

LA CITTÀ DI GU CHENG: UNO SCENARIO APOCALITTICO

ANNA SIMONA MARGARITO*

ABSTRACT. Gu Cheng (1956-1993), contemporary Chinese poet, was one of the most important authors of the Chinese literary scene in the second half of the twentieth century. In exile since 1989, having publicly expressed disagreement with the intervention of the Government of the People's Republic of China at Tiananmen incident on June 4, 1989, he decided to live in Auckland, New Zealand, together with his wife and son. This article examines two cycles of poems composed by the author: *Gui jin cheng* 鬼进城 (The spirit enters the city) written in 1992 and *Cheng* 城 (City) composed between 1992 and 1993 just before the tragic end of his life. A disturbing vision of his native city, Beijing, is what the poet gives us through the lines of the poems of the cycle *Cheng*. The capital of China, appears to be destroyed by the people and history and bears the marks of the violence of the of the recent Tian'anmen incident. What the author shows us, with this poetic journey through Beijing, are the ruins of an ancient splendour. He tries to rebuild the old city of his childhood through his poetry. However, this effort is so titanic that Gu Cheng abandons his initial intentions and the cycle remains unfinished. Very similar to *Cheng*, both for the structure and for the subjects covered, is the second cycle of poems called *Gui jing cheng*. The similarity between the two works is suggested even by the titles. This article attempts to explain why both collections can be read as the author's descriptions of his torn inner self, of his identity divided between the two worlds (East and West) where he lived.

KEY WORDS: Gu Cheng, Chinese poetry, city, spirit, Beijing

Il termine “apocalittico” fa riferimento a qualcosa che implica distruzione totale o terribile violenza, proprio ciò che ritroviamo nel ciclo di poesie *Cheng* 城 (*Città*), scritto dal poeta cinese Gu Cheng (1956-1993) prima della sua tragica morte. È interessante notare come l'autore anticipi questi temi in un precedente ciclo di poesie dal titolo *Gui jin cheng* 鬼进城 (*Lo spirito entra in città*). Di ciò tratta questo articolo.

Cheng (*Città*)¹ è l'ultimo ciclo poetico composto da Gu Cheng, al quale egli ha lavorato dal 1992 al 1993, durante i suoi soggiorni in Germania e in Nuova Zelanda. Esso descrive Pechino, città natale dell'autore (Kubin, 1999). In esso, in un'identificazione con la patria lontana, Gu Cheng tratteggia qualcosa che assomiglia ad un ultimo autoritratto poetico.

* ANNA SIMONA MARGARITO (PhD) studied Chinese Literature at the University of Salento, Italy, and her ongoing research in the field is presently focused on the urban poetry of Chinese expatriate writer Gu Cheng. E-mail: annasimona.margarito@tin.it.

¹ In seguito, si farà riferimento a questa raccolta come *Cheng* o come “ciclo”.

Gu Cheng è stato una delle personalità di spicco del panorama letterario cinese del secolo scorso, in quanto uno tra i maggiori esponenti della corrente poetica della “poesia oscura”. Questa corrente, che si colloca nella seconda metà del XX secolo, dimostra più elementi in comune con la precedente tradizione letteraria europea che non con quella cinese. Tamburello (1998) fa notare che l’influenza della cultura occidentale “opera a livello contenutistico e solo conseguentemente stimola un mutamento formale della lingua stessa. L’entità di questo mutamento è però opera interamente originale dei poeti cinesi che conoscono e lavorano solamente con la propria lingua”.

Per meglio definire l’accezione in cui l’aggettivo “oscura” viene usato in riferimento a questa corrente poetica, è illuminante quanto lo stesso Gu Cheng spiega in proposito:

[...] il termine si riferisce ad una poesia che è simbolica e suggestiva, con concetti profondi, impressioni stratificate, ed una coscienza dell’inconscio, ecc. C’è sicuramente un senso in tutto questo, ma, se ci si limita a queste idee, non credo si riesca a cogliere la caratteristica fondamentale di questo nuovo tipo di poesia. La caratteristica fondante è il suo realismo. Essa parte dal realismo oggettivo, ma vira verso un realismo soggettivo; muove da una reazione passiva ad una creazione attiva (Allen, 2005: 182).

Si potrebbe sottolineare che proprio quel “realismo soggettivo” di cui egli parla, risulta essere la principale caratteristica di buona parte della produzione poetica di Gu Cheng e, in particolare, del ciclo *Cheng*, che mescola elementi reali e ricordi del poeta.

Gu comincia a comporre le prime poesie già a partire dall’età di sei anni. Nel 1987, avendo acquisito una certa fama, comincia a viaggiare all’estero. Dal 1988 al 1989, si trasferisce ad Auckland con la moglie ed il figlio, lavorando inizialmente per la locale università. Qui, il 4 giugno 1989, insieme all’amico e poeta Yang Lian, organizza una lettura di protesta contro l’azione repressiva del governo cinese. Questa presa di posizione segna per entrambi l’inizio dell’esilio.

Nel 1990, arriva dalla Cina, Li Ying (alias Ying’er), la ragazza di cui Gu Cheng si era innamorato mentre si trovava ancora a Pechino. La donna decide, d’accordo la coppia, di andare a vivere con il poeta e la moglie.

Qualche anno più tardi, dal 1992 al 1993, Gu Cheng si reca in Germania con la moglie per ragioni di lavoro, mentre Li Ying, rimasta in Nuova Zelanda, fugge con un altro uomo. È a questo punto che, nel 1992², l’autore

2 La datazione della poesia *Houhai*, nella versione inviata a Kubin, è del 1991, questo lascia supporre dei dubbi sulla datazione esatta dell’inizio della stesura del ciclo (see Kubin, 1999).

inizia la stesura del ciclo *Cheng*. Circa un anno dopo, ritorna sull'isola di Waiheke con la moglie dove, l'8 ottobre 1993, muoiono entrambi tragicamente per mano del poeta.

Alla luce di questi dati biografici, i temi del ciclo *Cheng* appaiono particolarmente significativi. Negli ultimi anni della sua vita, il poeta che, pur essendosi stabilito all'estero da alcuni anni, continua a rifiutare di imparare una lingua straniera, si rinchiude con la moglie e l'amante in un universo personale creato sul modello del romanzo classico *Sogno della camera rossa*³. Egli pertanto non riesce, né vuole, spezzare il cordone ombelicale che lo lega alla sua patria, alla sua città natale ed alla sua identità profondamente cinese (Li, 1999: 61-75).

Tre sono i temi principali del ciclo indicati dallo stesso autore e individuati già da Wolfgang Kubin, amico molto più che traduttore e critico del poeta: la perdita di Pechino, la città che rivive solo nei ricordi del poeta, la meta a cui egli non può più tornare; la perdita della sua amante che egli non potrà riavere perché lei ha deciso di fuggire con un altro uomo; e infine, gli eventi del 4 giugno 1989, come si evince dal sottotitolo, *Liusi* (4 giugno), apposto nella versione inviata a Kubin (1999).

Le 52 poesie, di cui si compone il ciclo, sono precedute da una breve prefazione (in realtà, una lettera scritta alla sorella), in cui l'autore argomenta la sentita necessità di scrivere il *Cheng*.

Ecco un estratto di quanto l'autore scrive nella prefazione al *Cheng*:

Arrivato in Germania, questa somigliava alla Pechino della mia infanzia. C'era la neve, c'erano anche rami secchi di alberi che oscillavano nel vento, io avevo la vaga sensazione che, camminando lungo la strada che si trova sotto la finestra, sarei arrivato a casa, avrei potuto vedere Xizhimen, quei raggi di luce desolati del crepuscolo spandendosi illuminavano i giganteschi profili dei parapetti e delle fortificazioni... In sogno, sì, torno spesso a Pechino, ed anche se quella attuale non le

3 *Honglou meng* (*Sogno della Camera Rossa*) fu scritto da Cao Xueqin (1715-1764) ed ebbe immensa popolarità. L'autore, che incluse molti elementi biografici, descrive la vita della famiglia Jia e dei suoi servitori. Nel testo si riscontra un forte contrasto tra la vita spensierata che Jia Baoyu, il protagonista, conduce nel Giardino della Grande Contemplazione, insieme a cugine e sorelle, e gli intrighi ideati in altri luoghi della proprietà. A tal proposito Idema e Haft (2000) spiegano: "Uno degli intrecci principali segue le contrastanti relazioni di Jia Baoyu con due cugine che sono una l'esatto opposto dell'altra: la malaticcia, lamentosa Lin Dayu e la robusta, estroversa Xue Baochai. Dopo una lunga serie di avventurose complicazioni, Jia Baoyu si dispone infine a sposare Lin Dayu- o così crede. Una volta nella camera nuziale, scopre che la sposa è invece Xue Baochai. Lin Dayu muore subito dopo. Avuto un figlio e superato gli esami, Jia Baoyu dice addio al mondo e diventa discepolo di un maestro taoista e si fa monaco buddhista" (Idema e Haft, 2000: 255-256).

somiglia, è il luogo dove io, in accordo con i principi del cielo e del cuore, desidero andare. Attualmente il lago Taiping o Zhonghuamen, non ci sono più, non ci sono neanche i mattoni e la polvere che salivano nel mezzo del cielo limpido, le strade costruite in pendenza, gli alberi di giuggiole selvatiche, ma io ci cammino ancora sopra, e vedo la vita precedente e quella che verrà [...] Di questa raccolta di poesie intitolata *Cheng*, ho completato solo una metà, ci sono ancora molte porte della città che non sono state riparate. [...] Io non lo so, solo che ogni giorno canto un verso di una canzone popolare vietnamita: ah, povera mia città natale... (10 Aprile 1992, see Gu, 1995: 856)

L'autore, nell'anticipare che il ciclo, rimasto incompleto, contiene insieme elementi reali ed irreali, riesce a creare ciò che Samuel T. Coleridge definirebbe come una "volontaria sospensione dell'incredulità" (Marinoni Mingazzini e Salmoiraghi, 1992: 501) inducendo a considerare come reali, eventi che non lo sono, o posti che non esistono più ma vivono nei ricordi dell'autore (come, per esempio, i luoghi a cui sono intitolate molte delle poesie del ciclo), ed azioni che si svolgono solamente nelle poesie, grazie esclusivamente alla vivida immaginazione del poeta.

La vecchia città delle memorie di Gu si sovrappone all'immagine più recente di Pechino ed entrambe si mescolano con l'immagine della Germania dove l'autore risiede. Il risultato è un'immagine illusoria che riconduce il poeta nella sua capitale, in una visione che dura 52 poesie.

A questo proposito, Kubin (1999: 259) fa notare che il viaggio in questa città irreali non è altro che un viaggio introspettivo, tanto che il titolo del ciclo è chiaramente un gioco di parole con il nome stesso del poeta, *Cheng* 城, il cui significato in cinese è proprio quello di "città". Un tema ulteriore è quello dell'identità e dell'individualità dell'uomo Gu Cheng, così come si viene a delineare nell'intero ciclo, un ultimo e quanto mai singolare autoritratto spirituale. Gu Cheng è, a questo punto della sua vita, un uomo che sente forte la sua identità culturale e le sue radici. Dall'esilio, egli sente il richiamo ed il ricordo della sua Pechino così tanto da impegnarsi nell'impresa titanica di ricostruire la sua città natale nell'unico modo che gli è congeniale e possibile, cercando, cioè, di *xiuhao* 修好 "riparare" i cambiamenti operati dalla storia, dal progresso e dall'uomo, ricostruendo la sua città in poesia con le sue parole.

Alla fine del ciclo e della sua vita egli non può che prendere atto di aver oramai perso la sua battaglia contro il mondo, contro la storia ed il progresso. Non ha più la sua patria, non ha più la sua amante, vive in una società dalla quale si tiene volutamente lontano, porta le ferite infertegli dalla storia e dalla vita, proprio come la sua città, ma, soprattutto, ne è

pienamente consapevole. È questo lo scenario di desolazione e distruzione che il ciclo *Cheng* lascia intravedere.

In psicanalisi, un oggetto del desiderio ha la funzione di mascherare il vuoto che soggiace alla pulsione (Agosti, 1972: 14). Pechino, per l'autore, svolge questa funzione, e il perché del vuoto che soggiace alla pulsione è intuibile: la sua città natale è ormai perduta, in primo luogo, perché il poeta non può più tornarci e, poi, perché, se pure vi tornasse fisicamente, vi troverebbe solo le rovine di ciò che un tempo era la 'città perfetta': un luogo concepito e costruito in accordo con i principi, che regolano cielo e terra, secondo la tradizione geomantica cinese. Dalla Storia e dai suoi stessi uomini Pechino, così come la si legge dalle poesie, è stata distrutta poco a poco. È diventata teatro di scontri e atrocità tanto da portarne i segni, ancora chiaramente distinguibili qua e là nei componimenti, dove il poeta li annota. Queste poesie portano i segni di uno scenario di lotta: vi è l'esercito, figurano fori di pallottole, ferite, e non ultimo, vi è il riferimento a personaggi della scena politica del fatidico 4 giugno 1989 ed inoltre il verbo *si* 死 (morire) è tra i più ricorrenti nel ciclo.

Nella prefazione del *Cheng*, Gu dice di voler "riparare" (Gu, 1972: 14) i luoghi della sua città natale ed ideale, quasi per riportarla al suo originario splendore, tuttavia nei versi così "costruiti", egli riesce solo a rimetterne in piedi rovine e frammenti, apparentemente sordinati, in un ciclo che rimane, forse non per caso, incompiuto.

Perduta, come la vecchia Pechino, è anche l'amante del poeta fuggita con un altro uomo. Vorrebbe riaverla, ma ciò non può più accadere nella realtà, pertanto egli la 'colloca' in un luogo poetico dal quale non potrà più fuggire. È l'autore stesso a descrivere il ciclo come la storia di una ragazza deceduta che, nell'ipotesi avanzata da Kubin (1999: 23), sarebbe proprio Li Ying. L'amante si intravede tra le poesie, è tra le figure che popolano la "città" e, come tutti gli altri abitanti di questo non luogo, non viene descritta né caratterizzata in modo particolare.

Nel ciclo, inoltre, stando anche alle indicazioni dell'autore, si racconta dell'incidente di Tian'anmen, un trauma che ha colpito un'intera generazione, ma che Gu vive molto dolorosamente per due ragioni principali: in primo luogo, per aver vissuto in passato, in prima persona, l'esperienza del confino nella provincia dello Shandong dal 1969 al 1974 (Li, 1999: 405), durante la Rivoluzione Culturale; ma, soprattutto, perché la storica declamazione di protesta, organizzata insieme all'amico e poeta Yang Lian, contro l'azione repressiva del governo cinese, segna l'inizio del suo esilio e la traumatica separazione dalla Cina. Nel ciclo tutto ciò si mescola e unisce alle vicende personali di Gu Cheng, come lui stesso le narra.

Egli conduce in una città che è materialmente costruita di suoi ricordi. Pechino è riletta e riscritta dal poeta in questa chiave, così che ogni luogo è

solo un pretesto, uno spunto e non è più importante di per se stesso, ma acquista rilevanza e sostanza all'interno dell'immensa geografia della città, diventando degno di poesia solo perché è stato palcoscenico della vita del poeta oppure meta dei suoi ricordi.

Nel saggio *Ghost enters the city* (Lupke, 2008: 123-143), Yibing Huang sottolinea la metamorfosi che ha interessato il giovane Gu Cheng, quello che veniva definito il "poeta delle fiabe", a seguito delle numerose vicissitudini che hanno contrassegnato la sua vita e dopo i molti viaggi, è stato trasformato in un uomo completamente diverso, distrutto, rovinato. È proprio così che egli si dipinge, con la metafora della vecchia città, che egli descrive per sé e per i lettori nel suo ultimo ciclo. Come si deduce dal titolo, un'allusione dietro la quale si cela il suo nome (Kubin, 1999: 23), il tema principale e, quindi, il protagonista dell'opera è l'autore stesso: l'uomo prima ancora del poeta.

Diversi studiosi hanno messo in evidenza quanto sia mutata, nel corso della vita dell'autore, la sua concezione della natura e, quindi, anche la rappresentazione poetica che ne fa. In un'intervista del dicembre 1992 (Zhang-Kubin, 1999: 335), rispondendo a domande su quali testi lo avessero influenzato di più all'inizio della sua produzione poetica, Gu Cheng aveva risposto: Jean Henry Fabre⁴.

Quando la famiglia viene confinata in campagna (1969-1974), Gu immagina un mondo naturale completamente diverso da quello con il quale dovrà poi, suo malgrado, confrontarsi e che lo deluderà fortemente.

L'universo descritto da Gu Cheng nelle poesie del periodo precedente al confino, è un mondo naturale, popolato da piccole creature, viste dagli occhi di un bambino che scopre il mondo, che cerca di capirne i meccanismi e le regole con curiosità infinita. La realtà del confino cancella ogni sogno e ogni ingenua fantasiosa concezione della bellezza e della benevolenza della natura, tanto che al rientro dal confino, il poeta afferma: "Addio, Jean Henry Fabre!" (Crippen, 2005: 153).

Nel saggio dedicato all'analisi del ruolo della natura nella poesia e nella prosa di Gu Cheng (Li, 1999: 179-197), Li Xia fa risalire l'affinità del poeta con il mondo naturale alla sua infanzia, e considera la sua mistica "unità" con il mondo naturale e la concezione della perfezione della natura, tra gli aspetti più importanti della poetica dell'autore (Li, 1999: 182-183). Da essi egli ha sempre tratto ispirazione, mentre, al contrario, riceve un forte senso disagio dall'ambiente urbano, nel quale si sente disorientato. La "città" diventa in Gu Cheng metafora dell'alienazione dell'uomo da se stesso e dal mondo naturale. Nel romanzo postumo *Ying'er*, egli accosta la città a

4 Famoso entomologo francese, Jean Henry Fabre venne insignito del Premio Nobel nel 1910 proprio per i suoi studi sugli insetti.

riflessioni negative o ironiche (Li, 1999: 186). Li Xia rileva, inoltre, come il poeta mantenga sempre la natura come elemento da cui trarre sicurezza e bellezza, anche quando cerca di fare i conti con le traumatiche esperienze del suo passato (Li, 1999), e sottolinea come, nel romanzo, la placida tranquillità che l'autore ritrova nella natura si trasformi in una "visone apocalittica di rifiuto universale e morte" (Li, 1999: 191). Questa radicale e significativa trasformazione può essere ravvisata nel *Cheng*, la cui mutata rappresentazione della natura è indice di questo totale rifiuto.

La Natura che, per Gu, era bellezza e perfezione, unica alternativa all'alienante mondo della città, nel ciclo non rappresenta alcunché di idilliaco o di rassicurante. In *17*, si legge (Gu, 1995: 866):

十七

老虎身上过花厅煤田里边打黄蜂
 猴啊猴啊打黄蜂
 煤田里边过花厅
 老虎身上打黄蜂

17

Passa per la veranda sul dorso della tigre schiaccia la vespa nella miniera
 Oh la scimmia oh la scimmia schiaccia la vespa
 Passa per la veranda nella miniera
 La tigre schiaccia la vespa sul suo dorso

Gli animali, nel componimento, uccidono, corrono, muoiono, e tutto ciò avviene al di fuori del contesto che sarebbe loro proprio. Teatro delle loro azioni sono, infatti, una miniera di carbone ed una veranda. Anche la natura è stata corrotta ed è diventata "altro", ed è ulteriore motivo di sconcerto.

Prendiamo ad esempio il caso della parola *hua* (fiore/ferite) (Gu, 1995: 866) presente, tra i molti altri casi, anche in *Nanchizi* 南池子 (*Laghetto a sud*) e *Xinjie kou* 新街口 (*Ingresso della Via nuova*). La parola significa "fiore", ma, allo stesso tempo, richiama alla mente del lettore qualcos'altro. Questo "altro" può essere o un significato meno frequente dello stesso carattere che, nel gergo militare, significa "ferite", o un carattere omofono, ma non omografo, il cui significato, inserito nel contesto, avrebbe comunque senso.

Nemmeno i fiori sono associati alla serenità. Gu Cheng, in una nota (Li, 1999: 33) relativa a *Jiantie* 剪贴 (*Ritagliare*), spiega che le immagini floreali, così come le unghie, sono riferimenti alla Campagna dei cento fiori. I fiori, tradizionalmente utilizzati come riferimenti sessuali, non sono considerati come elementi naturali. Infatti, nelle poesie si trasformano in "cani" famelici dalle grandi bocche (*Laghetto a sud*, versi 6 e 7), o impallidiscono (*Tempio*

della pagoda bianca, strofa 3, verso 9). Tornano a ricoprire il loro ruolo di elementi della natura solamente quando posti su una tomba. Anche in questo caso, però, hanno qualcosa di strano perché diventano “grandi alberi” (*Xianglai jie* 象来街 *Via dell'arrivo degli elefanti*, strofa 5, verso 5). L'erba è fatta di vetro (*Changping* 昌平 *Changping*, verso 15) e capelli crescono dentro a noci di cocco (*Hufang qiao* 虎坊桥 *Ponte del vicolo della tigre*, strofa 2, verso 8). Anche la natura, sempre rifugio per Gu Cheng, riparo sicuro dalla società capitalista, nel ciclo *Cheng* sembra aver perso questo ruolo, e gli elementi naturali presenti non sono per nulla idilliaci. Crolla un'ennesima certezza e, per l'autore, viene meno un'altra consolazione.

Così come la Natura, anche la città della sua infanzia, il cuore della Cina, è stata trasformata dalla storia e dai suoi stessi abitanti, ed è diventata un mero mercato (Kubin, 1999: 262). È una città governata da logiche che la rendono irriconoscibile ed incomprensibile e, per queste ragioni, invivibile per Gu Cheng. È stata svuotata di tutto, soprattutto dei sentimenti, ciò che resta sono vestigia di un passato in rovina che dimostra ancora lustro e splendore, ma che non ha più alcun valore se non quello di mercato. In *Donghuamen* 东华门 *Porta della Cina orientale*, versi 1 e 2, si legge: *yuanzi li you name duo pianyi dongxi/ zui pianyi de shi ni* (nel cortile ci sono tante cose economiche/la più economica sei tu) (Gu, 1995: 858). Anche le mogli sono in vendita, infatti, i matrimoni si combinano con annunci pubblicati sui giornali.

Gu Cheng ha sempre ricercato la vita, l'amore e la fama, ma è anche stato pervaso da un profondo senso di terrore, e dal bisogno di sfuggire gli altri. Egli cerca rifugio dal crudele mondo reale vivendo isolato in un mondo di poesia. Ha scelto di rimanere in disparte, lontano dall'ansia della società moderna, impedendo, allo stesso tempo, alla sua personalità di svilupparsi armonicamente. Pertanto, secondo Wang, per Gu, scrivere poesie diventa una vera terapia che ha la funzione di scongiurare e calmare le sue ansie interiori. Così, crea una barriera illusoria ed un universo personale che gli servono per trincerarsi dalla realtà nella sua casa sull'isola di Waiheke (Wang, 1999: 77-95). Questo microcosmo dall'equilibrio precario va, però, in frantumi, collidendo con la realtà, nel 1993. La fuga dell'amante, in questo particolare quadro, è solo una concausa e nemmeno la fondamentale (Wang, 1999).

Il periodo, lungo poco più di un decennio, che va dalla morte di Mao (1976) al 4 giugno (1989), lasciava supporre che qualcosa di nuovo e rivoluzionario stesse per verificarsi nel panorama cinese, e non solo dal punto di vista letterario. Ma se il 1989, a livello mondiale, aveva decretato la fine di molti regimi comunisti (in Europa cade il Muro di Berlino), in Cina il PCC riusciva a mantenere saldo il suo potere. Forse, la scelta della Germania come luogo da accostare a Pechino, era un modo per Gu Cheng

di sottolineare, implicitamente e per contrasto, i due diversi esiti di uno stesso processo storico di democratizzazione di cui le due capitali erano divenute il simbolo. Inoltre, i fatti del 4 giugno rivestono non poca rilevanza nella vita del poeta se egli ne fa uno dei tre temi principali, insieme alla patria perduta, e alla perdita di una delle due donne che amava (ne porterà una con sé tragicamente nella morte), dell'ultimo ciclo di poesie al quale lavora prima del suicidio, offrendo un ritratto tanto sincero quanto doloroso e disarmante di se stesso.

Pechino, per Gu Cheng, diventa metafora di se stesso, della sua interiorità lacerata, ferita e non salvata, segnata dai traumi infertigli dalla storia, e la poesia diventa uno strumento di lotta, di affermazione della sua identità e dei suoi ideali. La sua patria aveva confinato il suo spirito di poeta, dall'infanzia sino all'adolescenza, ad allevare maiali (mansione affidatagli durante il periodo di confino) in una natura che egli aveva supposto idilliaca, ma che si era rivelata, poi, al contrario, dura ed inclemente. La lotta per la democrazia gli era costata l'esilio e l'allontanamento dalla sua stessa patria. Non c'era stato un altro "altrove", nessun *locus amoenus* al mondo, che fosse riuscito a dargli pace. Nemmeno la Nuova Zelanda, dove pure il poeta acquista una casa e tenta, insieme alle sue donne, di creare il suo paradiso su un modello della classicità cinese (Li, 1999: 61).

Kubin racconta che Gu Cheng "era come posseduto dalla Cina e proprio in virtù della sua assenza dalla sua terra natia egli parlava solo di cose che appartenevano al passato" (Kubin, 1999: 255).

Alla fine della raccolta, ma già all'inizio della stesura, la città del poeta (quindi, non la vera Pechino ma, per metafora, l'autore stesso) ha perso la sua lotta contro il mondo, Golia ha definitivamente sconfitto Davide, e il giovane autore, consapevole di ciò, si pone, come prima di lui aveva fatto Lu Xun, in una posizione antitetica rispetto alla Cina. Come scrive Edoarda Masi, nell'introduzione a *Fuga sulla luna*, in una posizione "non [...] più di eterodossia all'interno del contesto globale di una civiltà ma di rovesciamento: l'intera civiltà cinese era messa sotto accusa" (Masi, 1973). Si legge nelle poesie del *Cheng*, una denuncia, forse più che un'accusa, dei presupposti di questa nuova Cina, dei risultati delle scelte di governo, dei risvolti economici, delle vicende storiche e politiche del periodo. Una denuncia implicitamente affermata attraverso gli esiti di questi fattori sul piano della vita personale del poeta. Il fine della scrittura poetica di Gu Cheng è, allora, lo stesso che Masi individua per Lu Xun: "esporre la malattia e attrarre l'attenzione su di essa, affinché fosse curata" (Masi, 1973, introduzione) e si può intuire anche come questa "riflessione sia una via per recare nuovo tormento a se stesso, oltre che al lettore" (Masi, 1973, introduzione). La stesura del ciclo, come pure la scrittura poetica, diventa per Gu, oltre che un ultimo disperato sforzo catartico, anche un tentativo

rivoluzionario di denuncia nei confronti della Cina moderna, e una specie di testimonianza personale del prezzo al quale questa modernità è stata ottenuta: un novello Lu Xun che attacca la “nuova” Cina che si riconferma un’insaziabile “mangiatrice di uomini”.

C’è un altro parallelo che suggerisce un accostamento tematico tra questi due autori. Lu Xun visse in un momento storico di particolare fervore rivoluzionario che ebbe come primo risultato il Movimento del 4 maggio 1919. In quell’occasione, la volontà della Cina di ottenere un riconoscimento a livello internazionale, segnò l’inizio di una serie di cambiamenti per mezzo dei quali il Paese si discostò dalla sua pesante tradizione, diventando una nazione moderna. Il processo di modernizzazione e democratizzazione in Cina, lega come un sottile *fil rouge* il Movimento del 4 maggio 1919 agli eventi che giungono fino al 4 giugno 1989. Quella modernità che, forse non è esattamente quella che Lu Xun e la sua generazione agognavano ed auspicavano, è ormai stata conquistata. La Cina ha ottenuto un posto di primo piano nello scacchiere internazionale, eppure, leggendo il *Cheng*, si ha la sensazione che la vecchia “mangiatrice di uomini” non abbia mai placato la sua fame, continuando a mietere vittime ancora nel 1989 come già nel 1919.

Nell’ultimo ciclo, Gu Cheng manifesta nella sua Tian’anmen intima con l’unico strumento di lotta di cui può disporre pienamente: la forza della sua poesia. Questa piazza, nei 52 componimenti, non viene mai esplicitamente menzionata seppure se ne si intuisce l’aura e la vicinanza. *Xidan*, *Houhai* e altri dei luoghi che danno il titolo ad alcune delle poesie, si trovano nelle sue immediate vicinanze. L’assenza di questo luogo, serve all’autore per accrescerne la ‘risonanza semantica’. La tecnica usata funziona per il lettore nel modo così descritto da Jacques Lacan:

Potremmo trovarvi un riferimento a ciò che la tradizione indù insegna intorno al *dhvani*, in quanto vi distingue la proprietà della parola di far intendere quello che non dice. E lo illustra con una storiella la cui ingenuità, che sembra di regola in simili esempi, mostra abbastanza humour da indurci a penetrare la verità che nasconde... Una ragazza, si dice, aspetta il suo innamorato sulla riva di un fiume, e vede un bramino che vi si incammina. Va verso di lui ed esclama in tono di amabilissima accoglienza: “Che fortuna oggi! Il cane che su questa riva vi spaventava con i suoi latrati non ci sarà più, è stato appena divorato da un leone che gira per i paraggi...” L’assenza del leone può dunque avere gli stessi effetti del suo balzo che, quand’è presente, esso fa una sola volta (Lacan, 1972: 147).

La mancanza accresce la nostalgia nel poeta, e la nostalgia per la sua casa e per la sua Cina sono caratteristiche della poesia di Gu Cheng.

Nello stesso periodo del *Cheng*, Gu lavora anche a un’altra raccolta, *Gui jin cheng* 鬼进城 (*Lo spirito entra in città*), che include otto poesie, ciascuna, ad

eccezione dell'ultima, intitolata a un giorno della settimana e preceduta da cinque versi introduttivi.

Nell'articolo *Ghosts in the city the Auckland exile of Yang Lian and Gu Cheng*, Hilary Chung (2012) descrive lo stretto rapporto contenutistico tra il *Lo spirito entra in città* e *Ying'er*, l'unico romanzo scritto da Gu Cheng.

Chung fa poi notare che *Lo spirito entra in città* anticipa, per alcuni aspetti, il *Cheng*, come se l'ossessività di alcune tematiche della sua esistenza penetrasse inevitabilmente nelle sue opere. La prima analogia suggerita, è che, entrambe, le opere trattano della perdita dell'amante. Un ulteriore richiamo è nel titolo, nel quale si ritrova lo stesso gioco semantico in riferimento al carattere *cheng* 城 (*città*) che è anche nome dell'autore. Questi pochi indizi indicano una complementarietà tra le due opere.

La città in cui il fantasma entra, già dalla poesia intitolata *Xingqi san* 星期三 (*Mercoledì*), secondo Chung, è Berlino, cioè lo stesso luogo in cui Gu compone l'opera per quanto, alcuni dettagli, potrebbero far pensare, come si vedrà, a una proiezione di Pechino, tuttavia, non esplicitata, essendo per Gu Cheng oramai solo una realtà interiore.

L'altro punto di contatto è che Gu Cheng dipinge la città, in entrambe le opere, attraverso i suoi ricordi. Nelle otto poesie non ci sono indizi specifici che indichino una connotazione europea della città in cui arriva il fantasma, colpiscono invece dei precisi richiami alla "cinesità". Ciò si esplicita nella presenza di immagini relative alla cultura e alla civiltà cinesi. Ad esempio, il poeta menziona il figlio dell'imperatore che riceve abiti e oggetti d'uso quotidiano invernali (*Huangzi kaishi shou ta dongtian de yiwu*). In *Mercoledì* (Gu, 1995: 844) ed, ancora, in *Xingqi er* 星期二 (*Martedì*), si trova un "aquilone" (*fengzheng*), oggetto inventato in Cina intorno al 400 a.C. (Bernardini e Blundo, 2010: 30).

Riconducibili all'infanzia del poeta, trascorsa a Pechino, sono anche le immagini di "pioppi", "stelle" e "ciminiera" che Gu Cheng inserisce e condensa nei due versi finali del penultimo componimento, intitolato *Xingqi ri* 星期日 (*Domenica*), che recita:

远处有星星	更远的地方
还有星星	过了很久
他才知道烟囱上有一棵透明的杨树	

Lontano stanno le stelle e ancora più lontano
 Ci sono altre stelle è passato tanto tempo
 Lui sa solamente che sopra le ciminiere c'è un diafano pioppo.

Questi pochi versi richiamano tre componimenti giovanili di Gu Cheng: *Xingyue de laiyou* 星月的来由 (*L'origine della luna e delle stelle*), *Yancong* 烟囱 (*Camini*)⁵, pure del 1968, e *Songshu* 松树 (*Pioppo*)⁶ datata 1964. L'antologia del poeta, curata dal padre, comincia proprio dal 1964 (Gu, 1995: 1-7) e, a partire dalla prima pagina, riporta, nell'ordine, i seguenti componimenti: *Pigne*, *Pioppo*, *Crepuscolo*, *Camini*, *L'origine della luna e delle stelle*. Le tre poesie figurano in sequenza interrotte solo da *Crepuscolo*, che è un componimento in quattro versi sulla caducità della vita umana, evidenziata per contrasto con il carattere immutabile di alcuni fenomeni naturali, quali il sorgere e il tramontare del sole, e che, quindi, assume un forte valore simbolico. Il richiamo lessicale nel ciclo del 1992, potrebbe non essere casuale, ma, anche ammettendo un'eventuale predilezione da parte dell'autore per le tre immagini nell'arco di tutta la sua vasta produzione, potrebbe far pensare che la scelta di una simile 'agglomerazione' non sia solo legata al gusto personale, ma che, piuttosto, si sia realizzata per una questione di valenza e di significato a livello connotativo, più che denotativo.

Pur rilevando dei dubbi sulla reale datazione dei primissimi componimenti di Gu Cheng, avanzati da studiosi che farebbero riferimento a delle "manomissioni" (Stafutti, 1998: 16-28), si può ritenere che le tre poesie siano state scritte prima del 1969, l'anno in cui il poeta venne allontanato da Pechino e mandato, con il padre, nello Shandong.

La deduzione si poggia su elementi di carattere contenutistico. È stato evidenziato in Gu Cheng un cambiamento della sua concezione della Natura in concomitanza con l'esperienza del confino. Per due dei componimenti, il soggetto è riferito alla natura ed è trattato in modo positivo e giocoso, molto simile alla modalità riscontrata in Fabre. A proposito di *Camini*, che Stafutti traduce con *Ciminiere*, la studiosa racconta:

Nel corso del mio soggiorno pechinese, ho ricevuto dalle mani di una persona molto prossima al poeta, [...] la copia di un lavoro teatrale manoscritto [...] con il titolo forse provvisorio, di *Gu Cheng he hei yanjing* (Gu Cheng e gli occhi neri). Il testo offre una ricostruzione della vita del poeta, dall'infanzia fino ai giorni del tragico epilogo. [...] In una delle scene iniziali, la quinta, intitolata *Chengdie shang* (Sugli spalti) viene offerta una cornice alla nascita di una delle primissime poesie di Gu Cheng, peraltro assai felice, *Ciminiere* (1968): ragazzi delle Guardie Rosse sono impegnati a trascinare via grandi blocchi dal muro di cinta della città-

5 **烟囱:** 烟囱犹如平地耸立起来的巨人, /望着布满灯火的大地, /不断地吸着烟卷, /思索着一件谁也不知道的事情。(1968)

Camini: I camini come giganti che si ergono sulla pianura, / Guardano la terra interamente disseminata di luci, / Fumano senza sosta sigarette, / Pensano a non si sa quali faccende.

6 **松树:** 我失去了一只臂膀, /就睁开了一眼睛。(1964)

Pioppo: Ho perso un braccio, / Ho aperto un occhio.

allusione alla distruzione degli ultimi tratti delle antiche mura avvenuta negli anni della rivoluzione culturale. Uno stormo di uccelli attraversa il cielo, un bimbo siede sugli spalti e osserva le ciminiere. Poi prende un quaderno e inizia a scrivere. Una guardia rossa lo apostrofa in malo modo: “Che cosa scrivi?” “Una poesia.” “Che diavolo di poesia?! Fa’ vedere...” È il testo di *Ciminiere*. La guardia rossa si arrabbia e prende a urlare: “Che cosa vuoi dire con questa poesia?” “Non lo so, non lo so neanche io...” La scena si chiude qui (Stafutti, 1998: 22-23).

Questa datazione induce a pensare che l’ambientazione dei componimenti e delle scene che li hanno ispirati sia la città di Pechino, il luogo dell’infanzia del poeta. Forse anche in questo ciclo, come nel *Cheng*, si potrebbe supporre una commistione tra i due luoghi abitati dal poeta.

A Pechino e ad una data precisa, riportano anche alcuni elementi in *Xingqi wu* 星期五 (*Venerdì*) dove si legge (Gu, 1995: 846):

五个马五个兵
 往回走将
 枰平平枰五个军
 (他怎么走都没希望了)

Cinque cavalli cinque soldati
 ritornano dal generale
 Una scacchiera piatta piatta una scacchiera cinque eserciti
 (Comunque muova lui non ha speranze)

Wu ge ma wu ge bing
 Wang hui zou jiang
 Ping pingping ping wu ge jun
 (Ta zenme zou dou mei xiwang le)

In questi versi, si nota un abile gioco di allitterazioni e di richiami, che produce musicalità. Risalta la ripetizione di *ping* al verso tre richiamato da *bing* al verso 1. Ed ancora di “*Wuge*” ai versi 1 e 3 e, altrove, la consonanza di “w”, in posizione iniziale nei versi 1 e 2 e quasi in fine dei versi 3 e 4. Se le assonanze sono, di solito, un mezzo discreto per attrarre l’attenzione del lettore su elementi significativi, in questo caso, gli elementi più in risalto risulterebbero: *Wu ge* (cinque), e i due caratteri omofoni ma non omografi *ping* (scacchiera/piatta) e, per l’allitterazione di “w”, anche *xiwang* (speranza). Questi elementi risuonano nei brevi versi in maniera quasi ossessiva. Riprendendo un commento di Gu Cheng, a proposito di un componimento incluso nel *Cheng*, il *ping* (bottiglia) è omofono del carattere *ping* del nome di Deng Xiaoping (Kubin, 1999: 34). Forse Gu Cheng, nel componimento *Venerdì*, ricorre ancora una volta a questo stesso espediente, utilizzando

dapprima un carattere omofono ma non omografo, *ping* (scacchiera), e poi, svelando il trucco, facendo comparire lo stesso carattere contenuto nel nome di Deng. Questo richiamo non sembrerebbe casuale. Altro elemento che potrebbe ricondurre a Tian'anmen, è la presenza, nei due versi precedenti, di termini utilizzati nel linguaggio militare: esercito, generale, soldati. Più enigmatico pare il riferimento al numero “cinque”. Ci sono due numeri proibiti in Cina che, in rete, per esempio, vengono oscurati se digitati insieme e nella successione 6-4. I due numeri sono la data del 4 giugno che in cinese, si esprime con la sequenza *liu si* 6/4 in base alla consuetudine cinese di esprimere le date ovvero: mese, giorno. Il numero 5 completa la serie sei, quattro. Gu potrebbe, quindi, suggerire, senza adoperare parole che, in Cina, erano scomode allora come lo sono adesso, e che sarebbero risultate ancora più scomode se uscite dalla sua penna. Ricordando l'esempio di Lacan e della tigre, a proposito dell'omissione del nome di Piazza Tian'anmen nel *Cheng*, si potrebbe pensare che, qui, l'autore usi lo stesso espediente facendo pesare e notare l'omissione.

Inoltre, ne *Lo spirito entra in città* ricorre l'idea della “morte” che diventa motivo dominante suggerito sin dal titolo. *Gui* 鬼, in Cina, sono gli spiriti degli uomini dopo la morte, spiega Claude Larre:

Tutto quanto si muove e si manifesta in Cielo, in Terra e nella società degli uomini e nel loro corteo, costituito da Diecimila esseri dell'Universo, appartiene agli Spiriti. Gli *Shen* sono gli Spiriti propri del Cielo e delle costellazioni. I *Qi* sono gli Spiriti differenziati della Terra: Spiriti dei Monti e dei Mari, dei Fiumi e dei Laghi, delle Pianure e delle Paludi e, più in generale, di tutte le conformazioni del suolo. Si chiamano *Gui* gli spiriti degli uomini dopo la morte... Gli *Shen* sono nobili e attivi come il Cielo, i *Qi* sono comuni e docili come la terra, i *Gui* sono in movimento come la vita degli uomini finché non trovano un luogo di riposo... Gli spiriti degli uomini, durante il tempo della vita quaggiù sono di due tipi:alcuni provengono dal Cielo, altri dalla Terra. Gli *Shen* venuti dal Cielo, per tutto il tempo che risiedono in un essere vivente, cambiano nome e statuto e ne formano le anime *Hun*. Gli elementi essenziali che provengono dalla Terra, per il periodo in cui abitano in un uomo vivente, formano le anime *Po*... Gli *Hun*, le anime superiori degli uomini viventi, sono gli animatori del flusso della vita e si contrappongono ai *Po*, anime inferiori, la cui funzione è quella di presiedere alla vita vegetativa [...] Occorre tracciare un percorso coerente che permetta di collegare tra loro i diversi Spiriti: gli *Shen* si ritrovano in un individuo come *Hun*; gli *Hun* si congiungono ai *Po* per garantire l'animazione completa di questo individuo. Alla morte, i *Po* si dissolvono e tornano alla Terra da cui provengono, gli *Hun* scappano e cercano di ritornare al Cielo “fissandosi” sulla discendenza degli antenati. Li si aiuta con dei sacrifici riservati al culto degli antenati. I *Gui* segnano il ritorno degli *Hun* e dei *Po* quando non riescono a trovare il loro luogo di riposo (Larre, 2009: 48).

La morte è uno dei temi centrali di questo ciclo. Chung sottolinea come in *Domenica*, essa venga contemplata direttamente, e come il poeta parli come se fosse già morto. Insieme alla morte, nel ciclo figurano anche richiami a scene di violenza evidenti già in *Mercoledì*, la stessa poesia in cui il fantasma fa il suo ingresso in quella “città”.

In entrambi i cicli, ricorre l’immagine del “fiore”, in entrambi viene riproposta l’immagine degli scacchi (presente anche nel *Cheng*), e la tipologia di violenza che vi si ritrova, si configura come una costante di tutta la produzione poetica di Gu Cheng nel periodo 1989-1993:

[Venerdì] comincia con una rivisitazione di una precedente intimazione di violenza, nella quale il fantasma, lui e la persona sono portate in una tesa vicinanza “spinge” (*tuī*) viene richiamato dal “indietreggia” (*tuì*). La trasformazione surreale delle focacce, non più parte di ogni quotidiana normalità drammatizza la precarietà dell’esistenza. L’azione di leggere ad alta voce ne diventa la rappresentazione in cui l’autore prende il centro del palco, e si trasforma in un gioco di scacchi impossibile da vincere. [...] “Egli” e il fantasma continuano la loro alternanza in *Sabato* dove gli eserciti della scacchiera si trasformano [...] “egli” diventa la vittima della violenza, richiamando *Martedì* (Chung, 2012).

Seguono, nell’analisi di Chung, i richiami alla fine della storia d’amore con Li Ying, centro dell’attenzione del poeta, mentre il “rosso”, colore simbolo della rivoluzione e dell’amore, risulta dalla trasformazione di un iniziale colore verde che, nell’analisi proposta è il colore dell’esercito, ma anche dei boccioli prima che diventino fiori. Sempre in *Sabato*, la città nella quale si avventura il fantasma, appare distrutta, così come distrutta è la città del ciclo *Cheng*.

Nell’epilogo de *Lo spirito entra in città*, il fantasma sceglie di non diventare un uomo. Il componimento conclusivo si intitola *Qingming shijie* 清明节 (*La Festa dei morti*). Chung mette in evidenza come la relazione tra antenati e vivi venga interrotta perché i riti non vengono celebrati e lo spirito si ritrova solo, senza famiglia, nel limbo tra vita e morte. Scrive Larre: “Il culto serve a favorire l’ascesa delle anime Hun al Cielo, tramite la dissoluzione completa delle anime *Po*, a spegnere i *Gui*” (Larre, 2009: 49).

Gu comunica, quindi, al lettore di sentirsi come uno spirito *Gui*, errante per il mondo, ma in esilio da esso. Non c’è nessuno che possa o voglia aiutarlo a sopravvivere, poiché i riti in onore degli antenati erano finalizzati a garantire la sopravvivenza delle anime.

Sin da questo ciclo, così come l’autore ribadirà nel *Cheng*, si delinea con chiarezza il quadro che il poeta dipinge di sé. Uno scenario segnato da immagini di violenza, solitudine, isolamento e morte. Gu Cheng dipinge un

autoritratto interiore utilizzando l'unica tecnica rappresentativa che gli è propria: la poesia. Ancora una volta l'epilogo del ciclo non lascia speranze.

Chung (2012) afferma che l'autore (che è insieme "egli" e lo "spirito" nel poema), è esiliato dalla sua patria, dal suo "regno" personale, dopo la fuga della giovane amante, dalla vita stessa verso la quale intermediario era la moglie, Xie Ye, la quale parlava inglese, guidava, aveva imparato a usare il computer, col quale trascriveva i componimenti del marito. Anche la "città" interiore, surrogato che aveva cercato invano di creare come alternativa a quella "città" che era sua e dalla quale si era allontanato dopo il 4 giugno 1989, era stata, seppure non ancora completamente distrutta ne *Lo spirito entra in città*, almeno stravolta. Così lo spirito che si aggira in essa è tristemente destinato, e sceglie da sé di non reincarnarsi e, senza i dovuti sacrifici da parte dei vivi, di andare incontro ad una tragica fine. Così come tragico e volontario sarà l'epilogo della vita dell'autore l'8 ottobre 1993.

L'accostamento tra i due cicli permette di evidenziare, pur se su scala diversa, alcuni elementi che l'autore ripropone in entrambi: il tema della perdita dell'amata che sancisce il fallimento del "regno delle sorelle" sul modello del *Sogno della camera rossa* e diventa espressione della mancanza di un luogo che possa costituire o ricostituire, per Gu Cheng, una "città", un luogo in cui tornare alla vita (aspetto che nel *Cheng* prenderà la più precisa connotazione della perdita di Pechino). Soprattutto, ricorre in entrambi i cicli (ma si tratta di una costante in tutta la produzione che va dal 1989 al 1993), il riferimento a violenza e morte che, insieme ai riferimenti politici, riporta il pensiero agli scontri del 4 giugno e non ad altri eventi per alcune ragioni principali: in primo luogo, il richiamo all'esercito e al colore verde delle divise militari (che si fonde poi con l'immagine floreale, legata sì all'amore, ma anche al concetto di "ferita"); quindi, Tian'anmen. Gli scontri e la relativa protesta attuata da Gu Cheng, hanno segnato l'inizio dell'esilio e, pertanto, la reale perdita della patria e della "casa", intesa come luogo degli affetti, come 'focolare', come luogo dell'infanzia al quale ogni cinese è legato, oltre che culturalmente, anche ritualmente come è stato evidenziato dall'accento al legame simbiotico col passato che il culto degli antenati simboleggia. Lo spirito sceglie di non reincarnarsi così come Gu sceglie di non rientrare in patria, dopo il 4 giugno, e dopo la protesta organizzata con Yang Lian.

La patria viene rifiutata dal poeta anche in questo ciclo così come già aveva fatto nella vita reale, e la consapevolezza dell'incapacità di sopravvivere senza queste "radici", è comunicata qui molto più chiaramente che nel *Cheng*. L'immagine complessiva che si ricava delle due opere è quella di un'irreversibile, violenta e totale distruzione interiore: uno scenario apocalittico che rivela l'incapacità dell'autore di vivere nella Cina moderna così come nel moderno Occidente. Il suo talento letterario, come

una condanna, lo obbliga a dare forma di poesia a questa sua insoddisfazione.

Bibliografia

- Agosti, Stefano. (1972). *Il testo poetico*. Milano: Rizzoli.
- Allen, Joseph R. (2005). *Sea of dreams, the selected writings of Gu Cheng*. New York, NY: A New Directions Book.
- Bernardini Gabriella, Tullia Anna Maria Blundo. (2010). *Flying About*. Milano: Hoepli.
- Chung, Hilary. (2012). "Ghosts in the city the Auckland exile of Yang Lian and Gu Cheng." *Ka Mate Ka Ora*. New Zealand electronic poetry centre 11 (marzo 2012), all'indirizzo: www.nzepc.auckland.ac.nz/kmko/11/ka_mate11_chung.asp ultimo accesso ottobre 2012.
- Crippen, Aaron. (2005). *Nameless Flowers*. New York, NY: George Braziller.
- Gu, Gong. (1995) 顾城诗全编 *Gu Cheng shi quambian*. Shanghai: 上海三联书店 Shanghai Sanlian shudian.
- Idema, Wilt, Lloyd Haft. (2000). *Letteratura Cinese*. Mestre Venezia: Cafo-scarina.
- Kubin, Wolfgang. (1999). "Gu Cheng: Beijing", I. In Xia Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 21-34. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Kubin, Wolfgang. (1999). "Fragments: Remembering Gu Cheng and Xie Ye." In Xia Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 247-270. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Lacan, Jacques. (1972). *La cosa Freudiana*. Torino: Einaudi.
- Larre, Claude. (2009). *Alle radici della Civiltà Cinese*. Milano: Jaca Book.
- Li, Xia. (1999). "Gu Cheng's Ying'er: A Journey to the West." In X. Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 61-75. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Li, Xia. (1999). "All my flowers are dream flowers: the role of nature in Gu Cheng's poetry an prose." In X. Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 179-198. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Lupke, Christopher, ed. (2008). *New Perspectives on Contemporary Chinese Poets*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Marinoni Mingazzini Rosa, Lucia Salmoiraghi. (1992). *A mirror of the times*. Napoli: Morano.

- Masi, Edoarda. (1973). "Introduzione." In Xun Lu, ed., *Fuga sulla luna*. Milano: Garzanti.
- Stafutti, Stefania, ed. (1998). *Gu Cheng. Occhi neri*. Mestre Venezia: Cafoscarina.
- Tamburello, Giuseppa, ed. (1998). *Canto*. Milano: Libri Scheiwiller.
- Wang, Yuechuan. (1999). "A perspective on the suicide of Chinese poets in 1990s." In Xia Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 77-95. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Zhang-Kubin, Suizi. (1999). "'The aimless I' - An interview with Gu Cheng." In Xia Li, ed., *Essays, interviews, recollections and unpublished material of Gu Cheng, twentieth-century Chinese poet, the poetics of death*, 335-340. Lampeter: The Edwin Mellen Press.