaparte dedica ampio spazio alla Cina e alla neonata Repubblica Popolare, in cui Malaparte fu invitato per la commemorazione dello scrittore Lu Xun. In Cina, lo scrittore ebbe occasione di visitare le principali città e i siti archeologici del paese, ai quali dedica diverse pagine, sebbene al centro del suo resoconto ci sia senza dubbio l'incontro con Mao. Fascista della prima ora, critico nei confronti del regime di Mussolini dagli anni Quaranta, poi simpatizzante comunista e, in ultimo, cattolico, Malaparte ha incarnato appieno le tensioni politiche della prima metà del Novecento, facendole proprie, e tracciando un percorso personale del tutto unico nel panorama intellettuale italiano.

Goffredo Parise (1929-1986), grande viaggiatore, si recò in Cina nel 1966 e da questo soggiorno ricavò una serie di articoli che vennero prima pubblicati sul *Corriere della Sera* e più tardi raccolti nel libro *Cara Cina*. Parise visitò la Repubblica Popolare negli anni in cui la Rivoluzione Culturale era a pieno regime: nonostante egli rigettasse politicamente l'ideologia comunista, essendo più vicino alle posizioni del Patto Atlantico e americane, rimase affascinato dalla storia e dalla cultura cinesi. Fu uno dei pochi intellettuali italiani che intraprese questo lungo viaggio contando esclusivamente sull'Agenzia del Turismo (ovvero senza essere stato invitato dalle

³ Stacey Burton, *Travel Narrative and the Ends of Modernity*, Cambridge University Press, New York 2014 (p. 11).

⁴ Eccezioni sono il volume di Nicholas Clifford, già menzionato, e quello di Danilo Soscia (a cura di), *In Cina: Il Gran Tour degli italiani verso il centro del mondo, 1904-1999*, ETS, Pisa 2010.

⁵ Curzio Malaparte, *Io in Russia e in Cina*, Vallecchi Editore, Firenze 1958.

⁶ Goffredo Parise, *Cara Cina*, Einaudi, Torino 1972.

⁷ Luigi Malerba, *Cina Cina*, Manini, Lecce 1985.

⁸ Bamboo Hirst, *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore*, Mondadori, Milano 1989.

⁹ Sergio Ramazzotti, *La birra di Shaoshan*, Feltrinelli, Milano 2002.

¹⁰ Giorgio Bettinelli, *La Cina in Vespa*, Feltrinelli, Milano 2008.

autorità cinesi) e questo rese la sua visita, se non meno sottoposta a controlli, certamente più soggettiva.

Luigi Malerba (1927-2008) andò in Cina nel 1980, ma il suo resoconto di viaggio uscì solo cinque anni più tardi. Malerba visitò la Cina pochi anni dopo la morte di Mao, quando il paese si stava lentamente aprendo al mondo. Era stato invitato a far parte di una delegazione di scrittori italiani che comprendeva, tra gli altri, Vittorio Sereni e Alberto Arbasino. Autore “di sinistra” nel senso militante del termine, più che politico in senso stretto, Malerba proiettò sempre nei suoi libri uno sguardo critico, prima di tipo realista e poi sempre più surrealista, paradossale, facendo dell’ironia (come si vedrà anche in *Cina Cina*), la strategia stilistica attraverso cui filtrare la sua visione letteraria.

Bamboo Hirst (1940-) è una scrittrice cinese naturalizzata italiana. Nata a Shanghai, da un diplomatico italiano e da una madre cinese, lasciò la Cina per trasferirsi in Italia (dove vive tutt’ora, tra Milano e Londra) quando aveva 13 anni, a causa dell’insicurezza politica che regnava, all’epoca, nel paese. Hirst è ritornata in Cina per la prima volta solo nel 1988: da questa sua esperienza di viaggio, e sulle tracce dei suoi ricordi, è nato *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore*, pubblicato nel 1989. Il libro è arricchito da numerose fotografie del noto fotoreporter italiano Giorgio Lotti, il quale si recò regolarmente in Cina negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, come corrispondente per diverse testate italiane. Di entrambi ho raccolto le testimonianze.

Sergio Ramazzotti (1965-) è un fotografo, giornalista e scrittore italiano. Tra le sue altre opere di viaggio si ricorda il reportage *Vado verso il Capo*, in cui egli racconta il suo viaggio di 13.000 chilometri attraverso l’Africa. Ha scritto reportage di viaggio per diverse riviste, tra cui per *Specchio* de «La Stampa». In *La birra di Shaoshan*, pubblicato nel 2002, Ramazzotti scrive della sua visita alla città di Shaoshan, il villaggio natale di Mao, dove l’autore italiano si è fermato per due settimane, accompagnato nella stesura del suo «reportage incidentale»¹¹ dalla traduttrice Celia. Nonostante la sua professione principale sia quella di fotografo, nel libro di Ramazzotti non ci sono immagini. Anche di Ramazzotti ho raccolto la testimonianza.

Giorgio Bettinelli (1955-2008) è forse il più popolare tra i contemporanei scrittori italiani di viaggi. *La Cina in Vespa* fu pubblicato nel 2008, pochi mesi dopo la sua morte prematura, avvenuta proprio in Cina, dove si era stabilito già da qualche anno. Bettinelli è famoso per aver viaggiato il mondo (e scritto) a bordo della sua Vespa. Tra i suoi titoli, si ricordano: *In Vespa da Roma a Saigon* (1997) e il suo reportage di world-tour *Brum Brum. 254.000 chilometri in Vespa* (2002). Il viaggio che portò a termine in Cina durò diversi mesi: l’obiettivo dichiarato dell’autore era quello di essere il primo a visitare tutte le 34 province della Cina a bordo di un veicolo straniero importato (tutt’ora i veicoli devono essere immatricolati in Cina per poter circolare nel paese). Una dozzina di fotografie arricchiscono il suo diario di viaggio e sono inserite nel libro.

2. Fratture storiche e generazionali

Una ricognizione attraverso il secondo Novecento e il primo decennio degli anni Duemila, come quella qui proposta, ci pone di fronte ad una macro spaccatura storica del periodo in esame: se il 1949 segnò, in Cina, la nascita della RPC e l’ascesa al potere di Mao, è verso la metà degli anni Settanta che tale sistema di potere entrò in declino: nel 1976, avvenne la morte di Mao, nel 1978 Deng Xiaoping divenne de facto il successore di Mao e nei primi anni Ottanta iniziò a prendere corpo la dottrina del «socialismo con caratteristiche cinesi». Deng Xiaoping riaprì quindi gradualmente le frontiere della Cina al mercato, ai capitali stranieri e al turismo di massa. I tre libri di Malaparte, Parise e Malerba coprono indicativamente la Cina degli anni in cui Mao era ancora in vita, mentre i tre successivi, di Hirst, Ramazzotti e Bettinelli, registrano già gli effetti della modernizzazione iniziata sotto Deng e poi proseguita dai suoi successori. A tal riguardo, si evidenzierà una netta distinzione nel modo, soprattutto formale, di rappresentare la Cina da parte

¹¹ Come lo ha definito lui stesso nell’intervista concessami

delle due generazioni di scrittori - anche se ci si imbatte pure nel ripetuto ricorso ad alcuni tropi descrittivi che caratterizzano lo sguardo occidentale su questo paese - e che perdurano fino a oggi.

I libri della prima generazione possono tutti essere definiti diari/reportage di viaggio: diari perché, sebbene solo raramente siano scritti alla prima persona singolare e molto più spesso si servano di un «noi» collettivo, vi sono riportate annotazioni e riflessioni personali, secondo lo sviluppo del viaggio. D'altro canto, si tratta di reportage poiché vi si ritraccia lo sforzo, molto spesso non troppo riuscito, di proporre una rappresentazione generale che possa essere di qualche aiuto ai lettori italiani al fine di comprenderne la complessa realtà del paese; questo, tuttavia, senza che si giunga mai a una vera e propria investigazione o a una scrittura militante, critica, ma piuttosto limitandosi, come si vedrà, a delle circoscritte rappresentazioni metonimiche del mondo-Cina. Detto ciò, tra questi tre testi si riscontrano anche differenze. Il libro di Malaparte è senza dubbio il più narrativo, mentre Parise e Malerba optano per la stesura di brevi e autonomi capitoletti che si soffermano, di volta in volta, su alcune tematiche o aspetti della vita in Cina. Una possibile ragione della rarefazione della narrazione nei libri di Parise e Malerba risiede nei pressanti controlli esercitati sulla mobilità dei viaggiatori stranieri, sulle domande che essi potevano porre e sulle risposte di cui potevano servirsi, o anche solo sugli eventi che potevano essere riportati e fotografati. «Chi viaggia in Cina e non è ospite del governo», ci ricorda Parise, «è ospite (pagante) del China Travel Service, la sola agenzia turistica cinese. In entrambi i casi è prigioniero, anima e corpo.»¹² Ciò significa che a questi scrittori veniva proposta un'immagine monodimensionale del paese, quella prefabbricata per loro dalla propaganda cinese, che non lasciava alcuno spazio per l'iniziativa personale, oltre il protocollo prestabilito. Non è un caso, quindi, che Parise e Malerba, ma anche in una certa misura Malaparte, facciano ricorso ad una scrittura immaginifica, allegorica, e spesso metaforica, al fine di cercare, attraverso le parole, di andare al di là di ciò che veniva loro mostrato e detto. Questa tendenza all'allegoria si può riscontrare riguardo a tre diversi livelli tematici: i luoghi della Cina, ovvero la geografia e l'architettura del paese, delle quali molto spesso viene data una descrizione ideale o virtuale; la storia della Cina, che è spesso traslata su un piano mitologico; il popolo cinese, il quale, in mancanza di incontri spontanei, fuori da quanto previsto dai protocolli ufficiali, viene percepito come un corpo omogeneo, omologato sia nelle forme dell'apparenza che nel pensiero. Malerba, in maniera alquanto enigmatica, scrive che «Ogni civiltà in fondo è la rappresentazione di un'utopia, ma le utopie sono indecifrabili per chi non ha partecipato alla loro messa in scena.»¹³ La tendenza quasi inevitabile di questi autori, dunque, è quella di presentare ai lettori riflessioni e osservazioni che puntano non tanto a descrivere il referente (ovvero la Cina), quanto il sistema referenziale, ovvero i segni, i significanti, attraverso i quali la Cina si manifesta loro.

Per quanto riguarda il primo livello tematico, un esempio emblematico ci proviene da Parise, per il quale l'architettura cinese simboleggia un senso di eterna ripetizione:

Ci si immaginano quegli imperatori, costretti tutta la vita dentro quelle mura, seduti su quei troni a rimirare sulle travi quelle stesse scenette con paesaggi e personaggi che erano lì, a pochi metri da loro, in altri padiglioni uguali a quello dove si trovavano seduti in quel momento, in uguali giardini e ponticelli e pagode, un giorno dopo l'altro, un anno dopo l'altro, un secolo dopo l'altro.¹⁴

Questo passaggio testimonia la tendenza di concepire i luoghi fisici della Cina, finanche i centri di potere più importanti come la Città Proibita, come spazi svuotati di specificità contingenti; spazi che diventano metafora di eterna resilienza, pur nella successione delle dinastie, dei conflitti, delle fasi di prosperità e carestia. Ecco, dunque, che la Cina reale si trasfigura in un luogo astratto, geometrico, funzionale ad una rappresentazione della storia del paese e della sua civiltà che finisce per risultare, in effetti, quasi del tutto a-storico. A darne un esempio concreto è proprio

¹² Parise, p. 716.

¹³ Malerba, p. 25.

¹⁴ Parise, p. 662.

Malerba, al quale i monumenti celebrativi e i luoghi costitutivi della storia cinese appaiono come appiattiti lungo un asse (a)cronologico astratto, che annichilisce la possibilità di una prospettiva o di un giudizio di valore:

Le pagode, i Palazzi Imperiali, la Grande Muraglia, il Fiume Giallo e quello Azzurro, tutti i luoghi obbligati della storia cinese, che non si cancella né bruciando i libri, né raschiando le lapidi (nemmeno decapitando i letterati) sono specchio di una tradizione imperiale nella quale sono comprese anche le inondazioni, le carestie, le carneficine, i pidocchi. Ma la storia fa i suoi salti: la Repubblica, il tradimento della Repubblica, la Guerra Civile, la Lunga Marcia, la Vittoria, La Rivoluzione Culturale, il Dopo-Mao si trovano così a convivere con i monumenti, i santuari e i mostri creati in quattromila anni. La Funzione antica diventa Ornamento moderno, la storia si allontana vertiginosamente e assume connotati irricognoscibili.¹⁵

Queste parole esemplificano bene la tendenza degli scrittori di viaggio del secondo Novecento ad affrontare il tema della storia cinese come un tutto, ovvero come una dimensione nella quale i singoli eventi, ma anche gli anni, i decenni e i secoli, perdono la loro specificità, al punto da essere facilmente intercambiabili o dimenticabili. La storia cinese è come un vortice che cattura tutto: in essa si potrebbero trovare tutte le risposte, se soltanto si fosse in grado di decifrarle; il tempo diventa una coordinata incerta, indefinita, mentre la Cina si trasforma in un luogo immaginario e immaginifico, fatto di specchi e di continui ritorni, eppure come immerso in una perdurante staticità.

Una simile tendenza alla generalizzazione investe pure il terzo livello tematico, ovvero la rappresentazione del popolo cinese. È di nuovo Parise a fornirci un vivido esempio allorché, all'inizio del suo reportage, decide di elencare:

Le caratteristiche della folla cinese che saltano agli occhi. Queste caratteristiche sono la timidezza quasi morbosa, i rossori, la leggerezza mobile e pigolante dei modi che fa assomigliare le donne, travestite da soldatesse e da uomo, a canarini o altri uccelli minuscoli e felici, la serietà improvvisa, attenta e piena di calma, il candor infantile dei tratti del volto e degli occhi che ogni tanto si spalancano in stupefazioni che li rendono perfino un poco strabici e infine, in una sola parola, la purezza della loro vita.¹⁶

L'idealizzazione estetizzante di cui tale descrizione è imbevuta è solo un effetto secondario, a ben vedere, del preliminare processo di riduzione dei cinesi a una massa indistinta di persone; una massa, invero, alla quale possono essere attribuite senza difficoltà le caratteristiche e le categorie identificate da Parise. Non è un caso che sia lo stesso Parise a denunciare come «tra l'uomo e l'oggetto, o la varietà di oggetti che egli, viaggiatore inesausto, vuole conoscere, non si apre più l'abisso dell'ignoto (sempre affascinante) ma la strada piana e sempre noiosa della convenzione.»¹⁷ È la mancanza di *serendipity* voluta e imposta dalle autorità, che Parise denuncia; una mancanza che non permette l'incontro, il confronto e la scoperta «reale» dell'Altro. Basti pensare alle parole di un altro grande intellettuale francese, Roland Barthes, il quale, recatosi in Cina in quegli stessi anni, descrisse il rapporto tra la delegazione francese e i cinesi in questi termini: «Ieri Opera: siamo *sacri*: ci avvicinano in massa per osservarci, si fanno da parte per non toccarci.»¹⁸ È chiaro come tra i due «schieramenti» non vi sia un vero contatto, né un vero dialogo, ma solo un reciproco scrutarsi a distanza, che porta, quasi inevitabilmente, ad una idealizzazione reciproca (nel caso di Parise dei cinesi, nel caso di Barthes degli occidentali).

Un esempio simile di idealizzazione dell'Altro lo si ritrova anche in Malaparte, più precisamente nel ritratto che egli fornisce di Mao; un ritratto, in effetti, talmente celebrativo da trasfigurare il presidente, infine, in una allegoria di tutto il paese:

¹⁵ Malerba, p. 22.

¹⁶ Parise, p. 664.

¹⁷ Parise, p. 717.

¹⁸ Roland Barthes, *I carnets del viaggio in Cina*, ObarraO edizioni, Milano 2010 (p. 119).

Il presidente Mao mi ha osservato per alcuni istanti in silenzio. Anch'io l'osservavo. Il Presidente della Repubblica Popolare della Cina, l'eroe della rivoluzione cinese, il capo di un popolo di 600 milioni di abitanti, è un uomo sui sessant'anni di statura oltre la media, dalle spalle ampie, il viso largo, la fronte altissima, i capelli neri, folti e soffici. Mi affascinava il suo sguardo: che è fermo, sereno, dolce, profondamente buono. Se la sua prodigiosa vita di uomo d'azione, di rivoluzionario, è lo specchio del suo coraggio, del suo spirito di sacrificio, della sua volontà di ferro, il suo viso è lo specchio del suo animo buono, generoso.¹⁹

Questa descrizione suona quasi come un panegirico, e probabilmente ha davvero una tale intenzione, considerato il fascino esercitato su Malaparte dal leaderismo, ovvero dall'uomo forte e carismatico. Tuttavia, non bisogna sottovalutare il valore metonimico e simbolico di tale descrizione, la quale ha il compito, invero, di imprimere il tono all'intero testo. Anche per Malaparte, in fondo, la scoperta della Cina poteva avvenire solo entro i limiti prescritti dalle autorità e, stanti così le cose, richiedeva un certo sforzo di immaginazione. A tal riguardo, Malaparte si trovava, di certo, sul suo terreno letterario più congeniale; stava visitando un luogo la cui descrizione poteva offrire occasione per esibire un certo lirismo sferzante, e dove l'aura leggendaria di tanti "fatti" storici poteva autorizzare in certo modo a contaminare il racconto storico con elementi di finzione, stratagemmi del tutto funzionali alla narrazione. Si fa notare, in tal senso, come non sia del tutto accertato che Malaparte abbia davvero incontrato di persona Mao. Alcuni critici, infatti, suggeriscono che si tratti di un episodio del tutto inventato, secondo una consuetudine in linea con la biografia dell'autore stesso, tanto estremo nelle sue diverse posizioni militanti (nell'arco della sua vita Malaparte fu fascista, poi critico del regime, simpatizzante comunista e infine cattolico), quanto coerente con il suo credo letterario, incline alla commistione di attualità e affabulazione. Giordano Bruno Guerri, per esempio, nel suo monumentale studio *L'arcitaliano* (1980), dedicato proprio a Malaparte, mette in guardia il lettore di fronte a ciò che legge nei testi: è sempre necessario mettere interrogarsi sulla veridicità di ciò che Malaparte racconta, giacché egli era solito alternare episodi reali ad altri inventati. Dopotutto, l'epigrafe stessa che apre il *libro Io in Russia e Cina*, "Qual è il senso di raccontare tutta la verità?" – suona quasi come un monito. Se fosse vero che l'incontro con Mao non avvenne, il libro di Malaparte supererebbe di gran lunga la sublimazione dell'esperienza degli altri scrittori, come Parise e Malerba, arrivando a "romanzare" la realtà del viaggio e a restituirne una versione finzionale.

In senso più ampio, si potrebbe dire che, per questi viaggiatori, la Cina è come una fondale scenico: la realtà è là fuori, davanti a loro, ma ha l'apparenza di un'illusione, che deve essere superata se si vuol cercare di cogliere qualcosa di vero della situazione cinese. Tutto in Cina sta per qualcos'altro, e la "verità", nascosta od occultata, può essere solo ipotizzata, inferita, o suggerita metonimicamente. A tal proposito, la tesi di Steve Clark e Paul Smethurst secondo cui «i viaggiatori del primo Novecento, pur letteralmente isolati e impossibilitati a guardare oltre le mura della città, non hanno sofferto il senso di 'incarceramento' proprio perché il loro stesso 'bagaglio culturale' non gli consentiva di vedere (comprendere, apprezzare) i cinesi»²⁰ necessita di essere contestualizzato e aggiornato. In effetti, si potrebbe notare, retrospettivamente, che i viaggiatori del primo Novecento, per quanto sprovvisti, poterono godere, dopotutto, di una maggiore libertà fisica di movimento, rispetto ai loro successori arrivati in Cina dopo il 1949, i quali, pur essendo magari più preparati, venivano poi costretti, nelle loro visite, lungo binari consolidati.

Ma, al di là della situazione socio-storica del paese, vi è una seconda ragione dietro la messa in forma allegorica dei diari-reportage di Malaparte, Parise e Malerba, e tale ragione ha a che fare con il retroterra culturale e con le scelte stilistiche di questi scrittori. Per quanto rigida potesse essere la censura cinese, secondo David Scott c'è un «ulteriore motivo condiviso da molti scrittori di viaggio occidentali: quello di evadere anche solo momentaneamente [...] dalle strutture culturali

¹⁹ Malaparte, p. 121.

²⁰ Steve Clark, Paul Smethurst (a cura di), *Asian Crossings: Travel Writing on China, Japan and Southeast Asia*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008 (p. 32).

e linguistiche occidentali.»²¹ Sia Parise che Malerba (non tanto Malaparte, ed in effetti il suo è il libro più narrativo dei tre), pur con posizioni diverse, erano in quegli anni esponenti dell'ambiente della neoavanguardia letteraria, impegnati a ripensare l'uso del linguaggio e la funzione della letteratura, nonché le fondamenta stesse della cultura e del pensiero occidentale. Malaparte fu, in particolare, tra i fondatori del Gruppo '63 che, nelle parole di Nanni Balestrini, «provava insofferenza per lo stato allora dominante delle cose letterarie [...] per lo più prive di vitalità.» Per gli intellettuali di quella generazione e di quel milieu, la letteratura e il linguaggio erano ambiti di resistenza, di critica, di sperimentazione. Tale tendenza sperimentale fu propria anche di Parise, che, sebbene non abbia aderito mai ufficialmente ad alcuna neoavanguardia, mostra fin dagli esordi, la propensione a mischiare tra loro elementi biografici e testimonianze collettive, ad adottare registri linguistici discordanti, dal realismo più crudo a quello più lirico, a contaminare tra loro diversi generi (ne sono esempio proprio i suoi reportage e i suoi scritti giornalistici dove abbondavano dettagli personali e digressioni narrative (in una specie di versione italiana del *new journalism* americano). Parise fu perciò sempre una figura difficile da inquadrare dal punto di vista letterario: una figura, se non di avanguardista, certamente eclettica e originale.

In una certa misura, dunque, i resoconti di viaggio di tutti questi tre autori possono essere visti come esercizi di stile. La Cina, per la sua situazione, per la sua storia, per la sua leggenda viene a costituire per loro un terreno privilegiato di sperimentazione, a causa, non solo della sua «diversità» dall'Occidente, ma anche della sua resistenza a essere rappresentata. A tal proposito, Romano Luperini, nell'introduzione al libro di Malerba, scriveva che

Appare qui uno dei temi (anzi: non un tema tra gli altri: il tema), della ricerca intellettuale e artistica di Malerba: l'«indecifrabilità» del reale. Il termine rinvia a un universo di segni e alla loro alterità rispetto al codice dell'interprete. Il mondo è fatto di parole, ma queste sono incapaci di comunicare e anche di impadronirsi davvero della realtà.²²

Emerge, dunque, in maniera più chiara che, se da un lato è senza dubbio vero che nella neonata RPC «tutto ciò che questi viaggiatori si apprestavano a vedere era stabilito, preordinato fin dalla partenza»²³, è altrettanto vero, dall'altro lato, che l'ethos culturale che informa le biografie di questi scrittori li spinge a trasformare il loro viaggio in una esperienza quasi ideale, per descrivere la quale, il mezzo di espressione più adeguato è, in ultima analisi, un linguaggio che riflette su se stesso (più che sull'Altro) e, a sua volta, diventa astratto ed autoreferenziale. Ecco, allora, che la Cina, per la sua difficoltà ad essere visitata, rappresentata e compresa diviene la lente attraverso la quale ripensare il linguaggio e mettere in crisi lo schematismo della razionalità occidentale, nonché il valore conoscitivo della parola, la sua capacità descrittiva, la sua forza espressiva, il suo potere di significazione. Non è un caso che, soprattutto in Malerba, sia l'ironia – figura discorsiva canonicamente fondata sul doppio intendimento – a diventare il principale espediente per rappresentare la realtà (o meglio: per aggirare la sua descrizione):

Affascinato dagli ideogrammi, per due volte ho intascato il cartoncino che fissava il mio posto a tavola nei pranzi ufficiali, con il mio nome scritto in cinese, ma poi mi sono accorto che le scritte dei due cartoncini non corrispondevano. Da una delle due è venuto fuori tradotto un 'Arbasino' del tutto abusivo. Allora una sera mi sono seduto al posto di Arbasino e Arbasino al posto mio? Qualche nostro commensale avrà realizzato nella sua memoria un Arbasino che in realtà era Malerba e un Malerba che in realtà era Arbasino.²⁴

In questo passaggio emblematico finanche le persone vengono “tradotte” in segni e simboli i cui significati hanno, nella realtà, un corrispettivo incerto, ondivago, tutto formale, quando non del

²¹ David Scott, *Semiotics of Travel: From Gautier to Baudrillard*, Cambridge, Cambridge UP, 2004 (p. 37).

²² Malerba, p. 8.

²³ Angelo Pellegrino (a cura di), *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1985 (p. 85).

²⁴ Malerba, 78-79.

tutto arbitrario. Il senso di appiattimento e di ineludibile ripetizione che per loro sembra connotare, in Cina, lo spazio e il tempo, nonché le caratteristiche del suo popolo, si riverbera infine anche sul visitatore occidentale, come un virus; una constatazione che suscita in Malerba considerazioni ironiche, ma anche amare sulla mutua impossibilità di comprendere ed essere compresi

La difficoltà di trovare una soluzione coerente, un nesso motivato, tra la Cina come referente e la Cina come sistema referenziale, è probabilmente una delle ragioni per cui molti autori del Novecento tendono a pensare che questo paese sia inaccessibile e incomprensibile (ben inteso, a una mente occidentale). Una tale sensazione può essere declinata narrativamente attraverso la descrizione sia della impossibilità fisica e politica ad accedere a certe aree e regioni del paese, sia della impossibilità a entrare in contatto, a conoscere, effettivamente, la Cina e il suo popolo. Non è un caso che anche Roland Barthes, menzionato poco sopra, riporti con enfasi le parole che gli sono state rivolte dal capo dell'Agenzia turistica che accompagna la delegazione francese: «comprendiamo che non siete in grado di capire del tutto.»²⁵ Ciò che è interessante notare, a questo punto, è che questa sensazione di inintelligibilità, di inaccessibilità, di distanza culturale e antropologica, perdura, a gradi diversi, anche negli autori a noi più contemporanei. E questo, nonostante dagli anni Ottanta del Novecento la Cina sia di nuovo entrata a far parte dello scacchiere geopolitico e turistico internazionale.

3. Gli scrittori contemporanei

Bettinelli (1955-2008) è stato un popolare scrittore la cui peculiarità, in tema di viaggi, era quella, come si è detto, di esplorare il mondo a bordo della sua Vespa. Le sue peregrinazioni su due ruote sono raccontate in diversi libri di grande successo che toccano tutto il mondo, tanto che in *Brum Brum. 254.000 chilometri in Vespa* (2002) l'autore descrive il suo viaggio intorno al mondo (Cina esclusa). Nel libro in esame, *La Cina in Vespa*, Bettinelli racconta il viaggio nel Regno di Mezzo, un paese che era rimasto fuori dai suoi itinerari precedenti e che, negli ultimi anni della sua vita, era diventato anche la sua residenza (poiché aveva sposato una donna cinese). Come precisa lo stesso autore all'inizio del libro, l'obiettivo è di «compiere un viaggio in sella alla mia Vespa che tocchi tutte e 34 le provincie della Cina.»²⁶ Tuttavia, lungi dal fermarsi alla mera descrizione delle tappe del viaggio, Bettinelli riversa nel libro ogni tipo di riflessione: da aneddoti ed episodi personali, a divagazioni politiche, passando per la musica, il cinema e la letteratura. Di conseguenza, i confini tematici del libro trascendono fin da subito il viaggio in sé, per arrivare ad abbracciare l'intera vita dell'autore, in tutte le sue sfaccettature. In tal senso, la figura dell'autore è, per così dire, romanticizzata e idealizzata nella figura di un perenne ed ineshausto viaggiatore, come egli stesso ammette, non senza una punta di orgoglio, nelle pagine iniziali:

Chi parte per un viaggio breve lascia a casa tutto il resto ed è concentrato solo sul viaggio che ha davanti. Ma chi spende sedici anni di vita viaggiando, per forza di cose deve essere concentrato anche sulla sua vita, perché quello che ha intorno non è nient'altro che la sua vita.²⁷

Nella misura in cui *La Cina in Vespa* si incentra apertamente su Bettinelli stesso, la forma del testo può essere pensata più vicina al diario intimo, scritto in prima persona, che non a un reportage che si proponga di far luce, per i lettori, sulla Cina di oggi. Non è una sorpresa che, in un tale impianto discorsivo, la Cina e i cinesi tendano a recedere sullo sfondo della rappresentazione. Tale effetto è raggiunto attraverso due strategie. La prima concerne i dialoghi con l'Altro: questi, in effetti, sono ridotti al minimo, nonostante il fatto che per buona parte del viaggio Bettinelli sia accompagnato o da Ya Pei (la sua compagna cinese) o dalla sua amante (sempre cinese) Manuelle, ovvero due figure radicate nella vita del paese, che potevano facilmente negoziare tra l'autore e le

²⁵ Barthes, p. 71.

²⁶ Bettinelli, p. 48.

²⁷ Bettinelli, p. 57.

persone incontrate lungo la strada. La scelta di limitare i dialoghi produce un silenziamento dei cinesi, delle compagne di viaggio di Bettinelli e, in ultimo, del paese intero, che appare soprattutto come uno spazio geopolitico da attraversare per portare a termine l'obiettivo, piuttosto che come una dimensione culturale e antropologica da esplorare in profondità. Tuttavia, è guardando alle foto incluse nel libro che la natura ego-centrica e diaristica del libro emerge in maniera più vivida. Nel libro sono riprodotte 16 foto, e 12 di queste ritraggono Bettinelli da solo, a bordo o accanto alla sua Vespa, mentre guarda in macchina. In generale, queste foto rivelano ben poco dei luoghi visitati dall'autore o delle persone incontrate; al contrario, rinforzano l'immagine di Bettinelli come di un viaggiatore perenne e solitario, dal momento che egli è il solo soggetto ritratto. La sola «relazione» che l'autore intrattiene in queste foto è con la sua Vespa: lo scopo di questi elementi visivi è dunque quello, principalmente, di testimoniare il raggiungimento dell'obiettivo dichiarato del viaggio, ovvero toccare tutte le provincie cinesi in sella alla Vespa. Solo in due fotografie appare una donna (molto probabilmente Ya Pei), ma le didascalie, che riportano solo la data e il luogo, non aiutano a chiarire il dubbio. Più in generale, i lettori si trovano davanti a un testo che rivela molto di più sul suo autore (e sul suo spiccato eclettismo) che non sulla Cina e i cinesi, i quali, ancora una volta, rimangono al di là di una certa soglia di comprensione e rappresentazione. Il paese viene effettivamente attraversato in lungo e in largo, ma non compreso, come se la realtà contestuale che fa da cornice al viaggio fosse solo un pre-testo con il quale Bettinelli non vuole o non può (questa volta per ragioni personali e linguistiche) entrare in dialogo.

Ben diverso, per tipo di viaggio e tipo di scrittura, ma simile nelle conclusioni sulla Cina, è l'esperienza di Sergio Ramazzotti, raccontata in *La birra di Shaoshan*. Il libro è il resoconto dei dieci giorni che Ramazzotti ha trascorso nella città di Shaoshan, la quale diede i natali a Mao Zedong. Invece di viaggiare in lungo e in largo per il paese, l'obiettivo di Ramazzotti è quello di approfondire la cultura cinese rimanendo in un posto, un luogo ovviamente simbolico per la storia recente del paese, e sufficiente per potergli consegnare una certa idea della Cina. In tal senso, dunque, lo sviluppo della dimensione spaziale del viaggio è ridotta al minimo, quasi Ramazzotti rigettasse l'idea stessa che per conoscere un paese (e un popolo) lo si debba attraversare in tutta la sua estensione. Allo stesso modo, il tempo del viaggio rimane una cornice indeterminata, che non identifica spostamenti o attraversamenti, ma si limita a scandire la scrittura dell'autore. Inoltre, mentre il viaggio di Bettinelli durò diversi mesi, qui le coordinate temporali sono ridotte a poche settimane. Il seguente dialogo tra Ramazzotti e Celia, la sua guida e interprete in loco, chiarisce bene l'obiettivo dell'autore sin da principio:

[Ramazzotti]: «A dire il vero io sono qui anche per lavorare» dissi. Lei sgranò gli occhi: [Celia]: «Che tipo di lavoro?» [Ramazzotti]: «Racconto storie. Almeno ci provo.» [Celia]: «A chi?» [Ramazzotti]: «Alla gente del mio paese.» [Celia]: «E loro ascoltano?» [Ramazzotti]: «Qualcuno sì. Qualcuno.»²⁸

Questo passaggio è illuminante poiché ci rivela come Ramazzotti consideri il suo viaggio in Cina essenzialmente legato alla sua professione di reporter. Di conseguenza, il suo vero obiettivo è quello di fornire ai lettori (italiani) un resoconto che possa essere loro utile, ovvero che possa rivelare qualcosa di più sulla Cina contemporanea, sulla sua cultura, i suoi costumi, le sue genti. Siamo di nuovo di fronte, qui, a un reportage, più che a un diario, dove, quantomeno all'apparenza, è l'oggetto centrale di interesse è costituito dalla Cina e non dalla biografia dell'autore. Non sarà dunque un caso che siano molti di più, nel libro, i dialoghi riportati dall'autore, soprattutto quelli con la sua guida. Ben diversa, rispetto a quanto fatto da Bettinelli, è anche la rappresentazione che Ramazzotti fornisce di se stesso: se il primo ama apparire come un perenne viaggiatore, Ramazzotti diluisce l'aura romantica del viaggio, mettendo in risalto il lato professionale della sua figura, così come il fatto che spesso i viaggi che egli compie sono brevi e circostanziati, proprio perché devono produrre in tempi brevi quei reportage di viaggio «on demand» che le riviste italiane gli richiedono.

²⁸ Ramazzotti, p. 20.

Sebbene la Cina rappresenti il centro di interesse di Ramazzotti e della sua scrittura, non sono rari i dialoghi nei quali l'autore confessa a Celia la sua difficoltà nel comprendere il paese: «[Celia] 'Pensi davvero che la Cina sia così contraddittoria?' [Ramazzotti]: 'Penso solo che sia una pazzia. Ma voglio smettere di pensare e prendere ciò che viene, senza obiezioni'.»²⁹ Il paradosso è che, nonostante (o forse proprio perché) Ramazzotti abbia questa difficoltà, egli non cerca un vero confronto aperto con il paese (e con Celia), ma tenda piuttosto a recedere su posizioni di retroguardia, allineandosi a quello che può essere il punto di vista e lo spirito dei lettori italiani a cui si rivolge. Ramazzotti, in altre parole, pur trovandosi in Cina, non è in prima linea nella scoperta del paese, ma rimane nelle retrovie, ricadendo su rappresentazioni già consolidate, se non preconcepite.

Nello specifico, è nuovamente nei dialoghi, nel modo in cui questi sono costruiti discorsivamente, che si può trovare un segno evidente di tale atteggiamento. Infatti, succede spesso che i turni di parola di Ramazzotti siano molto lunghi, mentre le risposte di Celia – la sua unica vera interlocutrice – si limitano a una battuta o due. Questo contribuisce a restituire l'impressione che Ramazzotti, pur essendo un outsider in Cina, occupi una posizione di superiorità rispetto alla sua guida:

[Celia]: «Sei stato a Shanghai. Avrai visto i grattacieli.» [Ramazzotti]: «Celia, ho dormito nel Jin Mao. L'albergo cominciava al cinquantaquattresimo piano. I primi cinquantatré erano tutti vuoti.» [Celia]: «Questo la televisione non lo ha detto.» [Ramazzotti]: «No, ma è così. Una torre di cristallo vuota, giusto per poter dire al mondo: Ehi, guarda qui, anche noi siamo capaci di costruire grattacieli. Perché non vieni a investire un po' di soldi da noi? Inoltre serve anche a dire ai cinesi: Avete visto? Avevamo ragione noi. Sulla piazza Tienanmen, quando sparavamo addosso ai vostri figli, stavamo difendendo il comunismo, ed eccone qui i risultati.» [Celia]. «Ma...», tentò di dire Celia.³⁰

La funzione demiurgica che l'autore occupa in questo e altri dialoghi tradisce la misura in cui il suo approccio alla Cina non è di vera apertura, da pari a pari, ma piuttosto dettato da ciò che egli sa già (o crede di sapere) del paese. Nei fatti, Ramazzotti rigetta ogni concreta possibilità di poter conoscere qualcosa (di diverso o nuovo) della Cina attraverso Celia. È come se il suo breve soggiorno a Shaoshan fosse funzionale a confermare impressioni già formate. Il seguente è un esempio emblematico di come l'autore tenda a proiettare sulla sua guida un'immagine stereotipata, che pertiene più alle idee di Ramazzotti stesso di come siano (o dovrebbero essere) i cinesi, piuttosto che sul modo in cui Celia si presenta e agisce concretamente:

Un paio di jeans bastavano a renderti detestabile, perché mi rivelavano il tuo desiderio, nascosto forse anche a te stessa, di essere parte di quel mondo che a parole condannavi. Ti preferivo con la gonna a metà polpaccio – quella lunghezza così insulsa, così cinese.³¹

Agli occhi di Ramazzotti, Celia non si conforma all'idea di «cinesità» che egli conserva: un'idea, ben inteso, influenzata dalla distanza culturale e geografica che separa la Cina dall'Italia. Questo lo porta addirittura a rigettare o a condannare quegli atteggiamenti della sua guida che si allontanano dall'idea prefissata che Ramazzotti stesso serba del paese e del suo popolo. In ultima analisi, più che con Celia, Ramazzotti dialoga surrettiziamente con i suoi lettori italiani, con i quali, molto probabilmente, condivide una visione molto simile della Cina. A rinforzare questa visione c'è anche, forse un po' paradossalmente, la scelta di non includere immagini nel testo. Non solo questa scelta stride con la professione di Ramazzotti, il quale è, in primis, un fotoreporter, ma risulta ancora più emblematica in termini discorsivi e di rappresentazione della Cina quando viene raffrontata con le parole stesse dell'autore, raccolte durante l'intervista:

²⁹ Ramazzotti, p. 132.

³⁰ Ramazzotti, p. 170.

³¹ Ramazzotti, p. 50-1.

Nel caso de *La birra di Shaoshan* credo che le parole siano sufficienti a rendere il messaggio. Il potere evocativo delle parole è infinitamente superiore a quello delle immagini. Mi piace l'idea che il lettore immagini insieme a me il mondo che gli sto dipingendo sulla pagina.³²

Ecco che, mentre per gli autori della prima generazione la fotografia era da escludere, o da limitare, soprattutto a causa delle restrizioni delle autorità, mentre per Bettinelli essa rappresenta una forma di riaffermazione della propria istanza autoriale sul testo, per Ramazzotti risulta del tutto superflua di fronte al potere evocativo delle parole. Ma in questo potere evocativo c'è, di nuovo, una volontà di controllo egemonico della relazione che lo lega ai lettori, giacché essi sono «obbligati», in tal modo, a seguire il discorso dipanato da Ramazzotti, senza la possibilità di vedere «con i propri occhi», ovvero di mettere le parole di Ramazzotti alla prova dei fatti. Non si vuole certo qui difendere una presunta aderenza all'ontologia del reale da parte della fotografia, ma senza dubbio essa, controbilanciando le parole, può aiutare a fornire (così come in Bettinelli essa testimonia il raggiungimento dell'obiettivo dell'autore) un'ulteriore chiave di lettura non solo della Cina, ma anche dell'esperienza di Ramazzotti nel paese. Se vogliamo, il ricorso alle sole parole rappresenta, per il lettore, una forma di costrizione simile ad un percorso obbligato, ovvero alla necessità di seguire ciò che Ramazzotti ha in mente, producendo, in maniera non troppo dissimile, un effetto-specchio rispetto al senso di occlusione preventiva avvertita dagli scrittori discussi in precedenza di fronte al linguaggio e ai percorsi della propaganda cinese.

Arriviamo, infine, all'ultima autrice di questa carrellata. Il libro di Bamboo Hirst *Il fiume oltre il mondo dei peschi in fiore* è antecedente sia a quello di Ramazzotti che di Bettinelli. Tuttavia, è più utile affrontarlo per ultimo in ragione della biografia dell'autrice e del conseguente tipo di racconto di viaggio; un racconto, in effetti, che si discosta sensibilmente da quelli finora analizzati. Come ricordato all'inizio, Hirst è una scrittrice di origine cinese naturalizzata italiana: è nata, infatti, in Cina, da madre cinese e padre italiano, e in Cina ha vissuto fino alla prima adolescenza, quando è dovuta emigrare in Italia a causa dell'incerta situazione politica della Cina nel post-1949. Nella prospettiva degli autori della prima generazione analizzati qui, già questo dato appare eclatante, dal momento che testimonia, non solo quanto la Cina fosse difficile da comprendere e rappresentare per uno straniero, ma anche difficile da vivere per i cinesi stessi. Quello che più ci interessa qui è che nel 1988, oltre trent'anni dopo la sua partenza, Hirst è tornata per la prima volta in Cina, e vi ha viaggiato per diverse settimane, dando poi alle stampe quello che è un ibrido tra un racconto di viaggio e una collezione di memorie. In effetti, come appunta l'autrice stessa nella prefazione al libro, «Ora che mancano solo pochi minuti al nostro appuntamento mi ritornano in mente, incalzanti, ricordi belli e brutti.»³³ Fin dal principio, dunque, il libro si configura come un viaggio *à rebours* sulle tracce dei ricordi dell'autrice, e non è un caso che l'intero testo sia permeato da un certo sentimento nostalgico, dettato dalla difficoltà di Hirst di ricomporre la Cina della sua giovinezza, sullo sfondo di un paese tanto mutato. Il passaggio seguente, che racconta il tentativo fallito di Hirst di ritrovare il convento dove trascorse la sua infanzia, è a tal proposito significativo:

Questo era il vostro cortile, nel mezzo c'era la Madonna con Bernadette', dice padre Jiang. Nonostante queste spiegazioni non riesco comunque a orientarmi bene; adesso tutto mi sembra spostato, non riesco a localizzare con precisione le aule, la cappella. Mi rassegno allora a prendere delle foto, sperando che forse mi aiuteranno in seguito a ricostruire insieme alle altre il puzzle dei miei ricordi.³⁴

Il tentativo di Hirst di ritrovare la Cina autentica, quella della sua infanzia, ovvero quella dei peschi in fiore, si scontra con sentimenti contrastanti: da un lato i suoi ricordi sono ancora vividi, dall'altro il paese è cambiato in modo radicale, lasciando ben poche speranze all'autrice di ricostruire un quadro coerente della Cina di allora. Ciò che più importa, all'interno della presente analisi, è che il

³² Sergio Ramazzotti, intervista di Stefano Calzati, 18 settembre 2013, Skype.

³³ Hirst, prefazione.

³⁴ Hirst, p. 14.

viaggio di Hirst si configura come un'esperienza del tutto soggettiva, intimistica, rivolta più a se stessa che non ai lettori, e non pretende di «mostrare» la Cina, di rappresentarla, ma solo di ritrovarne lo spirito, le atmosfere, i sapori: alcuni indizi, tanto storici quanto autobiografici, che possano aiutarla a connettersi col passato. È l'autrice stessa a confessare questo durante l'intervista:

Ciò che mi ha deluso più di tutto è stata la vista. Nell'olfatto, ad esempio, ci sono delle novità occidentali, ma è rimasto in larga parte lo stesso: l'odore delle castagne, delle patate rosse, i profumi che profondono dalle farmacie... Sorridevo dentro di me ogni volta che li sentivo... La prima sera, per esempio, ho trovato la mia Cina in un... piatto di verdure! Ma anche il tatto! Ah, la seta cinese è unica! È inutile pretendere di conoscere la Cina dai libri, o imparando la lingua. Non basta. La Cina è un *modus cogitandi*.³⁵

Per ragioni tutt'altro che politiche, la Cina di Hirst viene nuovamente traslata su un piano immaginifico, evocativo, giacché, come l'autrice stessa puntualizza, la Cina è innanzitutto un «modo di pensare», ovvero un paese che deve essere assorbito lentamente, introiettato, e non semplicemente rappresentato dall'esterno. In termini testuali, ciò che sorprende di più è il fatto che, nonostante il viaggio di Hirst presenti una ricerca del tutto personale, fatta soprattutto di sensazioni non-visive, il libro è arricchito da numerose fotografie, le quali, all'opposto, rivendicano il potere «realistico» (e vedremo in che misura ingannevole) dell'immagine. A una prima lettura si potrebbe pensare che queste fotografie sono state scattate da Hirst, come ella stessa menziona più volte nel testo (si veda il primo passaggio citato). Tuttavia, queste immagini non sono di Hirst, bensì del famoso fotoreporter italiano Giorgio Lotti, il cui nome appare nel colophon del libro. Dal momento che Lotti non ha viaggiato insieme a Hirst (che mai lo menziona) ma si era recato periodicamente in Cina durante gli anni Settanta, come inviato per diverse testate italiane (su tutte, *Epoca* e *Panorama*), tra il racconto dell'autrice e le fotografie si apre una discrepanza cronotopica, giacché le immagini sono antecedenti al viaggio di Hirst, ma successive all'infanzia che l'autrice cerca di ricordare. Si potrebbe anche dire che è proprio tale discrepanza a favorire il superamento di quella frattura nostalgica e visiva tra la vecchia Cina di Hirst e quella che l'autrice si trova di fronte durante il suo viaggio. Lotti stesso, in un'intervista concessami nel 2014, ha chiarito questo punto:

sarebbe stato impossibile fare il lavoro insieme, perché Bamboo racconta il suo viaggio legandolo a episodi di gioventù, mentre le mie foto sono più recenti rispetto alla sua adolescenza, ma più vecchie rispetto al tempo del viaggio. Ho lavorato, certo, in un periodo nel quale il cambiamento in Cina non era ancora così radicale ed evidente come oggi, e questo forse ha aiutato nella scelta delle foto.³⁶

La discrepanza tra le foto, la Cina del passato di Hirst e la Cina del presente acquista una risonanza politica non appena si rifletta sul fatto che gli anni nei quali Lotti ha effettivamente condotto i suoi reportage erano gli stessi nei quali autori come Parise e Malerba (ma anche Barthes) avevano grande difficoltà di movimento ed erano bersagliati dai messaggi della propaganda. Di conseguenza, la vera domanda diventa: come viene costruita, nel libro, la consonanza tra testo e immagini, al di là della discrepanza cronotopica? Innanzitutto, si nota che le fotografie sono piuttosto numerose (49 in 248 pagine) e distribuite nel libro (non raccolte in una sezione specifica), il che contribuisce a creare un rapporto verbo-visivo equilibrato. Questo dà anche l'impressione che la concezione del testo scritto e delle fotografie sia il risultato di un progetto organico concepito a monte del viaggio. Inoltre, le didascalie delle fotografie sono in forma di estratti ripresi dal testo, sicché viene costruita l'idea che ciò che l'autrice racconta sia simultaneamente immortalato, a livello visivo, da Lotti. Infine, la consonanza tra testo e immagini è favorita da alcune scelte stilistiche riguardanti specificamente le foto: l'uso del bianco e nero, soprattutto, contribuisce a rappresentare i soggetti e gli scenari in modo de-saturato, rendendoli quindi idealtipici, meno ancorati alla contingenza del reale. Tale de-saturazione, in effetti, annichilisce una precisa

³⁵ Bamboo Hirst, intervista di Stefano Calzati, 28 aprile 2014, di persona.

³⁶ Giorgio Lotti, intervista di Stefano Calzati, 17 febbraio 2014, Skype.

contestualizzazione storica del referente, favorendone la funzione generalizzante e simbolica. Questo risulta ancora più valido se si pensa alle parole di Lotti riguardo alla funzione del colore nella fotografia: «la luce e il colore sono cruciali per comprendere come un soggetto prende forma, come cambia, come si muove, come vive.» Ecco allora che, nella scelta del bianco e nero, si ritrova un motivo non solo stilistico, ma anche strategico per cercare di ricomporre, ad uso e consumo del lettore, quel quadro coerente della Cina del passato che Hirst andava cercando durante il suo viaggio. È in questo modo che un diario in larga parte personalistico e intimistico, e nel quale è evidente la frustrazione di non poter ri-conoscere la propria Cina, si trasforma in una testimonianza sociale, corale, di ciò che la Cina era ed è diventata, considerando anche il fatto, come detto, che la possibilità di immortalarela fotograficamente negli anni Sessanta e Settanta del Novecento non era scontata, era bensì sottoposta ad un permesso rilasciato dalle autorità e, per questo, rappresentava un gesto intrinsecamente politico.

4. Conclusioni

La Cina ha da sempre esercitato un'attrazione forte sull'Occidente e gli scrittori di viaggio occidentali, i quali ne hanno scritto, talvolta in maniera positiva e talvolta in maniera negativa. In questo saggio, focalizzato su alcuni resoconti di viaggio di scrittori italiani del secondo Novecento e del primo decennio degli anni Duemila – un periodo che viene solitamente trascurato dagli studi sul genere, i quali si concentrano piuttosto su testi medioevali, premoderni e moderni – si è cercato di portare alla luce la complessa rete discorsiva che contribuisce alla rappresentazione contemporanea della Cina. In particolare, si sono volute evidenziare le sinergie che scaturiscono da diversi fattori: la Cina «reale», quella pre-scritta dalla propaganda e quella descritta dallo sguardo occidentale, il retroterra culturale e biografico dei singoli autori, e le scelte stilistiche compiute nella testualizzazione dell'esperienza e quelle editoriali inerenti l'impaginazione del libro.

Senza dubbio, una cesura netta la si riscontra tra quei testi che sono stati scritti durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento – decenni nei quali viaggiare in Cina significava, soprattutto, se non quasi esclusivamente, piegarsi ai dettami delle autorità ed essere esposti ai messaggi della propaganda – e quelli successivi alla presa del potere da parte di Deng Xiaoping, nei quali si registra una riapertura al turismo e, almeno in linea teorica, una maggior libertà di movimento. Quella che emerge dai testi di Malaparte, Parise e Malerba è una Cina per certi versi immaginaria, preconfezionata, ed è evidente lo sforzo immaginativo e spesso frustrato di questi autori per andare oltre la rappresentazione patinata imposta dalle autorità, così da offrire una chiave di lettura diversa. Tale ambizione investe peraltro tanto il piano del significato quanto quello del significante, poiché la descrizione della Cina offre a questi autori, spesso coinvolti, a vario titolo e in varia misura, nelle sperimentazioni letterarie che hanno attraversato il Novecento italiano ed europeo (si vedano anche i riferimenti a Roland Barthes), numerosi spunti per un “esercizio di stile”, attento più alla forma del dettato che non alla realtà delle cose narrate. Dall'altro lato, abbiamo gli autori della seconda generazione, per così dire, ovvero coloro che si sono recati in Cina dopo la riapertura delle frontiere cinesi ai capitali e al turismo stranieri. Questi scrittori hanno certo più libertà di movimento, più discrezione di giudizio, più occasioni per creare quegli incontri casuali e spontanei di cui autori come Parise e Malerba denunciavano la mancanza. Eppure, anche per scrittori come Ramazzotti e Bettinelli la Cina rimane, in una certa misura, inaccessibile, incomprensibile, e questo, si badi bene, non tanto per un certo modo di viaggiare superficiale – Ramazzotti è rimasto in Cina poche settimane ma si è appoggiato a una guida locale tutto il tempo, mentre Bettinelli ha viaggiato per il paese per diversi mesi – quanto perché sembra permanere una certa diffidenza, se non riluttanza, a indagare davvero la Cina con pazienza, in tutte le sue sfaccettature, e oltre le immagini precostituite. Forse, come ci ricorda la terza autrice analizzata, Bamboo Hirst, la Cina, prima di essere una nazione e una civiltà millenaria, è davvero un modo di sentire, un approccio al reale. È probabilmente Hirst, in effetti, la scrittrice che più si avvicina ad una rappresentazione «autenticamente» intimista, ovvero non stereotipata, della Cina, e questo,

senza dubbio, è favorito della sua personale biografia. L'esperienza di viaggio di Hirst – che tuttavia è sostanzialmente fallimentare, giacché l'autrice ha dovuto rinunciare alla riscoperta dei luoghi della sua infanzia, ormai trasfigurati – dimostra come, al di là del contesto storico, a giocare un ruolo determinante nella rappresentazione della Cina è anche l'attitudine personale con la quale ogni autore si avvicina al paese. Allo stesso tempo, l'esperienza di Hirst, assieme a quella di Bettinelli e Ramazzotti (il quale, pur fotografo, ha deciso di non includere immagini nel suo racconto), ci mostrano anche come la presenza o meno di elementi visivi possa essere determinante nella caratterizzazione di un certo tipo di esperienza: mentre Bettinelli concentra su di sé tutta l'attenzione, Hirst cerca attraverso le foto di Lotti una negoziazione con il suo passato, mentre Ramazzotti decide di affidarsi esclusivamente alle parole, filtrando attraverso di esse una rappresentazione fortemente soggettiva e demiurgica. Ben diverso, ovvero politico, è invece il ruolo della fotografia nella Cina di Mao: fotografare, come ci ricorda Lotti, era un atto consentito a pochi, tant'è vero che, a titolo d'esempio, per ritrarre il leader Zhou Enlai, in una foto che poi divenne leggendaria, le autorità concessero a Lotti la possibilità di scattare una sola fotografia. Per quanto riguarda, infine, gli autori della prima generazione, non ci è dato sapere, dalla lettura dei loro testi, se e in che misura avessero la possibilità di scattare foto. A tal proposito, i diari di Roland Barthes possono tornare utili, giacché, in essi, il filosofo francese ricorda come alcuni componenti della sua delegazione scattarono diverse fotografie. Non c'è ragione di pensare che ciò non fosse consentito anche a Malaparte, Parise e Malerba, ma il fatto stesso che nessun elemento visivo (né fotografie, né disegni, i quali invece arricchiscono, ad esempio, i carnets di Barthes, accompagni i loro testi rafforza l'idea di una quasi totale chiusura nei confronti della Cina.

Bibliografia

- Barthes, R., *I carnets del viaggio in Cina*, ObarraO edizioni, Milano 2010.
- Bettinelli, G., *La Cina in Vespa*. Feltrinelli, Milano 2008.
- Burton, S., *Travel Narrative and the Ends of Modernity*. Cambridge University Press, New York 2014.
- Clark, S., Smethurst, P., (a cura di), *Asian Crossings: Travel Writing on China, Japan and Southeast Asia*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2008.
- Clifford, N., *A Truthful Impression of the Country: British and American Travel Writing in China, 1880-1949*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.
- Guerri, G. B., *L'arcitaliano. Vita di Curzio Mapalarte*. Bompiani, Milano 2008.
- Hayot, E., Saussy, H., Yao, S., (a cura di), *Sinographies: Writing China*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Hirst, B., *Il mondo oltre il fiume dei peschi in fiore*, Mondadori, Milano 1989.
- Malaparte, C., *Io in Russia e in Cina*, Vallecchi Editore, Firenze 1958.
- Malerba, L., *Cina Cina*, Manni, Lecce 1985.
- Moroz, G., Sztachelska, J., (a cura di), *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions*, Cambridge Scholars, Newcastle 2010.
- Pellegrino, A., (a cura di), *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1985.
- Porter, D., *Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton University Press, Princeton 1991.
- Ramazzotti, S., *La birra di Shaoshan*. Feltrinelli, Milano 2002.
- Scott, D., *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard*. Cambridge University Press, Cambridge 2004.