

# Introduzione

Rosa Lombardi

Chen Li nasce nel 1954 a Hualien, una piccola città sulla costa orientale di Taiwan, ai margini dell'isola e della Cina. È da questa terra di confine che guarda a sé stesso e al mondo cercando, attraverso la sua poesia, di costruire un dialogo tra la storia e la cultura taiwanese, la tradizione cinese e quella del resto del mondo.

Chen cresce negli anni in cui Taiwan, dopo mezzo secolo di colonizzazione giapponese (1895-1945), è governata dal Partito nazionalista di Chiang Kai-shek (1887-1975), sconfitto da Mao e fuggito dal continente con le sue truppe (1945). Il nuovo governo instauratosi sull'isola suscitò ben presto un diffuso malcontento che sfociò in sollevazioni popolari. Per reprimere ogni forma di dissenso e opposizione, nel 1947 fu promulgata la legge marziale che restò in vigore fino al 1987. Taiwan, che fino al 1945 era stata una colonia modello dell'Impero del Sol Levante, ora subì un brutale processo di decolonizzazione e una nuova e repentina sinizzazione, la lingua giapponese e quelle sinitiche locali continuarono ad essere parlate, anche se il cinese mandarino, parlato nella Cina continentale, divenne la lingua ufficiale.

Il Partito Nazionalista si proclamò erede e custode della tradizione classica cinese, messa in pericolo dai comunisti di Mao, creò un efficiente apparato di propaganda politica a sostegno dei suoi progetti di riconquista del potere sul continente, e interruppe per quarant'anni i rapporti fra le due sponde. La severa censura imposta dal governo e la politica anticomunista, che vietava la diffusione e pubblicazione di opere provenienti dalla Cina, impedirono la conoscenza e il confronto con quanto lì avveniva, aprendo una profonda frattura fra isola e continente destinata ad allargarsi nei decenni successivi. Ma, al contempo, favorì l'apertura di Taiwan verso altri orizzonti e influenze esterne, occidentali e orientali, determinando lo sviluppo di un'originale visione sincretica, contaminata da stimoli e saperi diversi, che contraddistingue la vita culturale dell'isola.

Chen Li inizia a pubblicare all'inizio degli anni Settanta, ancor prima di laurearsi in lingue straniere. Alla sua prima raccolta, *Davanti al tempio (Miaoqian)*, uscita nel 1975, seguiranno altre quattordici antologie poetiche, oltre a volumi di saggi e prose. In collaborazione con la moglie, Zhang Fenling, svolge anche un'intensa attività di traduzione, numerose sono le antologie di poeti da tutto il mondo da lui curate, tra cui quelle di Pablo Neruda, Octavio Paz, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, César Vallejo, Wisława Szymborska, Tomas Tranströmer, José J. Tablada, Seamus Heaney, Philip Larkin, Matsuo Basho e Kobayashi Issa. Coltiva inoltre una profonda passione per la musica moderna e contemporanea (nei titoli e nei testi ricorrono i nomi di Debussy, Bartók, Webern, Messiaen e altri compositori) e per la pittura, soprattutto per le avanguardie europee (dada, surrealismo, espressionismo, astrattismo) e maestri come Picasso, Braque, Dalì, Magritte, Kokoschka, Rothko. In varie occasioni ha affermato di voler trasferire nella scrittura l'esperienza estetica e gli stimoli ricevuti da altre arti espressive (Chen Siqian, 2017). Questi interessi, comuni a tanti scrittori in ogni parte del mondo, nel caso della poesia di Chen Li sembrano essere anche legati alla sua 'ossessione' per la lingua cinese, la sua musicalità tonale e la magia visuale della scrittura ideografica.

Dopo la laurea, Chen Li ha insegnato per molti anni inglese nella scuola media, e tenuto conferenze e corsi in diversi atenei, continuando ad organizzare incontri e letture poetiche anche per giovani lettori. Alla

fine degli anni Novanta del secolo scorso è già autore noto a livello internazionale, soprattutto per i suoi esperimenti di poesia concreta e sonora, tiene corsi di scrittura creativa ed è invitato a seminari e festival letterari internazionali.

La sua opera e la sua poetica sono alimentate da una insaziabile curiosità intellettuale e da una inquietudine che hanno indirizzato la sua ricerca espressiva in direzioni diverse. Nel corso di cinquant'anni la sua poesia ha attraversato un'evoluzione continua, evidente sia nel mutare dei temi e delle idee centrali che nell'incessante sperimentazione di modi e stili differenti. Le sue liriche danno voce a sentimenti e atteggiamenti spesso contrastanti, mettendo a nudo le dolorose contraddizioni dell'animo e della Storia: l'amore cede così all'invettiva, il lirismo si trasforma in ironia, il dramma individuale e collettivo finiscono per rispecchiarsi l'uno nell'altro. E, ancora, riflessioni che d'improvviso si tramutano in sberleffo, la gioiosa celebrazione della sessualità e la più amara critica sociale, il racconto della tormentata storia dell'isola, figure di poeti e personaggi della grande tradizione letteraria accanto ai protagonisti di canti e miti delle popolazioni aborigene di Taiwan, nella scoperta del mosaico di culture che essi rappresentano, per approdare alla vertigine del puro gioco verbale.

Nelle raccolte degli anni Ottanta i testi mostrano in genere una tendenza più narrativa ed esprimono, oltre all'effusione lirica del sentimento personale, la forza della sua passione civile, la ricerca dell'identità taiwanese nel periodo postcoloniale, la critica sociale e politica. Ne sono esempio *In una città in allarme per i continui terremoti* (1978), *Temporale* (1981), *Canzone del gran vento* (1982), *Cipolle verdi* (1989), *Febbraio* (1989), *Dittatura* (1989), *Bufali* (1989). In altri componimenti degli stessi anni, come ad esempio *Imitazione di canti Atayal* (1988), Chen Li esprime il fascino esercitato dai miti e leggende delle culture aborigene dell'isola, sottolineando la loro 'alterità' rispetto alla cultura cinese dominante, e quella rigidamente tradizionalista imposta dal governo Nazionalista.

*Cipolle verdi* (1989) è tra i testi più rappresentativi di questo periodo, un viaggio nel tempo e nello spazio attraverso la complessa storia coloniale dell'isola e, insieme, un itinerario di scoperta e crescita personale che porterà la voce narrante verso una più chiara consapevolezza identitaria. Le Cipolle verdi diventano qui il simbolo delle stratificazioni e ibridazioni che caratterizzano la storia e la cultura dell'isola. La poesia è stata scritta due anni dopo la revoca della Legge Marziale e la fine del Terrore Bianco, all'inizio di un periodo di grandi cambiamenti e grandi speranze, di riflessione sul passato e di interrogativi sul futuro. Le tracce indelebili lasciate nella cultura e nelle abitudini quotidiane dalle passate dominazioni, si manifestano con evidenza nella lingua parlata e scritta dell'isola, come evidenziato nel testo dall'elenco di prestiti dal portoghese, giapponese e dalle lingue parlate dalle minoranze aborigene.

In *Cipolle verdi* il viaggio nella Storia e nella lingua inizia attraversando Hualien, la città natale del poeta, lungo vie che portano nomi di città della Cina continentale (via Nanchino, via Shanghai) imposti dal governo del Guomindang per tenere vivo il ricordo di una patria che la propaganda sosteneva sarebbe stata presto riconquistata. Tra questi nomi sovrasta onnipresente quello del dittatore, che ricorre nelle strade di molte città dell'isola (Via *Zhongzheng*)<sup>1</sup>. La voce narrante ci conduce poi al mercato *Cina (Zhonghua)* dove incontriamo la *obasan* (donna) che vende le verdure. È la prima delle parole che si affacciano nel testo a testimoniare i cinquant'anni di presenza giapponese sull'isola e la perdurante influenza della lingua

giapponese nell'uso comune. Ma alla obasan Chen Li parla 'nella lingua di Taiwan' il *Taiyu* o *Tăi-gi* 台语, l'hokkien parlato dalla maggioranza dei suoi abitanti.

I "piselli olandesi" nel cesto delle verdure portano ancora più indietro nel tempo, all'arrivo degli olandesi nel XVII secolo.<sup>2</sup> Questi piselli "vivono" da così tanto tempo a Taiwan da essere capaci di parlare in lingua *hakka* alla madre del poeta. Altre memorie della colonizzazione giapponese tornano con la *miso shiru* (zuppa di miso) che il poeta considera "come latte materno", tanto da pensare che miso shiru fosse una parola della sua "lingua madre". E ancora, il bento, la scatola porta pranzo che il poeta porterà con sé in giro per il mondo, il "...*bento* vuoto che odorava di cipolla verde". Chen Li prosegue raccontando di quando ogni sera mangiava "...il pan comprato al forno" non sapendo "...di mangiare il pane portoghese": nuovi stranieri di passaggio, nuove parole 'aliene' che si aggiungono nella lingua comune, nuove memorie che entrano a far parte della vita di ogni giorno.

Ma è forse il cinese mandarino, imposto dal governo Nazionalista, l'ospite più prepotente, quello che considera come parenti poveri le altre lingue parlate nell'isola. Questa è la lingua ufficiale, che difende la tradizione e veicola le velleità e le speranze di rivincita che per decenni hanno alimentato l'ideologia nazionalista. Speranze e velleità coltivate e inculcate sin dalla più tenera età, con gli slogan e le canzoni insegnate ai bambini nelle scuole (...*all'attacco, all'attacco, all'attacco della Cina...*). In questo mescolarsi di elementi eterogenei, alla domanda sul numero dei colori della bandiera, *ogni bandiera nazionale ha tre colori, tre bandiere / quanti colori hanno?*, un riferimento alla composizione sociale dell'isola, ovvero alla presenza di continentali, locali e aborigeni, la cipolla verde risponde con sicurezza che, malgrado tutte le differenze, Taiwan è solo una, come la cipolla venduta al mercato o nella terra.

Il viaggio che lo scrittore intraprende in Cina alla ricerca delle sue origini, ossia dei Monti della Cipolla, viaggio reso possibile dalla ripresa dei rapporti tra le due sponde dopo il 1987, è un'ulteriore conferma che le radici più profonde della 'cipolla verde' e dunque dell'identità si trovano a Taiwan, non ci sono cipolle in Cina sui Monti della Cipolla, la vera identità non va cercata altrove ma nella propria Terra.

La memoria dei tragici fatti del 28 febbraio 1947<sup>3</sup> su cui il governo del GMD di Chiang Kai-shek impose per mezzo secolo il silenzio, e in seguito ai quali venne proclamata la Legge Marziale con il suo strascico di censura su stampa e informazione e la persecuzione degli oppositori, è il tema di *Febbraio*, scritta come *Cipolle verdi* nel 1989 all'indomani della revoca della legge marziale.

La breve lirica procede con andamento lento e tono solenne, il ritmo è scandito dalle frequenti iterazioni di elementi comuni in versi vicini. Dopo la drammatica immagine di apertura del cielo al tramonto solcato da uccelli spaventati dagli spari, la tragedia e il ricordo di chi non c'è più si materializzano attraverso le immagini di particolari apparentemente marginali, le strade vuote in cui restano solo scarpe di padri e figli scomparsi, e madri e figlie i cui capelli per il dolore sono diventati bianchi in una notte. Gli uomini e le donne vissuti fino a due anni prima sotto il dominio giapponese, si sono ribellati al nuovo regime e hanno incontrato la morte per mano di soldati di un esercito che è al tempo stesso cinese e straniero (*violentati nell'abbraccio della patria*). I versi di chiusura (*calendari d'autunno scomparsi / calendari di primavera scomparsi*) denunciano la rimozione della memoria dell'eccidio messa in atto dal governo, di come l'evento venne cancellato da tutti i documenti ufficiali sino al 1995, quando il presidente Li Teng-hui commemorò pubblicamente per la prima volta le vittime.

Il passato coloniale torna anche in uno dei cinque testi, intitolato *Storia*, che compongono *Imitazione di canzoni popolari Atayal*, scritta nel 1988. Chen ripercorre l'avvicinarsi delle diverse dominazioni straniere, raccontando come furono vissute dalla popolazione aborigena Atayal. La poesia si apre con l'arrivo degli spagnoli nel XVI secolo alla ricerca dell'oro lungo le rive del fiume Liwu che scorre nelle gole di Taroko, nei pressi di Hualien. Agli spagnoli seguirono i vascelli portoghesi, ed altro sangue versato nella resistenza dei nativi alla depredazione delle loro terre, altre navi tornarono in patria cariche di tesori (*Le navi dell'oro vennero dal Portogallo / portarono via il fiume, ma non te*). Seguono gli anni di dominazione giapponese, la coscrizione di soldati aborigeni mandati a combattere le guerre dell'Impero del Sol Levante (*La nave da guerra vennero dal Giappone / portarono via soldati, ma non l'odio*). Il testo si chiude con la comparsa degli ultimi occupanti venuti dalla Cina, la loro intolleranza e il disprezzo per i nativi, la violenza con cui tentano di cancellare le culture che si ribellano all'omologazione (*Le navi da guerra vennero dalla Cina / portarono via il mio villaggio, ma non te*).

In *Dittatura*, del 1989, la critica al regime passa attraverso la critica alla lingua e al pensiero imposti dalla propaganda (*Sono gli esecutori di una grammatica modificata a bella posta / ...espressioni fisse / espressioni fisse / espressioni fisse...*) con la censura di ogni forma di dissenso (*rifiutati i cambiamenti*), un regime che vive nell'attesa di una riconquista della Cina continentale (*da giovani presi dal tempo futuro*) aggrappandosi al sogno di una passata grandezza ormai perduta (*da vecchi incantati dal tempo passato*).

La riflessione sulla lingua come strumento di potere e di controllo rappresenta un atto quasi naturale nel contesto taiwanese dove intere generazioni sono cresciute studiando, parlando e leggendo la lingua giapponese, soppiantata poi dal cinese mandarino imposto dal nuovo regime. Si può solo immaginare il senso di profondo disagio e straniamento che questo cambiamento radicale produsse a tutti i livelli della società.

La ricerca sul linguaggio, nella sua materialità di segno grafico e sonoro, occupa senza dubbio un posto centrale nella produzione di Chen Li, non solo per l'esposizione sin dall'infanzia a lingue diverse (lo *hakka* parlato dalla madre, lo *hokkien*<sup>4</sup> parlato comunemente a Taiwan e il giapponese usato in casa dai genitori), ma anche dovuta all'ambiente plurilinguistico della sua città d'origine, Hualien, abitata da gruppi aborigeni parlanti lingue austronesiane. Questa molteplicità di voci presenti sin dalla sua infanzia e la sensazione costante di viaggiare tra lingue diverse informano buona parte della sua poesia. (Chen, 2016: 166-9). A questo si aggiunge la passione che Chen Li nutre sin da piccolo per gli ideogrammi, per la loro forma grafica, gli elementiche li costituiscono e la loro etimologia, alla fascinazione per gli indovinelli e i giochi di parole, che nel tempo hanno alimentato una vera 'ossessione per la lingua' (Chen, 2014).

Come poeta e traduttore, che lavora e riflette continuamente sui meccanismi della lingua e sul suo funzionamento, Chen Li è ben consapevole delle differenze esistenti fra il cinese mandarino della Cina continentale e il mandarino di Taiwan, differenze che non riguardano solo la forma della scrittura, il lessico, i toni e la pronuncia ma investono anche la natura profonda dei singoli segni, le stratificazioni di usi e significati che il tempo ha accumulato su di loro, e sui quali le vicende storiche e culturali del Novecento hanno lasciato un'impronta profonda.

Questa sua ‘ossessione’ per la lingua, lo scavo nei materiali di costruzione della scrittura (fonemi, segni semantici, forma grafica dei caratteri) si traduce in una sperimentazione che si intensifica a partire dalla metà degli anni Novanta seguendo linee diverse. Tra queste diverse forme di sperimentazione troviamo poesie visuali di tipo dada-futurista, costruite con l’impiego di segni tipografici, simboli matematici e lettere alfabetiche (*Il vento soffia sulla pianura*, 1995; *Impronte sulla neve*, 1995), altre in cui l’impostazione tipografica vuole rappresentare l’oggetto-argomento del testo (*Distributore automatico per nichilisti nostalgici*, 1993; *Note di un appassionato di farfalle*, 2001), oppure composizioni realizzate attraverso la decostruzione e scomposizione delle componenti grafiche dei caratteri cinesi (*Stato*, 2007). E, ancora, componimenti costituiti da caratteri aventi elementi sonori in comune (*Lezione di ventriloquia*, 1994), o in cui impiega segni quasi omografi e omofoni o quasi omofoni (*Sinfonia di guerra*, 1995); o ancora attraverso l’impiego di caratteri obsoleti aventi parti in comune (*Tovaglietta per la colazione di un entomologo solitario*, 2000).<sup>5</sup> I testi che nascono dallo scatenarsi di questo gioco sonoro o visuale spesso si presentano come nonsense o divertissement (*Otto parti*, 2013), come quelli dove impiega parole delle lingue aborigene trascritte in caratteri cinesi che le riproducono per omofonia ma hanno significato diverso (*Hualien*, 2014), e quelli ottenuti oscurando parti o singole parole di testi di poeti classici o impiegando parole di testi moderni (*Rifacimento di “Poesia d’amore”*, 2012) per ottenere ‘nuove poesie’.

Lo haiku, il breve componimento di tre versi di origine giapponese, è una delle forme espressive predilette e più studiate da Chen Li, che ne ha scritti oltre duecento raccolti nei *Microcosmi I e II*.<sup>6</sup> Anche nei suoi haiku, Chen rispetta raramente le regole tradizionali che governano il genere, come la presenza della parola-stagione (kigo) che suggerisce il periodo dell’anno, o la quantità sillabica fissa dei versi (5-7-5), anzi spesso il testo rinuncia alla sua funzione narrativa per trasformarsi in nonsense e gioco sonoro, specie nei *Microcosmi II*.<sup>7</sup> Gli haiku sono per Chen anche un modo per intrattenere un dialogo a distanza, a volte affettuoso altre ironico con autori del passato e del presente, come negli ‘omaggi’ a Basho, Issa e Masaoka Shiki, poeti da lui tradotti. O come, ad esempio, nello haiku “*Rifacimento di Poesia d’amore*” (2012), basato sulla poesia *The Love Poem* di Carol Ann Duffy, dalla sua raccolta *Rapture* (2005), scritto da Chen Li in inglese evidenziando tredici parole, di complessive diciassette sillabe, del testo originale della Duffy, e poi da lui tradotto in cinese sempre mantenendo la struttura prosodica di diciassette sillabe dello haiku tradizionale (5-7-5), un procedimento da lui definito “semiautomatico” (Chen, III, 290).

Una costante della scrittura di Chen Li durante tutto l’arco della sua lunga attività, anche nei testi del primo periodo dove ha maggior spazio l’effusione lirica, è l’insofferenza per la disciplina e il rispetto acritico della tradizione imposti dall’ideologia, la tensione irrequieta che lo porta ad esplorare nuove vie e linguaggi per ridare vita ed energia ad una poesia che rischia di inaridirsi nella celebrazione del passato. A questo proposito Chen Li ha affermato che è possibile leggere la sua opera come “estensione della tradizione culturale cinese influenzata da altre culture e dall’ascolto delle voci del mondo” (Chen, 2020, 56), e che le strutture prosodiche e le regole che governano la poesia tradizionale o moderna, sono state e sono ancora oggi per i poeti un invito ad infrangere schemi e convenzioni. Guardando ad esempio all’epoca d’oro della poesia Tang, nell’opera di Li Bai (701-762) e Du Fu (712-770) è già possibile rintracciare questa libertà e tensione al superamento dei temi e degli stilemi del tempo.<sup>8</sup> In un componimento della fine degli anni Ottanta, *Fine secolo* (*Shijimo*, 1989), quasi una dichiarazione programmatica, scrive:

[...] devi rinunciare al significato / correre col vento/ precipitare con le nuvole / cadere esausto nella trappola dei colori e dello sconforto / partire da una piccola vite / dal dolore, dagli specchi / da porte girevoli / e andare verso campi inesplorati e gioiosi / a piantare ruggine / a seminare tabù / a raccogliere fiori del male [...].<sup>9</sup>

La notorietà di Chen Li è in buona parte dovuta ai suoi esperimenti di poesia concreta. In un saggio racconta dell'interesse suscitato dall'aspetto grafico-visivo delle invenzioni di Seiichi Nikuni (1925-1977) e di altri poeti concreti già negli anni in cui studiava inglese all'università.<sup>10</sup> In questa antologia sono presentati alcuni dei suoi componimenti concreti, scelti per la "facilità" con cui la semplice osservazione del testo originale cinese può suggerire il "senso" anche a chi non conosce la lingua.

Uno dei suoi primi testi concreti-sonori è *Lezione di ventriloquia* (Fuyuke, 1994), composto con l'aiuto del computer impiegando quasi interamente segni omofoni non omografi, molti dei quali caduti in disuso o privi di significato. Il componimento è in due stanze, la prima costituita da 72 segni tutti di suono 'u', e la seconda da 88 tutti letti 'e'. All'inizio di entrambe le stanze compare lo stesso grafema-parola, ma con due pronunce diverse nelle due stanze: 'u' nella prima, con il significato di 'detestare, aborrire, provare disgusto, odiare', seguito da suoni omofoni in 'u'; ed 'e' nella seconda stanza con il significato di 'malvagio, cattivo', seguito da omofoni in 'e'. La ripetizione di omofoni in 'u' e in 'e' nelle due stanze produce l'effetto di qualcosa di 'disgustoso, ripugnante, negativo', e un forte contrasto con quanto leggiamo nei tre versi significanti racchiusi tra parentesi (3-6-12) che recitano: "(sono gentile ...) [...] (sono gentile...) [...] (e anche buono...)". Il fatto che il testo significante sia presentato tra parentesi rafforza l'impressione di ambiguità del componimento e pone ulteriori dubbi sulla sua lettura e interpretazione. Gli strani monosillabi senza senso del ventriloquo evocano qualcosa in netto contrasto con quanto la lingua esprime solitamente, producendo una sensazione di straniamento. Quale delle due forme di espressione è da privilegiare: il puro suono, ossia la voce che proviene dalle profondità del corpo, o il segmento verbale di senso compiuto tra parentesi, espressione del suo pensiero? Chen Li ha spiegato di aver scritto *Lezione di ventriloquia* come una variazione sul tema de *La bella e la bestia*.<sup>11</sup> I suoni inarticolati della 'bestia' ci chiedono forse di spingerci oltre il senso e la logica delle parole e ascoltare con maggiore attenzione quello che proviene dalle profondità dell'essere.<sup>12</sup>

Tra le sue creazioni concrete-sonore la più nota è senza dubbio *Sinfonia di guerra* (1995), di cui ha realizzato anche una versione multimediale e una lettura performativa. Il componimento descrive l'orrore della guerra e le sue tragiche conseguenze impiegando solo quattro caratteri assonanti ripetuti centinaia di volte. Ma si potrebbe anche dire, secondo quanto affermato dallo stesso autore, che la poesia impiega un solo carattere, 兵 bīng, che significa 'soldato', perché gli altri tre, 兵 pīng, 兵 pāng e 丘 qiū, dal punto di vista grafico sono trasformazioni-variazioni del primo carattere (兵) ottenute con la caduta di parti che lo compongono (兵, 兵 e 丘). La disposizione tipografica e la suddivisione in tre stanze, che segue lo schema tripartito della sinfonia classica richiamata dal titolo, segue lo sviluppo dello scontro. Nella prima stanza il segno 兵 ripetuto 384 volte ritrae lo schieramento dei soldati pronti per la battaglia, mentre il suo suono

ripetuto (bīng) letto ad alta voce pare scandire il ritmo incalzante del passo di marcia delle truppe. Nella seconda stanza la battaglia infuria e il numero dei tre caratteri ripetuti (兵, 兵 e 兵) si riduce a 289, a indicare le perdite subite. La disposizione sparsa dei caratteri e la prevalenza dei segni 兵 e 兵, forme mutilate del logogramma di soldato 兵, suggerisce le ferite e le mutilazioni dei soldati caduti sul campo, mentre il suono dei caratteri indica il drammatico crescendo di esplosioni nel corso dello scontro tra i due schieramenti nemici, il dolore e le vite umane perdute. Nell'ultima stanza il carattere 丘, pur significando 'collina, tumulo', rappresenta graficamente una forma mutilata della parte inferiore della parola soldato 兵, ossia soldati privi di una gamba o altro arto. La parola è ripetuta 384 volte, ossia il numero iniziale dei soldati schierati, a suggerire la tragica conclusione della battaglia. Oltre a richiamare graficamente e per associazione un luogo di sepoltura, la parola 'qiū 丘', collina o tumulo, è omofona della parola 'autunno' (qiū 秋), classico simbolo e presagio di morte nella poesia cinese. Il suono suggerisce inoltre l'esalare dell'ultimo respiro o, come dice Chen in un'intervista del 2017, "il rumore del vento che muove le foglie tra le tombe".<sup>13</sup> In rete è possibile visionare anche un filmato della lettura dell'autore, in cui la pronuncia della sillaba *qiu* della terza stanza si allunga e distanzia progressivamente (*qiuuuuuuuuuu...*) fino a spegnersi in un silenzio di morte. In questo testo fondato su un minimo indispensabile di parole, l'effetto di *ostinato* musicale prodotto dalla ripetizione delle sillabe e dalla loro minima variazione fonetica fa in modo che l'attenzione del lettore-ascoltatore sia catturata dal suono come una specie di mantra, e l'aspetto significante e visivo dei caratteri costituisce un secondo piano di lettura che rafforza col suo "senso" quello sonoro, operando un rovesciamento dei ruoli della normale gerarchia della lettura. *Sinfonia di guerra* è stata studiata da sinologi e poeti che ne hanno proposto traduzioni-ricreazioni alfabetiche, come quella del poeta Bohdan Piasecki, in stile futurista alla Marinetti, come nella versione proposta dalla sinologa Cosima Bruno, o attraverso l'impiego di simboli e segni grafici alla maniera di Adriano Spatola, come nella versione di Yi-ping Wu e Ci-shu Shen.<sup>14</sup> Interessante la trasposizione multimediale animata ad opera dell'artista taiwanese Xiu-jing Wu,<sup>15</sup> che ricorda il corto minimalista d'animazione *Konflikt* (1983) del regista sovietico Garri Bardin.

Il fascino esercitato su Chen Li dall'aspetto puramente sonoro, musicale del linguaggio domina anche altri testi, come *Hualien* (2014), dedicata alla sua città natale affacciata sull'oceano, presenza costante nella sua opera. Chen Li ha definito questo componimento *A rolling poem*, una poesia che rotola come l'incessante movimento delle onde. Il gioco impressionistico di assonanze, rime interne, allitterazioni, ripetizioni, vocalismi e rimandi vocalico-sonori, evoca l'ipnotica solennità dei canti rituali degli Amis che abitano nella regione. Di recente, in collaborazione con un trio di musicisti locali, Chen Li ne ha realizzato una versione rock in lingua cinese e Amis.<sup>16</sup>

Nel corso degli anni l'ironia, il gioco, la sorpresa trovano uno spazio sempre più ampio nei testi di Chen Li, stemperando l'amarrezza e indignazione che spesso venano le liriche 'civili' delle prime raccolte. L'*humour* presente in alcune poesie concrete, secondo la Bassnett è una combinazione di gioco e sorpresa che provoca un corto circuito nelle aspettative del lettore, interrompendo le modalità 'regolari' di lettura e aprendole a nuove possibilità e prospettive.<sup>17</sup> Nella poesia di Chen Li, anche nei testi più 'narrativi', come ad esempio in alcune poesie d'amore (*Semplici canzoni sacre e Pian Pian*, 2009), gioco e ironia si affacciano a moderare possibili eccessi sentimentali e cadute.

L'ironia può anche rappresentare uno strumento di critica oltre che di gioco, come in *Lezione di traduzione* (2015). Partendo da uno strafalcione nella lettura e traduzione del primo verso del poema *Endymion* di John Keats (1795-1821), dove l'originale *A thing of beauty is a joy for ever* diventa *A sin of beauty is a toy for ever*, Chen Li accende un fuoco d'artificio di scherzi e doppi sensi non solo sui dubbi e roveli interpretativi dei traduttori, ma anche sul tormentato rapporto di scontro e incontro, fatto di amore e odio ma anche di vanità, che l'ingombrante io del traduttore intreccia col testo.

Nella visione di Chen Li la poesia sembra rappresentare un microcosmo in continuo divenire che tutto abbraccia, sentimenti, passioni, visioni, sogni, passato, presente, e permea ogni aspetto dell'esistenza, lirico e prosaico, nobile e plebeo, serio e faceto. Così il mobilio di una casa diventa custode di presenze del passato, un incontro inaspettato con la madre in bicicletta è momento di riflessione sugli affetti più cari, bere una tazza di tè alla stazione porta a riflettere sull'esistenza, un distributore automatico si trasforma in erogatore di sogni, nuvole, profumi di stelle e cose impossibili, andare a guardare il mare o mangiare un budino sono impegni improrogabili persino se gli angeli vengono in visita. Ma, come Chen Li scrive di se stesso in uno dei suoi haiku, queste *metafore contorte*, questa *etica non etica* nascono da un *generoso amore per la poesia*.<sup>18</sup>

---

<sup>1</sup> Il nome originario di Chiang Kai-shek (1928-1931) era Jiang Zhongzheng.

<sup>2</sup> L'isola fu colonia olandese dal 1624 al 1962.

<sup>3</sup> La politica discriminatoria del GMD nei primi due anni di governo aveva limentato un crescente malcontento che sfociò in manifestazioni pubbliche, l'ultima delle quali, il 28 febbraio 1947, venne repressa nel sangue dall'esercito che aprì il fuoco sulla folla.

<sup>4</sup> La lingua hokkien è parlata in alcune regioni della Cina meridionale, ma a Taiwan è arricchita dalla presenza di numerose parole giapponesi, portoghesi e spagnole. Le lingue hokkien e hakka sono tra loro inintelligibili e diverse dal cinese mandarino.

<sup>5</sup> Il componimento (孤獨昆蟲學家的早餐桌布) non compare in questa antologia, si veda il sito di Chen Li, ospitato dall'Università Donghua: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry8.htm>

<sup>6</sup> Le due raccolte di haiku di Chen Li sono state tradotte in italiano dalla scrivente, si veda: Chen Li, *Microcosmi – Haiku moderni*, Elliot, 2022.

<sup>7</sup> Si veda: Rosa Lombardi, “I Microcosmi di Chen Li e lo haiku cinese moderno” in Chen Li, *Microcosmi – Haiku moderni*, pp. 7-20.

<sup>8</sup> Da un'intervista a Chen Li tenutasi all'Università di Macao nel 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=N-dn9XCG-j4>

<sup>9</sup> Chen Li, *Shiji I - 1976-1993* (Antologia poetica I - 1976-1993), Shulin, 2014, pp. 259-260.

<sup>10</sup> Il riferimento è alla *Chicago Review* (vol. 19, No. 4, *Anthology of Concretism*, Sep., 1967). Secondo Chen Li l'aspetto concreto è già presente in uno dei suoi primi componimenti *Impressioni del mare* 海的印象 (1974), (<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry1.htm>). Si veda: Chen Li, “Writing and Translating Concrete Poetry in Chinese Characters” in John Corbett and Ting Huang, *The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, Routledge, 2020, pp. 56-70.

<sup>11</sup> Seminario sulla poesia tenuto da Chen Li all'Università Roma Tre nell'ottobre 2019.

<sup>12</sup> Della poesia esiste un adattamento musicale su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ED46fV7xqi8>.

13 <https://www.youtube.com/watch?v=N-dn9XCG-j4>

14 Chen Li (2020), op. cit.

15 Vedi: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/poetry15.htm>.

16 Per il filmato si veda: [https://www.youtube.com/watch?v=r\\_RAhHLL4og](https://www.youtube.com/watch?v=r_RAhHLL4og).

17 Susan Bassnett, "Concrete Poetry, Playfulness and Translation", in Corbett, Huang (2020), op. cit., pp. 9-20.

