

Translating Wor(l)ds 5

---

e-ISSN 2610-914X  
ISSN 2610-9131

# Orienti migranti: tra letteratura e traduzione

a cura di Sona Haroutyunian e Dario Miccoli



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Orienti migranti: tra letteratura e traduzione

## **Translating Wor(l)ds**

A series edited by  
Nicoletta Pesaro

5



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Translating Wor(l)ds

Collana di studi sulla traduzione e traduzioni delle lingue asiatiche e nordafricane

## Editor-in-Chief

Nicoletta Pesaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Advisory Board

Giorgio Amitrano (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Anne Bayard-Sakai (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, France)

Gianluca Coci (Università degli Studi di Torino, Italia)

Noël Dutrait (Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence, France)

Monika Gaenssbauer (Friedrich-Alexander Universität, Erlangen-Nürnberg, Deutschland)

Babli Moitra-Saraf (University of Delhi, India)

Bruno Osimo (Civica Scuola Interpreti e Traduttori, Milano, Italia)

Lorenza Rega (Università degli Studi di Trieste, Italia)

Nana Sato-Rossberg (SOAS, University of London, UK)

Giuliana Schiavi (Scuola Superiore Mediatori Linguistici, Vicenza, Italia)

Stefania Stafutti (Università degli Studi di Torino, Italia)

Lawrence Venuti (Temple University, Philadelphia, USA)

Yinde Zhang (Université Sorbonne, Paris 3, France)

## Editorial Board

Mirella Agorni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Martina Codeluppi (Università Ca' Foscari Venezia; Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Antonella Ghersetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sona Haroutyunian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Magagnin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Michele Mannoni (Università degli Studi di Perugia, Italia)

Caterina Mazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daniela Meneghini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Melinda Pirazzoli (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Simone Sibilio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Francesco Vitucci (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

## Head Office

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Università Ca' Foscari Venezia

Palazzo Vendramin, Dorsoduro 3462 | 30123 Venezia, Italia

trans\_w@unive.it

e-ISSN 2610-914X

ISSN 2610-8131

URL [http://edizionicafoscari.unive.it/edizioni/collane/translatingwor\(l\)ds/](http://edizionicafoscari.unive.it/edizioni/collane/translatingwor(l)ds/)



# **Orienti migranti: tra letteratura e traduzione**

a cura di Sona Haroutyunian e Dario Miccoli

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing

2020

Orienti migranti: tra letteratura e traduzione  
a cura di Sona Haroutyunian e Dario Miccoli

© 2020 Sona Haroutyunian, Dario Miccoli per il testo  
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: the essays published have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione dicembre 2020  
ISBN 978-88-6969-499-8 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-500-1 [print]

Orienti migranti: tra letteratura e traduzione / a cura di Sona Haroutyunian e Dario Miccoli  
— 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 72 pp.; 23 cm. — (Translating Wor(l)ds | 5). ISBN 978-88-6969-500-1.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-500-1/>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-499-8>

## **Orienti migranti: tra letteratura e traduzione**

a cura di Sona Haroutyunian e Dario Miccoli

# **Sommario**

### **Introduzione**

Sona Haroutyunian, Dario Miccoli 7

### **Note su una fruttuosa migrazione**

Daniela Meneghini 15

### **William Saroyan. Ethnic and Family Identities in Universal Settings**

Gaiane Muradian 23

### **The Transnational Order of *qing* 情 (Feelings)**

**Corruption Cases in Qiu Xiaolong's *A Case of Two Cities***  
Melinda Pirazzoli 35

### **Mıgırdiç Margosyan e la condizione di ogni armeno: *Garod***

Fabrizia Vazzana 55



# Introduzione

Sona Haroutyunian

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Dario Miccoli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Nel corso dei secoli, le letterature del Medio Oriente e del Nord Africa, così come dell'Asia centrale, del subcontinente indiano e dell'Estremo Oriente si sono spesso caratterizzate per la presenza di autori e testi 'in movimento' tra lingue, culture e civiltà differenti ma al contempo interconnesse. Si pensi ad una letteratura migrante per eccellenza come quella ebraica per la quale, perlomeno fin dalla distruzione del Secondo Tempio di Gerusalemme nel 70 d.C. - ma, in realtà, già prima di allora - la diaspora ha costituito l'orizzonte nel quale svilupparsi. In assenza di un legame diretto con la terra d'origine, gli ebrei - così come, in modi diversi, gli armeni e altri ancora - hanno visto nel testo scritto una madrepatria 'portatile' (Boyarin 2015; Dekoven Ezrahi 2000; Steiner 1985), che può essere immaginata e reinventata in modi originali e sempre diversi. Per gli scrittori diasporici, la madrepatria è dunque qualcosa di simbolico, che ha

il duplice effetto di dare agli scrittori *émigré* un senso di sicurezza che li sostiene nella giungla culturale del mondo contemporaneo e perpetua anche una dipendenza da una patria lontana che ostacola la maturazione di un'autentica identità d'esilio. (Oshagan 1986, 224)

Se nel caso ebraico o armeno si è di fronte a una migrazione che fa riferimento, *in primis*, allo spostamento di persone fisiche e di un intero popolo, in quello persiano è stata soprattutto una lingua e una ci-

viltà a migrare al di là del suo luogo originario - la Persia medievale e moderna - e ad estendersi in uno spazio molto vasto, che per secoli ha saputo tenere in contatto mondi culturali e intellettuali che andavano dall'attuale Iran fino all'India (Pellò 2016). In tempi più recenti, perlomeno dalla tarda età coloniale, si è assistito poi allo sviluppo - in Europa e nei paesi cosiddetti 'occidentali', o comunque a partire da lingue europee - di letterature della migrazione nelle quali trovano posto autori originari delle aree geografiche citate sopra: è il caso della letteratura franco-maghrebina o del piccolo ma interessante gruppo di autori migranti italofoeni provenienti ad esempio dall'Algeria come Amara Lakhous (Casini 2016) o dall'Albania come Ornella Vorpsi. Da ultimo, il numero di traduzioni di opere di narrativa - e, in misura minore, di poesia - da lingue orientali all'italiano è sensibilmente aumentato, grazie anche all'opera di case editrici specializzate come Ponte33 per la letteratura iraniana (si veda Meneghini in questo volume).

Se dunque autori e testi possono migrare da un luogo all'altro e da una lingua all'altra nei modi più disparati, come definire la letteratura della migrazione? Con quest'espressione ci si riferisce solitamente alla letteratura scritta da chi ha vissuto un'esperienza di mobilità, diaspora o *displacement* - vale a dire una serie piuttosto eterogenea di eventi che, in taluni casi, hanno poco a che fare tra loro: pensiamo al 'semplice' migrante economico, al profugo che fugge da un conflitto, a chi appartiene da secoli a una diaspora etno-religiosa. La letteratura della migrazione può anche essere quella che parla di tali esperienze, senza che esse siano state vissute in prima persona dallo scrivente: ciò avviene nelle seconde e terze generazioni di migranti - pensiamo all'autrice italo-somala Igiaba Sciego o all'italo-armena Antonia Arslan - o addirittura nel caso di scrittori che non hanno alcun legame diretto con la migrazione ma, nondimeno, la pongono al centro di una storia.

Tenendo conto di ciò, lo scopo di *Orienti migranti* è provare a tenere insieme queste realtà e definizioni, soffermandosi - attraverso una serie di casi di studio - su 'zone di contatto' a metà tra più lingue e paesi, delineando un modello di letteratura locale e globale al contempo (Orsini 2015, 351-2) e che considera il migrante un tropo ricorrente e centrale della contemporaneità. Le tematiche che più si ritrovano nella letteratura della migrazione - e in questo volume - sono, prevedibilmente, quelle legate all'identità, allo spaesamento e alla necessità di ricostruire la propria vita in un altro luogo e spesso in un'altra lingua. Per questo motivo, uno dei generi più praticati è la memorialistica: dal *memoir*, vale a dire un'opera che si concentra su un momento più o meno specifico nella vita dell'autore, all'autobiografia (sulla quale si veda: Lejeune 1975), fino a romanzi semiautobiografici o che comunque riprendono storie accadute alla propria comunità d'origine. In questi casi, la nostalgia per il paese lasciato o dal quale provengono i genitori e i nonni, come anche per un tempo

perduto - che spesso è quello dell'infanzia - assume un ruolo centrale, fino a divenire una sorta di cronotopo attorno al quale si costruisce una storia (Miccoli 2018; sulla definizione di cronotopo si rimanda a Bakhtin 1981).

È interessante notare che uno dei motivi per i quali queste testimonianze emergono solo con le generazioni successive è il blocco psicologico che il migrante non riesce a superare - soprattutto se scappa da una situazione traumatica. Infatti, documentare il proprio vissuto dovendo spesso elaborare un trauma, diventa parte della strategia di sopravvivenza dei migranti. Tra le sfide emerge anche la scelta della lingua: scrivere nella propria lingua madre, che pochi avrebbero capito, o impegnarsi per condividere tutto in una lingua straniera (Haroutyunian 2016; per l'elaborazione del trauma si rimanda a Altounian 2013, 2015). A tal proposito, sono significative le riflessioni di Ertel (2001, 82) sull'uccisione della lingua yiddish: «Se la lingua sembra fatta per non essere compresa e nemmeno intesa, la scrittura in questa lingua appare, a coloro che ne sono i potenziali eredi, come il ricorso deliberato a una crittografia esoterica» (citato in Bolletti 2012, 45-6),<sup>1</sup> così come quelle di Beledian (2001, 181-2) sulla sofferenza di uno scrittore in preda alla distruzione della sua lingua, scomparsa per la mancanza di un territorio e di destinatario. Facendo riferimento al migrante armeno, Beledian scrive che «egli porta in se stesso una lingua che non può condividere, con la quale non può avere nessun scambio. Ogni tentativo di parlare la sua lingua, nella solitudine dell'esilio, fa di questa lingua l'espressione di un delirio e di una follia» (citato in Bolletti 2012, 46). Tuttavia, la scelta di non scrivere nella lingua madre non è solo dovuta alla volontà di condividere la storia della propria nazione, o l'esperienza personale, con i lettori del nuovo paese. È anche un modo per essere comprensibile a connazionali che, in diversi casi già dopo la seconda generazione, non parlano più la lingua madre. Questa è una scelta appositamente delle famiglie, soprattutto nei casi in cui abbiano vissuto un'esperienza traumatica nel paese di origine. Per un sentimento di iperprotettività nei confronti dei loro figli, considerati una rappresentazione fisica della sopravvivenza della comunità (Aftandilian 2009), i genitori spesso si rifiutano di condividere il trauma, la lingua e tutto ciò che è collegato all'idea del paese perduto.

Ai suoi figli egli cerca [...] di dare quello che gli pare il dono più grande, l'appartenenza totale al nuovo paese, senza peso di ricordi, senza carico di nostalgia [...]. Ai suoi figli, [...] l'antica patria sarà vietata per sempre, chiusa in una vaga memoria di ciò che è impossibile negare: qualche fotografia, qualche nome.

---

**1** Ove non diversamente indicato le traduzioni sono a cura degli Autori.

Così scrive Antonia Arslan nel suo romanzo *La masseria delle allodole* (Arslan 2004, 35-6 e 119). Tuttavia, ci sono altri casi nei quali gli stessi genitori, considerando i figli «l'incarnazione della rinascita armena e gli eredi di una memoria tormentata», pongono loro interrogativi per riflettere sull'identità. È emblematica la domanda fatta dal padre dello scrittore Margosyan al figlio, quando aveva solo quattro anni: «"Dimmi Margos, di dove sei?"», domanda che diventa il titolo della seconda raccolta di racconti dell'autore (si veda il contributo di Vazzana in questo volume).

Ritornando al titolo di questa curatela - *Orienti migranti* - è opportuno osservare che per gli scrittori e le scrittrici sui quali si soffermano i capitoli, l'oriente dal quale sono emigrati o del quale parlano non è (solo) un luogo geografico 'a est' di qualcosa o qualcuno: è piuttosto uno spazio della memoria, un altrove temporale dove collocare sensazioni e storie che sembrano altrimenti destinate a rimanere inesprese. Come hanno sostenuto Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani,

l'esilio, come la migrazione, è una condizione di privazione, ma è al contempo l'apertura di uno spazio di libertà, è anche un luogo di osservazione privilegiato, benché scomodo, la pratica di un'istanza critica relazionale e comparativa. (Benvenuti, Ceserani 2012, 112)

La letteratura diviene una finestra su mondi e immaginari interconnessi, che trasformano la 'doppia assenza' e la sofferenza del migrante (Sayad 1999) - che non risiede più nel paese d'origine, ma non è ancora o non è mai del tutto in quello d'immigrazione - in un'inattesa presenza. Così facendo, si vuole porre enfasi sulla migrazione non tanto come esperienza che divide un prima e un dopo, quanto invece come un viaggio che continua nel tempo, un «terzo spazio» (Bhabha 1994) che tiene assieme 'qui' e 'lì' e sfida logiche binarie troppo riduttive (Mardorossian 2002).

Dal punto di vista prettamente stilistico e letterario, si deve poi ricordare che la letteratura della migrazione ha ormai assunto le forme più disparate, incluse quella di una letteratura 'di genere': dal romanzo giallo (si veda Pirazzoli in questo volume) alla letteratura 'rosa' e per l'infanzia. Questo sottolinea la crescente importanza che essa sta assumendo - anche a livello di mercato editoriale - e dunque la volontà di arrivare ad un pubblico sempre più ampio, che non è necessariamente quello dei lettori più *engagés*. La letteratura della migrazione diventa così un oggetto difficile da collocare e che sfugge a classificazioni linguistiche e culturali precise: un autore migrante è da considerarsi parte della letteratura del suo paese d'origine o di quello d'arrivo (Serafin 2014, 3-4)? Può la lingua di scrittura essere il criterio sul quale basarsi per collocarlo, oppure ne esistono di altrettanto importanti? Questo è anche il caso di William Saroyan, scrittore di origine armena nato a Fresno, in California, che ha incarnato una

miscela culturale dinamica armeno-americana, portando l'espressione letteraria - sia universale che etnica - a nuovi livelli (si veda Muradian in questo volume). Le sue opere dimostrano chiaramente sia la sua universalità, che la sua adesione al patrimonio nazionale. Saroyan ha sempre considerato se stesso armeno e americano, senza vedere alcuna contraddizione tra queste due identità e senza che vi fosse un rapporto di sottomissione tra esse (Haslam 1995).

Con riferimento all'ambivalenza e duplicità proprie della letteratura migrante, la categoria di 'sinosfera' - vale a dire quell'area geografico-culturale *in primis* asiatica che storicamente è stata influenzata dalla Cina e più in generale uno spazio ormai globale legato, da vari punti di vista, a quel paese - richiamata da Pirazzoli (in questo volume), risulta di particolare significato. La letteratura migrante, da questo punto di vista, può essere letta come parte di una 'sfera' per natura plurale e di un mondo etno-culturale vissuto spesso dal di fuori, sia dal punto di vista fisico che ideologico e linguistico. Nel caso cinese ciò sembrerebbe determinare lo sviluppo di una letteratura che detiene una carica dissidente o comunque è in grado di fornire uno sguardo 'altro' rispetto alla maggioranza (Pesaro 2018, 111). In altri contesti, l'autore migrante può però essere portavoce anche di discorsi egemonici e passatisti, come succede talvolta con scrittori appartenenti a comunità di rimpatriati coloniali europei - dai *pieds-noirs* d'Algeria ai portoghesi d'Angola - o a esuli iraniani che hanno lasciato il loro paese a seguito della rivoluzione islamica di Khomeini. In altre parole, l'aver vissuto un'esperienza di migrazione non è di per sé foriera di maggior apertura verso chi ci circonda, in quanto a essa si somma tutta una serie di dettagli individuali: dal genere all'età, dal contesto storico alla classe sociale di appartenenza, alla lingua nella quale si sceglie di scrivere, al pubblico che si vuole raggiungere.

La questione della lingua, e dunque della traduzione, è senza dubbio centrale quando si ha a che fare con autori migranti. Brodzki (2007) sostiene, ad esempio, che uno dei valori della traduzione sia il fatto di conservare le opere nel tempo e paragona le traduzioni letterarie alle ossa: una traduzione di un'opera è spesso l'unica cosa in grado di durare. Questa affermazione è direttamente legata a quanto sostenuto dal tedesco Walter Benjamin: al suo concetto di traduzione come 'sopravvivenza', che contribuisce alla continuazione della vita della narrazione culturale, e alle sue nozioni di *Überleben* e *Fortleben* (Benjamin [1923] 2004). 'Sopravvivenza' come pratica culturale e azione simbolica e soprattutto come processo che estende la vita - al punto che Derrida sosterrà perfino che «il lavoro semplicemente non vive più a lungo, esso vive più e meglio, al di là dei mezzi del suo autore» (1985, 104). La traduzione è dunque la modalità attraverso la quale ciò che è dimenticato o scomparso rinasce in altri contesti attraverso il movimento nel tempo e spazio, come afferma-

to da Salman Rushdie: «Essendo stati trasmessi attraverso il mondo, siamo uomini tradotti. Di solito si presume che qualcosa vada perduto con la traduzione. Io resto attaccato, con ostinazione, all'idea che qualcosa possa anche essere guadagnato» (Rushdie 1992, 17).

Tenendo conto di tutto ciò, *Orienti migranti* vuole offrire un contributo di certo non esaustivo ed onnicomprensivo, ma comunque utile a gettare luce sull'intreccio tra letteratura, traduzione e identità della migrazione e del migrante, a partire da spazi geografico-culturali poco conosciuti al lettore italiano – o dei quali si hanno immagini talora fuorvianti: dall'Iran all'Armenia, fino alla Cina. Questi spazi, e gli autori che li raccontano, sono dunque l'occasione per intraprendere un viaggio dell'immaginazione verso est, verso un altrove linguistico e letterario che – in fin dei conti – non è poi così lontano.

## Bibliografia

- Aftandilian, G. (2009). «World War II as an Enhancer of Armenian-American Second Generation Identity». *Journal of the Society for Armenian Studies*, 18(2), 33-54.
- Altounian, J. (2013). «Un'eredità traumatica non si mette a parlare se non con uno spostamento nel tempo e nello spazio culturale». Bolletti, R. (a cura di), *Scrittura e Memoria*. Lecce: Edizioni Frenis Zero, 39-71.
- Altounian, J. (2015). *De la cure à l'écriture. L'élaboration d'un héritage traumatique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Arslan, A. (2004). *La Masseria delle allodole*. Milano: Rizzoli.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Beledian, K. (2001). *Cinquante ans de littérature arménienne en France. Du même à l'autre*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) Éditions.
- Beledian, K. (2009). «Traduire un témoignage écrit dans la langue des autres». Altouniane, V.; Altouniane, J. (éds), *Mémoires du génocide arménien. Héritage traumatique et travail analytique*. Paris: Presses universitaires de France, 99-103.
- Benjamin, W. [1923] (2004). «The Task of the Translator». Transl. by H. Zohn. Venuti, L. (ed.), *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 75-85.
- Benvenuti, G.; Ceserani, R. (2012). *La letteratura globale*. Bologna: il Mulino.
- Bolletti, R. (a cura di). *Scrittura e Memoria*. Lecce: Edizioni Frenis Zero.
- Boyarin, D. (2015). *A Traveling Homeland. The Babylonian Talmud as Diaspora*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Brodzki, B. (2007). *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Casini, L. (2016). «Immaginario, migrazione e politica nella scrittura di Amara Lakhous: *Kayfa tarda'u min al-dhi'ba duna an ta'addaka* e la sua autotraduzione *Conflitto di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*». *Imago*, 7, 170-82. <https://doi.org/10.7413/22818138065>.

- DeKoven Ezrahi, S. (2000). *Booking Passage. Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, J. (1985). *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Ertel, R. (2001). «Le Yiddish. La langue et la crypte». *Les Temps Modernes*, 615-16(4), 75-89. <https://doi.org/10.3917/ltm.615.0075>.
- Haroutyunian, S. (2016). «Narrating the Armenian Genocide. An Italian Perspective». *LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5, 125-38. <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20028>.
- Haslam, G. (1995). «William Saroyan and San Francisco. Emergence of a Genius (Self-Proclaimed)». Fine, M.D.; Skenazy, P. (eds), *San Francisco in Fiction. Essays in a Regional Literature*. Albuquerque (NM): University of New Mexico Press, 121-5.
- Mardorossian, C.M. (2002). «From Literature of Exile to Migrant Literature». *Modern Language Studies*, 32(2), 15-33. <https://doi.org/10.2307/3252040>.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Miccoli, D. (2018). «'I Come from a Country That Is no more'. Jewish Nostalgia in the Postcolonial Mediterranean». *Ethnologies*, 39(2), 51-68. <https://doi.org/10.7202/1051663ar>.
- Orsini, F. (2015). «The Multilingual Local in World Literature». *Comparative Literature*, 67(4), 345-74. <https://doi.org/10.1215/00104124-3327481>.
- Oshagan, V. (1986). «Literature of the Armenian Diaspora». *World Literature Today*, 60(2), 224-8. <https://doi.org/10.2307/40141687>.
- Pellò, S. (a cura di) (2016). *Borders. Itineraries on the Edges of Iran*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. *Eurasiatica* 5. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-100-3>.
- Pesaro, N. (2018). «Between the Transnational and the Translational. Language, Identity, and Authorship in Ma Jian's Novels». *Cadernos de Tradução*, 38(1), 106-26. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p106>.
- Rushdie, S. (1992). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.
- Sayad, A. (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
- Serafin, S. (2014). «Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario». *Altre Modernità*, 6, 1-17. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4117>.
- Steiner, G. (1985). «Our Homeland, the Text». *Salmagundi*, 66, 4-25.



# Note su una fruttuosa migrazione

Daniela Meneghini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

*Orienti migranti* è un'espressione che può avere, come mostra questo volume, imprevedibili sfaccettature. Fra le tante, il mio contributo ha un taglio trasversale: parlando di orienti migranti e scivolando sul versante letterario, mi sembra valga la pena di ripercorrere un'esperienza al momento unica nel panorama italiano. Si tratta del lavoro oggi decennale della casa editrice Ponte33, la cui instancabile ispiratrice, direttrice, coordinatrice Felicetta Ferraro<sup>1</sup> è recentemente scomparsa. Vorrei lasciare dentro queste poche righe anche un amichevole ricordo.

Credo sia importante percorrere le tappe, le motivazioni e l'etica editoriale di questa casa editrice, perché rispetto alla migrazione della letteratura iraniana in Italia ha rappresentato (e ci auguriamo continuerà a rappresentare attraverso il lavoro di chi raccoglie l'eredità di Felicetta) un'esperienza che è anche un modello.

Caso raro nel panorama editoriale, il progetto della casa editrice Ponte33, fondata nel 2009, fu il frutto dell'esperienza diretta maturata in Iran da Felicetta Ferraro durante l'incarico di Addetta Culturale, durato otto anni, e al contempo della sua capacità di entrare, esplorare e studiare il panorama letterario dell'Iran contemporaneo con intelligenza ed equilibrio. Per scelta iniziale, la casa editri-

---

**1** Iranista, laureata e addottorata all'Orientale di Napoli, è stata per otto anni addetta culturale all'ambasciata italiana di Tehran favorendo con tutte le sue energie il lavoro dei ricercatori e le iniziative di scambio culturale fra l'Iran e l'Italia. Felicetta è morta nel 2019 a Firenze, all'età di 63 anni.

ce fondata insieme a Bianca Maria Filippini e Irene Chellini fu interamente dedicata alla narrativa iraniana contemporanea<sup>2</sup> e solo da poco collabora con l'IsMEO alla pubblicazione di saggistica.<sup>3</sup> L'altra imprescindibile regola della casa editrice è stata quella di pubblicare autori iraniani residenti in Iran e che scrivessero in persiano. Non fu una scelta banale né tanto meno facile: la grande fortuna della letteratura iraniana della diaspora, nella maggior parte dei casi scritta in inglese e in francese (pensiamo anche solo a *Leggere Lolita a Teheran* di Azar Nafisi, oppure alla graphic novel *Persepolis* di Marjane Satrapi, ma la lista è lunghissima) rendeva il mercato delle storie dall'Iran 'narcotizzato' da alcuni temi ormai standardizzati che il pubblico non sembrava così disposto a lasciare. La scelta di Ponte33 fu una scelta semplice, onesta e molto coraggiosa:<sup>4</sup> fu deciso di proporre al pubblico italiano autori completamente sconosciuti fuori dal suolo iraniano, in larga parte giovani, spesso appartenenti alla generazione nata in prossimità o dopo la Rivoluzione Islamica del 1979. Non solo coraggiosa ma anche molto impegnativa: una cosa è tradurre in italiano un best seller ambientato in Iran, pubblicato negli Stati Uniti da un autore o, più spesso, un'autrice di origine iraniana e in vetta alle classifiche, magari dal francese o dall'inglese; cosa ben diversa è leggere decine e decine di romanzi e racconti pubblicati in Iran, conoscere le case editrici e la loro politica editoriale, i premi letterari, i meccanismi della censura, il gradimento del pubblico e quindi scegliere che cosa proporre al pubblico italiano e non tanto per farne un effimero best seller, quanto per cominciare lentamente e pervicacemente a mostrare, attraverso i libri, che l'Iran è molto altro (soprattutto letterariamente molto di più) rispetto a quello che i mass media quotidianamente veicolano. Che è un paese dove il femminismo ha un volto originale, introspettivo e sfuggente (*Come un uccello in volo, A quarant'anni, L'autunno è l'ultima*

---

**2** L'attenzione della casa editrice era programmaticamente rivolta anche all'Afganistan e al Tajikistan; a tutt'oggi è stato pubblicato solo un titolo di un autore afgano, cresciuto però in Iran, Mohammad Hossein Mohammadi (classe 1975), *I fichi rossi di Mazar-e Sharif*, una raccolta di quattordici racconti sul feroce conflitto in Afghanistan e sull'inesauribile amore per la propria terra.

**3** Si veda il poco felice, dal punto di vista della qualità della traduzione e della curatela, volume sulla letteratura iraniana contemporanea (Mohammad Ja'far Yâhaqqi, *Manuale di letteratura e saggistica persiana contemporanea*, a cura di Neda Alizadeh Kashani e Raffaele Mauriello, 2018). A quello ha fatto seguito lo straordinario *Paura e tremore*, di Gholamhoseyn Saedi, a cura di Felicetta Ferraro, 2019. All'interno della collana è programmata la pubblicazione di opere di Hushang Golshiri, Sadeq Chubak, Bozorg Alavi e Ahmad Mahmud.

**4** Il coraggio della casa editrice è dimostrato anche da una circostanza particolare: il romanzo *Probabilmente mi sono persa (Ehtemalan gom shode am)* di Sara Salar, nata nel 1966 in Balucistan, pubblicato in Iran nel 2009 e vincitore del premio Golshiri, fu ritirato dalle librerie per un ripensamento della censura. Quella in italiano fu la prima traduzione in una lingua occidentale.

stagione dell'anno, Probabilmente mi sono persa), il disagio maschile non è negato e le difficoltà della quotidiana convivenza sono impietosamente messe in luce (*Particelle, Osso di maiale e mani di lebbroso, Quell'angolino tranquillo a sinistra, L'ariete*), dove la memoria genera tortuosi percorsi di conoscenza (*Ritornerai a Isfahan, Le lezioni di papà*), dove la gioventù vive la propria inquietudine in una ribellione che ha anche le strade consuete della droga e della fuga dalla realtà (*Non ti preoccupare*).<sup>5</sup> Queste tematiche sono solo approssimative e si innestano sullo sfondo di una storia complessa, di una situazione sociopolitica difficile, a tratti drammatica, ma sempre in movimento: ognuna di queste storie scivola da un territorio all'altro senza soluzione di continuità e, altrettanto importante, non è solo la capitale, Tehran, a fare da sfondo alle vicende ma anche la provincia. La capitale iraniana è una personalità ingombrante, unica e pesante al punto da sembrare in genere coprotagonista di molti romanzi iraniani moderni. Ma l'Iran non è solo Tehran e i libri di Ponte33 cercano di farlo capire anche ai lettori italiani.<sup>6</sup>

Nella sostanza, non è tanto il valore letterario dei singoli volumi che qui ci interessa, piuttosto il senso e l'efficacia di questa, forse commercialmente non proprio fruttuosa, politica editoriale nei confronti degli orienti (vicini o medi) che emigrano attraverso la traduzione dei loro libri.

Che cosa emigra dall'Iran verso il lettore italiano nelle pagine dei libri pubblicati da Ponte33? Emigra l'Iran che leggono gli iraniani (e non quello degli «iraniani che da trent'anni non mettono piede nel loro paese» come sottolineava in varie interviste Felicetta), una letteratura che incontra il gusto e il riconoscimento della sua gente, le storie che hanno superato la censura, certo, ma che l'hanno fatto con intelligenza e consapevolezza. È difficile in Iran pubblicare storie su omosessualità, prostituzione, droga, ragazze madri, depressione, eppure sono questi i temi che interrogano (o assillano) con maggior forza una società complessa, fortemente condizionata dal potere politico da una parte, e dalla pressione della cultura tradizionale dall'altra. È proprio questa complessità che emerge dai libri pubblicati da Ponte33: non c'è mai l'Iran che si aspetta il lettore della nostra editoria più retriva, non c'è l'Iran della propaganda e della strumentalizzazione mediatica, c'è l'Iran che si osserva e si racconta, dall'interno,

---

<sup>5</sup> Per la lista completa dei libri si veda il sito della casa editrice <http://www.ponte33.it/i-libri>.

<sup>6</sup> Per dare la misura di come l'Iran sia un 'oriente' che genera curiosità e di come tale curiosità sia stata sfruttata a prescindere dal reale valore dei testi e dal legame degli autori col paese, si veda la genesi di titoli: *Viaggio di notte a Teheran, Passaporto all'iraniana, Le notti di Teheran, La prigioniera di Teheran, Una psicoanalista a Teheran, L'attrice di Teheran*, ecc. Non si può evitare di chiedersi se le due intriganti parole, Iran e Teheran, non abbiano una loro parte nella proposta commerciale di molte pubblicazioni.

fuori dalle ideologie, con onesta acutezza e straordinaria creatività. Tale creatività emerge dalla struttura delle trame, dai registri lessicali e sintattici. La maggior parte dei romanzi pubblicati da Ponte33 appartengono infatti a scrittori molto giovani (come infatti giovane è la popolazione iraniana) che hanno però esperienze di lettura e di attività letteraria, spesso anche di cinema e di teatro, già molto intensa, senza che questo spinga all'emulazione dei canoni letterari occidentali. Non si può non notare la capacità già matura di trovare il proprio registro in autori che hanno solo trent'anni e a volte anche meno. In questo senso va senz'altro sottolineata la cura estrema che la casa editrice ha sempre dato al lavoro di traduzione, seguito, limato e verificato fino ai minimi dettagli.<sup>7</sup> Se anche su alcune scelte si può a volte discutere (ma esiste forse una traduzione esente da questo?), è evidente a un confronto con gli originali lo straordinario e attento lavoro che coniuga il rispetto del testo persiano (infarcito di sempre nuove espressioni del parlato) al rispetto del lettore italiano. Il lavoro editoriale di Ponte33, che fu diretto da Felicetta Ferraro fino alla fine, si avvale infatti della collaborazione dei più validi traduttori italiani dal persiano all'italiano.

Per avere un'idea della complessità letteraria e umana al contempo che emerge da queste pubblicazioni cercherò di analizzare in maggior dettaglio il primo e l'ultimo volume pubblicato da Ponte33: *Come un uccello in volo* di Fariba Vafi, pubblicato in Italia nel 2010, e *Le lezioni di papà* di Mohammad Tolouei, pubblicato alla fine del 2019. Il primo scritto da una donna, il secondo da un uomo. Fra il primo e l'ultimo volume sono trascorsi quasi dieci anni, un periodo denso per l'Iran di eventi politici e di movimenti sociali.

Il primo è un racconto lungo (o romanzo breve) tradotto a quattro mani da Hale Nazemi e da Bianca Maria Filippini, *Come un uccello in volo*. Fariba Vafi è tuttora una delle figure più significative del panorama letterario iraniano: nata a Tabriz nel 1962, fin da giovanissima coltiva il progetto di diventare scrittrice e riesce, pur vivendo lontana dall'ambiente letterario della capitale, ad imporsi all'attenzione del pubblico e della critica vincendo, con questo romanzo (dal titolo originale *Parande-ye man*), i due maggiori premi letterari iraniani, Golshiri e Yalda. Tale successo incoraggia le prime traduzioni in turco, in inglese e poi in italiano.

Il racconto è scandito in quarantatré brevi capitoli, scritti in una prosa nitida ed essenziale, che descrivono il trasloco e l'insediamento della protagonista in una casa nuova: attraverso questa esperienza, la donna percorre con lucidità, fatica e sofferenza un avvicinamento a se stessa. Non c'è nel testo una vera storia fatta di avvenimenti si-

---

<sup>7</sup> L'attenzione alla qualità della traduzione è stata una scelta premiata anche dall'attribuzione del Premio Nazionale Traduzione del Ministero del Beni Culturali nel 2013.

gnificativi, vi troviamo descritti l'ambiente e le relazioni familiari di un 'io' narrante che, con continui sguardi al passato e al presente, procede prima assente a se stesso poi sempre più consapevole, nei giorni apparentemente sempre uguali di moglie, di madre e di figlia. Non c'è però nel testo alcuna ostentazione della prospettiva di genere, piuttosto una umana sensibilità, una visione del mondo, un percepire se stessa e il proprio desiderare lontano dai ruoli che la protagonista si trova incollati addosso, con uno sguardo proprio, quindi diverso, quindi anche 'di genere' ma nel senso più vero del termine. E infatti, per esempio, il tema del matrimonio, che è centrale al racconto (ed è un matrimonio d'amore), viene delineato nel suo farsi gabbia, sia per lui che per lei, attraverso la descrizione degli spazi 'limitati e limitanti' in cui entrambi vivono: lui soffocato dal senso di responsabilità verso la famiglia, lei soffocata dalle attese sempre insoddisfatte della famiglia. Non ci sono vittime, né sopraffazione, c'è l'incomunicabilità di esperienze di grande infelicità, di desideri frustrati, di paure e di convenzioni sociali opprimenti.

La scrittura di Vafi è estranea, sia per i temi che per il linguaggio, a modelli tradizionali e sociopolitici in voga; la sua produzione è un esempio riuscito di contatto fra vita e scrittura, fra aspirazioni esterne e compromessi interni, fra senso sociale e senso di sé; è una originale, ma non solitaria, riflessione che dà voce ad una sincera condivisione dell'esperienza umana. Uso il termine 'sincera' perché così è di fatto la vita quotidiana dell'autrice che concilia le attività domestiche e la letteratura fuori da ogni mondanità e i cui modi molto schivi (è stata ospite a Venezia e ne ho fatto diretta esperienza) sono in una rara sintonia con i suoi testi, puliti, diretti, essenziali, e singolarmente privi di eccessi e di ricerca di effetto. La sua voce narrante, e non solo in *Come un uccello in volo*, filtra la realtà con occhi che non indugiano in allusioni, richiami, simboli ma che hanno una rara aderenza ai pensieri, ai ricordi e alle emozioni. Anche l'uso delle figure retoriche è misuratissimo ed essenziale. La protagonista evoca tutto un mondo di sensazioni fisiche, di odori, profumi, suoni che disegnano un mondo esterno sempre uguale e riconoscibile e quindi rassicurante eppure in verità così greve da pesare enormemente su quello interiore soffocandolo al punto da costringerla a cercare una via di fuga. Ma il rifiuto dello stereotipo del rapporto di sopraffazione 'uomo-donna', cui ci ha abituato tanta letteratura iraniana scelta ad hoc, è l'elemento cardine del racconto di Vafi e non ha una specificità geopolitica o culturale. E benché il racconto sembri 'privato', la società iraniana è tutta lì sullo sfondo, come un dato di fatto, una realtà di cui tutti i personaggi sono il prodotto: l'ansia di emigrare di lui, la paura dell'abbandono di lei, il degrado dei quartieri popolari, i limiti degli orizzonti personali e l'assenza di prospettive sono grandi e attualissimi temi, tutti presenti ma in punta di penna: sottintesi, sfumati, percepiti ma non teorizzati né sbandierati. Così, dietro ad

una vicenda semplice, che potrebbe accadere ovunque, trovano spazio molte delle questioni che affliggono la società iraniana. Ecco il senso di tradurre in italiano un libro come questo: per far immigrare una voce umana inesorabilmente radicata nel proprio mondo, ma senza usare quel mondo 'altro' per accalappiare il lettore.

Con un racconto completamente diverso, Mohammad Toloui (classe 1979) attraverso il suo *Le lezioni di papà*, ci proietta in un Iran le cui tematiche sono largamente condivise col testo di Vafi ma i cui sviluppi e la cui prospettiva sono molto diversi. Tradotto con grande attenzione da Giacomo Longhi, il libro *Tarbiyathā-ye pedar* presenta otto racconti che hanno in comune personaggi (moglie, marito e figli), lo sfondo familiare e dinamiche relazionali (lui che vuole andarsene dall'Iran e lei che vuole rimanere), ma che si svolgono in contesti differenti (l'appartamento in *Come un uccello in volo*, la guerra, il partito, il mondo esterno in *Le lezioni di papà*). Se il libro di Vafi non si collocava in un ambito geografico definito, il testo di Toloui è ambientato fuori dalla capitale, a Rasht, nel nord del paese, anche se alcuni racconti scivolano anche verso Tehran e l'ultimo porta i protagonisti a Shiraz, nel sud del paese. In questo volume trovano spazio la dissidenza politica, il sogno di una nuova vita in Danimarca, la guerra, l'amore e il tradimento, i segreti di famiglia, sullo sfondo dei passaggi storico-politici degli ultimi cinquant'anni. Questa volta la prospettiva è maschile, attenta alle dinamiche dell'affermazione di sé, della fragilità e del coraggio, del non detto e del bisogno di riconciliazione. C'è un grande affetto fra padre e figlio che percorre infatti queste pagine dense di conflitti e di incomprensioni, di inconscienza e di audacia, di entusiasmi e di delusione, dove il legame familiare, anche se fatto di sporadici incontri e lunghe assenze, è una radice da cui inevitabilmente giunge la linfa che scorre nelle vene del protagonista. Come a dire che questa è la vita, là come qua, e se da una parte le condizioni esterne ci condizionano, dall'altra dobbiamo guardare al mistero universale e insondabile dell'esistere con l'innocenza che ci permette di penetrarne la bellezza oltre la coltre degli errori e della meschinità.

Racconti lunghi o romanzi brevi, i due titoli che abbiamo appena descritto per esemplificare il lavoro meritevole di Ponte33. Ma il loro piccolo e prezioso catalogo presenta anche due lunghi romanzi: *L'autunno è l'ultima stagione dell'anno* di Nasim Marashi (classe 1984) e *Ritornerei a Isfahan* di Mostafa Ensafi (classe 1987). Il primo pubblicato in Iran nel 2014 e il secondo nel 2016; il primo che racconta di tre vite a confronto nel momento delle decisioni cruciali, il secondo un romanzo storico che ripropone la tragedia pressoché dimenticata dei profughi polacchi che furono deportati in Iran durante la seconda guerra mondiale; il primo sulla lacerazione generazionale che non ha più modelli, il secondo sui tumulti della storia che sopraffanno il destino delle persone ma che non possono annullarne le spinte

vitali. Questo per mostrare come la casa editrice non abbia un suo filo conduttore, né ideologico né stilistico, e come sia attenta piuttosto a ciò che di originale e valido emerge dal ribollire della società e della cultura iraniana contemporanea.

Una breve osservazione va dedicata anche alla veste grafica di questi volumi. La cura delle copertine, disegnate *ad hoc* per ciascun romanzo, grazie al contributo artistico di giovani disegnatori iraniani di talento, Iman Raad (per i primi dieci volumi) e Farshid Shafiey (per gli ultimi due volumi), è un'altra delle scelte felici di questa casa editrice; abbandonate le foto consuete di donne velate, folle fanatiche o ayatollah inturbantati, Ponte33 si rivolge a due dei maggiori artisti iraniani che con grazia e fantasia disegnano copertine elegantissime e originali. Di nuovo la casa editrice evita con cura ogni scorciatoia, evita di ammiccare e ingraziarsi un pubblico abituato a stereotipi limitanti, e anche attraverso le copertine, *made in Iran*, fornisce un'idea dell'altro di più ampio respiro.

In conclusione, si può affermare che l'obiettivo della casa editrice, che Felicetta ripeteva essere quello di offrire la lettura di «Una nuova generazione di scrittori e scrittrici che racconta una società viva, multiforme, contraddittoria - e fuori dagli stereotipi» è stato raggiunto, ma non tanto grazie all'accumulazione di nuove informazioni, quanto piuttosto al lento, inesorabile e inconsapevole abbandono dei luoghi comuni.<sup>8</sup> Questi libri ci permettono di abbandonare gli schemi chiaroscuri della realtà iraniana caratterizzata da una serie di duplicità concettuali e ideologiche che da decenni la etichettano: Persia e Iran, prima della rivoluzione e dopo la rivoluzione, oscurantismo del presente e glorioso passato, per non citarne che alcuni. Senza accorgersene, attraverso questi bei libri, attraverso le trame inconsuete di questi racconti, il lettore italiano si spoglia di una serie di idee limitate e confuse sull'Iran che certo non hanno mai giovato al necessario sviluppo di una reciproca conoscenza.

L'Iran così migra in Italia attraverso i libri, libri che vanno letti perché sono belli. E basta.

---

**8** Il primo dei luoghi comuni che questi scritti scardinano è la centralità dell'elemento religioso nella vita dei protagonisti di questi libri. È un tema che brilla per la propria assenza. La Repubblica Islamica dell'Iran, infatti, con le sue norme inderogabili e l'impostazione religiosa delle sue strutture istituzionali è solo lo sfondo su cui scorrono queste storie, che emerge attraverso accenni al *hejab*, alla preghiera rituale, alle divisioni di genere senza mai prendere il sopravvento sulle vicende.



# William Saroyan. Ethnic and Family Identities in Universal Settings

Gaiane Muradian

Yerevan State University, Armenia

**Abstract** As a particular cultural production, migration literature, increasingly heralded as a new world literature, internationalised literature or world fiction – is a form of transnational writing, concerned mostly with cosmopolitan issues. The universalism of migration literature, however, is based on national or ethnic tradition. Moreover, it is manifested through original life experiences and attitudes that are typical of ethnic expressions of identities. The significant point that this paper emphasises is the fact that William Saroyan is an author who represents a dynamic Armenian-American cultural blend, moving both universal and ethnic literary expressions to new heights. His works demonstrate clearly both his universality and his adherence to national heritage – his ethnic and family identities are employed in his distinct western settings and tones.

**Keywords** Migration literature. Cosmopolitan dimension. William Saroyan. Armenian-American cultural blend. Ethnic identity. Family identity.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Saroyan’s Family Identity. – 3 Saroyan’s Ethnic Identity. – 4 Conclusion.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Translating Wor(l)ds 5

e-ISSN 2610-914X | ISSN 2610-9131

ISBN [ebook] 978-88-6969-499-8 | ISBN [print] 978-88-6969-500-1

Peer review | Open access

Submitted 2020-05-21 | Accepted 2020-09-07 | Published 2020-12-21

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-499-8/003

Although I write in English, and despite the fact that I'm from America, I consider myself an Armenian writer. The words I use are in English, the surroundings I write about are American, but the soul, which makes me write, is Armenian. This means I am an Armenian writer and deeply love the honor of being a part of the family of Armenian writers.

(William Saroyan 1976)

## 1 Introduction

As a particular cultural production, migration literature, increasingly heralded as a new world literature, internationalised literature or world fiction - is "a new genre of transnational writing, typically global in scope" (Young 2012, 215), and is concerned mostly with cosmopolitan issues. As a form of transnational literature placed outside the context of national literary tradition, migration literature, however, adheres to literary forms, genres and expressions that are not typical of traditional cosmopolitan writing. M.R. Thomsen (2008, 76)<sup>1</sup> makes a persuasive argument that the inclusion of migration literature into world literature is legitimated by the way it renegotiates or reevaluates the cosmopolitan dimension. In other words, the universalism of this type of literature is not devoid of national or ethnic tradition, moreover, it is manifested through original life experiences and attitudes that are typical of ethnic expressions of identities. Thus, in migration literature "we find elaborate descriptions - explicit and implicit - of matters and perspectives about and related to identity in all" (Tötösy de Zepetnek 2010, 2).

William Saroyan is an author who, representing a dynamic Armenian-American cultural blend, moved both universal and ethnic expressions to new heights. His writings are projections of his own self - on the one hand all his works reflect his small town Western heritage which is American, on the other hand all his writings are influenced by his Armenian essence/being which is inherent, by no means imposed on him from outside.<sup>2</sup> His works demonstrate clearly

<sup>1</sup> This is how Thomsen describes a migrant writer: "In a globalizing world, migrant writers are particularly interesting as emblems of the cosmopolitanism lived out by an increasing number of people, no matter whether their own bodies move, or their interaction with the world has changed due to shifts in their own society and the media they use" (2008, 62).

<sup>2</sup> In the same way Saroyan loved both being an American and an Armenian - he loved America but he never forgot Armenia. Being the most known Armenian literary figure, he made the world recognise and understand Armenian history and culture, traditions, values, expectations from the future. As he had willed, after death half of his cremated remains were enshrined in the Pantheon of the Greats in Yerevan, Armenia (he want-

both his universality and his adherence to national heritage – in addition to his distinct Western settings and tones (because he is the writer of his time and his place), he employs broadly his ethnic and family identities. It is these two identities that created the American writer Saroyan within universal frames. Before discussing Saroyan's ethnic and family identities I will present his fictional description of his own universality (Saroyan 1993, 89):

I am out here in the far West, in San Francisco, in a small room on Carl Street, writing a letter to common people, telling them in simple language things they already know. If I have any desire at all, it is to show the brotherhood of man. This is a big statement and it sounds a little precious. [...] I do not believe in races. I do not believe in governments. I see life as one life at one time, so many millions simultaneously, all over the earth. Babies who have not yet been taught to speak any language are the only race of the earth, the race of man: all the rest is pretense, what we call civilization, hatred, fear, desire for strength. But a baby is a baby. And the way they cry, there you have the brotherhood of man, babies crying. [...] All the eternal things, in our words. If I want to do anything, I want to speak a more universal language. The heart of man, the unwritten part of man, that which is eternal and common to all races.

Interestingly enough, Saroyan's final major works were a series of autobiographical reminiscences and memoirs published from 1952 until his death.<sup>3</sup> In them, he attached more and more importance to his roots, national background and identity, and wrote one work after another about the past he remembered so well.

## 2 Saroyan's Family Identity

William Saroyan (1908-81) was born in Fresno, California in the family of Armenian immigrant Armenak (a Presbyterian minister and poet) from Bitlis. His father died shortly after William turned three, and Saroyan and his siblings were sent to an orphanage. Although the family reunited in five years (when the mother found a job and was able to move to the Fresno section called 'Armenian Town'), the breakup of his family affected Saroyan deeply. Still deeper was the effect of his father's death. In an essay about tragedy, memory and art combining together to bring meaning to life, Saroyan (2013, 7) writes:

---

ed his heart in the Armenian Highlands), while the other half remained in Fresno, California in the Ararat Armenian Cemetery.

**3** Ten books of stories and three volumes of plays were published during the period.

In the past were some of the best things I had, several of them gone: my father, for instance, who had died before I was three. My first memory, the one that went back to a time when I was not yet two, was of my father getting up onto a wagon, sitting beside my mother, and making a sound that told the horse to go. My two sisters and my brother and I sat in the back of the wagon as it moved slowly down a dusty road between vineyards on a hot afternoon in the summertime. I remembered sensing sorrow and feeling with – with mine, my people – a father, a mother, two sisters, a brother, our horse, our wagon, our pots and pans and books. The rest is lost in the sleep that soon carried me away. The next thing I knew my father was gone, which I didn't understand. I was fascinated by having memory, and troubled by the sorrow of it. I refused to accept the theory that things end, including people, including my father. I refused to believe that my father was dead.

The fact that his very first memory of childhood (when he was two or three) concerned his father and the sorrow upon his death, and the fact that he remembered so vividly the above incident after so many years, come to prove that his father had played an important role in shaping both his personality and his family identity. Moreover, it was after his mother Takoohi showed him some of his father's writings that he, a fifteen-year-old youth, decided to become a writer. It is obvious that the early death of the father became an essential and significant part in Saroyan's makeup, a theme the writer liked to return to (directly or indirectly) in many of his writings (Haslam 1993). J.H. Tashjian (1984) points out that the father's death and the urge to find the father who had left him grew into a veritable passion in his manhood and coloured his thoughts and his career.<sup>4</sup> D. Kouymjian (1986) notes that more than anything else, Saroyan wanted to see Bitlis because it was the birthplace of his father, and the longing to see and to find the father's and his fatherland was inseparable from a lifelong search for his father.

Until 1964 Saroyan had not been to Bitlis but he had heard about it repeatedly from his mother, uncles, grandmother. In 1935 he visited Soviet Armenia knowing it was not exactly his father's birthplace, but he thought it was enough for him to reach the general vicinity of his father's hometown then. And finally, after the long-dreamt trip to Bitlis in 1964, he confessed it was very difficult for him to write about what there was in his heart, and eventually, in 1969 he wrote

---

<sup>4</sup> James Harutune Tashjian, the chief editor of Armenian weekly *Hairenik* and *The Armenian Review*, was Saroyan's friend and associate. *My Name is Saroyan. A Collection by William Saroyan* (1984) edited by Tashjian, is a posthumous comprehensive selection of Saroyan's literary works. It includes ninety-seven short stories, four plays and five poems reflecting Saroyan's Armenian heritage.

the exciting story “Armenak of Bitlis” in which he narrated the visit to his father’s grave, and in 1975 he created the play *Bitlis* in which he described his 1964 visit to Western Armenia and particularly to Bitlis. During this trip

once in the city, he said he needed no guide because he knew it all by heart from the many times the city was described in his childhood. He shouted: *Bitlis, Bitlis, Bitlis*. As they walked to the district of Tsapergor, he rejoiced in saying, *I know all of this. I know the old trees. I am a Bitlists!* *My father walked on these roads. He met the mayor; he smoked a cigarette made from Bitlis tobacco.* (cited in Kouymijian 1986, 27; italics added)

Saroyan’s mother Takoohi also played an important role in shaping his family identity. It is by no chance that *The Human Comedy* (1943)<sup>5</sup> was devoted to her. The family identity instilled in the boy by her, became a paramount force in his life. The pages of his stories are filled with characters, dialogues and themes that reflect the mother’s cultural values, mores, and the history of her and her husband’s families. In 1974 he wrote in his journal:

And what was the essential of the years in Fresno: they were the years of Armenia, pure and simple: and I mean that they were the years of the Saroyan tribe of the people of the highland city of Bitlis near Lake Van and Mount Ararat, who wrenched themselves loose from their roots going back centuries and traveled by mule and horse and ship and train to California, and down to Fresno. They were most of all the years of self - of this particular member of the Saroyan tribe, this last born of Armenak and Takoohi. (cited in Kouymijian 1986, 8)

Family identity and tradition, support of his extended family and Armenian community along with universalities referring to people of all ethnic types emerge in his book *My Name is Aram* (1940). The colourful characters are immigrants of Fresno and San Joaquin Valley, people from his boyhood days. All the fourteen stories in the book seem to be projections of the writer himself although they are not self-centred. Armenian cultural and family values served as a source of literary inspiration for the book, and central to it is the Armenian diaspora, separation from birthplace and home. The narrative style can be characterised as a memory of the good old days, which is to some extent beautified, but not exaggerated. The main character - the Ar-

<sup>5</sup> The book was made into an MGM movie which won him an Academy Award for Best Writing Original Screen Story.

menian American boy Aram Garoghlanian (Aram was the name of a real life uncle and Garoghlanian was his mother's maiden name) is the author's alter ego. Aram spends most of his time among his numerous family members, and it is about them that he tells his stories. With kind humour and light irony he speaks about the head of the family - his patriarch grandfather (playing this role with a certain artificial grace), whom everybody respects, and sometimes pretends to respect, and about uncles and cousins who display various, typically Armenian characteristics. One uncle is famous for using with authority only the same couple of sentences in all different situations. The other is described as pragmatic and nothing else, the third one is a tender and soft-hearted unpractical dreamer, a poet at heart who wants to turn a piece of desert into a pomegranate garden and let all the tiny desert creatures live there.

Despite the difficulties of life, Saroyan always expressed the unconquerable spirit of those immigrants who built America, and saw a ray of hope and optimism for his Armenian family and compatriots. It was these people that formed and developed Saroyan's family and ethnic identities. Family identity inevitably shaped his personal and ethnic identities. Ethnic identity (as a form of group identity), in its turn, had an immense impact on his personal identity.

As a boy, Saroyan often had to deal with prejudicial attitudes because of his ethnicity, but in family life and his Armenian community, in contrast, he enjoyed living in a warm and thoughtful environment, and prided much on his family and ethnic heritage. He reflected in numerous variations the above-mentioned convergence of pride and prejudice, as well as significant family and ethnic values in his writing.

### 3 Saroyan's Ethnic Identity

At large, William Saroyan's family identity juxtaposed his ethnic identity. J.H. Tashjian (1984) made a very important point about Saroyan's ethnic identity when he declares that William Saroyan may seem enigmatic only to those who cannot understand how important his Armenian heritage was to him. Of course, in his works he reflected his vision of life in the United States, but that vision was pervaded with perspectives he had on America as an immigrant of Armenian ancestry, i.e. his ethnic identity spread throughout all parts of his American life and writing.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> After the publication of *The Daring Young Man on the Flying Trapeze and Other Stories* (1934) - a fresh and highly individualistic collection that marked the author as spontaneous and spirited writer, as an innovative artist indifferent to established literary

Issues of ethnic identity have been touched upon in all of Saroyan's works, but the three plays written during the last ten years of his life and published after his death in the book *An Armenian Trilogy* (1986) speak volumes about his Armenian origin/heritage and express a special concern about ethnic identity. The book composed of three plays ("Armenians", "Bitlis" and "Haratch") depict groups of Armenians talking about being Armenian, and the necessity to preserve Armenian identity and culture. Seemingly only about Armenians, the book, however, speaks for all races and peoples and the importance of preservation of all cultures, languages, identities. The characters are both typically Armenian, and at the same time universal. Through involving Armenians with different viewpoints - Armenians with extremist views, Armenians who want to forget their past and move on, Armenians who are just indifferent to everything -, Saroyan - eternally preoccupied with identity - is making an attempt to investigate his own self. Despite the differences, all the characters give the best idea of what kind of people Armenians are and what it means to represent Armenian heritage in the twentieth century. Chronologically, in *Armenians* (written in 1971) the characters in 1921 Fresno discuss the Armenian Genocide, in *Bitlis* (written in 1975) they investigate (together with the author) the author's 1964 visit to the Bitlis family home, in *Haratch* (written in 1979) the character's discourse about future goes on in Paris offices of an Armenian newspaper in 1979.

Thus, the first play of the trilogy, *Armenians*, presents Saroyan's youth reminiscences about how certain issues referring to Armenians were perceived by the Fresno Armenian community. Saroyan's characters here are mainly Armenian priests who, in 1921 Fresno get involved in ethnic debates - they discuss Genocide, religion, the Bolshevik revolution in Armenia, preservation of the Armenian language and customs in America, discrimination and Americanisation of Armenians there. Saroyan did not suffer loss of ethnic identity himself because he thought he had not been threatened by it in his American life. In a 1976 radio interview, discussing the problem of loss of ethnic identity, he said:

The question comes up: didn't Fresno have a tremendous limit of spirit and mind, and certain kind of obvious and foolish and mistaken sense of superiority, based upon wealth and class and so on? Well, of course it did, but that is human, and that is everywhere.

---

norms - Saroyan was criticised for being a careless and undisciplined writer. Saroyan's response to this was laconic: "One cannot expect an Armenian to be an Englishman" (cited in Haslam 1993, 6). The answer makes it clear that the convergence of ethnicity and Western transnational environment demonstrated Saroyan as an original writer, a certain type of originality that is typical of only himself.

Well, weren't the Armenian people in Fresno belittled and considered inferior? Yes, they were, by some people, but not by everybody. Well, wasn't it actually universally established in the mind, if you could call it that, of the town and the region, that the Armenian was something else, as the saying is? Yes, that was true, too. Well, what effect did that have on me? Well, it had little effect. I think it had a good effect. It certainly made it necessary for me to acknowledge to myself first that I am who I am – an Armenian – and not somebody who does not wish to be an Armenian, but somebody who accepts that he is an Armenian in an atmosphere where the Armenian is disliked; at the very least, we can put it that way. And that I must make known to anybody who dislikes Armenians that I am one of them. I am an Armenian. (cited in Kouymjian 1986, 19-20)

It is important to note that the characters in *Armenians*, the Armenian community in Fresno of the 1920s, and Saroyan himself were hopeful that (1) it would be possible for them to return to their homeland soon, an attitude and perspective that changed later.

The second play of the trilogy, *Bitlis*, was Saroyan's personal identification, hence it was more personal than the other two plays of the trilogy. The writer considered that the city of Bitlis was not only the hometown of his parents and forefathers but also his – the place, the customs, the traditions and the special dialect of Bitlis were symbols of homeland to him. Saroyan himself was one of the characters in *Bitlis*. The other characters were friends accompanying him during his 1964 trip to Bitlis and other places of historic Armenia. In the city of his family and ancestors

an old man guided him to the vestige of a stone house he insisted belonged to Saroyan's own family. He was photographed before the ruined hearth. [...] Though Saroyan was born in Fresno, when with close friends he always said he was from Bitlis. That is, in the Armenian fashion, he proclaimed himself a *Bitlistsi*, using the suffix *-tsi/-etsi* which renders of form when added to a place name. The attachment was strong, a source of pride. The ancestral hometown of his parents and grandparents as far back as memory was his, too. [...] He hugged various villagers who came to meet him. It was the most wonderful day of his life, he said. They went to the fountain where he drank deeply. *It's good water. See this city, it's a great city.* (in Kouymjian 1986, 22, 27; italics added)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> After Bitlis he also visited Moush, Diyarbekir, Harpoot, Antakya, Adana, Izmir and other places on behalf of his many friends in Fresno who were originally from those places.

In 1975 (just after *Bitlis* was written), reflecting on his Armenian-American duality and Armenian identity, and answering the question if his Armenian background was the best element in his literary output, Saroyan said:

Yes, yes, in the sense of my being anything. That is: what usage do you make of your identity? What usage do you make of the accident of what you are? [...] We are a product of two things well-known and established by everybody. The inherited and the environmental. I am an American by environment. I am an Armenian, that's who I am. I was born an Armenian. But you put me in California, that's my home. So somebody told me What does California mean to you? I said, to be perfectly honest, it's my native land. I have a very deep attachment to it. Yes, as much as to **Hayastan**, as much as to Bitlis. In an allegorical rather than sentimental sense, Bitlis is supreme. But this is another dimension of experience. This is almost a dream. This is almost beyond anything that we need try to measure in terms of the reasonable, because, remember, Bitlis has become a kind of monument of our loss. And I have a feeling about regaining, which is almost psychopathic. I wrote a book called *Tracy's Tiger* in which the theme of regaining the lost is made, insane, obsessive. This son-of-a-bitch tries to bring back the past, and that is madness. But in regard to Bitlis I know it's beyond any further expectation. I was there ten years ago. I didn't want to leave. But it's not ours. It is ours but other people occupy it. I did long for the day when it would be ours and I'd go there. I would go there. Go there and live there. I would settle down there and die there, and put the bones with the other Saroyans that have died there for maybe who knows. Forever. Our bones are there. We are there, as far as memory of our old timers goes; **Saroyannere hos en, ouskitz ekan?** (Basmajian 1987, 137; emphasis in original)

Saroyan's visit to Bitlis was his search for his roots and heritage, it was the proof of his family and ethnic identities, it was the place he would rather claim belonged to him, but actually it did not. In the play he expressed this claim through a character:

I choose to love Bitlis and to believe that it is ours. Of course I choose. I have no choice but to choose. But since I do choose, that is it, is it not, that is the truth of it, I love Bitlis, I believe it is ours, it is mine. (Saroyan 1986, 107)

Interestingly enough, it was in *Bitlis* that Saroyan (2) proved the impossibility of return to homeland half a century after the Genocide. The return that had been real in the *Armenians*, had turned into a dream.

The third play of the trilogy, *Haratch*, was written four years after *Bitlis* and, as mentioned before, two years before Saroyan's death. The play seemed to be the last survey of his ethnic identity. Although the 1915 Genocide had been discussed in the previous two plays, it was only in *Haratch* that Saroyan (3) stated Genocide as a fact, spoke directly and openly about it and about adjustment to living far from homeland. It was here that the first and second generation Armenian professor, poet, journalist, writer, clergyman characters openly declared, "How have we had our revenge for the two million Armenians killed by the Turks?" (Saroyan 1986, 142); "We refuse to forget the crime of genocide inflicted upon us by Turkey" (Saroyan 1986, 159).

In *Haratch* Saroyan's Armenian theme becomes more serious. *Haratch*<sup>8</sup> means 'forward' - forward to create and discuss new ideas about Armenian identity and the future of Armenians in the global world. The Armenian characters, and Saroyan himself as a character, presented a variety of questions and debates attempting to seek answers and solutions. All the dialogues and conversations are about being Armenian: about the Diaspora and Soviet Armenians, about European and American Armenians, about how Armenians have flourished in Soviet Armenia and all over the world, about our greatest tragedy - the Genocide and about some other things referring to the Armenians and the world at large. As always, Saroyan's ethnicity and identity are expressed within universal frames.

In a world of questions, paradoxes, and complexity, where one argument sounds as reasonable as another, Saroyan insists that each person's destiny is determined by his or her own decisions, [...] as human beings we share the totality of all experience. (Kouymjian 1986, 37)

As always, Saroyan insists that Armenians will resurrect anywhere in the world if only they choose to be Armenian, get together with other Armenians to enjoy ethnic commonness, to show that behind unique peculiarities and characteristic traits of any nation resides the universal humanity.

Who shall remember us if we don't? Who shall remember the Armenians if they don't remember themselves? (Saroyan 1986, 179)

---

<sup>8</sup> *Haratch* is an Armenian daily in Paris. The office of the newspaper was and is a gathering place for intellectual Armenians. For years, living close by, Saroyan used to visit his compatriots there.

## 4 Conclusion

Migration literature enters into world literature by a double process: first, by being presented as transnational writing based on universal values; second, by going beyond this and being presented in the light of a particular ethno-cultural tradition, expressing the unique mindset and the worldview, the original language and style of the author belonging to a particular ethnic group. William Saroyan is one such author known for his free style, for usage of his own life experiences referring to his Armenian family and ethnic identities in an American setting, and also famous for his presentation of the uniquely personal visions of humanity as universal in his literary works.

The loss of the father, the relations with the extended family and Armenian community, the Armenian Genocide and the effects of the loss of fatherland have always been of great importance to him, both as a writer and as a person. Representing a significant and dynamic Armenian-American cultural blend, Saroyan extrapolated the mentioned themes within the borders of transnational literature. Artful employment of his ethnic and family identities in distinctly Western settings made William Saroyan one of the most outstanding representatives of migration literature.

Following Saroyan's death, a memorial service was held in Paris during which His Holiness Vazken I, the Catholicos of all Armenians, eulogised the author, calling him "the prodigy of the nation, the vehicle through which three millennia of Armenian experience was perhaps most perfectly expressed". We must also agree that the Catholicos was quite observant in his conclusion when he said that "William Saroyan's writing, his humanism, speaks not just about or to Armenians but to all people" (cited in Haslam 1993, 10).

---

## Bibliography

- Haslam, G.W. (1993). *The Other California. The Great Central Valley in Life and Letters*. Reno: University of Nevada Press.
- Kouymjian, D. (1986). "Introduction". *William Saroyan's An Armenian Trilogy*. William Saroyan Society. <http://www.williamsaroyansociety.org/an-armenian-trilogy>.
- Saroyan, W. (1934). *The Daring Young Man on the Flying Trapeze and Other Stories*. New York: Random House.
- Saroyan, W. (1940). *My Name is Aram*. Cleveland (Ohio): World Pub.
- Saroyan, W. (1943). *The Human Comedy*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Saroyan, W. (1969). "Armenak of Bitlis". *Letters from 74 Rue Taitbout or Don't Go But If You Must Say Hello to Everybody*. New York: World Publishing Company, 5-16.
- Saroyan, W. (1986). *An Armenian Trilogy*. California: California University Press.
- Saroyan, W.; Basmadjian, G. (1987). "Candid Conversation". Hamalian, L. (ed.), *William Saroyan: The Man and the Writer Remembered*. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 132-57.
- Saroyan, W. (1993). "Seventy Thousand Assyrians". *American Anxieties. A Collective Portrait of the 1930s*. New Brunswick; London: Transaction Publishers, 114-23.
- Saroyan, W. (2013). "Why I Write". *Connecting the Dots*. Yerevan: Lusakn, 11-14.
- Tashjian, J.H. (1984). *My Name is Saroyan. A Collection by William Saroyan*. New York: Harcourt.
- Thomsen M.R. (2008). *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London; New York: Continuum.
- Tötösy de Zepetnek, S. et al (eds) (2010). *Perspectives on Identity, Migration and Displacement*. Taiwan: National Sun Yat-sen University Press.
- William Saroyan* (1976). ArmenianHouse.org. <http://www.williamsaroyansociety.org/an-armenian-trilogy>.
- Young, R. (2012). "World Literature and Postcolonialism". D'Haen, T.; Damrosch, D.; Kadir, D. (eds), *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 216-25.

# The Transnational Order of *qing* 情 (Feelings) Corruption Cases in Qiu Xiaolong's *A Case of Two Cities*

Melinda Pirazzoli

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

**Abstract** This study will discuss Qiu Xiaolong's ambivalent, yet powerful response to what Shu-Mei Shih defines as "suturing calls of Chineseness from China" (Shih 2011, 710). The first section of the study will concentrate on what one may define as Qiu's 'aesthetics of crime' as well as his scathing critique to the contemporary Chinese society, "corrupt throughout" (Qiu 2006, 15). The second part will focus instead on Qiu's homage to traditional Chinese culture. In particular, it will underscore his attempts to create what one may define a 'trans-national narrative of qing'. Such an analysis will lead us to conclude that Qiu Xiaolong's narratives are built in order to convey that "globalization straddles the negative pole of alien and the positive pole of English, reshuffling world population, concepts, and goods and services like iron filings" (Ma 2014, xi).

**Keywords** Qiu Xiaolong. Sinophone writing. Qing. Crime fiction.

**Summary** 1 Introduction. – 2 A New Chinese Ethics and the Aesthetics of Crime in the Era of Globalisation. – 3 Conclusion.

## 1 Introduction

Qiu Xiaolong is one of the most famous writers of detective fiction in the world. Born in Shanghai, he came to the United States in 1989 and he has lived since then in St. Louis. His novels have been published in more than a dozen languages. However, since they are all written in English, not everyone would agree that they fit into the category of ‘Sinophone literatures’. This notwithstanding, they can be interpreted in terms of ‘Alienglish’:

Haltingly, aliens come to speak in the Anglo-American tongue that you and I (me and you?) would understand, but what emerges is somehow skewed by accents, syntax, body language, and non-standard contextual references – an uncanny, off-kilter language that I call “Alienglish”. Either an alien’s English that estranges or an alienating English because it sounds so natural [...]. The neologism *Alienglish* threatens to mongrelize the very name of native speakers’ mother tongue, which has, ironically, twisted and scorched millions of nonnative mouths. [...] Reflecting the Marxist theory of laborers, the have-nots-nonnative speakers – sweat and contort in linguistic and cultural emulation of the haves, *as much to advance as to abandon their old selves*. The magnet of globalization *straddles the negative pole of alien and the positive pole of English*, reshuffling world population, concepts, and goods and services like iron filings. (Ma 2014, xi; italics added)

Qiu Xiaolong’s detective novels are generally set in Shanghai – his birthplace – and narrate the virtuous feats of Chief Inspector Chen Cao of the Shanghai Police Bureau. Chen shares many commonalities with Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes,<sup>1</sup> described by Stephen Knight as “a detective who is highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge and skills, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people who populate the stories” (Knight 2004, 55). Unlike Sherlock Holmes, however, Chen Cao has been raised as an intellectual. Graduated in English literature, he misses no opportunity to exhibit his profound knowledge of Western modernist poetry as well as Chinese classical and modernist poetry.

The creation of an upright poet-detective who relies on classical poetry as a source of inspiration in order to ponder about the criminal cases on which he is investigating and who is imbued with traditional Confucian virtues such as filial piety, among others, is a clever expedient to create a culturally, ethically and ethnically defined cultural product which aims at representing both the beauty and the moral

---

<sup>1</sup> Velie mentions Qiu Xiaolong’s indebtedness to Sherlock Holmes (2017, 80).

values of the Chinese aesthetic tradition as well as the intrinsic contradictions of a modern, market-oriented postsocialist Chinese nation. Qiu's desire to address the manifold and complex 'dark aspects' of China is evident from the different subject matters he deals with in his novels: environmental bad policies, internet and media censorship, power struggles within the Chinese Communist Party are only a few of the issues which Qiu Xiaolong is willing to address in his detective fiction via his alter ego inspector Chen Cao.

*A Case of Two Cities*, which narrates a very complex case of corruption, is the novel that best showcases the writer's desire to both "advance and abandon his own self" (Ma 2014, xi). In fact, by setting the first part of the novel in Shanghai and the second part in the United States - more specifically in Los Angeles and in St. Louis - the author manages to address the question of globalisation, the (his?) Chinese identity in a globalised economy, the emergence of a Chinese upper middle-class and last, but not least, the radical changes occurred in postsocialist China.

Before offering a critique of this novel, it is important to consider Qiu Xiaolong's identity as an 'overseas Chinese' writing in the English language. As Shu-mei Shih reminds us:

Sinophone writers and artists around the world, in Southeast Asia, Australia, Taiwan, the Americas, Europe, and elsewhere, have sought to resist the suturing call of Chineseness from China. This has gone hand in hand with their search for local identities, which are often at odds with locally dominant nationalist, colonialist, or racist paradigms. On the one hand, the assignation of such racial identities as 'Chinaman', 'chino', and 'heathen chinee' has prevented immigrants from China and their descendants from becoming fully accepted in their adopted lands. Yellow-peril racism in the Western hemisphere has thereby risked pushing immigrants from China and their descendants into the embrace of China. On the other hand, the Chinese state has effectively and continuously disseminated the ideological category of 海外华侨 ('overseas Chinese') who shall always remain loyal to China, exploiting racist injuries to their feelings or other forms of alienation that can easily transfigured into long-distance nationalism for the benefit of China. It is no accident that the Chinese state refers to overseas Chinese with the same term that the French state applies to its department and territories 'overseas' (*outré-mer*): China sees the overseas Chinese as subjects who must be loyal to the motherland just as the French state lays claim to its overseas department and territories. (Shih 2011, 710)

This study will discuss Qiu Xiaolong's ambivalent, yet powerful response to the «suturing calls of Chineseness from China». The first section of the study will concentrate on what one may define as Qiu's

'aesthetics of crime' as well as his scathing critique to the contemporary Chinese society, «corrupt throughout» (Qiu 2006, 15). The second part will focus instead on Qiu's homage to traditional Chinese culture. In particular it will underscore his attempts to create what one may define a 'trans-national narrative of *qing*'. Such an analysis will lead us to conclude that Qiu Xiaolong's narratives are built in order to convey what Ma has already underscored: the idea that "globalisation *straddles the negative pole of alien and the positive pole of English*, reshuffling world population, concepts, and goods and services like iron filings".

## 2 A New Chinese Ethics and the Aesthetics of Crime in the Era of Globalisation

"Chinese is still an evolving language. Corruption - *fubai* - literally means 'rotten,'" Chen said in a quiet voice to Lei, "in reference to the bad meat or fish. Now it refers exclusively to the abuse of power by the Party cadres". (Qiu 2006, 16)

"Socialism is going to the dogs. These greedy, unscrupulous dogs of the Party Officials! They're crunching everything to pieces, and devouring all the bones," the short one declared in indignation. "Our state-run company is like a gigantic fat goose, and everyone must take a bite or pluck a feather or two from it. Did you know that the head of the City Export Office demands a five percent bonus in exchange for his export quota approval?"

"What can you do, man?" The tall one said sarcastically. "Communism echoes only in nostalgia song. It's capitalism that's practiced here - with the Communist Party sitting on the top, sucking a red lollipop. So what can you expect of those Party cadres?"

"Corrupt throughout. They don't believe in anything except doing everything in their own interest - *in the name of China's brand socialism*".

"What is capitalism? Everybody grabs for his or her money - in spite of all the communist propaganda in our newspapers. They're just like the beer froth in the tub."

"The cops should have bang-banged a few rotten eggs!"

"Cops?" the tall one said, splashing the water with his big feet. "They're jackals out of one and the same den as those wolves."

Chen frowned. Complaints about the widespread corruption were not surprising, but some of the specifics did not sound too pleasant to a naked cop, or to a naked editor either. (Qiu 2006, 15-16)

These are two among the many passages of *A Case of Two Cities* which revolve around the issue of corruption. The explanation of the term

*fubai* in the first passage is certainly useless for anyone who has a basic knowledge of Chinese. It rather suggests and underscores that the implied reader of this novel is not Chinese. The second one is instead a representation of the sentiments of public despise for political authorities.

In *A Case of Two Cities* Inspector Chen Cao initially investigates a murder. The naked body of a renowned and respected detective is found to be lying next to the body of a prostitute in a public bathhouse. Chen Cao soon understands that the murder was perpetrated in order to prevent the cop from investigating corruption and fraud offenses. Chen Cao, appointed as the Chief inspector of an anticorruption campaign by Comrade Zhao, begins to investigate Xing Xing, a high Party Cadre who, after abusing his position of political power in order to smuggle huge amounts of capital, has fled to the United States. He interrogates all his Chinese connections who are still living in Shanghai, both “[t]hose with official positions and those without” (Qiu 2006, 34). He first interrogates Dong, a Party official engaged in the real estate business. Not only does Dong evade all the questions related to Xing, he even subtly threatens Chen by hinting that something bad could happen to his mother. Chen’s visits to Qiao Bo – once a modernist poet who had achieved notoriety for his book entitled *China Can Stand Up in Defiance* – and to Gu, the manager of a karaoke bar eventually lead him to the tracks of the beautiful anchorwoman An Jiayi, a former friend of Chen with whom he shared a passion for reading and literature. After these interrogations, he receives an anonymous envelope containing “pictures of An [Jiayi] in a variety of scandalising poses with a man” (Qiu 2006, 67). Chen does not hesitate to contact her and to use the photos as a weapon to obtain information both about Jiang (another corrupt official who is also An Jiayi’s lover) and Ming, Xing’s beloved stepbrother. Two days after Chen’s interrogation, An Jiayi’s naked dead body is found lying in her bedroom before she could disclose further information about the suspects.

Chen is eventually requested to give up his investigations in order to perform as the head of the delegation of the Chinese Writers’ Association during an official visit to the United States. Chen is taken aback because instead of choosing outstanding artists, the Association has favoured those writers who had important personal connections. However, the delegation’s visit to Los Angeles provides Chen not only with the thrill of being recognised as a talented poet and translator, but also with the chance of meeting Xing, who is now living in Los Angeles with his mother. Knowing that Xing’s mother is a fervent Buddhist and that Xing is a filial son who accompanies his mother to the local Buddhist temple, Chen disguises himself as a skilled reader of karmic premonitions and meets Xing and his mother at the temple. When the delegation moves to St. Louis, Chen has to deal with another crime. In fact, Little Huang, the official inter-

preter of the Chinese delegation, is found murdered. Detective Lenich, in charge of the investigation, asks Detective Catherine Rohn, to perform as an interpreter of the delegation. Chen Cao (who has all along had a crush on her ever since their first meeting in China some years before) relies on her assistance to obtain the transcripts of Xing's telephone conversations, which he sends to his closer collaborators in China (Detective Yu and the retired cop Old Hunter). Ming is eventually captured and arrested. His brother Xing accepts to return to China in exchange for Ming's extradition to the United States. At the end of the novel, however, Chen Cao has not solved all the crimes. The culprits of An Jiayi's and Little Huang's murders are not identified, let alone arrested.

I have described this plot in detail in order to suggest that Qiu Xiaolong's commitment to the detective novel is a pretext to provide a social picture of postsocialist China. This is far from being surprising. As Mary Evans suggests, what has triggered off an increase of the popularity of detective fiction as a genre is the fact that

[n]o longer do writers of [crime and detective] fiction maintain the comforting view that the guilty party is merely the one rotten apple in the social barrel; now there emerges a highly skeptical view about the health of the whole barrel. We are asked by writers of crime fiction, to think of social questions that many people would rather ignore: questions about the origins of human actions and social responses to both the merely unconventional and the more dangerous and damaging. (Evans 2009, 3)

Qiu Xiaolong's description of a corrupt and greedy society is far from being surprising. As Hobsbawm has argued in his *The Age of Empire, 1875-1914*, the beginning of the twentieth century was characterised by the growing convergence between economics and politics, which triggered off the emergence of capitalism. The access of postsocialist China to a global market economy entailed the birth of an affluent society greedy for both money and consumer goods. What Qiu Xiaolong criticises in *A Case of Two Cities* is the increasing blurring of boundaries, or - even worse - the conflation between political and economic power. This is clear in a passage where the corrupt cadre-entrepreneur Dong declares that corruption is indispensable to the spread and growth of economic development:

"Corruption may have facilitated our economic development in a large way. It's a paradox, isn't it?" [Dong said]

"I have not studied the issue. You are an authority on the new economic development." [Chen replied]

"Well I have just read about it in an essay," Dong said *pulling out an English magazine* from the shelf, which covered one side of

the room. There were titles Chen had never seen before. Several bookmarks stuck out of pages, as if showing the owner's knowledge. "According to the author, China's success has been associated with an epidemic corruption among local officials in charge of the economy. Why? The transformation of Party cadres from unproductive *political entrepreneurs to productive economic entrepreneurs*. But what pushed those cadres over the edge? A contradiction between the *socialist system and the capitalist practice*. The time-honored communist propaganda about Party members being selfless public servants of the people excludes explicit rewards and incentives for those cadres. Their incomes are still fixed and unrelated to their performance. Is that really fair? So, some Party cadres see corruption as a sort of compensation, like in Western economies. That makes our fight against corruption much harder..."

This talk was turning out to be harder than Chen had expected. Dong launched into new theories, as if forestalling Chen from taking a more authoritative position. Indeed, Dong was not merely higher in the Party rank, but also more experienced in delivering the "Party talk." Chen decided to come to the point more directly.

"Your guess was correct. I am engaged in an anticorruption investigation. More specifically an investigation of Xing Xing, and it's directly under the Party Discipline Committee. I have some questions for you. (Qiu 2006, 38-9; italics added)

The stakes here are the tensions between global neoliberal social practices (the reference to the English newspaper is one of the many examples in this novel) and culturally specific shared values. As far as moral values are concerned, anthropological studies have distinguished two kinds of societies: shame-oriented societies and guilt-oriented societies. As Stephen Knight has argued in his *Form and Ideology of Crime Fiction*,

[i]n a shame-oriented society values are public and shared, and anyone who acts contrary to them is disgraced, losing status in a society as a result. Honor is crucial to the individual [...]. Shame is greatly feared since it is an exclusion from the valued, and ultimately mutually protective group. [...] In a guilt-oriented society, on the other hand, the individual creates his or her own ideas of rectitude, and misbehavior is felt personally as guilt even if it is not publicly criticised or even recognised as wrong. Morality is private, and public displays of virtue are seen as hollow shams (Knight 1980, 26).

Party-entrepreneur Dong's explanation is an ingenious expedient to represent the evolution of Chinese values in postsocialist China. In

fact, China has all along been characterised by the idea of *face*, an idea which traditionally conflated two specifically distinct aspects, “*lian* which involves moral character, social obligations and ethicality, and *mianzi* which involves prestige, status, and social recognition” (Ealey 1997, 80). This conflation – which results from the fact that in premodern China values were public and shared (e.g. it was, following Knight’s reading, “a shame-oriented society”) – provided (at least theoretically) the necessary precondition of a harmonious society in which private and public interests were interdependent. Dong’s dialogue with Chen underscores how in postsocialist China the concepts of *lian* and *mianzi* no longer coalesce.

Dong – as well as all the other ‘evil’ characters – theorise instead a necessary opposition between *lian* and *mianzi*. As is clear from this passage, Dong argues that he is compelled to forsake his own *lian* (moral character, social obligations and ethicality) in order to maintain his *mianzi* (prestige, status, and social recognition). Instead, what Inspector Chen Cao embodies is a new and updated version of a traditional and Confucian *lian*. The famous Confucian adagio – *There are things a man should do, and there are things a man should not do* – repeated over and over again in the story, is shown to be Chen Cao’s guiding principle. Such an adagio serves as a foil to underscore the tension between the upright Inspector’s ideas of rectitude and ethical values (ideas that in this novel are nothing but an updated version of traditional Confucian virtues) and the new Chinese postsocialist ‘neoliberal’ values. Seen in this light, Qiu Xiaolong forges a Manichean vision of society, a vision according to which the establishment’s endorsement of *mian* inevitably compels the ‘upright Chinese citizen’ to take a clear-cut ethical stand in order to follow the guiding principles of *lian*.

In his analysis of Clive Bloom’s critique of the detective story in Western literature, Maurizio Ascari argues:

Bloom describes detective fiction as a bridge between late romanticism, which was marked by individualism and the search for an organic theology, and modernism, which “felt itself freed both from ‘a theological moral purpose’ and from ‘the cult of personality’”. According to Bloom the detective story contributed to this transition by idealizing personality as ‘pure thought,’ thereby reconciling ‘the contradictions of a society under the dual pressure of eccentric individualism and dubiously safe conformism. (Ascari 2007, xi)

In his novel Qiu Xiaolong also shows his strenuous efforts to reconcile these contradictions. In fact, he tries to construct the image of a hero endowed with specific ethnic and cultural connotations without being necessarily insensitive to the aesthetic fascination of global modernity. On the one hand, Qiu highlights Chen’s ongoing concerns for his aged mother (hence bestowing him with a profound sense of

filial piety), his rectitude and righteousness, his humanity and loyalty towards his colleagues and team, his cooperativeness with equally upright superiors, his good taste for traditional art and food; on the other one, he indulges in passages portraying his passion for beautiful women (although he is always entertaining platonic love affairs, so as to avoid possible barriers in his career progression), his personal ambitions and his concerns about his social status and last, but not least, his fondness for modern and luxurious Chinese entertainment venues such as restaurants and hotels. Shortly put, while being conservative in terms of ethical values, Chen Cao is far from being an outdated and outmoded character.

There are indeed aesthetic qualities in Qiu Xiaolong's fiction – addressed mainly in the second part of this study – which clearly stand out mostly in those passages dedicated to Chen Cao's romantic ravings about beautiful women. In *A Case of Two Cities*, Qiu Xiaolong describes Chen's ambiguous and platonic infatuation with three women who belong to his both past and present personal history: Ling Ling (the daughter of a high cadre of the Chinese Communist Party, who is only hinted at in the novel), Catherine Rohn (a detective living in St. Louis and with whom he occasionally collaborates) and An Jiayi (a former friend with whom he had shared a passion for reading in the past, now a probable suspect, involved in the corruption case which Chen Cao is investigating).

An Jiayi, a powerful anchorwoman who relies on her social position to both expand her personal networks and promote her personal company of public relations, becomes Qiu Xiaolong's expedient to ponder about the ephemeral nature of beauty. This is particularly evident in the passage where Chen Cao receives an anonymous envelope containing some pictures displaying An Jiayi lying naked with a mysterious lover:

They were pictures of An in a variety of scandalizing poses with a man. Chen took in a sharp breath. One of her drying herself with a white towel, her bare ass like two shining moons, the man sitting on the edge of the bed, his hand reaching out to her breasts. Another of her throwing her naked body across the bed strewn with pear blossom petals. In still another, the two were sitting up in bed, her bare shoulders flashing out of the blanket, reading, leaning against his. [...]

Whoever the man in the picture was, it was not [her husband] Han. Moving the lamp over, Chen took a closer look at her clandestine lover. [...] Chen was no moralist. In the mid-nineties, an extramarital affair was no longer seen as something corrupt or scandalous. Not in An's circumstances. In spite of a story of success with fame, family, beauty, and her own company too, he sensed her loneliness behind the glittering façade.

Exquisite as jade,  
She cannot compete with the autumn crow flying  
Overhead, which still carries the warmth  
From the Imperial Palace...

It was understandable that there was some other man in her life. Or men. Chen did not want to judge, though he could not help feeling slightly depressed. (Qiu 2006, 67-8)

Qiu Xiaolong's consistent alternation between narrative passages and both Chinese or English poems (which shall be addressed in the next section of the present study), evidences the author's attempt to aestheticise the woman's transgression. In this section, devoted to an analysis of Qiu's social critique to contemporary Chinese society, it is worthwhile underscoring how straightforward and rather down-to-earth expressions such as "her bare ass like two shining moons" as well as the prudish omission of the term 'penis' are juxtaposed with fine poetic metaphors. Also, in this case, just like in Dong's conversation about corruption, there is a *vis-a-vis* confrontation between the vulgarity and the decay of present-day social mores with the exquisite aesthetic refinement of the Chinese past.

The same narrative strategy can be found in the description of Chen's interrogation to An occurred in the confined room of a luxury restaurant:

She seemed to be at home. Possibly a regular customer in the company of Jiang, or of some high-ranking officials. After the lime-light, after the wine, she must have found it hard to turn back [to the days when they were meeting together to discuss about literature]. A company of hers would ensure the luxurious lifestyle she enjoyed. There was perhaps nothing wrong with it in this materialistic time, he admitted. (Qiu 2006, 75)

There seems to be on Qiu's/Chen's part a nostalgia of an idealistic/idealised time of the past in which they were young, an era dominated by ideology and fervent idealism. The present, however, had the advantage of bestowing pleasures and comforts which were unimaginable in the Maoist era.

The so-called 'materialistic time' is nothing but a historical time inaugurated by Deng Xiaoping during his Southern tour in 1992. His all too notorious slogan "to get rich is glorious" also triggered off heated debates on the interrelatedness between the spiritual and material aspects of civilisation which entailed the birth of the concept of *suzhi*. As Tamara Jacka points out:

*Suzhi*, which refers to the innate and nurtured physical, psychological, intellectual, moral, and ideological qualities of human bod-

ies and their conduct, is, in Raymond Williams's terms, a "keyword". In its contemporary usage, it has become widespread only since the 1980s. However, it intersects with, and contains powerful traces of, other keywords, such as *civilization* and *modernity*, whose histories are long and fraught and entangled with developments across languages and cultures. Laden as it is with cultural and historical associations, *suzhi* is of critical importance to contemporary China's booming, globally oriented market economy and to new, "postsocialist" forms of state governance and social control. It plays a central role in contemporary processes of citizenship, simultaneously contributing to understandings of the responsibilities, obligations, claims, and rights that connect members of society to the state; to determinations of which individuals and social groups are included in this set of rights and responsibilities and which are excluded; to discourses on how to produce the "ideal" citizen as well as what to do about the less-than-ideal citizen; and to processes and institutions that produce and reproduce boundaries and gradations between different types of citizenship and citizen. (Jacka 2009, 524; Author's italics)

Indeed, Qiu's/Chen's object of investigation is a specific kind of citizen: the upper-middle class. Qiu looks at the this newly born class from a 'privileged' position. While he acts and speaks with great ease and confidence in all sorts of social environments, his position as a detective belonging to a formal establishment enables him to both describe the process of formation of the new middle and/or upper middle class' *suzhi* and formulate aesthetic judgments of such classes. A close analysis of the passage which describes Chen Cao's close observation of the pictures portraying An Jiayi's sexual liaison allows us to conclude that Qiu Xiaolong maintains a twofold attitude. On the one hand, Chen Cao despises the excessive vulgarity displayed by the new parvenus, on the other one, he cannot prevent himself from harbouring nostalgic feelings for his old friend which he externalises in his citation of a classical Chinese poem.

Equally representative is the description of the discovery of An Jiayi's cadaver:

He walked with [detective] Kuang into the bedroom, where her body had not been moved yet. On her back on the carpet, An lay spread-eagled, wrapped in a white terry robe that slipped high up, revealing her bare thighs and belly. Her silk lace panties were removed, not torn, but rumped into a ball beside her. Her face turned to one side, already bluish under the light. He noticed that her skin was slightly waxy. Her fingernails and toenails painted scarlet, looked unbroken, unsoiled.

He had seen her numerous times on TV, always elegantly dressed, reading the news with a halo of political correctness. He had never imagined his last image of her would be like this. It would perhaps haunt him for a long time.

He knelt down and gazed into her eyes, which stared back, unblinking. The corneas appeared cloudy, which reinforced Dr. Xia's estimate of the time of death. He studied her face for a minute before touching her eyelids. He muttered almost inaudibly. "I'll catch the murderer, An."

To his astonishment, her eyes closed slowly, as if in response to his words.

"Wow! It's like in those old stories," Kuang exclaimed in a low, shocked voice. "Your touch worked the miracle". (Qiu 2006, 87)

As the poet W.H. Auden has observed, "murder is unique in that it abolishes the party it injures, so that society has to take the place of the victim and on his behalf demand atonement or grant forgiveness; it is the one crime which society has a direct interest" (Auden 1968, 148). Besides this, Qiu Xiaolong adds up both Gothic and sensational aspects which, as Ascari highlights, have all along been an intrinsic part of detective fiction. The minute description of An Jiayi's corpse (significantly absent with all other male cadavers) contribute to the creation of an aesthetics of murder. Joel Black's insightful *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture* well explains that it was Thomas De Quincey's 1827 "Murder" essay to legitimate the most brutal killings as a sublime form of art. As he suggests, "by treating murder as an art form, De Quincey demonstrated the aesthetic subversion of the beautiful by the sublime, and generally, the philosophical subversion of ethics by aesthetics" (Black 1991, 15).

Chen Cao's contemplation of An Jiayi's corpse in this passage differs substantially from his gaze on the low quality and vulgar photos described above. The detective's scrutiny of her almost naked body triggers off a moment of both aesthetic contemplation which makes the detective forget about An Jiayi's true nature as a corrupt upper middle-class rampant woman who has relied on sex to promote her PR company. The closing of her eyelids after Chen Cao's promise to capture the culprit – a promise which he will not eventually keep – is also a part of Qiu Xiaolong's 'politics of the sublime', in which, unlike in the traditional Western detective fiction, ethics and aesthetics are always interdependent.

*The aesthetics and poetics of qing in the era of globalisation*

...Should I explain a Chinese joke  
With the help of an English book  
After baseball, chips and dips  
And helpless tongue slips  
After deconstructing the character “ai”  
Into radicals - heart, water, friend and eye,  
After the pallid sleepless stress  
Smoothed by her golden tress  
On the rug of an iron tree,  
After turning on the TV  
Without understanding why  
Those players laugh and cry.  
It's impossible to say  
What I want to say!  
What if she, kicking  
Off her sandals and trimming  
Her toenails, should say,  
“That is not it at all,  
That is not what I meant at all.”  
Then how should I begin  
To spit out all the butt-ends  
Of my days and ways  
And how shall I pray and pay?..  
(Qiu 2006, 299-300)

In a groundbreaking analysis of classical Chinese poetry Stephen Owen said:

There are some basic similarities between the reading of the world in Chinese poetry and the way in which Western readers approach detective novels. Both focus the attention on the “evidence” that can expose hidden truth, and both demand *the presumption of a coherent world order of empirical reality by which the evidence can expose that hidden truth*. Both are texts of limitation that lead to fullness, and *both are based on epistemological models*. However, in the Chinese case the empirical reality presumed in the detective novels is supplemented by a further reality of correspondences and associations based on cosmology and the literary tradition.

Both genres engage the reader to decipher the world: the detective novels always succeed within the text, but in the Chinese poem *fullness lies outside the text*, as the end of the reading process. At its least complacent, a *Tang and Sung poem moves toward a fullness that is never attained* - an ambiguous reality, a world of unmanageable complexity, or a true failure of intelligibility. But

the more complacent social poem and the detective novel have served their respective societies in fundamental ways: *they are epistemological models that teach readers how to know, and at the same time reassure their readers of the worlds' intelligibility.* (Owen 1985, 69-70; italics added).

In both Qiu's/Chen's long stanza and Stephen Owen's analysis of the similitudes between Chinese classical poetry and the Western detective novels the reader can easily find a common concern: epistemology. "It's impossible to say | what I want to say" is what Qiu/Chen spouts in English "with a Chinese accent" (this is Chen's only poetic composition in English, all the others being merely translations from ancient Chinese poems).

The reader of Qiu Xiaolong's detective novels cannot but feel disoriented. The verses "Should I explain a Chinese joke | With the help of an English book" suggest that Qiu/Chen is compelled to move constantly between not only two very different linguistic systems, but also different world systems informed by different values. However, "the fullness never attained" of Tang and Song poems is the expedient on which the poet/novelist Qiu Xiaolong relies on to capture the "hidden truth" of a global world in which different races and different cultures coexist and interact.

We, as readers, cannot fail to notice that in *A Case of Two Cities* - except for the American poet T.S. Eliot, with whom both Qiu Xiaolong and Chen Cao are enamored (Velie 2017, 80) - Qiu/Chen mainly translates Tang and Song dynasty poems. There is a confrontation between the representation of immensely rich and powerful globalised but morally and culturally decaying present-day China and the aesthetic and moral values of the past. This confrontation imbues the narrative with a strong feeling of nostalgia. It cannot be otherwise because, while Chen Cao ultimately lives and works in China, Qiu Xiaolong lives in St. Louis, in the United States.

Shu-mei Shih's notion of Sinophone studies is helpful to reconsider not only the necessary ambivalent stands that Chinese overseas such as Qiu Xiaolong take against their own culture as well as other cultures, but also the relationships between roots and routes, which are both crucial elements in *A Case of Two Cities*:

2. Sinophone studies allows us to rethink the relationships between roots and routes by questioning the conceptions of roots as ancestral rather than place-based, or routes as wandering or homelessness rather than a more mobile conception of homeness that is paradoxically also more ethical and place-based. [...]

3. When routes can be roots, multidirectional critiques are not only possible but also imperative. Transcending national borders, Sinophone communities can maintain a critical position toward

both the country of origin and the country of settlement. It is no longer an either/or choice between the ancestral land and the local place, which has been shown to jeopardize the well-being of the immigrants and their descendants. (Shih 2007, 189-90)

The alternation between narrative passages and poems, to my view, should be interpreted less as Qiu Xiaolong's willingness to turn back to traditional Chinese fiction or poetry than a way to overcome such an either/or choice. While narrative passages – which, as already noticed, are very descriptive and colloquial in narrative register – address the moral decay of contemporary China, classical Chinese poems have the function to trans-late a (local) culturally defined human quandary into a global one.

The interconnectedness between the local and the global, the inner local realm and the outer global world, the aesthetic realm and the social and political domain is made possible through Chen's recourse to the notion of *qing*, a notion which is crucial to the birth and the development of classical Chinese poetry. As the "Great Preface" to the *Book of Songs* underscores:

The poem is that to which what is intently on the mind goes. In the mind is being intent; coming out in language, it is a poem. [...] The affections (*qing*) emerge in words; when those words have patterning, they are called "tones". The tones of a well-managed age are at rest and happy; its government is balanced. The tones of an age in turmoil are bitter and full of anger; its government is perverse. The tones of a ruined state are filled with lament and brooding; its people are in difficulty (cited in Owen 1992, 40-3 *passim*; translation modified)

Paula Varsano, who comments this passage of the "Great Preface", suggests that there are "two states of being (affections and words) juxtaposed at consecutive points in a space/time continuum, *obviating the need for any further precision of the location of the event* (Varsano 1996, 387; italics added). The interrelatedness between the inner sphere (*nei*) and the outer sphere (*wai*) which allows the subject – to use Varsano's expression – to get "there from here", as well as the interdependence between the subject (e.g. his aesthetic tastes and his moral/political values) and the management of the state are intrinsic characteristics of Chinese poetry on which Qiu Xiaolong relies in order to avoid choosing between the ancestral land and the country of his settlement.

One interesting, albeit trivial example of Qiu's/Chen's modalities of use of poetry can be found at the beginning of chapter 13, which describes Chen Cao's arrival to the United States with the delegation of Chinese writers:

I left the city of the White King  
In the morning, in the midst  
Of the colorful clouds,  
Sailing thousands of miles  
To Jiangling all in a day's trip,  
The monkeys crying on  
Along both the banks,  
And the light boat  
Speeding through the mountains.

Chen quoted the Tang dynasty lines as the airplane was beginning to land at the Los Angeles airport. He added in a hurry, "Of course, ours is a Boeing, not a boat".

Perhaps he should have chosen another poem, more appropriate for the occasion, in the company of those established writers. The flight had been delayed for ten hours in Tokyo. Nor had any monkey been heard or seen throughout the journey. It was not like in his bureau, where, whatever the chief inspector chose to cite, his colleagues would raise no question. Still, reciting the lines seemed to have relieved his tension. So far, everything had been smooth sailing, in spite of the delay, in spite of finding himself the delegation head. (Qiu 2006, 134-5)

While the circumstances that have stirred Chen Cao's poetic afflatus are trivial, the dynamics that entail such an afflatus exemplify the ways in which classical poetic discourses can work as an effective bridge between the past and the present, the local and the global (or trans-national), the epistemological and the emotional. Qiu's/Chen's effective juxtaposition between the plane and the boat suggests that classical Chinese poems may refer to specific circumstances but can also be translated to other events; they are a reaction to a specific circumstance, but they become universal when and if the reader shares the poet's same epistemological journey; last, but not least, they are on the one hand an emotional bridge between the poet and the world and, on the other one, a link between the poet and the reader who, after reading the poem, eventually understands the poet's human quandary and his/her own reading of the world.

Qiu Xiaolong does not limit himself to rely on classical Chinese poetry to create a bridge between the local/epistemological/emotional subject and the rest of the world. Poetic compositions are the site where discourses on culturally specific shared values and ideas are deployed. This becomes evident when a poem is used by Peiqin - the wife of Chen's best friend, detective Yu - as a clue to find Ming's whereabouts.

Peiqin is described as reading the transcripts of the telephone conversation between An and the government official Bi Keqin:

But one short conversation intrigued Peiqin. It was between An and Bi Keqin, a senior city government official in charge of the textile industry export and import. As with other phone calls, An approached Bi directly about the whereabouts of Ming, but Bi's answer was a strange one.

"Come on An, how can I know? It's like in that Tang dynasty poem. 'You ask where the tavern is, | and the cowboy points toward the apricot blossom village.'"

"Oh, thank you so much Bi."

[...]

Peiqin knew the poem. A Tang dynasty quatrain. The first two lines read "*With the continuous rain of the day of Qingming | people feel broken-hearted on the road*". What Bi quoted were the next two lines. In the original, whether "apricot blossom village" was the name of a tavern or the village in which the tavern was located, she failed to recollect.

Then she remembered something. In one of his investigations, Chen had quoted a poem to say what was impossible for him to say under the circumstances. If Chen had done that, so could Bi. So "apricot blossom village" might be a hint. (Qiu 2006, 196)

This passage cannot but make us reflect upon Owen's analogies between Chinese classical poetry and Western detective fiction. What is called into question in this passage is the practice of reading poetry not only as an epistemological exercise, but also as a cultural practice which acknowledges a specific corpus of poetic compositions as a shared cultural patrimony. Seen in this light, we can suggest that classical Chinese poetry in Qiu's fiction calls to mind Shu-mei Shi's notion of "roots". Yu's inspection at the exclusive club called "Apricot Blossom Village" - which will eventually allow detective Yu to follow Ming's tracks - indicate the manifold functions of poetry. As shown in this case, the advent of modernity notwithstanding, what defines 'Chineseness' is the common acknowledgment of both shared cultural practices (e.g. filial piety among others) as well as a specific corpus of poems.

Interestingly enough, as the stanzas quoted at the beginning of this section, this corpus of poems indeed transforms Qiu Xiaolong's detective novels into a metatext. It is a meaningful exercise of translating culturally defined texts for the sake of the new 'global reader'. Not only does Qiu/Chen translate poems or stanzas of Chinese classical texts, he even pays homage to one of the most famous modern Western poet/translator of the Chinese classical tradition: Ezra Pound (1885-1972). In *A Case of Two Cities*, the reader eventually comes across Pound's translation of Li Bai's famous and acclaimed quatrain *The Grief of the Jade Steps*:

Waiting, she finds her silk stockings soaked with dew drops  
Glistening on the marble palace steps.  
Finally, she is moving to let the crystal-woven curtain fall  
*When she casts one more glance at the glamorous autumn moon.*  
(Qiu 2006, 236; italics in original)

This quatrain, cited after Chen Cao's telephone call to his platonic love Detective Catherine Rohn, cannot but attract the reader's attention. Qiu/Chen, in this case, resorts to the *American* modernist poet and translator Ezra Pound in order to attune himself to his *American* beloved. This English translation of this love poem is, once again, an enlightening example that *qing* is a notion that can move beyond the local boundaries to become a trans-national value which people from all cultures can enjoy and rely on to produce values.

### 3 Conclusion

In *On Not Speaking Chinese. Living between Asia and the West*, Ien Ang has insightfully explored the reasons why 'overseas Chinese' choose not to write in Chinese. As she explains, the overseas Chinese writers' autobiographical urge is closely related to the issue of both authenticity and authority. At this regard, she states:

If, as Janet Gun [...] has put it, autobiography is not is not conceived as "the private act of self-writing" but as "the cultural act of self-reading", then what is at stake in autobiographical discourse is not a question of the subject's authentic "me", but one of the subject's location in a world through an active interpretation of experiences that one calls one's own in particular "worldly" contexts, that is to say, a reflexive positioning of oneself in history and culture. In this respect, I would like to consider autobiography as a more or less deliberate, rhetorical construction of a "self" for public, not private purposes. The displayed self is a strategically fabricated performance, one which stages a *useful* identity, an identity which can be put to work. It is the quality of that usefulness which determines the politics of autobiographical discourse. (Ang 2001, 23-4)

Seen in this light, Qiu Xiaolong's 'invention' of Chief Inspector Chen Cao is an effective strategy to express, to say it with the "Great Preface" to the *Book of Songs*, "that to which what is intently on the mind goes" (cited in Owen 1992, 40). By creating a detective-poet who is compelled to deal with the darker sides of a contemporary Chinese society which is rapidly changing, Qiu Xiaolong successfully establishes a meaningful tie to his motherland from the United States, his country of settlement. As already suggested, Chen Cao, Qiu Xiao-

long's alter ego, allows the author to deploy meaningful discourses on what Shu-mei Shih has effectively defined as "roots" and "routes". In this sense, Chen seems to be Qiu Xiaolong's "rhetorical construction for public not for private purposes" (Shih 2007, 189-90).

The readers of *A Case of Two Cities* are, via Chen Cao, able to come to terms both with traditional ethic and aesthetic values and a Chinese society which has not yet completely forsaken its roots. Qiu Xiaolong has convincingly shown that Confucian moral values such as filial piety and 'the cult of *qing*' are not easily relinquishable by either upright or evil Chinese citizens, no matter if they live in China or are overseas Chinese. These ingredients, that have transformed Qiu Xiaolong's detective novels into global bestsellers, cannot but make us ponder if there is or there can be a notion of 'Chineseness' in this new global era.

## Bibliography

- Ang, I. (2001). *On Not Speaking Chinese. Living between Asia and the West*. London; New York: Routledge.
- Ascari, M. (2007). *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. New York: Palgrave MacMillan.
- Auden, W.H. (1968). "The Guilty Vicarage". *The Dyer's Hand, and Other Essays*. New York: Vintage, 146-58.
- Black, J. (1991). *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Ealey, C. (1997). *Face, Harmony and Social Science. An Analysis of Organizational Behavior Across Culture*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Evans, M. (2009). *The Imagination of Evil. Detective Fiction and the Modern World*. New York: Continuum.
- Hobsbawm, E.J. (1987). *The Age of Empire: 1875-1914*. London: Georg; Weidenfeld and Nicolson; New York: Pantheon Books.
- Jacka, T. (2009). "Cultivating Citizens. *Suzhi* (Quality) Discourse in the PRC". *Positions*, 17(3), 523-35. <https://doi.org/10.1215/10679847-2009-013>.
- Knight, S. (2004). *Crime Fiction 1800-2000*. New York: Palgrave.
- Knight, S. (1980). *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Macmillan.
- Ma S.-m. (2014). *Alien English. Eastern Diasporas in Anglo-American Tongues*. Amherst, NY: Cambria Press.
- Owen, S. (1985). *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the World*. Madison (WI): The University of Wisconsin Press.
- Owen, S. (1992). *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Qiu X. (2006). *A Case of Two Cities*. New York: St. Martin's Minotaur.
- Shih S.-M. (2007). *Visuality and identity. Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Shih S.-M. (2011). "The Concept of the Sinophone". *Transactions and Proceedings of the Modern Language Association of America*, 126(3), 709-18. <https://doi.org/10.1632/pm1a.2011.126.3.709>.

- Varsano, P.M. (1996). "Getting There from Here. Locating the Subject in Early Chinese Poetics". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 56(2), 375-403. <https://doi.org/10.2307/2719403>.
- Velie, A.R. (2017). "Qiu Xiaolong. Introduction". *Chinese Literature Today*, 6(1), 79-80.

# Mıgırdiç Margosyan e la condizione di ogni armeno: *Garod*

Fabrizia Vazzana

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Migration and exile experiences usually influence at least four aspects, concepts, words: identity/alterity, language, city, memory. 'Go, study, become a man': these imperatives do not break the isolation nor the exile, but cross themselves and lock up in a condition of estrangement the boy who receives those orders from his father, and leaves his beloved Diyarbakır to reach the far, remote Istanbul.

**Keywords** Migration. Identity. City. Language. Memory. Armenian. Garod.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 «Mio padre Sike e mia madre Hino, cercarono, con i nomi dei loro figli, di riscrivere la storia armena». La questione identitaria in Margosyan. – 3 «L'avventura della lingua madre». – 4 Le città per Margosyan: 'gâvur'/'filla' a Diyarbakır, 'curdi' a Istanbul. – 5 *Garod*, la cicatrice della memoria.

## 1 Introduzione

Mıgırdiç Margosyan nasce a Diyarbakır il 23 dicembre del 1938, nel quartiere Hançepek, chiamato Gâvur Mahallesi ('Quartiere infedele', rinominato così, evidentemente, dalla popolazione di 'fedeli': la componente di abitanti musulmani a Diyarbakır). Frequenta le scuole primaria e media a Diyarbakır, e poiché non esistevano scuole armena in Anatolia, continua gli studi, per volere del padre, ad Istanbul, dove ripeterà i tre anni di istruzione media presso l'istituto Bezciyan, per poi accedere al liceo *Getronagan*. Conseguita la laurea in filosofia presso la Facoltà di Lettere e Arti dell'Università di Istanbul, Margosyan diventa insegnante di filosofia, psicologia, lingua e letteratura armena e preside del liceo armeno Surp Haç



Edizioni  
Ca' Foscari

**Translating Wor(l)ds 5**

e-ISSN 2610-914X | ISSN 2610-9131

ISBN [ebook] 978-88-6969-499-8 | ISBN [print] 978-88-6969-500-1

**Peer review | Open access**

Submitted 2020-05-21 | Accepted 2020-06-25 | Published

© 2020 Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-499-8/005

Tibrevank. Inizia a scrivere i suoi racconti per il quotidiano armeno *Marmara* e poi, spinto dai suoi studenti, li pubblica nella raccolta intitolata *Mer Ayt Gogmen* (Il nostro quartiere, 1984) e vince nel 1988 a Parigi il premio Eliz Kavukçuyan, per opere scritte in lingua armena (Margosyan [1992] 2018, 1). Dal 1992 iniziano le pubblicazioni in lingua turca: 'il nostro quartiere' diventa il quartiere 'infedele' *Gâvur Mahallesi* (1992) e apre la via a raccolte di brevi storie di vita vissuta nel quartiere Hançepek negli anni '50. Seguiranno, infatti, tra gli altri, *Söyle Margos Nerelisen?* ('Dimmi Margos di dove sei?', 1995), e *Biletimiz İstanbul'a Kesildi* ('Il nostro biglietto è stato staccato per Istanbul', 1998). A partire dal vivace ambiente multiculturale, multi-etnico e multiconfessionale di Diyarbakır, Margosyan affronta nei racconti ivi ambientati la questione di identità e alterità, tesi e antitesi che s'incontrano, dialogano e si definiscono simbioticamente. Nella memoria dei quartieri, delle persone e delle loro lingue, lo scrittore presenta la sua comunità, le relative consuetudini e quelle degli *altri*.

## 2 «Mio padre Sike e mia madre Hıno, cercarono, con i nomi dei loro figli, di riscrivere la storia armena». La questione identitaria in Margosyan

Se il nome è il fattore identitario per antonomasia, quello di Margosyan appartiene a una persona che non ha mai conosciuto, una vittima della tragedia che ogni armeno porta nella memoria. Mıgırdıç, nome che in italiano si traduce 'Battista', era infatti il nome del nonno paterno, morto durante il genocidio e perciò mai più ricongiunto alla famiglia. Così come l'attribuzione di un nome è la prima peculiarità distintiva per ogni individuo, parimenti la privazione di questo è spesso il segnale iniziale dell'annientamento di una persona:

Dalle nostre parti, in quelle terre, a Diyarbakır, nei giorni oscuri di quella che mio padre chiamava "Prima Guerra Universale" allo zio Dikran era stato tolto il nome e sostituito con Hasan. Sarkis, il nome di mio padre, diventò Ali, quello di mio zio Haçadur fu İsmail; Ohannes, il marito di mia zia che era nato a Erzurum, si chiamò Ramazan, il nome di mia madre, Aznif, diventò Hanım. (Margosyan [1995] 2016, 116)<sup>1</sup>

Mıgırdıç e i suoi fratelli, con i loro nomi e le loro vite inviolate, sono al tempo stesso l'incarnazione della rinascita armena e gli eredi di una memoria tormentata, i figli e i nipoti di esiliati strappati al-

<sup>1</sup> Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'Autrice.

le loro stesse vite. Ad interrogarlo, precocemente, sulla sua identità, e quindi a spingerlo a riconoscerla e farla propria, sarà il padre Sarkis, detto Sıke o 'Ali il dentista'. *Söyle Margos Nerelisen?* ('Dimmi Margos, di dove sei?', 1995) titolo della seconda raccolta di racconti, è infatti la domanda esistenziale che Mıgırdiç riceve all'età di quattro anni (la stessa età che aveva il padre quando era rimasto orfano):

Al mio repertorio di parole, cioè 'pane' e 'acqua', se ne aggiunse una terza. Questa parola me la insegnò mio padre Sıke. Acqua e pane invece me le aveva insegnate la mia mamma. Mio padre mi abbracciò, prese in braccio quel corpicino grande due spanne, e accarezzandomi i capelli e le guance mi disse: - Su, dimmi, figlio mio, di dove sei? - Quei giorni, se devo essere sincero, non capivo niente delle parole di mio padre. Non capivo che reazione avrei dovuto mostrare, che significato avessero quelle parole e che risposta avrei dovuto dare. [...] Mentre giocavo con l'acqua torbida del rigagnolo nel nostro cortile, mentre chiacchieravo con i vermi nell'aiuola, mentre ero a caccia di vespe tra le crepe delle pareti di casa nostra, si sedeva accanto a me, sull'angolo del divano, e accarezzandomi il viso e i capelli mi chiedeva: - Di' un po' Margos, di dove sei? - Poi mi guardava dritto negli occhi e ridendo, si rispondeva, da solo: - Di Heredan! (Margosyan [1995] 2016, 130)

Il piccolo viene messo di fronte a domande di cui non comprende né il significato né l'utilità. Mentre la madre gli insegna le due parole fondamentali alla sopravvivenza, il padre si preoccupa di trasmettergli elementi di identità, di origini e appartenenza. Heredan, oggi Kırkpınar, è il nome del villaggio in cui aveva vissuto la famiglia del padre, prima delle deportazioni che lo resero orfano. Attraverso la memoria, l'unica salvezza per un luogo lasciato, il padre insiste perché anche suo figlio si senta e si riconosca parte di Heredan e sappia che l'identità e la felicità della famiglia sono rimaste altrove.

Quando, cercando di insegnarmi che anche quelle fossero le mie origini, riusciva a cavarmi dalla bocca un farfugliato «*He-re-dan-lı*, di Heredan», gioiva. [...] Io, col mio candore di bambino, sentivo la loro soddisfazione, ma, a dire il vero, non capivo bene se quelle che scorrevano sulle loro guance fossero lacrime di dolore o di gioia. Anni dopo scoprii il mistero di quella parola vitale come il pane sulla nostra tavola, della mia avventura iniziata con un biglietto per Istanbul: *Garod*, mancanza. (Margosyan 2006, 82)

Il padre, autoritario come «Dio in terra», decide che suo figlio dovrà lasciare Diyarbakır, per «in quattro e quattr'otto, andare, studiare ed essere un uomo» (Margosyan [1992] 2018, 114). Sfuggito alla carovana di deportati per bere l'acqua del Tigri, all'età di quattro anni,

solo, smarrito, salvato e adottato da una famiglia curda che l'aveva chiamato Ali, cresciuto lavorando come pastore, parlando la lingua zazaki e fingendosi musulmano fino all'età adulta (Margosyan 2006, 59), il padre di Margosyan non aveva potuto imparare la lingua armena ed essere un uomo vero: due enormi rinunce gli avevano stroncato l'identità, distrutto l'integrità, estirpato le radici. Spingendo Mıgırdıç ad imparare la sua lingua madre in un collegio armeno, il padre intendeva salvare la sua identità e trasmetterla al figlio, voleva che la lacerata componente identitaria contenuta nella lingua, nella fede e nella memoria armena, facesse parte anche del suo percorso di vita, non andasse perduta. Tanto da mandarlo a Istanbul, da esiliarlo. Il programma condotto dal patriarca d'Istanbul, dovuto alla mancanza di scuole e chiese armene in Anatolia, mirava a raccogliere i figli di famiglie meno abbienti e portarli ad Istanbul perché ricevessero un'educazione armena e formassero il 'capitale armeno' per la futura comunità. L'identità individuale, armena, linguistica del giovane migrante è messa in crisi dall'abbandono del nido e dal trasferimento in città, dove si sente solo, altro, estraneo. Sebbene ad Istanbul entri in contatto con coetanei armeni, Margosyan rappresenta per questi l'alterità: viene dall'Anatolia, parla un turco imperfetto, ha l'aspetto di un paesano. Al collegio armeno Karagözyan, dov'è stato 'spedito' per imparare la sua lingua madre ed essere uomo, i suoi nuovi compagni lo accolgono così:

Non avrei mai immaginato che appena messo piede a Istanbul, appena giunti all'orfanotrofio armeno Karagözyan a Şişli, la parola turca *gâvur* e curda *filla*, che partendo mi ero lasciato alle spalle, si sarebbe trasformata in quell'esclamazione derisoria dei bambini armeni: Correteeee, correteee! Sono arrivati i curdi dall'Anatolia! (Margosyan 2006, 38)

Il giovane esiliato realizza allora di avere non solo molteplici identità, ma anche di portare addosso svariate etichette di alterità, volubili a seconda del mittente e del suo punto di vista. La difficoltà riscontrata nell'identificarsi nel nuovo contesto stambuliota è il primo degli ostacoli:

Quant'era diverso il mio mondo da quello dei miei compagni di classe, che concentrati seguivano la lezione dell'insegnante alla lavagna e ligiamente prendevano appunti su appunti... Intorno a me era tutto estraneo, perfino la lavagna che mi stava di fronte! Nelle scuole delle mie zone era nera, qui verde scuro! (Margosyan 2006, 59)

Ogni cosa e persona, agli occhi del giovane Margosyan, appare sconosciuta, diversa, non identificata. Come su un altro mondo, si tro-

va circondato da estraneità, nella città, nella nuova gente, nei cibi, negli odori:

Quando sentì che in quella grande città mettevano i limoni nel tè e nella zuppa era inorridito, quasi senza parole! Quel disgustoso, insipido e magro brodo di frattaglie di pollo in cui sguazzavano dei vomitevoli spaghettoni che sembravano dei vermi non era una zuppa, era solo un imbroglio che i cittadini s'infliggevano! Spremere il limone sulla zuppa? No, mai, dieci volte, cento volte no! (Margosyan [1998] 2015, 73)

### 3 «L'avventura della lingua madre»

Non esistevano scuole armene in tutta l'Anatolia: il padre di Migirdiç, nell'exasperata opera di salvataggio dell'identità e della lingua armena, prime vittime di violazione e annientamento, mandò il figlio ad Istanbul perché apprendesse la lingua della comunità familiare e religiosa. *Biletimiz Istanbul'a kesildi* ('Il nostro biglietto è stato staccato per Istanbul', 1998), terza raccolta di racconti, originariamente scritti in armeno e pubblicati sul quotidiano *Marmara* tra il 1969 e il 1988, si apre con una lunga lettera indirizzata allo scrittore Hagop Demirciyan Mintzuri, ultimo esponente armeno della *taşra edebiyatı*, genere traducibile come 'letteratura di campagna'. Anche Demirciyan aveva vissuto l'esperienza dell'emigrazione dall'Anatolia ad Istanbul, luogo in cui dal 1915, a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale, dovette rimanere. Margosyan, nelle lunghe e intime pagine intitolate *La mia avventura della lingua madre* (Margosyan [1998] 2015, 9), ringrazia e risponde alle lodi rivoltegli tempo prima da Mintzuri. Nella corrispondenza, il nostro mittente racconta episodi della sua vita legati a ciò che di più significativo condivide con il celebre Mintzuri: la lingua armena e l'esilio. Le righe riportate di seguito riassumono lo smarrimento derivante da una decisione imposta di punto in bianco e il momento di un distacco nero come la notte.

Maestro, ora, giustamente, direte "Che cosa c'entra il viaggio a Istanbul?". Esatto, anche per me era necessario come farsi operare alle tonsille anche se non sono gonfie. [...] Il motivo per cui mi stavano impacchettando e spedendo a Istanbul era 'la lingua madre'. Era una questione tanto importante? Eh! Nessuno me lo chiese. Di statura avevo superato il nostro nano Garabed, e i miei baffi già avevano iniziato a sudare; ma, evidentemente, agli occhi di mio padre e mia madre ero ancora il loro piccolo figlio *keklen*, cioè, un bambino indifeso che se la fa ancora addosso! Mentre loro, che ci avevano accompagnati alla stazione e avevano sventolato i loro *marhama*, fazzoletti, tornavano a casa, io e altri *keklen*, sot-

to un cielo stellato, tra il rumore delle ruote di un treno che scivolava sui binari, da Diyarbakır viaggiamo verso Istanbul. (Margosyan [1998] 2015, 38)

La lettera si conclude col ricordo del primo incontro tra i giovani arrivati dall'Anatolia e il richiamo derisorio dei ragazzi armeni d'Istanbul: «Correte, correte! Sono arrivati i curdi dall'Anatolia!» (38). L'abbandono del nido, dei legami, e anche concretamente della città che amava, segna il punto di svolta nella vita e nelle storie di Margosyan, che racconta spesso di come quell'ordine ricevuto in piena estate, nella spensierata leggerezza delle vacanze estive, quel compito di «andare, studiare ed essere uomo» abbia messo fine alla sua gioiosa infanzia, e ridotto al silenzio la varietà di lingue e interlocutori che, a Istanbul, tra le quattro mura di un collegio, gli vennero a mancare: «Adesso, a Istanbul, dov'ero venuto per essere uomo, avevo dimenticato come attizzare il fuoco, e anche come parlare il curdo» (Margosyan [1992] 2018, 115). Il caratteristico multilinguismo di Diyarbakır, reso nei libri attraverso l'eteroglossia, si incontra solo nelle pagine riservate ai ricordi d'Anatolia, e si riduce nei racconti stambulioti al bilinguismo che si alternava tra le lezioni in armeno e tutte le altre conversazioni, in cui lingua e storia turca non contemplavano intromissioni.

“Nella nostra scuola, tranne storia, geografia e turco, tutte le lezioni sono insegnate in armeno, visto che tu non lo parli, bisognerà che studi tantissimo, lo sai?” (Margosyan 2006, 55)

Di Istanbul, e dell'avventura della lingua madre, continua a raccontare, lungamente, nella più recente delle pubblicazioni qui prese in esame, il romanzo autobiografico *Tespîh Taneleri* ('Perle del rosario', 2006). Perseguire una conquista come l'apprendimento della lingua madre (sebbene a casa la mamma parlasse più di tre lingue) e il diventare 'uomo', come se la vita a Diyarbakır ne precludesse la possibilità, sarà per il giovane migrante avventura e crescita, fittamente costellata di mancanze, dubbi e domande, ma anche risposte, messe nel bagaglio o acquisite in loco, che una volta divenuto 'uomo' e soprattutto scrittore, rivolgerà a se stesso, al bambino mai partito da Diyarbakır, perché rimasto tra le pagine, e ad ognuno dei lettori.

“È suonata la campanella, è ora di studiare...”. Per l'uomo che mi aveva spedito qui a studiare e diventare uomo, invece, la campanella di scuola non era mai suonata. Nella sua vita, quando sarebbe stato tempo di letture e scritture, il suono che aveva sentito era stato quello delle catene dei deportati. Lui che senza accorgersene, improvvisamente, aveva visto la sua vita incatenata, anni dopo, ricucendola, pesando goccia a goccia il sudore della sua fron-

te, con convinzione ricordava: “Figlio mio, al mondo, è vivere la cosa più bella” (Margosyan 2006, 14).

Così, all’abbandono della propria casa succede immediatamente la minaccia dell’abbandono della propria lingua: Emil Cioran, compagno - in senso lato - d’esilio, scriveva a tal proposito «non si abita un paese, ma una lingua; una patria è questo e nient’altro» (Cioran 1987). Domande, paure, spaesamento, gli tengono compagnia all’inizio di quest’avventura. E Zulal, serafica, che prima di chiunque altro l’aveva chiamato ‘amico’, lo assiste nel suo vagare in questa fitta costellazione di perché.

A parte l’armeno e il francese, il più grande problema era il turco che parlavo. “Figliolo, adesso basta con questa lingua, impara quella dei libri. Leggi il più possibile. Ripeti ad alta voce le frasi che leggi quando sei solo, ti sarà utile!”. Un attimo prima, mentre il professore mi raccomandava di parlare un turco pulito, di ‘rompere’ con la mia lingua, forse ad andare in pezzi era stato il mio orgoglio, chissà... Come avrei mai potuto cambiare, in tre-quattro mesi, la lingua che per quindici anni avevo parlato a casa, per strada, a scuola, al mercato? Il turco di Istanbul per me era una lingua straniera, al pari di armeno e francese. Quella che io chiamavo *küçe*, per loro era la strada; io riempivo la *habene* al *kastal* e loro la brocca alla fontana; riscaldavo l’acqua sull’*habes*, il loro fornello; le mie *ğar* finivano nella *kortig*, così come le loro biglie entravano nelle buche. (Margosyan 2006, 70)

#### 4 Le città per Margosyan: ‘gâvur’/ ‘filla’ a Diyarbakır, ‘curdi’ a Istanbul

Margosyan, già appartenente alla cerchia di scrittori anti-canonici nella letteratura turca, si unisce alla categoria di narratori in contrapposizione ai modelli dell’urbanità definiti sulla base del kemalismo negli anni ’20 e ’30. Scrivere di città, per un armeno nativo di Diyarbakır capitale del Kurdistan, trapiantato a Istanbul ad appena quindici anni, con il compito di «imparare la lingua madre ed essere uomo» (Margosyan 2006, 3), è stata negli anni ’80, per lo scrittore ‘infedele’, un’ulteriore occasione per sconvolgere la consuetudine letteraria preponderante. Diviso tra il ricordo della città che amava e l’incombente angosciosa di essere solo uno straniero in una città in cui si sente esiliato, Margosyan non celebra Istanbul, ma ne fa per lungo tempo mero termine di paragone atto a sottolineare il suo legame e la sua appartenenza a quel luogo altro, cui dà voce con la lingua dei «curdi campagnoli» (come vengono etichettati i giovani migranti appena arrivati al collegio, dagli armeni altri, cittadini; Margosyan 2006, 22):

“Il signor Karekin mi ha raccontato che parlando armeno con voi non vi ha capiti. E anche il vostro turco è rozzo. Dice che non sapete l’armeno perché siete dei curdi arrivati dai villaggi. Voi il mare non ce l’avete. Mare, in armeno, si dice *dzovdur*, vaporetto *şokenav*, capitano *navabed...*”. Dopo questa prima, casuale lezione di armeno, avevamo appreso di essere campagnoli e anche curdi! (Margosyan 2006, 8)

Il momento in cui «fu staccato il biglietto per Istanbul» e la carovana di giovani armeni dovette lasciare l’Anatolia per ricominciare una nuova vita a Istanbul, coincide con i primi anni di migrazioni interne alla Turchia. Tale sincronismo richiama l’idea di Deleuze e Guattari per cui «nella letteratura minore, questo è il terzo carattere, tutto assume un valore collettivo. Non c’è soggetto, ci sono solo concatenamenti collettivi d’enunciazione, espressi dalla letteratura» (1975, 27). Ciò che differenzia però la migrazione di migliaia di persone in molti altri racconti d’esilio dal convogliarsi dei ragazzi armeni provenienti dall’Anatolia e venuti a stabilirsi sul Bosforo, è il motivo dello spostamento/sradicamento: se intere famiglie anatoliche, infatti, lasciano i loro villaggi e trasferivano la loro vita a Istanbul per bisogno, quella di Margosyan e dei suoi coetanei, intrisa di simboli – il presentarsi della questione armena alle ‘porte’ della Turchia statale e politica, o la condizione socio-politica marginale delle minoranze – è una migrazione istituzionale. Una dislocazione da cui traggono una forte dimensione di condivisione e di intersoggettività, e nel loro trascinare dalla dimensione soggettiva verso quella collettiva coinvolgono le fondamenta della nazione (Saraçgil 2017, 123). Sarà lo stesso autore, ridando voce al suo io quindicenne, a chiedersi il perché di quella ‘spedizione’, a tormentarsi di domande e di rancore verso il padre, che rappresentava «Dio tra le mura di casa» (Margosyan [1998] 2015, 22), sentimento leggibile dunque come esistenziale, intrinseca angoscia della condizione umana, connessa all’indiscutibile e inconfondibile volere divino. Così come le narrazioni della vita a Diyarbakır e nel quartiere ‘infedele’, caratterizzate dalla profonda simbologia dei protagonisti di ogni aneddoto, anche la vicenda della migrazione e il ruolo autoritario del padre rappresentano eventi di portata storica, nazionale. In quello che Dufft (2009, 194) chiama «spazio autobiografico», nel caso di Margosyan, prima il quartiere Hançepek, dentro le mura di Diyarbakır, poi l’alienante ed estraneo contesto dell’orfanotrofio armeno, a Şişli, Istanbul, si manifestano questioni storiche riguardanti l’intera minoranza armena, e ciò che Margosyan e i suoi coetanei attraversano è la versione romanzata del destino della comunità tutta. A cominciare dal titolo dell’opera in cui si menziona Istanbul, cioè *Biletimiz İstanbul’a kesildi* (‘Il nostro biglietto è stato staccato per Istanbul’, 1998) si puntualizza un dato estraneo alla volontà dei protagonisti costretti alla

partenza. Così confessa lo scrittore armeno al suo predecessore, in letteratura e in migrazioni, Agop Demirciyan, ultimo esponente della *taşra edebiyatı* e rappresentante della generazione pre-1915 (anno in cui i massacri di armeni assunsero cifre, modalità, metodi propri di un genocidio):

In verità non avrei mai pensato di andare ad Istanbul, neanche se fossero passati quarant'anni! E mio padre? E mia madre? Neanche loro l'avevano programmato, ma accadde, quell'estate, che da Istanbul una gru vestita da monaco scendesse in picchiata su Diyarbakır. E invece, a meno di quarant'anni dalla Prima guerra mondiale, da quando voi, Maestro, non poteste più tornare a casa dopo l'operazione alle tonsille, quella gru dalla barba canuta sbagliò rotta e venne a dirci che avrebbe raccolto i bambini armeni d'Anatolia, per portarseli a Istanbul, a studiare. Quando sarebbe successo? Il tempo che il succo dei pomodori, lasciati a seccarsi sui terrazzi, si fosse addensato. Era il 1953. (Margosyan [1998] 2015, 37)

Già da questo passaggio Margosyan realizza il concatenamento tra la propria storia individuale e gli aneddoti vissuti in passato dai suoi familiari (e in senso più ampio, dalla minoranza armena). Prima di ripercorrere e provare a interpretare altri momenti di spaesamento ed esilio vissuti dal giovane protagonista, va tenuta in considerazione la dimensione, per quanto non costantemente esplicitata, di collettività delle esperienze riportate. Come chiarisce Altınkaya Nergis (2009, 249), leggere le memorie autobiografiche legate a una città o a un quartiere è avere accesso a una memoria che non appartiene solo a quella città, ma anche alla storia, alla struttura socioculturale e agli eventi che hanno coinvolto la comunità di riferimento. Raccontare di una determinata città enfatizza e amplia la storia di una nazione, delle sue storie e culture. Così Hançepek, o quartiere 'infedele' per Margosyan, non conserva soltanto i ricordi della sua infanzia, ma una memoria culturale di un contesto storico e geografico della giovane repubblica: le loro storie individuali riflettono l'esistenza di una collettività. Alla luce di questa conoscenza, la memoria storica che si soggettivizza, s'interpone tra passato e presente, tra storie vere e storiografia ufficiale. La figura tradizionale e immancabile della gru nella poesia popolare di tutta quell'area, si ricollega più in particolare all'opera intitolata *Turna Nereden Gelirsin?* (Da dove arrivi gru?, 1974), in cui un canto popolare armeno faceva da sottofondo ai racconti di Demirciyan sull'armoniosa, affiatata e multiculturale convivenza in un villaggio d'Anatolia:

Da dove arrivi, gru?  
Ho brama del verso tuo lontano  
Come vivono nelle mie terre, gru?

Volo impalpabile di ali cineree  
 Come vivono in quelle terre, gru?  
 Il sonno soltanto mi redime dalle pene  
 E l'ubriachezza dell'amare  
 Non rivelare le mie colpe, gru  
 Ma vola e riferisci di virtù

Potremmo ipotizzare che la gru invocata da Demirciyan incarni la memoria svanita, 'volata', della sua vita nel villaggio, interrotta dallo scoppio della Prima guerra mondiale che lo costrinse a rimanere a Istanbul per sempre. Ma la gru rapace, che «sbaglia rotta» e porta via i bambini dal loro nido, ricorda allo scrittore anche una storia d'infanzia che il padre raccontava a lui e ai suoi fratelli le sere in cui si rannicchiavano tutti sul *taht*, il grande telaio di legno simile a un letto allestito sul terrazzo. La ferita che portava sulla fronte, spiegava il padre, risaliva al giorno in cui, stufo di seguire la carovana per chilometri, fu attratto da un nido di cicogna e cercò di prendere un cucciolo. La madre degli uccelli, fiondatasi sul nido, difese i suoi figli col becco e le zampe. «Che Allah non distrugga il nido di nessuno» (Margosyan, 2006, 62) concludeva ogni sera il padre, nominando il dio dei 'fedeli', di chi l'aveva accolto e adottato in un nuovo nido, i curdi. Paragonare il sacerdote arrivato da Istanbul ad una gru rapace lega pertanto l'episodio vissuto dal padre durante la sua infanzia al giovane Margosyan, che stava per essere strappato al suo nido. Quanto al cibo, onnipresente simbolo della sopravvivenza di un popolo e della difesa della sua identità nel caos della storia («dalle nostre parti, d'estate si preparavano scorte di cibo per l'inverno», Margosyan [1995] 2016, 106), l'immagine dei pomodori lasciati a seccarsi sul terrazzo, (quei frutti potrebbero rappresentare un'ulteriore e ultima maturazione?) si ricollega all'angosciante ricordo della nonna che, un giorno in cui si trovava sul tetto di casa, a Heredan, a preparare i sottaceti, aveva ricevuto quella «notizia nera», l'ordine di sgomberare i villaggi e marciare in fila verso l'ignoto (Margosyan 2006, 67). Heredan, il focolare da cui il padre di Margosyan e i suoi familiari erano stati forzatamente esiliati, è il luogo, per Mıgırdıç, soltanto simbolico, a cui la sua famiglia attribuisce la propria appartenenza territoriale, le proprie radici. Nei racconti, quindi, si ripresenta, accanto alla cornice costituita dalle mura di Diyarbakır, l'angoscia del padre che ha smarrito l'identità insieme alla sua infanzia, la nostalgia dei genitori per il loro villaggio natale, il loro nido distrutto, la memoria di tutto ciò che è stato perso, tolto, annientato:

Heredan, Heredan, Heredan, l'anima di mio padre, l'abbraccio di mia madre... Un'intera generazione, intere famiglie, ti sono state strappate, sradicate, fatte a pezzi. Ma non ti dimenticheranno mai, mai potranno. Sei la spina nei loro cuori, l'amarezza nei loro

sorrisi, la tenerezza dei loro baci. Sei il drappo sulle loro tombe. (Margosyan [1995] 2016, 136)

Questa premessa, oltre a riallacciare, prima del distacco, il percorso esistenziale di Mıgırdıç con quello della sua famiglia, nella misura in cui lo scrittore si farà portavoce anche della memoria di chi l'ha preceduto, dimostra come, tramite la memoria comunicativa di cui sopra, si possano interiorizzare radici storiche e geografiche di fatto mai vissute. È con le righe appena riportate che Margosyan conclude, come a dare una possibile risposta, il libro che mette, col suo titolo, scrittore e lettori di fronte ad una domanda: «Dimmi, Margos, di dove sei?» (*Söyle Margos Nerelisen?*, 1995). Altre domande lo sorprendono appena arrivato a destinazione:

Perché eravamo qui? Che cosa facevamo a centinaia di chilometri da casa nostra, dal nostro villaggio, dalla nostra città, a Istanbul, in un orfanotrofio? Non eravamo mica orfani, noi! Forse perché non c'era più da mangiare neanche un boccone, forse perché non c'era neanche un bicchiere d'acqua dei nostri pozzi nelle nostre case, nei nostri focolari, nell'abbraccio delle nostre madri, forse per questo ci avevano spediti qui? (Margosyan 2006, 12)

Le mura che lo separano, e proteggono, dal resto del mondo, non sono più quelle che racchiudono Diyarbakır, ma quelle gelide e straniere dell'orfanotrofio di Şişli. Come è stato osservato in Tekin, l'iniziale «strategia rappresentativa omissiva» (Maraucchi 2016, 265), la limitazione narrativa entro ambienti interni, e la censura del nome Istanbul, sono utilizzate per rendere l'idea dell'isolamento e dell'alienazione nel nuovo contesto:

Oltre alle regole da rispettare di giorno, il momento più duro era la sera, a letto. A Diyarbakır, in inverno, dormivamo tutti vicini, io, mia madre, mio padre e i miei fratelli, nella stessa stanza, a riscaldarci con i nostri respiri; d'estate invece io e i miei fratelli ci addormentavamo abbracciati, mentre guardavamo il cielo, le stelle, l'Orsa Maggiore, sul nostro *taht*, il lettone montato sul terrazzo. In quella stanza dal tetto altissimo, che si affacciava sul giardino dietro al patriarcato, non riuscivo a chiudere occhio. Era la prima volta che dormivo solo; cercavo di non soffocare nel vortice della solitudine che avevo dentro me, mentre la sentivo trasformarsi in rabbia nei confronti di mio padre. Perché ignorava le lacrime che mia madre versava dal suo unico occhio sano, perché doveva sempre decidere lui, perché mi aveva mandato qui? (Margosyan 2006, 46)

Mıgırdıç, nell'orfanotrofio di Şişli, stava rivivendo lo stesso dramma attraversato dal padre da piccolo, cioè l'esilio. Si ripresentano a li-

vello personale, o comunque ridotto numericamente, due imposizioni drammatiche, invasive: gli eventi che Margosyan narra come personalmente vissuti, cioè l'esilio forzato e l'obbligo di imparare 'la sua lingua madre', consistono infatti nel riferimento alle deportazioni degli armeni e ad una delle campagne di pianificazione linguistica, indicata dallo slogan «Cittadino, parla turco!» e attuata all'inizio degli anni '30, che lui aveva appreso e interiorizzato tramite la memoria comunicativa. Nell'angosciante immagine della madre che esterna il suo dolore piangendo da un solo occhio, può individuarsi il tacito, ignorato strazio di un popolo di sopravvissuti, ma condannati, attraverso il negazionismo del crimine perpetrato, a un duplice annientamento. Margosyan si serve di un'impressione acquisita in un altro spazio interno e depositata tra i ricordi, per esprimere quale fosse la condivisa, quasi chimerica immagine di Istanbul:

A quale avventura ci apprestavamo, in questa enorme città di cui, dalle nostre parti, avevamo letto il nome su libri e riviste, o ammirati i panorami di fontane e moschee nelle botteghe dei nostri barbieri, che incorniciavano, patinavano, quasi veneravano le fotografie d'Istanbul a colori, bianca, o nera come il treno che dopo due giorni e due notti di viaggio ci aveva portati qui? (Margosyan 2006, 2)

La città, durante la prima escursione dal collegio armeno, si rivela però tutt'altro che fiabesca. Istanbul si presenta al nuovo cittadino con una scena di miseria, disperazione, che ha per protagonisti dei poveri anatolici:

Che cosa stavano aspettando, all'angolo della moschea di fronte alla fermata del tram, tutte quelle persone dall'aria disperata, vecchi e giovani di tutte le età, vestiti di stracci, le barbe e i capelli incolti, ingrigniti dalla miseria? Ah, grazie Karekin! Come se mi avesse letto nel pensiero, mi bisbigliò all'orecchio: - Quelli sono poveri vagabondi. Ogni mattina s'incontrano qui, davanti alla moschea. Se qualcuno ha bisogno di operai, facchini, muratori, viene qui, ne prende qualcuno e lo fa lavorare. Sono arrivati dall'Anatolia, come voi! (Margosyan 2006, 34)

Visione, questa appena letta, che riporta alla mente nelle feroci contraddizioni un altro passo scettico e disperato del nostro Margosyan:

Anche i bambini poveri muoiono? Sì, muoiono anche loro, ma tardi, molto tardi. [...] Noi eravamo poveri. Se sei ricco hai una casa solida, con un tetto che non ti crolla addosso, con così tanti pilastri, che devi contare fino a tredici... Mia madre piangeva. L'unica salvezza era mio papà, in giro per villaggi a guadagnarsi la pagnotta.

I passi della Bibbia che padre Arsen recitava ogni domenica: «Fai del bene e ne riceverai»; «Iddio aiuta sempre i poveri»; «Beati gli uomini che sono poveri a questo mondo, saranno i primi a godere della gioia eterna» erano del nostro profeta, Gesù, che però non si era mai fatto vivo. (Margosyan [1992] 2018, 47-53)

Ritorniamo a seguire i collegiali in occasione della loro prima uscita in città dall'istituto che li racchiude:

“Questa è piazza Taksim”. “Per dio, senza neanche una carrozza, ma che piazza è?”. “Noi a piazza degli infedeli giocavamo a palla, qui nessuno gioca!”. “Ora entriamo in viale Istiklal, la strada più famosa di Istanbul!”. Con gli occhi spalancati osservavamo quella via. Il chiasso di autobus e tram nel loro andirivieni, di grandi e piccole, coloratissime automobili che suonavano il clacson in continuazione, sovrastava il parlottio di quel fiume umano, mentre i bambini aggrappati ai tramway erano sempre più numerosi, con un piede stavano in equilibrio e con l'altro immaginavano di volare. Li guardavamo attenti, pensando al giorno in cui li avremmo imitati. Le vetrine dei negozi erano strapiene di oggetti. La moltitudine di trattorie, e di cinema che esponevano le locandine sui muri, era stupefacente. “Consolato francese”; “Negozio giapponese. Lì vendono solo giocattoli”; “Hotel Tokathıyan”; “Galleria dei fiori”; “Liceo Galatasaray” [...]. “Ora siamo a Tepebaşı, questo grande edificio di legno che vedete è il teatro. Già, ma cosa ne sapete voi, di cinema e teatri!”. (Margosyan 2006, 35)

## 5 **Garod, la cicatrice della memoria**

Cornice delle tematiche osservate finora, la memoria è la colonna portante delle scritture di Margosyan, la spinta a raccontarsi e il messaggio da diffondere, la forma e il contenuto. Se ha iniziato a scrivere per ricordare, ha continuato a farlo, potrebbe supporre, per non dimenticare. *Tespîh Taneleri* ('Perle di rosario', 2006) è il primo romanzo autobiografico di Mıgırdıç Margosyan, e la più recente delle sue pubblicazioni autobiografiche. Michail Bachtin, 'scienziato della letteratura', definiva un vero romanzo come «varietà di discorsi, di lingue talvolta, e varietà di voci individuali, artisticamente organizzate» (1979, 67). Solo così, sosteneva, il romanzo può rispecchiare la realtà. *Tespîh Taneleri* ricostruisce la pluralità, anche linguistica, di Diyarbakır attraverso tre elementi: l'uso di diverse varietà linguistiche (turco e armeno sudorientali), l'alternanza di tali varietà con il curdo e lo zazaki, e l'intromissione di termini tra una e l'altra lingua, che «vibrano di una nuova intensità» (Deleuze, Guattari 1975, 32). Nel suo *Bildungsroman*, Margosyan riscris-

ve presente e passato, nostalgia e consapevolezza, infanzia e maturità, Istanbul e Diyarbakır. Traccia un lungo sunto della storia del popolo armeno, ripercorsa attraverso le vicende di un quindicenne esiliato dal suo focolare con i suoi coetanei, mandato a Istanbul con il compito di essere 'uomo' e imparare la 'sua' lingua. L'orfanezza dei giovani anatolici è perciò la stessa inflitta agli armeni nel 1915, così come l'obbligo di essere uomo era coinciso per il padre con la costrizione ad 'essere turco' cioè ad assimilarsi alla popolazione della repubblica moderna, che voleva cittadini turchi che parlassero soltanto la lingua dello Stato. Il padre, che da piccolo era stato adottato da una famiglia di curdi e si era convertito temporaneamente all'Islam, si attacca disperatamente all'identità collettiva armena, tentando di salvarla attraverso i compiti che assegna al figlio. Non senza difficoltà, Mıgırdıç impara la 'sua' lingua madre e, senza mai sapere come si faccia - con il dolore? lo studio, la solitudine, l'amore, l'abbandono, il successo? - cerca di diventare un uomo. La strada, lunga e ripida, è tutta tra le pagine di *Tespîh Taneleri*, intimo resoconto degli anni di maturazione, raccontati dalla voce di Margosyan in prima persona (talvolta plurale) e da tutte le altre voci presenti, concomitanti, partecipanti o transitanti dalla sua esistenza. Dal suo arrivo a Istanbul, i suoi sensi non cercano che fughe verso casa: attento ad ogni stimolo, lo scrittore apre lunghi flashback, o varchi, in cui il testo cambia ambientazione, personaggi e lingue. Dal cortile di pietra in cui la mamma lavava Mıgırdıç quand'era piccolo, il gatto cercava frescura e la frutta si seccava, passando per la stanza in cui dormiva tutta la famiglia e il tetto in cui trascorrevano le notti estive, i vicoli stretti del quartiere e le botteghe di curdi e armeni, la chiesa in cui doveva assistere a messe interminabili e le case dei vicini a cui faceva visita con i suoi genitori: Margosyan traccia e ripercorre ogni angolo di ciò che veniva chiamato quartiere 'infedele' e che è divenuto il paradiso perduto della sua infanzia. Ci troviamo quindi di fronte all'approccio nostalgico-riflessivo per cui attraverso i suoi scritti, Margosyan realizza quel *nostos* verso una casa che ha lasciato all'età di quindici anni, contro il suo volere. L'ambientazione dei ricordi (risalenti agli anni Quaranta e Cinquanta), il luogo che rimpiange, è il *Gâvur Mahallesi*, il quartiere 'infedele' che ha dato il nome al suo primo libro. La sua memoria parla molte lingue e attraversa tante esistenze quante le persone che popolavano il quartiere, menzionate tra le prime pagine di ogni raccolta. Il multilinguismo e il multiculturalismo fanno da *fil rouge* nelle storie di Margosyan, a partire dal contesto di casa sua, dove, racconta, si parlavano cinque lingue: «lingua turca, curda, zazaki, armena e la lingua del gatto». <sup>2</sup> I ricor-

<sup>2</sup> <https://www.sabah.com.tr/pazar/2011/05/15/annem-cocukken-kedimizi-dort-dilde-azarlardı>. Lo scrittore vuole rendere l'idea della varietà e della vivacità lin-

di di Margosyan, che riecheggiano nella sua mente e si fissano sulle pagine attraverso molte lingue, riportano in vita il quartiere così come l'autore lo viveva da bambino, con i colori, i suoni e gli odori che gli sono rimasti impressi. È il caso di sottolineare un'importante differenziazione: tutti gli aneddoti sono stati riportati a distanza di diversi anni da quando sono avvenuti, perciò la memoria si distribuisce su tre piani, su strati di memorie - sue e altrui - sovrapposti. I racconti di Diyarbakır si riallacciano alla sua infanzia, età della vita che non conosce nostalgia: ai ricordi leggeri e dalle tinte chiare dei primi anni di vita lo scrittore intreccia le memorie dei suoi genitori e dei suoi nonni, i luoghi di cui sentono la mancanza e le tragiche vicende alle quali sono sopravvissuti. Oltre a costruire la memoria di quando era bambino, in quegli anni riceve la memoria 'archivio' o memoria 'dovere', che lo farà mediatore tra chi ha vissuto quelle esperienze e chi non le conosce. La prospettiva narrativa si alterna da un aneddoto all'altro, ora è individuale, egocentrata, ora racconta della comunità, resa dalla costante formula introduttiva «Bizim oralarda, Diyarbakır'da» ('Noi da quelle parti, a Diyarbakır'). A Istanbul, quindi, i ricordi della sua vita ad Hançepek, circondato da familiari e coetanei, saranno il rifugio dall'alienazione, lo culleranno nei momenti di nostalgia. Nell'ultimo libro analizzato in questa ricerca, il romanzo autobiografico *Tespîh Taneleri*, i ricordi si alterneranno tra le due città: Istanbul, luogo di maturazione, nostalgia e raccolta-rilettura delle memorie, e Diyarbakır, *locus amoenus* dell'infanzia perduta. Tutti i ricordi, depositati nel bagaglio culturale e identitario di Margosyan, saranno custoditi dalla sua memoria quando abbandonerà quella realtà così ricca di eventi e calore per trasferirsi in un orfanotrofio ad Istanbul. *Garod*: con una parola in lingua armena, quella per cui ha dovuto lasciare la sua casa, Margosyan ne esprime la nostalgia. *Garod*, 'mancanza', indica il dolore dell'esiliato, la lontananza dalle persone amate, il vuoto incolmabile. Egli vive questa sensazione a chilometri dalla sua Diyarbakır, dalla sua famiglia e dal cortile di pietra, suo piccolo mondo felice, quando è lui a trovarsi in una carovana di coetanei, di fronte a scale di marmo gelido, al portone enorme che recita lettere incomprensibili. Tale mancanza gli farà da compagna in ogni momento di quella nuova vita. Quando a lezione tutti parlano armeno e lui si sente «in un altro mondo», (Margosyan 2006, 59) quando nei pasti del refettorio non sente l'amore che ci avrebbe messo la madre, quando dorme in una stanza fredda e buia e non più sul tetto di casa con tutti i suoi fratelli:

---

guistica presente nella sua famiglia e nel suo quartiere. Riporta perciò l'esempio della madre, che, sebbene analfabeta, parlava fluentemente quattro lingue e, aggiunge lui, all'occorrenza sapeva anche farsi capire dal gatto di casa.

*Garod*, mancanza. Ne erano piene le poesie della nostra letteratura [armena]; i romanzi, le narrazioni, si annebbiavano di nostalgia. La melodia della musica era solitamente la tristezza, la malinconia, l'incolmabile senso di vuoto. Mancanza, nella penna del poeta, nel tono del cantore. Il popolo armeno, nel cammino di inesorabili migrazioni, cercava sempre un cenno, un frammento di quelle terre che aveva lasciato. (190)

L'intermittenza tra passato e presente, Diyarbakır e Istanbul è resa anche da accadimenti che coinvolgono le due minoranze (greca e armena) in Turchia, mentre Margosyan si trova in una o nell'altra città. Gli eventi menzionati di seguito sono i pogrom del 6-7 settembre 1955. Considerando ancora i racconti come rappresentanti la collettività, gli scontri di settembre sconvolgono drammaticamente la giornata di gioia di un sedicenne appena uscito da scuola, e gli impediscono per sempre di rivedere Zulal, la ragazza di cui era innamorato:

Attraversare Beyoğlu era ancora più difficile. İstiklal Caddesi era piena di camionette, poliziotti, soldati. A terra, ammassati in mezzo a schegge di vetro, oggetti di ogni tipo rotti, frantumati. Nastri, tele, fotografie, cornici, macchinine, bambole, palette, tutto ridotto a brandelli [...] attraversando a stento cercando di scansare i pezzi di vetro, chi camminava, chi correva e poi si fermava, chi con gli occhi pieni di lacrime guardava la vetrina del proprio negozio in frantumi e si chiedeva cosa avrebbe fatto, da dove avrebbe ricominciato, e stava così, in attesa di riuscire a prendere una decisione, in preda allo sbigottimento [...]. Nei giorni successivi appresi da Artin che Zulal aveva lasciato il liceo, e con tutta la famiglia era emigrata in America (Margosyan 2006, 300)

Con un riferimento alla diaspora armena, ad un ulteriore e doloroso esilio, allo spargimento di uomini come «Perle di rosario» si conclude il romanzo autobiografico di Margosyan. Opera d'arte, in primis, ma anche testimonianza fuori dai canoni letterari delle vicende storiche e umane di un intero popolo, osservate attraverso gli occhi di un bambino e adolescente. Il titolo ricorda l'ineludibile condizione umana: perle di rosario i giovani armeni approdati a Istanbul, perle di rosario gli armeni della diaspora, le minoranze sparse per la Turchia e quelle in fuga dopo accadimenti così drammatici. Margosyan si fa scudo con le sue pagine, alle quali affida il compito di custodire la felicità antica dell'infanzia, di conservare intatto il 'prima', il candido 'non sapere' dei primi anni di vita, messo accanto al 'dopo' al trauma di aver visto, saputo, capito, della consapevolezza ineludibilmente assimilata. Il «curdo campagnolo» perla nella grande città, salverà le vite degli abissi, per portarle sulle pagine di *Marmara*, lo storico giornale armeno a Istanbul, che fissa nero su bianco storie d'esili e di esiliati.

## Bibliografia

- Bachtin, M. (2001). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Cioran, E.M. (1987). *Confessioni e anatemi*. Milano: Adelphi
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1975). *Kafka. Per una letteratura minore*. Milano: Feltrinelli.
- Demirciyan Mintzuri, H. [1974] (2010). *Grung Usdi Gu Kas* [Turna Nereden Gelirsin?] (Da dove arrivi, gru?). Istanbul: Aras.
- Dufft, C. (2009). *Turkish Literature and Cultural Memory, Multiculturalism as Literary Theme After 1980*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Ekmekçiöğlü, L. (2016). *Recovering Armenia. The Limits of Belonging in post-Genocide Turkey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Erol, B. (2004). «How Other is the 'Other'. Mıgırdıç Margosyan's Gavur Mahallesi, Söyle Margos Nerelisen?. Biletimiz İstanbul'a Kesildi». *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 1, 179-86.
- Maraucchi, T. (2016). *Il testo nella città, la città nel testo. Istanbul nella narrativa turca contemporanea* [tesi di dottorato]. Firenze: Università degli studi di Firenze.
- Margosyan, M. [1984] (1994). *Mer Ayt Goğmerı* (Il nostro quartiere). Istanbul: Aras.
- Margosyan, M. [1992] (2018). *Gâvur Mahallesi* (Il quartiere infedele). Istanbul: Aras.
- Margosyan, M. [1995] (2016). *Söyle Margos Nerelisen?* (Dimmi, Margos, di dove sei?). Istanbul: Aras.
- Margosyan, M. [1998] (2015). *Biletimiz İstanbul'a Kesildi* (Il nostro biglietto è stato staccato per İstanbul). Istanbul: Aras.
- Margosyan, M. (2006). *Tespîh Taneleri* (Perle di rosario). Istanbul: Aras.
- Millas, H. (2000). *Türk Romani ve 'Öteki'* (Il romanzo turco e 'l'altro'). Istanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Mintzuri, H. (2010). *Turna Nereden Gelirsin?* (Da dove arrivi, gru?). Istanbul: Aras.
- Nergis, D.A. (2009). «Cultures of Remembrance in German/Turkish Literature: Remembrance Literature as a Pioneer of Political Change». Dufft, C. (ed.), *Turkish Literature and Cultural Memory, Multiculturalism as Literary Theme after 1980*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 243-50.
- Sagaster, B. (2009). «Canon, Extra-Canon, Anti-Canon. On Literature as a Medium of Cultural Memory in Turkey». Dufft, C. (ed.), *Turkish Literature and Cultural Memory, Multiculturalism as Literary Theme after 1980*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 63-78.
- Saraçgil, A. (2017). «Da Latife Tekin a Orhan Pamuk. Migrazione Interna, Neo-Liberismo, Nazione». Bertuccelli F. (a cura di), *Soggettività, identità, memoria. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*. Firenze: Firenze University Press, 123-36.
- Suciyan, T. (2016). *The Armenians in Modern Turkey, post-Genocide Society, Politics and History*. London; New York: I.B. Tauris.
- Türköz, M. (2018). *Naming and Nation-Building in Turkey. The 1934 Surname Law*. New York: Palgrave Macmillan.

Come definire la letteratura della migrazione?  
Attraverso una serie di casi di studio che vanno  
dalla Turchia alla Cina, passando per l'Armenia  
e l'Iran, *Orienti migranti: tra letteratura e traduzione*  
analizza 'zone di contatto' a metà tra più lingue e paesi,  
allo scopo di delineare un modello di letteratura al  
contempo locale e globale e che considera il migrante  
un tropo ricorrente della contemporaneità. Il volume  
è così l'occasione per intraprendere un viaggio  
dell'immaginazione verso est, verso un altrove linguistico  
e letterario che – in fin dei conti – non è poi così lontano.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia