



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

“Una distesa di oscurità”

Un'analisi narratologica e stilistica di “Duro come l'acqua” e “Il giorno
in cui morì il sole” di Yan Lianke

Relatrice / Relatore

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Correlatore

Ch. Prof. Federico Picerni

Laureando

Simone Nucilli

Matricola 887087

Anno Accademico

2022 / 2023

*A mio padre,
che tra le parole
“preferì quelle
che potevano istruirmi”*

I regimi in fondo sono menzogne che si rifriggono
agli uomini per nascondergli i loro istinti
Louis-Ferdinand Céline

Come una notte interminabile
in cui il sole non appare mai
Yan Lianke

Indice

前言.....	5
Introduzione	7
I. Il figlio indegno del realismo: vita e opere di Yan Lianke.....	9
1.1 Profilo bio-bibliografico	9
1.2 Il mitorealismo (<i>shenshizhuyi</i> 神现实主义).....	20
1.2.1 I legami con il realismo magico	27
1.2.2 Il mitorealismo come atto politico: la riscrittura della storia e il riscatto della memoria collettiva	29
II. Elementi di narratologia	42
2.1 Struttura e strutturalismo.....	42
2.2 Una microstoria della narratologia.....	45
2.3. Voce.....	48
2.3.1 La figura del narratore	49
2.3.2 Le funzioni del narratore	50
2.4 Prospettiva.....	51
III. <i>Il giorno in cui morì il sole</i>	54
3.1 Il romanzo	54
3.2 Analisi narratologica	65
IV. <i>Duro come l'acqua</i>	71
4.1 Il romanzo	71
4.2 <i>Duro come l'acqua</i> nel segno del postmodernismo e del decostruzionismo	75
4.2.1 Il postmodernismo “con caratteristiche cinesi” e la rivoluzione linguistica nella letteratura post-maoista	77
4.2.2 L’uso del linguaggio nell’avanguardia e nelle “radici”	81
4.2.3 Il discorso postmodernista e decostruzionista di <i>Duro come l'acqua</i>	85
Conclusioni	90
Bibliografia	92
Sitografia.....	101

前言

阎连科是中国当代文坛的领军人物之一。尽管他的作品在中国遇到了种种阻碍，但在过去十年中，这些作品在国际上获得了极大的认可，公众和评论界对其的赞誉与日俱增。阎连科的作品风格近乎荒诞，并带有魔幻和梦幻元素——这些元素构成了他本人所发展的神现实主义的基础。通过反思中国的历史和当代性，他试图破解中国的复杂现实，并创作出了极具叙事价值的作品。自 2000 年起，阎连科凭借着一系列涉及各种社会政治主题的小说在中国和国际文坛崭露头角。本文重点分析其中的两部作品《日熄》和《坚硬如水》，一部从结构主义叙事学的角度进行分析，另一部则将其置于后社会主义中国的背景中，以后现代主义和解构主义的话语批判毛泽东的革命意识形态。

本文共分四章：第一章简要介绍了作者的生平和作品，这两方面展示了其个人经历与其作品的相互交织。阎连科所处的农村背景，不仅构成了其大部分作品的背景，还始终是其思考的中心，尤其是在 20 世纪 80 年代以来中国经历的大规模现代化进程中，城乡之间错综复杂的关系。在此基础上，他阐述了微写实主义的发展，这种风格从“故乡”的文学潮流中汲取灵感，力图超越现实主义流派研究现实的方法。

第二章简明扼要地介绍结构主义理论、其起源以及对应理论在文学领域 -- 叙事学 -- 中的应用，这一点已由结构主义的两位最重要的诠释者杰勒德-热奈特（Gérard Genette）和他的同辈人西摩-查特曼（Seymour Chatman）进行过相应的阐述。结构主义借鉴了结构语言学和俄国形式主义，是 20 世纪中叶前后主要在法国发展起来的一股思潮，广泛应用于人类学、心理学、政治学以及文学等各种学科。就我们的分析而言，本章的重点是叙述者的形象及其在声音和视角概念上的定义，由于这些概念的阐述具有技术性和概念主义的特点，而且在所研究的作品中占有重要地位，因此我们需要对其进行更深入的处理。

最后两章则旨在介绍小说--它们涉及的主题及参照背景-- 并从文体学和叙事学的角度对它们进行分析。由于这种叙事理论在西方文学中应用较多，我们尝试从一个不同寻常的角度来审视当代中国小说；在诸多研究角度中，主题方法无疑毫无疑问是最突出的一种。叙事学通过加强叙事文本构成要素的特殊性解剖了叙事文本的结构，更好地揭示了特定作家决定赋予其作品的方法，以及这些作品如何试图解读其所唤起的现实。

截至今日，《日熄》是阎连科最后一部被翻译意大利的作品，被许多西方评论家誉为对所谓“中国梦”——即现任中国共产党总书记习近平所倡导的复兴中国的一系列民族主义理想

——的尖锐讽刺。正如作者自己所说，这部小说是对人性的心理分析，毫不犹豫地向我们展示了人性的阴暗面，尤其是随着梦游症的流行而出现的所有被压抑的性欲和暴力。

至于阎连科的另一部代表作《坚硬如水》，其主题在另一部更为著名的《为人民服务》中得到了更为全面的体现。这部作品聚焦于中国现代史上最具争议且至今仍未解决的事件之一——文化大革命，小说通过两个革命者之间的不正当关系，讲述了他们对各种形式的共产主义文化的热爱，揭露了这十年间肆无忌惮的虚伪和暴力。

Introduzione

Yan Lianke rappresenta uno degli autori di spicco all'interno del panorama letterario cinese contemporaneo. Nel corso di una carriera pluridecennale, nonostante la difficoltà e gli ostacoli incontrati nella madrepatria, ha pubblicato romanzi, racconti e anche opere di saggistica in cui ha elaborato e definito lo stile che caratterizza soprattutto le opere dell'ultimo decennio, il mitorealismo. Attraverso una scrittura che si serve ampiamente di elementi magici e fantastici e di atmosfere oniriche e al limite dell'assurdo, Yan parla nelle sue opere di quella Cina che non fa parte della narrativa dominante di evoluzione politica e modernizzazione economica e tecnologica, ovvero la Cina ai margini da cui egli stesso proviene. A partire da *Shouhuo*, il romanzo che ha decretato il successo dell'autore a livello internazionale e gli è valso il prestigioso premio letterario Lao She, le opere di Yan hanno visto un progressivo incupimento nelle atmosfere e nelle tematiche affrontate. Per usare una metafora contenuta nel suo esordio narrativo, Yan ha immerso sempre più lo sguardo su “una distesa di oscurità” (*yi pian hei'an* 一片黑暗)¹, un'immagine che ben esemplifica l'itinerario letterario percorso dall'autore.

Il presente elaborato consta di quattro capitoli: nel primo si inquadra brevemente la vita e le opere dell'autore, le quali si sono da sempre influenzate a vicenda. Il contesto rurale da cui Yan Lianke proviene, oltre a costituire l'ambientazione della maggior parte dei suoi lavori, è sempre al centro delle sue riflessioni, in particolare il suo rapporto con il contesto urbano nel corso dell'imponente processo di modernizzazione che la Cina ha conosciuto a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Viene poi illustrata l'elaborazione del mitorealismo, uno stile che prende le mosse dalla corrente letteraria della “terra natia” e che cerca di superare i metodi del realismo nell'indagare la realtà.

Il secondo capitolo mira a presentare in modo succinto la teoria dello strutturalismo, le sue origini e l'applicazione in ambito letterario, la narratologia, da parte di due dei suoi interpreti più importanti, Gerard Genette e il suo epigono Seymour Chatman. Prendendo le mosse dalla linguistica strutturale e dal formalismo russo, lo strutturalismo è una corrente che si sviluppò soprattutto in Francia intorno alla metà del Novecento e trovò un'ampia applicazione nelle discipline più varie, dall'antropologia alla psicologia, dalla filosofia alla politica e appunto alla letteratura. Per quanto concerne la nostra analisi, il capitolo è incentrato sulla figura del narratore e sulla sua definizione

¹ Rojas, Carlos, “Foreword: Reflections on darkness”, in *The Routledge Companion to Yan Lianke*, Riccardo Moratto e Howard Yuen Fung Choy (a cura di), New York, Routledge, 2022, xviii.

sulla base dei concetti di voce e prospettiva, i quali, per il tecnicismo e il nozionismo che caratterizzano la loro elaborazione e l'importanza che assumono all'interno delle opere prese in esame, necessitavano di una trattazione più approfondita.

Gli ultimi due capitoli sono invece dedicati alla presentazione dei romanzi – le tematiche che affrontano, il contesto di riferimento – e alla loro analisi dal punto di vista stilistico e narratologico. Avendo questa teoria della narrazione trovato maggiore impiego relativamente alla letteratura occidentale, il nostro tentativo si inserisce in una prospettiva piuttosto inusuale se si considerano gli approcci alla narrativa cinese contemporanea, tra cui spicca sicuramente quello tematico. La narratologia ci mostra l'anatomia di un testo narrativo esaltando la specificità degli elementi che lo compongono, rivelando l'impostazione delle opere di un dato autore e il modo in cui esse cercano di decifrare la realtà che evocano.

Il giorno in cui morì il sole, finora l'ultima opera di Yan tradotta in Italia, è stato interpretato da molta della critica occidentale come una truce satira del cosiddetto “sogno cinese”, ossia l'insieme di ideali nazionalistici sul rinnovamento della Cina promosso dal segretario generale del Partito Comunista Cinese in carica Xi Jinping. Tuttavia, come dichiarato dallo stesso autore, il romanzo è piuttosto un'indagine quasi psicoanalitica della natura umana che non esita nel mostrarcene i lati più oscuri, in particolare tutte le brame sessuali e di violenza represses che emergono con l'epidemia di sonnambulismo.

Duro come l'acqua, tra le opere minori dell'autore i cui motivi principali sono stati ripresi nel più noto *Servire il popolo*, è incentrato su uno degli eventi più controversi e ancora non del tutto risolti della storia cinese moderna, la Rivoluzione culturale. Attraverso il racconto di una relazione illecita tra due rivoluzionari che alimentano il loro amore con le varie forme della cultura comunista, il romanzo affronta l'ipocrisia e la violenza che dilagarono incontrollate in questo decennio.

Siccome dal punto di vista narratologico le due opere in questione sono piuttosto somiglianti, per *Duro come l'acqua* si è deciso di considerarlo nella sua attuazione, nel contesto della Cina postsocialista, di un discorso decostruzionista e postmodernista allo stesso tempo che critica l'insieme di ideali rivoluzionari di Mao Zedong.

Capitolo primo *Il figlio indegno del realismo: vita e opere di Yan Lianke*

1.1 *Profilo bio-bibliografico*

Yan Lianke 阎连科 nasce nel 1958 nella contea di Song, nella provincia dello Henan, le cui campagne faranno da sfondo a gran parte della sua produzione. Come scrive in *Il giorno in cui morì il sole* (Rixi 日熄, 2015), il mondo rurale dello Henan è “come una banca per un ladro: una riserva inesauribile a cui attingere”.¹ In verità la data di nascita è un dato incerto e fu stabilita solo due decenni dopo, quando tale informazione si rese necessaria per l’ingresso di Yan nell’Esercito popolare di liberazione (Epl, *Zhongguo Renmin Jiefang Jun* 中国人民解放军). La madre, non sapendo neanche lei quando fosse nato il figlio, dovette ricorrere all’aiuto degli abitanti del villaggio. Tra questi qualcuno suggerì che forse Yan era nato un anno in cui il raccolto di patate era stato particolarmente buono, evento difficile da dimenticare. E così fu fissato come anno di nascita il 1958.²

Yan crebbe nella forte povertà in cui viveva la sua famiglia e che caratterizzava in generale le campagne cinesi. Larga parte delle decine di milioni di vittime provocate dalla carestia concomitante alla fallimentare politica economica del Grande balzo in avanti (*Dayuejin* 大跃进, 1958-1962) proveniva proprio dalla Cina rurale, in particolare dalle province del Sichuan, Guizhou e Guangxi, dove si registrò il più alto tasso di mortalità.³ Anche lo Henan, seppur in misura minore rispetto alle province centro-meridionali, fu colpita duramente dalla carestia. Yan e la sua famiglia non furono esenti da tale esperienza:

Yan ricorda la sensazione, prima che avesse le parole per esprimerla, della fame come un’appendice, una coda grossa e fastidiosa che non si poteva rimuovere. Sua madre gli insegnò a riconoscere i tipi di corteccia e di argilla più commestibili. Quando tutti gli alberi erano stati

¹ Yan Lianke, *Il giorno in cui morì il sole*, trad. it. Lucia Regola, Milano, nottetempo, p. 223.

² Fan Jiayang 樊嘉杨, “Yan Lianke’s Forbidden Satires of China: How an Army propaganda writer became the country’s most controversial novelist”, *New Yorker*, 08/10/2018, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/15/yan-liankes-forbidden-satires-of-china>, data di ultima consultazione 25/01/2024.

³ Peng Xizhe 彭希哲, “Demographic Consequences of the Great Leap Forward in China’s Provinces”, *Population and Development Review*, 13, 4 (1987), p. 647. La Grande carestia cinese (*Sannian da jihuang* 三年大饥荒, lett. “tre anni di grande carestia”) costituisce uno degli eventi più tragici del XX secolo. Il numero di vittime è stimato tra i 16.5 e i 44 milioni (Meng, Xin et al., “The Institutional Causes of China Great Famine, 1959-1961”, *Review of Economic Studies*, 82 (2015), p. 1568). Cause principali dell’evento furono la politica del Grande balzo e i disastri naturali che condussero alla degradazione dei raccolti. I “disastri naturali” rientrano anche nel nome con cui il Partito Comunista Cinese (*Zhongguo Gongchandang* 中国共产党, PCC) racchiude questo periodo, ossia i “tre anni di disastri naturali” (*sannian ziran zaihai* 三年自然灾害).

spogliati e non c'era più argilla, imparò che i pezzi di carbone potevano placare il diavolo nel suo stomaco, almeno per un po'.⁴

A causa della povertà Yan fu costretto ad abbandonare gli studi e all'età di quattordici anni iniziò a lavorare in una fabbrica di cemento. Per un giovane proveniente dalle campagne come Yan uno dei modi, se non l'unico, per sfuggire alla povertà era quello di unirsi all'Esercito⁵, cosa che per l'appunto fece quando aveva venti anni, senza però rinunciare alle proprie ambizioni letterarie. Yan aveva scoperto il piacere della lettura già in giovane età, leggendo con voracità i grandi autori dell'Ottocento europeo, tra cui Tolstoj, Balzac, Stendhal, Flaubert e Hugo. Ma ad avere grande impatto su di lui furono principalmente due opere: *Via col vento* (*Gone with the wind*, 1936), unico romanzo di Margaret Mitchell (1900-1949) e *La linea di demarcazione* (*Fenjiexian* 分界线, 1975) di Zhang Kangkang 张抗抗 (1950)⁶, insieme all'esperienza di vita della scrittrice stessa. Appartenente alla generazione dei *zhiqing* (abbreviazione per *zhishi qingnian* 知识青年, “giovani istruiti”) - i protagonisti del grande movimento di rieducazione sviluppatosi durante la Rivoluzione culturale per cui milioni di loro furono inviati nelle campagne - la scrittrice scelse volontariamente di recarsi nella remota provincia dello Heilongjiang, all'estremità nord-est della Cina. Lì, dopo due anni di studi presso il capoluogo Harbin, entrò a far parte del ramo provinciale dell'Associazione degli scrittori cinesi, diventando così una scrittrice a tempo pieno.⁷ Le vicende di Zhang mostrarono a Yan come la scrittura fosse in grado di cambiare il destino di una persona, opportunità che lo scrittore non si lasciò sfuggire. Per quanto riguarda il romanzo della Mitchell, esso ebbe il merito di aver ampliato per primo la concezione che il giovane Yan aveva della letteratura, ancora strettamente legata alla narrativa rivoluzionaria che fino a un paio di decenni prima rappresentava il paradigma della creazione letteraria in Cina: “Avevo dato per scontato che il resto della narrativa mondiale fosse identica alle storie rivoluzionarie e i classici rossi che avevo letto, e fu così che mi resi conto di quanto limitata e distorta fosse la mia visione della letteratura”.⁸

Dal suo ingresso nell'Esercito fino alla metà degli anni Novanta, la scrittura di Yan conosce un'incredibile maturazione e raffinatezza che dalla prima produzione di stampo prettamente realista e di argomento militare, passando per la narrazione della ruralità che continua tuttora a

⁴ Fan, *op. cit.*

⁵ Lo stesso percorso è stato intrapreso da Mo Yan 莫言, uno dei maggiori autori della letteratura cinese contemporanea. Egli racconta dell'ingresso nell'Esercito e del suo esordio come scrittore in un breve testo intitolato *Bian* 变 (“Cambiamenti”), tradotto anche in italiano (Mo Yan, *Cambiamenti*, trad. it. Patrizia Liberati, Milano, nottetempo, 2011).

⁶ “[*La linea di demarcazione*] è il libro che mi ha fatto capire che potevo andarmene da una realtà rurale e farmi una vita. Mi ha aperto gli occhi e mi ha fatto diventare chi sono oggi”, vedi Moratto, Riccardo, “Yan Lianke: ‘Ansia e rabbia da virus stanno sfumando’”, *Il Manifesto*, 27 febbraio 2020, <https://ilmanifesto.it/yan-lianke-ansia-e-rabbia-da-virus-stanno-sfumando>, data di ultima consultazione 26/01/2024.

⁷ Leung, Laifong, *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, London, Taylor & Francis, 1994, pp. 231-234.

⁸ Yan Lianke, *Three Brothers: Memories of My Family* (ed. digitale), trad. ing. Carlos Rojas, Melbourne, Text Publishing, 2020, p. 14.

contraddistinguendolo, lo ha condotto ai grandi romanzi del periodo più maturo in cui ha perfezionato lo stile da lui stesso definito mitorealismo (*shenshizhuyi* 神现实主义), caratterizzato da sperimentalismo e dall'inserimento di elementi appartenenti al magico e al fantastico e tendenti al surreale; di questo si parlerà in modo più dettagliato nel prossimo paragrafo.

Tra le opere di Yan Lianke si possono distinguere due filoni, uno politico-militare - i racconti e i romanzi scritti durante la sua permanenza nell'Epl, *Duro come l'acqua* (*Jianning ru shui* 坚硬如水, 2001) e *I quattro libri* (*Sishu* 四书, 2010) - l'altro, coincidente con la svolta mitorealista dell'autore e che potremmo definire "rurale", pone al centro le campagne cinesi e in particolare il loro rapporto con la modernizzazione, l'incolmabile divario tra le dimensioni rurale e urbana e il deleterio anelito al benessere e alle ricchezze materiali. Yan sviluppa questi temi nei suoi romanzi più noti: *Shouhuo* 受活 (2004), *Il sogno del villaggio dei Ding* (*Dingzhuang meng* 丁庄梦, 2006) e *Il giorno in cui morì il sole*.

Il suo primo romanzo, *La prigionia del sentimento* (*Qinggan yu* 情感狱, 1991), raccoglie in realtà la "serie di Yaogou" (*Yaogou xilie* 瑶沟系列), sei racconti ambientati negli anni della Rivoluzione Culturale nel villaggio fittizio di Yaogou, situato sulla catena dei monti Balou (*Balou shanmai* 耙耧山脉), paesaggio ricreato in varie opere di Yan ma realmente esistente.⁹ Compare già in quest'opera l'elemento autoreferenziale e metanarrativo di cui l'autore si servirà come dispositivo letterario nei suoi lavori più noti. Il narratore condivide infatti il nome con lo scrittore (Lianke 连科) e tale omonimia, unita alla continuità cronologica dei racconti, trasmette un senso di veridicità e autenticità.¹⁰

Con la pubblicazione del racconto breve "Tramonto estivo" (*Xia Riluo*, 1992) inizia il controverso rapporto dell'autore con la censura.¹¹ Nonostante l'apprezzamento da parte dell'establishment letterario cinese, esempi ne sono il premio conferito all'opera dalla *Rivista di racconti brevi scelti* (*Zhongpian xiaoshuo xuankan* 中篇小说选刊) e la reputazione di cui quest'ultima gode anche a livello politico, il racconto è stato bollato come offensivo non tanto per le tematiche affrontate, ma in quanto tacciato di legarsi a un più grande discorso critico nei confronti delle autorità cinesi. *Xia Riluo* tratta delle ripercussioni che il suicidio del soldato che dà il nome al racconto ha sulla carriera dei suoi superiori. Nel racconto viene fatta menzione di alcuni micro-

⁹ "Balou in cinese è una specie di rastrello usato dai contadini per la semina. Quindi questo nome per me rappresenta la civiltà agricola, il mondo rurale. In realtà vicino al mio villaggio natale c'è anche un monte che si chiama proprio così, quindi oltre al significato apparentemente recondito, almeno per i lettori italiani, del termine Balou, mi sono semplicemente ispirato alla realtà.", Moratto, "Yan Lianke" cit.

¹⁰ Leung, Laifong, "Yan Lianke: A Writer's Moral Duty", *Chinese Literature Today*, 1, 2 (2011), p. 74.

¹¹ Yeung, Jessica, "Censure and censorship. Prohibition and presence of Yan Lianke's writings in China", in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, pp. 72-73.

fenomeni di corruzione, ma Yan non elabora una vera e propria critica verso l'ambiente militare. La risposta a tale questione sembra risiedere anche per lo stesso Yan nella recensione positiva che ne ha fatto la rivista di Hong Kong *Chengming* 爭鳴, nota per la sua posizione critica verso le vicende della Repubblica Popolare. In seguito a ciò, la pubblicazione delle opere di Yan in Cina si interrompe. Dopo sei mesi di autocritica e vista la crescente attenzione che il caso di Yan aveva attirato all'estero, tutta la vicenda pareva essersi conclusa, ma con le successive pubblicazioni i contrasti con la censura si sarebbero di nuovo acuiti.

È probabilmente *La cava d'oro* (*Huangjin dong* 黄金洞, 1996) a segnare la svolta tematica e narratologica dell'autore, il quale si concentrerà d'ora in avanti sulla narrazione della ruralità cinese e di tutta la sua complessità. La novella, che nel 1998 ha ricevuto il prestigioso Premio letterario Lu Xun (*Lu Xun wenxue jiang* 鲁迅文学奖), sviluppa uno dei temi cardine della "letteratura della terra natia" (*xiangtu xiaoshuo* 乡土小说), ossia quello della "sopravvivenza" (*shengcun* 生存)¹², incarnato in questo caso proprio dal giacimento d'oro che dà il titolo al racconto e dalla spietata competizione che esso scatena tra i suoi protagonisti. Questa sfrenata competizione che dilaga anche nelle campagne è il risultato della politica di Riforma e Apertura (*gaige kaifang* 改革开放) avviata verso la fine degli anni Settanta da Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), primo grande impulso alla stupefacente crescita economica che la Cina ha conosciuto negli ultimi decenni.

La cava d'oro è un racconto incentrato sul disfacimento morale della famiglia determinato dalla sete di ricchezza e sulla involuzione della terra che da *locus amoenus* diventa oggetto degli scontri privi di scrupoli nella corsa al successo materiale. Attraverso una critica alla società rurale, l'autore svela l'anacronismo dell'etica che le fa da fondamento¹³, ossia il pensiero confuciano verso cui si scagliò ferocemente anche Lu Xun 鲁迅 (nome d'arte di Zhou Shuren 周树人, 1881-1936) con il suo "Diario di un pazzo" (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918).¹⁴

Del 1998 è *Lo scorrere del tempo* (*Riguang liunian* 日光流年), romanzo che segna il riconoscimento di Yan da parte della critica cinese. Esso racconta le vicende di un villaggio remoto i cui abitanti sono destinati a perire prima dei quarant'anni per via di un male che compromette in modo fatale le vie respiratorie. Le varie proposte per porre rimedio alla situazione avanzate dai capivillaggio che si susseguono nella storia sono tutte prive di fondamento scientifico e si riveleranno perciò dei fallimenti. A pagarne il prezzo sono gli abitanti ai quali vengono richiesti sacrifici estremi

¹² Pesaro, Nicoletta, "Elements of modernism and the grotesque in Yan Lianke's early fiction", in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 141.

¹³ *Ivi*, p. 144.

¹⁴ "Ho sfogliato un libro di storia, nel quale non era indicata la data o l'epoca, ma in ogni pagina fitti fitti in ogni direzione erano scritti questi caratteri: «Benevolenza, Rettitudine, Via e Virtù». Non riuscivo per nulla ad addormentarmi e ho aguzzato gli occhi per gran parte della notte finché ho visto tra le righe che dappertutto nel libro era scritto «mangiate gli uomini!»", Lu Xun, *Grida*, trad. it. Nicoletta Pesaro, Palermo, Sellerio, 2021, p. 24.

per contribuire al progetto di costruzione di un canale che porti l'acqua al villaggio, ma l'ineluttabilità della degradazione a cui è destinata la comunità rende vano ogni sforzo. A distinguere l'opera è la disposizione cronologica degli eventi adottata da Yan Lianke - simile a quella che troviamo in *Cronaca di una morte annunciata* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) del colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) - ossia dalla conclusione per arrivare all'inizio attraverso una serie di flashbacks, "a sottolineare l'assenza di ogni progresso e l'inermità dello sforzo di trasformazione [...], mostrando in successione inversa i fallimenti e le sofferenze causate dai tentativi di curare il male".¹⁵

Dopo aver ricevuto nel 2001 un altro Premio Lu Xun per il romanzo breve *Gli anni, i mesi e i giorni* (*Nian yue ri* 年月日, 1997), viene pubblicato nello stesso anno *Duro come l'acqua*, opera che provocò nuovi contrasti con la censura. Il personale intervento dell'editore di Wuhan presso cui il libro è uscito fece sì che non fosse bandito ufficialmente, ma ogni forma di promozione fu comunque vietata per minimizzarne la risonanza.¹⁶ Il romanzo, il cui argomento e le cui strategie narrative vennero riprese in *Servire il popolo* (*Wei renmin fuwu* 为人民服务, 2005), ruota attorno alla relazione adultera instauratasi tra il soldato Gao Aijun 高爱军 e Xia Hongmei 夏红梅, nuora del sindaco di Chenggang 程岗, città in cui si svolgono le vicende narrate. Ambientata negli anni della Rivoluzione culturale, la storia è costruita principalmente sul legame che progressivamente viene ad intensificarsi tra fervore rivoluzionario e desiderio sessuale, e si basa sul sottogenere della "rivoluzione più amore" (*geming jia lian'ai* 革命加恋爱), divenuto molto popolare negli anni '20 del secolo scorso. Il testo è caratterizzato da una ricca intertestualità, a partire dal titolo, un chiaro riferimento al *Daodejing* 道德经 ("Classico della Via e della Potenza", IV sec. ca.) e al paradosso dell'acqua la quale, seppur debole, è in grado di distruggere anche le cose più resistenti.¹⁷ Ad essere citate in larga parte nel romanzo sono le opere dei padri del comunismo, da Karl Marx (1818-1883) fino a quelle di Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), principale fautore della Cina comunista e di quel fenomeno di parossismo politico che fu la Rivoluzione culturale. I molteplici lavori citati appartenenti alla cultura rivoluzionaria rientrano anche nei generi dell'opera e del cinema. Ecco allora che compare "La leggenda della lanterna rossa" (*Hongdeng ji* 红灯记), una delle otto opere modello (*yangbanxi* 样板戏) selezionate dalla moglie di Mao, Jiang Qing 江青 (nata Li Shumeng 李淑蒙, 1914-1991), per diffondere gli ideali rivoluzionari; e il film "Un fiume di acqua sorgente che scorre verso est" (*Yi jiang chunshui xiang*

¹⁵ Fumian, Marco, "Le sofferenze dei contadini nella Cina della modernizzazione: un breve excursus sulla narrativa di Yan Lianke", in Yan Lianke, *Il podestà Liu e altri racconti* (ed. digitale), trad. it. Marco Fumian, Roma, Atmosphere Libri, 2017, p. 200.

¹⁶ Yeung, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ "Sotto il Cielo non v'è cosa più molle e più debole dell'acqua, / eppure, nell'assalire quel che è duro e forte, niente può superarla [...]" (「天下莫柔弱於水 / 而攻堅強者莫之能勝」); Laozi, *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Attilio Andreini (a cura di), Torino, Einaudi, 2018, pp. 216-217). Sull'uso della metafora dell'acqua nel *Daodejing* su una base cognitiva vedi Lu, Yanying, "Water Metaphors in *Dao de Jing*: A Conceptual Analysis", in *Open Journal of Modern Linguistics*, 2, 4 (2012), pp. 151-158.

dong liu 一江春水向东流, 1947-8), ambientato durante la seconda guerra sino-giapponese (1937-1945).

Il romanzo che segna il riconoscimento a livello internazionale di Yan e lo consacra come uno dei narratori di punta nel panorama letterario cinese è *Shouhuo*¹⁸, pubblicato inizialmente nel 2004 presso la casa editrice Chunfeng (*Chunfeng wenyi chubanshe* 春风文艺出版社). Andato incontro ad un destino simile a quello di “Duro come l’acqua”, non è stato bandito – grazie soprattutto al vasto e immediato riscontro del pubblico in seguito alla prima pubblicazione in serie, seppur parziale – ma ogni sua promozione e circolazione è stata fortemente osteggiata. Nonostante il ritratto non molto lusinghiero che fa della Cina contemporanea, *Shouhuo* ha addirittura ricevuto il prestigioso Premio letterario Lao She (*Lao She wenxue jiang* 老舍文学奖), ma l’Epl, in cui Yan aveva militato ventisei anni prima, richiese la sua destituzione. Il libro rappresenta un fenomeno controverso rispetto alla squilibrata ricezione da parte dell’establishment politico e di quello letterario e mostra come il meccanismo censorio cinese non sia totalmente infallibile, in quanto entrano in gioco fattori e dinamiche di varia natura che ne influenzano il funzionamento.¹⁹

Il romanzo è ambientato in un remoto villaggio abitato completamente da persone affette da varie disabilità. In modo simile al *locus amoenus* che troviamo rappresentato nella *Memoria della sorgente dei fiori di pesco* (*Taohuayuan ji* 桃花源記) di Tao Yuanming 陶淵明 (365-427)²⁰, il villaggio il cui nome dà il titolo al romanzo si è originato e sviluppato intorno a una comunità ideale e indipendente che fin dalla sua formazione risalente alla dinastia Ming apparteneva a una dimensione dove storia, politica e società non hanno significato. Le cose cambiano drasticamente nel momento in cui il capovillaggio Mao Zhi 茅枝, veterana dell’Epl e anch’essa disabile, prende la decisione di far entrare Shouhuo nella comune socialista (*rushe* 入社). Qui entra in gioco l’altro protagonista Liu Yingque 柳莺雀, direttore della provincia cui Shouhuo appartiene il quale, spinto dall’ambizione di diventare un grande leader comunista, si imbarca nel folle progetto di acquisire la salma di Lenin e di erigere un mausoleo per contenerla al fine di trarne profitti. Per raccogliere la somma necessaria Liu organizza dei veri e propri circhi itineranti i cui artisti sono nientemeno gli abitanti stessi di Shouhuo. In una tournée di spettacoli grotteschi e scabrosi essi esibiscono le proprie disabilità e

¹⁸ Il termine *shouhuo*, di difficile resa, appartiene ad un idioletto creato dallo scrittore su una base dialettale dello Henan. In quest’ultima accezione ha il significato di “divertirsi”, “spassarsela”, concetti legati ad una buona disposizione d’animo. Più letteralmente assume una connotazione più negativa, dove *shou* 受 indica il “subire”, una condizione di passività rispetto agli eventi, mentre *huo* 活 significa “vita” (cfr. Pesaro, Pirazzoli, 2019: 368-369 per un’analisi del termine dal punto di vista del confronto tra “vita biologica” (*bios βίος*) e “vita attiva” (*zoe ζωή*). *Shouhuo* è inoltre il nome del villaggio in cui si svolgono le vicende del romanzo. Si è scelto di non tradurre il titolo proprio per la sua polisemia e per la mancanza, in italiano, di un termine che ne renda esaustivamente il senso.

¹⁹ Yeung, *op. cit.*, p. 74.

²⁰ Noto anche come Tao Qian 陶潛, è considerato l’inventore della cosiddetta “poesia dei campi e dei giardini” (*tianyuan shi* 田園詩), ossia la poesia di argomento bucolico (Knight, Sabina, *Letteratura cinese*, trad. it. Federica Casalin e Francesco Troccoli, Milano, Hoepli, 2021, p. 53). Per una traduzione in inglese della *Memoria* vedi *Anthology of Chinese Literature, Vol. 1: From Early Times to the Fourteen Century*, Cyril Birch (a cura di), New York, Grove Press, 1965, pp. 167-168.

deformità, generando un grande successo in tutta la nazione. Ma i progetti di Mao Zhi e Liu Yingque sono inevitabilmente destinati al fallimento.

In *Shouhuo* e nel successivo *Il sogno del villaggio dei Ding Yan* si concentra sul tema del biopotere, riflettendo sul rapporto tra individuo e istituzioni, e su come intorno a tale rapporto si sviluppino contrasti tra le varie tipologie di potere che ambiscono al “controllo del corpo malato”.²¹ Il concetto di biopotere ebbe la sua fortuna grazie alle lezioni svolte sull’argomento dal filosofo e sociologo francese Michel Foucault (1926-1984) che così traccia le sue origini: “Rapido sviluppo durante l’età classica di varie discipline — scuole, collegi, caserme, *ateliers*; comparsa inoltre, nel campo delle pratiche politiche e delle osservazioni economiche, dei problemi di natalità, di longevità, di salute pubblica, di habitat, di migrazione; esplosione dunque di tecniche diverse e numerose per ottenere l’assoggettamento dei corpi ed il controllo delle popolazioni. Ha inizio così l’era di un ‘biopotere’.”²²

Ambientato anch’esso nello Henan centrale, il *Sogno* è incentrato sulla cosiddetta “economia del plasma” (*xuejiang jingji* 血浆经济), una politica promossa dall’amministrazione provinciale per “sfuggire alla povertà e raggiungere la prosperità” (*tuopinzhifu* 脱贫致富): i cittadini vennero incoraggiati a donare il sangue per ricavarne un profitto, allo stesso tempo le entrate erariali sarebbero incrementate così come il benessere generale, ma il tutto risultò in una terribile epidemia di AIDS che colpì duramente la popolazione rurale dello Henan. Secondo una stima, la campagna attrasse circa tre milioni di contadini e una percentuale di questi compresa tra il 40 e il 60% avrebbe in seguito contratto l’AIDS.²³

Il romanzo è incentrato sulle vicende della famiglia Ding, in particolare su Ding Hui 丁辉, uno tra i primi e più affermati “capi del sangue” (*xuetou* 血头), ossia coloro che acquistavano il sangue dai contadini per poi rivenderlo a ospedali, emoteche e aziende di prodotti emoderivati.²⁴ Similmente al donatore di sangue in *Spaghetti cinesi* (*Lamianzhe* 拉面者, 1991) di Ma Jian 马建 (1953), Hui ha intrapreso l’“economia” in maniera spregiudicata, spingendo innumerevoli suoi compaesani a donare sangue e di conseguenza a contrarre il virus. Nonostante ciò, ha continuato a trarre profitti dal suo

²¹ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, 367.

²² Foucault, Michel, *Histoire de la Sexualité I : La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 183. Il termine *biocratie* compare già nel *Système de politique positive*, opera in quattro volumi del filosofo francese Auguste Comte (1798-1857), con cui indica “quel potere che fonda la propria forza sulle leggi naturali del vivente della società che governa e degli individui che la compongono” (Betta, Emmanuel, “Biopolitica e biopotere. Introduzione”, in *Contemporanea*, 12, 3 [2009], p. 507).

²³ Kam, Tsang, “Blood Plasma Economy Accelerates AIDS Crisis in China”, *Singtao Daily* (*Xingdao ribao* 星島日報), 1° agosto 2003, https://web.archive.org/web/20231121091103/https://newamericamedia.org/?article_id=5009fd442433b459f7b6ab09fe890e4a (ultima consultazione 05/12/2023). Si segnala su quest’argomento la mirabile narrazione fatta da Yu Hua nel romanzo *Cronache di un venditore di sangue* (*Xu Sanguan maixue ji* 许三观卖血记, 1995), disponibile in italiano nella traduzione di Maria Rita Masci (Feltrinelli, 2018).

²⁴ Pomfret, John, “The High Cost of Selling Blood”, *The Washington Post*, 11 gennaio 2001, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/01/11/the-high-cost-of-selling-blood/d0dbe9ab-11d3-4179-908f-0c43d3cf94a9/>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

ruolo di coordinatore della compravendita di sangue nella regione. A opporsi interviene il padre Ding Shuiyang 丁水阳 il quale, di ritorno da un incontro con altri ufficiali locali di una cittadina nelle vicinanze, ha appreso la natura della malattia che sta mietendo vittime nel suo villaggio e che a favorire la sua diffusione sono le donazioni di sangue. In un crescendo di tensione tra padre e figlio, i due finiscono per separarsi ma, come si scopre in seguito, nessuno è senza peccato e tutti sono vittime.

Analogamente a *Lo scorrere del tempo*, anche quella del *Sogno* è una narrazione basata sui flashbacks, qui svolta da un bambino di dodici anni che si rivela essere il figlio di Ding Hui, morto avvelenato per ripicca nei confronti del padre e della fortuna da lui accumulata. Il giovane narratore è consapevole di ciò, come ci dichiara in tono rassegnato:

Ero morto per il gran commercio di sangue a cui mio padre si era dedicato dieci anni prima. Comprare e vendere sangue. Ero morto perché lui era diventato il più grande trafficante di sangue di una decina di villaggi nei dintorni, fra cui il Villaggio dei Ding, il Villaggio dei Salici, il Villaggio delle Acque Gialle e il Villaggio del Secondo Li. Il re del sangue.²⁵

Yan era venuto a conoscenza di questo tetro giro di affari quando nel 1996, scoppiata l'epidemia di AIDS nello Henan, entrò in contatto con Gao Yaojie 高耀洁 (1927-2023), la più nota attivista per la prevenzione e sensibilizzazione sulla malattia. Nell'abitazione di Gao, Yan incontrò per la prima volta delle persone affette da AIDS, un uomo e suo figlio di dodici anni a cui probabilmente Yan si è ispirato per la figura del coetaneo narratore del *Sogno*. Dopo che Gao gli aveva riferito alcuni dettagli sconcertanti sulle donazioni di sangue da parte dei contadini, Yan sentì subito l'urgenza di "scrivere qualcosa" sulla questione. Questo impulso costituisce il punto di partenza per la stesura del romanzo.²⁶

Trattandosi di una narrazione schietta e cruda su un tema così delicato che, inutile dirlo, andava a danneggiare l'immagine del Partito, l'interferenza del governo nella pubblicazione e diffusione del romanzo non poteva che essere impattante. Prima ancora dell'uscita, il Dipartimento di Propaganda e l'Amministrazione Generale della Stampa e delle Pubblicazioni richiesero il manoscritto all'editore affinché venisse revisionato e vietarono ai media ogni forma di divulgazione. Tale divieto risultò tuttavia inutile dato che, al momento dell'emissione, il libro era già in vendita e le copie disponibili nelle librerie non vennero rimosse.²⁷ E trattamento migliore non fu riservato nemmeno a *La favorita*

²⁵ Yan Lianke, *Il sogno del Villaggio dei Ding*, trad. it. Lucia Regola, Milano, nottetempo, 2011, p. 14.

²⁶ Zhang Ying 张英, "Being Alive Is Not Just an Instinct", *ESWN Culture Blog*, 23 marzo 2006, http://zonaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, data di ultima consultazione 13/12/2023.

²⁷ Jiang Xun 江迅, "Yongbao aizi cun de wenzue guanhuai" 擁抱艾滋村的文學關懷 [Una letteratura compassionevole che abbraccia un villaggio colpito dall'AIDS], *Yazhou zhoukan 亞洲週刊[Asia]*, 16 (2006), <https://www.yzzk.com/article/details/書與人%2F2006-16%2F1367466106046%2F擁抱艾滋村的文學關懷>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

(*Zui'ai* 最爱), adattamento cinematografico del romanzo risalente al 2011. La pellicola non contiene nessun riferimento all'opera di provenienza e per la realizzazione del film Yan dovette fare una vera e propria abiura, al punto che compare tra gli sceneggiatori con lo pseudonimo Yan Laoshi 言老施: "Ho proposto di non dire che [*La favorita*] fosse l'adattamento del mio romanzo né che ne fossi lo sceneggiatore, e di cambiare tutti i nomi all'interno del libro. Ho rinunciato a tutta la mia reputazione affinché chiunque potesse vedere questo film, ma alla fine tutti sapevano comunque che era l'adattamento del *Sogno del Villaggio dei Ding*".²⁸

L'autocensura a cui Yan è dovuto ricorrere nel corso degli anni perché potesse vedere le sue opere pubblicate in madrepatria, seppur incomplete, ha danneggiato l'autore sotto vari punti di vista. Come dichiarato dall'autore stesso, il libro che leggiamo non è quello che aveva intenzione di scrivere originariamente, avendo attuato un'autocensura piuttosto rigorosa. Ciò si esplica nel timore che tale procedura possa avere inficiato le sue abilità creative: "La mia preoccupazione più grande è che l'autocensura abbia prosciugato la mia passione e affievolito la mia acutezza".²⁹ Per quanto le modifiche apportate al romanzo possano averne alterato gli intenti, esso costituisce comunque un esempio rilevante di sperimentazione a livello di struttura narrativa e di espedienti, frutto a loro volta della pratica autocensoria, un'"interiorizzazione di impulsi e pratiche censorie esterne".³⁰ Tra questi spiccano l'inserimento di un narratore inaffidabile che contribuisce al tono generale di incertezza della storia, così come la configurazione onirica nel riportare le scene più crude, entrambe caratteristiche ricorrenti nella narrazione mitorealistica che hanno garantito a Yan una semi-impunità nel corso degli ultimi due decenni.³¹

Dopo la forte critica verso il mondo accademico cinese di *Arie, odi, inni (Feng ya song 风雅颂, 2008)* - il titolo fa riferimento al *Classico della Poesia (Shijing 詩經, IX-VI secolo a.C.)*, più nello specifico alle tre sezioni che lo compongono - con *I quattro libri* Yan torna ad affrontare un altro periodo critico nella storia della Cina moderna che tocca da vicino l'autore e a cui si è fatto riferimento nelle prime righe di questo capitolo: il Grande Balzo in Avanti e la tremenda carestia che ne conseguì.

In seguito alla crisi dei rapporti con l'Unione sovietica che culminò nella rottura definitiva avvenuta nel 1960, con il Grande Balzo Mao inaugurò un progetto di sviluppo economico che contemplava modalità esclusivamente cinesi, in base al principio del "rigenerarsi con le proprie forze"

²⁸ Lou Chengzhen 楼乘震, "Yan Lianke zui manyi zuopin *Sishu* cheng xiezuo shi mingyun de anpai" 阎连科最满意作品《四书》称写作是命运的安排 [*I quattro libri* è l'opera più soddisfacente per Yan Lianke: egli considera la scrittura come un piano del destino], *Shenzhen shangbao* 深圳商报 [Giornale economico di Shenzhen], 03 aprile 2014, <http://culture.people.com.cn/n/2014/0403/c22219-24819642.html>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

²⁹ Watts, Jonathan, "Censor sees through writer's guile in tale of China's blood-selling scandal", *The Guardian*, 9 ottobre 2006, <https://www.theguardian.com/world/2006/oct/09/books.china>, data di ultima consultazione 13/12/2023.

³⁰ Tsai Chien-Hsin 蔡建鑫, "In Sickness or in Health: Yan Lianke and the Writing of Autoimmunity", *Modern Chinese Literature and Culture*, 23, 1 (2011), p. 77.

³¹ Chan, Shelley W., "The dream the disease, and the disaster: on Yan Lianke's *Dream of Ding Village*", in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p.179.

(*zili gengsheng* 自力更生).³² Secondo un altro principio cardine del “camminare su due gambe” (*liang tiao jiao zoulu* 两条脚走路), non si sarebbe fatto affidamento solo sull’industria pesante, ma anche al settore agricolo e all’industria leggera. Attraverso il decentramento di risorse e impianti e la mobilitazione generale delle masse, l’obiettivo era fare della Cina il più grande produttore acciaio al mondo in modo da “superare la Gran Bretagna e raggiungere l’America” (*chao ying gan mei* 超英赶美), pronostico che Nikita Chruščëv (1894-1971) fece per l’Unione sovietica e sarebbe diventato il motto del Grande balzo in avanti.³³ Vennero poi istituite le comuni popolari (*renmin gongshe* 人民公社) le quali svolgevano svariati ruoli, *in primis* l’organizzazione e coordinazione del lavoro agricolo e la promozione di industria e commercio, ma avevano anche responsabilità amministrative a livello locale come la riscossione delle tasse, la gestione di politiche sociali e sanitarie ecc. Ma nonostante tutti i buoni propositi, il Grande balzo fu un completo fallimento, le cui ragioni sono da ricercare nella maniera in cui venne attuato e che si produsse nella succitata ecatombe.³⁴

Tornando al romanzo di Yan Lianke, esso costituisce uno dei pochissimi lavori di narrativa incentrati sugli anni precedenti alla Rivoluzione culturale che si interrogano sui modi in cui il Partito si è posto negli episodi più critici e controversi della storia recente.³⁵ Sui motivi che lo hanno condotto a comporre un’opera sulla grande carestia cinese, Yan evidenzia come dopo il 1978 la maggioranza degli scrittori si sia concentrata quasi esclusivamente sulla Rivoluzione culturale - tendenza rappresentata dall’effimera “letteratura delle ferite” (*shanghen wenxue* 伤痕文学)³⁶ - e critica la generazione a lui precedente che visse gli anni del Grande balzo ma non riuscì a scrivere nulla al riguardo, probabilmente anche perché le politiche governative non permisero che la carestia divenisse oggetto di critiche nello stesso modo in cui la Rivoluzione culturale lo era stato nella “Risoluzione su alcune questioni nella storia del Partito sin dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese” (*Guanyu jianguo yilai dang de ruogan lishi wenti de jueyi* 关于建国以来党的若干历史问题的决

³² L’espressione, che durante la guerra di resistenza contro il Giappone (1937-45) indicava la capacità di provvedere in autonomia al proprio sostentamento, tra gli anni ’50 e ’60 venne indicata i piani maoisti di sviluppo economico e politica estera, a maggior ragione dopo la rottura con l’URSS (Yang Long, “Self-Reliance”, in Sorace, Christian, Franceschini, Ivan et al., *Afterlives of chinese communism: Political concepts from Mao to Xi*, Acton, Australian National University Press, 2019, pp. 231-235).

³³ Callahan, William A., *Surpass*, in Sorace, Franceschini et al. *op. cit.*, p. 276.

³⁴ Gallelli, Beatrice, *La Cina di oggi in otto parole*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 62.

³⁵ *Le cronache di Jiabiangou* (*Jiabiangou jishi* 夹边沟记事, 2002) di Yang Xianhui 杨显惠 (1946) è probabilmente la prima opera a trattare il movimento antirevisionista; anche se basato su interviste a sopravvissuti ad un campo di detenzione nel Gansu, riuscì ad essere pubblicato perché presentato come una raccolta di storie fittizie. *La lapide* (*Mubei* 墓碑, 2008) di Yang Jisheng 杨继绳 (1940), appartenente al genere della letteratura di reportage, è una notevole e meticolosa disamina storica della carestia negli anni del Grande balzo (Veg, Sebastian, “Creating a literary space to debate the Mao era: The fictionalization of the Great Leap Forward in Yan Lianke’s *Four Books*”, in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 224).

³⁶ Questo filone letterario, che prende il nome dal racconto del 1978 di Lu Xinhua 卢新华 (1954) *La ferita*, ebbe più che altro una funzione “terapeutica” ed esprimeva il bisogno dei suoi autori di comunicare attraverso la letteratura gli svariati traumi subiti nel corso della Rivoluzione culturale in particolare dalle classi intellettuale e amministrativa, così come da quella popolare (Pesaro, Nicoletta, *Letteratura cinese moderna e contemporanea*, in Guido Samarani, Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. 3: Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, p. 724).

议) del 1981.³⁷ Ma in seguito ad essa si formò una generale consapevolezza per cui l'invasività delle politiche maoiste nella vita quotidiana era la causa di svariati problemi piuttosto che la loro soluzione, e l'etichetta di "disastri naturali" che di fatto assolve Mao da ogni colpa nell'aver provocato la carestia ne impedì ogni rappresentazione letteraria. Solo negli anni '80 vi furono alcuni casi isolati, come i racconti "La storia del criminale Li Tongzhong" (*Fanren Li Tongzhong de gushi* 犯人李铜钟的故事, 1980) di Zhang Yigong 张一弓 (1935-2016) e "Storia, sii il mio giudice!" (*Lishi a, shenpan wo ba!* 历史啊, 审判我吧!, 1979) di Qian Yuxiang 钱玉祥 (?-2022).³⁸

Il romanzo trae ispirazione dal rinvenimento nel Gansu settentrionale di ossa appartenenti a persone che perirono nei campi di lavoro forzato, secondo quanto riferito a Yan da un commilitone di stanza a Lanzhou, capoluogo del Gansu.³⁹ Le vicende ruotano attorno a quattro personaggi anonimi - l'Autore, l'Erudito, la Musicista e il Religioso - che prendono il nome dalla professione che svolgevano prima che fossero internati nella Zona 99, un campo di rieducazione per intellettuali nei pressi del Fiume Giallo gestito dal Bambino, figura soffusa di un'aura biblica che minaccia di togliersi la vita se i suoi ordini non vengono eseguiti. Il titolo fa riferimento al numero di narrative in cui è diviso il romanzo, una delle quali - *Il nuovo mito di Sisifo* (*Xin Xixifusi shenhua* 新西西弗斯神话), una riscrittura del mito greco - funge da epilogo. Due "libri" sono opera dell'Autore: la *Cronaca dei criminali* (*Zuiren lu* 罪人录) è un resoconto della sua attività di delatore ai danni degli altri detenuti in cambio di trattamenti di favore, mentre *Il vecchio corso* (*Gudao* 故道), narrativa in antitesi con gli intenti della *Cronaca*, è un'opera di finzione in cui l'Autore parla senza freni di ciò che realmente avviene nel campo, riportando anche episodi di antropofagia. È curioso vedere in quest'ultimo "libro", di fatto un'opera di finzione, il modo in cui gli scrittori cinesi si servono per l'appunto della *fiction* per affrontare i momenti critici della storia senza che le opere in questione subiscano particolari ripercussioni. È questo, ad esempio, il caso di *Brothers* e *La Cina in dieci parole* di Yu Hua 余华 (1960), rispettivamente un romanzo e un saggio, l'uno pubblicato in Cina e l'altro bandito. Il loro autore fa riferimento a questa vicenda parlando di "35 maggio", l'espressione con cui i cinesi fanno riferimento ai fatti di piazza Tien'anmen del 4 giugno 1989 senza che la censura li colpisca.

"I tuoi libri *Brothers* e *La Cina in dieci parole* sono parimenti caratterizzati da uno sguardo molto critico, perché il primo può uscire in Repubblica popolare e l'altro no?" mi aveva domandato un giornalista taiwanese. Avevo risposto che c'era in ballo la differenza tra *fiction* e *non-fiction*. Nonostante entrambi i libri affrontino la Cina contemporanea, *Brothers*, in quanto opera di narrativa, ricorre a descrizioni più elusive e perciò si può pubblicare. *La Cina in dieci parole*

³⁷ Veg, *op. cit.*, p. 225.

³⁸ Link, Perry, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 254-255. Sulla ripartenza della letteratura in Cina agli albori del post-maoismo si rimanda a Jenner, William J. F., "1979: A New Start for Literature in China?", *The China Quarterly*, 86 (1981).

³⁹ *Ivi*, p. 226.

invece è un saggio, descrive la realtà nuda e cruda, quindi niente da fare. E avevo usato una metafora: il mio romanzo è il 35 maggio, *La Cina in dieci parole* è il 4 giugno.⁴⁰

I quattro libri è un romanzo che commemora gli intellettuali raccontando il crudele destino a cui moltissimi di loro andarono incontro⁴¹, e che allo stesso tempo condanna non solo il contributo che in parte diedero alla formazione dell'apparato ideologico comunista, ma anche il fatto di non essere riusciti a guardare in faccia il passato così da tramandarne gli eventi: “Da Yan'an, tutti gli intellettuali sono stati sia vittime che colpevoli. Com'è che gli intellettuali diventarono i più grandi collaboratori del regime? Peggio di questo, quello che ci hanno detto sono bugie. [...] I nostri manuali di storia hanno reso un'intera nazione amnesica”.⁴² Questa duplice natura dell'intellettuale durante il regime maoista si riflette nelle due narrative prodotte dall'Autore, il quale si presenta come un delatore senza scrupoli (*Cronaca dei criminali*), ma poi mostra pentimento per le proprie azioni (*Il vecchio corso*).

Le vicende della pubblicazione del romanzo sono ancora più complesse di quelle che riguardano i romanzi precedenti. Tutti i quasi venti editori a cui Yan aveva proposto *I quattro libri* si rifiutarono di pubblicarlo perché se l'avessero fatto, di sicuro sarebbero andati incontro alla chiusura. A partire da questo libro, le opere dello scrittore vedranno la luce in area sinofona solo a Hong Kong e Taiwan, dove rispettivamente saranno pubblicati *Il Sutra del cuore* (*Xinjing* 心经, 2020), attualmente l'ultima fatica di Yan che indaga la dimensione religiosa nella Cina contemporanea, e *Il giorno in cui morì il sole*, di cui parleremo più approfonditamente nel terzo capitolo.⁴³

1.2 Il mitorealismo (*shenshizhuyi* 神现实主义)

Riguardo alla prima produzione di Yan Lianke, tra i critici cinesi da un lato vi è chi la ritiene rappresentativa del filone realista della “terra natia”, le cui tipicità limiterebbero tuttavia la visione della realtà da parte dell'autore, dall'altra c'è chi pur categorizzandola come appartenente a tale corrente vi rintraccia i germi di quella svolta mitorealista di Yan che caratterizzerà tutte le sue opere più importanti.⁴⁴ A sostegno del primo punto di vista vi è il cosiddetto “complesso della terra natia” (*xiangtu qingjie* 乡土情结), che sta ad indicare il forte legame tra Yan e la ruralità cinese e il fatto che quest'ultima costituisca l'ambientazione di una grande fetta della sua produzione. La terra da cui

⁴⁰ Yu Hua 余华, *Mao Zedong è arrabbiato: Verità e menzogne dal pianeta Cina* (*Mao Zedong hen shengqi* 毛泽东很生气), trad. it. Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 147.

⁴¹ “In omaggio a un pezzo di storia dimenticata e alle decine di migliaia di intellettuali che morirono e che sopravvissero”, così recita l'esergo del romanzo (Yan Lianke, *I quattro libri*, trad. it. Lucia Regola, Milano, nottetempo, 2018, p. 7).

⁴² Veg, *op. cit.*, p. 230.

⁴³ Yeung, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ Pesaro, “Elements of modernism” cit., pp. 141-143.

proviene, le campagne dello Henan, e la sua esperienza di vita sono fattori che contribuiscono all'attribuzione di Yan al filone degli scrittori *xiangtu*, in cui è l'autore stesso ad inserirsi.⁴⁵ In effetti, andando alle origini di questa corrente, si rintracciano vari punti in comune con le opere di Yan Lianke. La “narrativa della terra natia”, i cui principali promotori furono Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) e il fratello Lu Xun, rispettivamente sul piano teorico e quello creativo, costituiva la risposta all'auspicio di Zhou Zuoren di “una narrativa cinese ‘nazionale’” la cui fonte primaria era la “realtà locale”.⁴⁶ A tal proposito lo stesso Zhou e altri membri dell'Associazione per gli studi letterari (*Wenxue yanjiuhui* 文学研究会) parlano del “colore locale” (*difang secai* 地方色彩) che doveva essere declinato nella narrativa. Tale espressione non indica tuttavia una semplice evocazione folcloristica e nostalgica della ruralità, ma “implica [...] una visione non romantica, socialmente critica della realtà nelle campagne cinesi”, che nei primi decenni del XX secolo si trovarono a fronteggiare le sfide della modernizzazione in condizioni di precarietà e inadeguatezza socioeconomica. Tale elemento critico, insieme a quell'impulso illuminista (*qimeng* 启蒙) caratteristico degli autori del tempo, appartiene anche a Yan Lianke che si serve della scrittura come strumento per riscattare e sostenere le campagne cinesi in cui è nato e cresciuto e che costituiscono la sua principale fonte di ispirazione. Come dichiarato dall'autore stesso, l'intera sua produzione costituisce un tentativo di stabilire una connessione con i suoi compaesani e la terra dalla quale proviene, e indagare il rapporto tra questa e la sua storia:

In quella terra vivono ancora molti miei parenti a cui sono affezionato, come mia madre, mio fratello e mia sorella e i miei vicini. Mio padre e altri miei cari sono sepolti lì, alla fine ritornerò e verrò sepolto lì. Questa è la mia vita e il viaggio della mia vita. Tutto ciò che scrivo è un tentativo di arrivare a quella terra e a coloro che ci vivono, più precisamente e profondamente alle loro anime.⁴⁷

Yan viene inoltre considerato come uno dei principali innovatori della *xiangtu xiaoshuo* e un esponente di quella che Zhou Yinyin 周银银 ha definito “narrativa avanguardista della terra natia” (*xianfeng xiangtu xiaoshuo* 先锋乡土小说). Insieme a Mo Yan 莫言 e altri esponenti della letteratura contemporanea cinese, Yan “ha spezzato le vecchie convenzioni del realismo tradizionale, anelando all'uso delle tecniche avanguardiste dell'assurdo e della distorsione per osservare e narrare la ruralità”.⁴⁸ L'elemento di novità apportato dalle opere di questi autori - Zhou cita rispettivamente per

⁴⁵ *Ivi*, p. 141.

⁴⁶ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Gupta, Suman, “Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke, Lin Bai: Four Contemporary Chinese Writers Interviewed”, in *Wasafiri*, 23, 3 (2008), p. 34.

⁴⁸ Zhou Yinyin, “20 shiji 90 niandai yilai xianfeng xiaoshuo de jiazhi guheng” 20 世纪 90 年代以来先锋小说的价值估衡 (Considerazioni sul valore della narrativa avanguardista della terra natia negli anni '90), in *Jiangsu keji daxue xuebao* 江苏科技大学学报 (社会科学版) [Rivista dell'università di scienze e tecnologia del Jiangsu (edizione di scienze sociali)], 21, 1 (2021), p. 41.

Yan Lianke e Mo Yan *Lo scorrere del tempo* e quello che in Italia è noto come *Le sei reincarnazioni di Ximen Nao* (*Shengsi pilao* 生死疲劳, 2006) - non è determinato solo dall'impiego di strategie tipiche dei postmodernisti, ma in particolare dal superamento dell'approccio realista che fino ad allora era stato il principale, se non l'unico modo di raccontare la Cina e la sua realtà, vuoi per l'assoggettamento della letteratura fino alla morte di Mao ai dettami del realismo socialista (*shehuizhuyi xianshizhuyi* 社会主义现实主义) vuoi per l'intrinseca accuratezza e lucidità della narrazione realista di cui gli autori cinesi si sono serviti per portare alla luce tutta la complessità della modernità cinese, primo tra tutti Lu Xun e con lui gli autori del primo ventennio del secolo scorso. Nella riscrittura della narrativa *xiangtu*, analogamente a Mo Yan, Wang Anyi 王安忆 (1954) e Han Shaogong 韩少功 (1953), esponente principale della "letteratura delle radici", anche nell'opera di Yan i contadini diventano il soggetto di un nuovo discorso. Nella loro elaborazione come personaggi essi non rientrano più in alcuna categorizzazione politica né in alcuna contestualizzazione storica, in quanto ormai dissociati dalla dimensione rivoluzionaria in cui dovevano essere inseriti. Allo stesso modo permane la campagna come ambientazione e sfondo degli eventi, ma non più come luogo di lotte di classe cronologicamente determinate. Assistiamo dunque con questi autori (e anche con Yan) a una generale depoliticizzazione di quella che era nota come "letteratura d'argomento o di contenuto rurale"⁴⁹ (*nongcun tical xiaoshuo* 农村题材小说): "Ciò che è avvenuto è uno spostamento oltre i limiti dell'ideologia esplicita e la concomitante decostruzione dei contadini come una categoria letteraria politicizzata".⁵⁰

Pertanto, se si vuole trovare un punto di partenza da cui scaturisce l'intero impianto mitorealista che Yan ha elaborato e perfezionato nel corso degli ultimi due decenni, occorre senza dubbio guardare alla riscrittura della "narrativa della terra natia" compiuta con opere come *La cava d'oro* e *Gli anni, i mesi e i giorni* verso la fine degli anni '90, in cui al mutamento tematico si accompagna quello linguistico e stilistico; entrambi questi aspetti verranno indagati più in dettaglio nei capitoli successivi con l'analisi di due opere nello specifico, *Duro come l'acqua* e *Il giorno in cui morì il sole*.

Yan sviluppa la sua teoria del mitorealismo all'interno di *Scoprire la narrativa* (*Faxian xiaoshuo* 发现小说), un'opera seminale di critica letteraria in cui lo scrittore, sulla base di un nutrito numero di opere provenienti anche e soprattutto dalla letteratura occidentale, dà vita *ex novo* a un modo tutto nuovo di approcciarsi e rappresentare la realtà attraverso la scrittura che non ha precedenti nel contesto della letteratura cinese (e non solo) e inserisce Yan Lianke tra quelli che Tao Dongfeng

⁴⁹ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, 226

⁵⁰ Feuerwerker, Yi-Tsi Mei, *Ideology, Power, and Text: Self-Representation and the Peasant "Other" in Modern Chinese Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 189.

陶东风 definisce autori “elitari”.⁵¹ Oltre a essere un incredibile impianto teorico e un contributo fondamentale alla narrativa cinese contemporanea, il mitorealismo assume una forte connotazione politica. Per l’autore la letteratura cinese stessa deve essere politica e rappresentare il proprio paese.

L’elaborazione del mitorealismo in *Scoprire la narrativa* si articola in tre momenti principali: l’individuazione di quattro modalità di realismo, la classificazione di quattro forme di causalità rinvenibili nella narrazione e la definizione vera e propria di mitorealismo.

Per quanto riguarda le modalità del realismo, esse sono elencate secondo il grado di profondità e penetrabilità della realtà che sono in grado di raggiungere.⁵² Abbiamo dunque un realismo del “strutturale” (*kong gou xianshizhuyi* 控构现实主义), artificioso in quanto guidato dalle autorità; segue un tipo di realismo “mondano” (*shixiang xianshizhuyi* 世相现实主义) caratterizzato da superficialità in quanto si limita a fornire al lettore un realismo “mondano”, puramente estetizzante, che si limita a fornire al lettore un’imitazione della vita e il piacere dell’immersedersi con i protagonisti dell’opera. Secondo Yan, sarebbe questa la più diffusa forma di realismo nella letteratura degli ultimi decenni e che viene fraintesa per sperimentazione; abbiamo poi un realismo “vitale” (*shengming xianshizhuyi* 声明现实主义), che indaga l’esperienza umana nella sua ambiguità e profondità; e infine un realismo “spirituale” (*linghun xianshizhuyi* 灵魂现实主义) che si propone di raccontare l’esperienza umana come il realismo “vitale”, ma prende in considerazione anche la dimensione interiore dei personaggi, in modo simile allo scavare nell’anima compiuto da Dostoevskij nelle sue opere. Quest’ultimo tipo di realismo è ancor più importante in quanto “crea personaggi realistici ma personalità che rappresentano la complessità della loro epoca rendendoli degli esseri umani dalla portata universale senza farne dei modelli stereotipati”⁵³, dunque in direzione totalmente opposta allo schematismo del realismo socialista. Considerandolo politicamente, il realismo spirituale di cui si serve il mitorealismo si traduce nella “tensione politica tra individuo e potere”.⁵⁴ E sotto lo stesso punto di vista può essere valutata più in generale l’analisi delle varie tipologie di realismo nello

⁵¹ Andando in direzione contraria all’anti-elitizzazione della letteratura che ebbe luogo in Cina nel corso degli anni ’90, determinata dalla crescente popolarizzazione e dalla contaminazione delle logiche di mercato, gli autori cosiddetti elitari come Mo Yan, Jia Pingwa 贾平凹 (1952) e lo stesso Yan Lianke, hanno proseguito nella sperimentazione basandosi più sul contesto cinese, sollevando nelle loro opere questioni di natura socio-politica e mostrando sempre più interesse verso le vicende della storia recente e di quella contemporanea (Tao Dongfeng, “Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization” in Yingjin Zhang (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley, 2016, p. 110).

⁵² Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* 发现小说 (Scoprire la narrativa), *Dangdai zuojia pinglun* (Critica degli scrittori contemporanei), 2 (2011), pp. 64-77.

⁵³ Ambrogio, Selusi, “La via empia del realismo cinese: Yan Lianke 阎连科 e il ponte del mitorealismo (*shenshizhuyi* 神实主义)”, in Elisa Giunipero e Chiara Piccinni (a cura di), *Associazione Italiana di Studi Cinesi: Atti del XVI convegno 2017*, Venezia, Cafoscarina, 2019, p. 21.

⁵⁴ Pezza, Alessandra, “Representing the intellectuals in Yan Lianke’s recent writing: An exile of the soul”, in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 158.

stesso senso in quanto mira a mettere in evidenza e denunciare il controllo esercitato dal governo sulla letteratura.⁵⁵

La trattazione prosegue con l'elenco delle quattro forme di causalità (*yinguo* 因果) che caratterizzano la narrazione.⁵⁶ La causalità “zero” (*ling yinguo* 零因果) è associata al modernismo kafkiano e all'enfasi di questo sull'“idealismo del mondo soggettivo” (*zhuguan shijie de weixin lun* 主观世界的唯心论)⁵⁷, e consiste nell'assenza di giustificazione da parte dell'autore sull'evoluzione dei personaggi, generando così un senso di assurdità e irrealtà. La causalità “assoluta” (*quan yinguo* 全因果), caratteristico del realismo incentrato sul materialismo del mondo oggettivo” (*keguan shijie de weiwulun* 客观世界的唯物论), si ha quando causa ed effetto sono determinabili sempre e inequivocabilmente. Essa favorisce la creazione di personaggi archetipici, che tuttavia costituiscono un'astrazione; a tal proposito Yan sottolinea come coloro che vivono nel mondo reale non siano guidati tanto dal necessario (*biran* 必然), quanto dalla contingenza (*ouran* 偶然), quindi un elemento di indeterminatezza che va ad avvalorare la narrazione.

La “semi-causalità” (*banyinguo* 半因果), che contraddistingue le opere di Gabriel García Márquez, mette in risalto l'elemento dell'improbabilità (*bukeng de fasheng* 不可能的发生), la quale “permette di far avvenire ciò che in sé sembra inverosimile o almeno improbabile, ma che non è assurdo e quindi ha una sua verosimiglianza”⁵⁸ e va incontro al principio di contingenza sostenuto da Yan. Vi è infine la causalità “interna” o “interiore” (*nei yinguo* 内因果) che si slega dall'ambiente e dal contesto del mondo esterno per focalizzarsi sui personaggi e sulla loro interiorità, gli elementi della quale sono in grado di condizionare lo svolgersi degli eventi. In questo senso la dimensione interiore ha lo stesso peso di quella esteriore perché anch'essa è dotata di una propria logica. A quest'ultima forma di causalità corrisponde una verità interiore (*nei zhenshi* 内真实), ossia “la verità dell'anima e della coscienza delle persone” (*ren de linghun yu yishi de zhenshi* 人的灵魂与意识的真实)⁵⁹, il cui raggiungimento costituisce l'obiettivo ultimo della narrativa mitorealista.

Per comprendere meglio in cosa consista tale “verità interiore”, Yan porta come esempio “Il bocchino di giada” (*Feicui yanzui* 翡翠烟嘴), un racconto di Wu Ruozeng 吴若增 (1943-2020) che lo stesso Yan, annovera, insieme a quello di Shen Rong 谌容 (1936) intitolato “Dieci anni in meno” (*减去十岁 Jianqu shi sui*), come una delle primissime opere contenenti elementi mitorealisti a partire

⁵⁵ *Ivi*, 159.

⁵⁶ Yan, *Faxian xiaoshuo*, pp. 81-114.

⁵⁷ *Ivi*, p. 107.

⁵⁸ Ambrogio, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ Yan, *Faxian xiaoshuo*, p. 106.

dall'era delle Riforme.⁶⁰ Al centro del racconto vi è l'oggetto eponimo ritenuto un prezioso artefatto che costituisce un motivo di orgoglio sia per il suo proprietario che per tutta la comunità di cui fa parte. Quando poi un esperto scopre che l'oggetto è nientemeno che un falso, non si limita a non rivelare la vera natura dell'artefatto, ma arriva a giudicarlo inestimabile, intimando allo stesso tempo agli abitanti del villaggio di non mostrarlo a nessuno. L'artefatto oggettivamente non possiede alcun valore, ma lo assume nella misura in cui offre sostegno spirituale al proprietario e ai suoi compaesani. La credenza di questi riguardo all'oggetto è proprio quella verità interiore in grado di dare forma alla realtà di cui parla Yan. L'indagine di questi nell'interiorità dell'individuo al fine di portarla alla luce potrebbe essere un tentativo di rappresentare quello che Jean-François Lyotard (1924-1998), tra i primi filosofi ad essersi interrogato su cosa sia la postmodernità, chiama l'"impresentabile" e di rendere la forma letteraria un "luogo di manifestazione dell'invisibile nel visibile".⁶¹

Arriviamo così al terzo e ultimo momento in cui Yan fornisce la definizione di mitorealismo.

Nel processo narrativo bisogna sbarazzarsi dei rapporti di logica superficiale che esistono nella vita reale, allo scopo di esplorare una verità "non manifesta", una verità invisibile celata dalla verità stessa. Il mitorealismo prende le distanze dal comune realismo. Il suo rapporto con la realtà non è determinato dalla causalità diretta della vita, ma dipende dall'anima e dallo spirito umani (in quanto connessione dell'uomo con il rapporto reale tra spirito e interiorità) e dalle speculazioni dello scrittore basate sul reale. Per dirla tutta, il mitorealismo non è un ponte per giungere alla verità e al reale, ma fa affidamento sui metodi e sui canali dell'immaginazione, dell'allegoria, della mitologia, della leggenda, della sfera onirica, dell'illusione, delle trasformazioni magiche, della poliedricità ecc. che hanno origine dalla vita quotidiana e dalla realtà sociale. Il mitorealismo non rigetta in alcun modo il realismo, ma cerca di generare la realtà e superare il realismo.⁶²

Il mitorealismo si definisce principalmente in funzione del suo rapporto con il realismo tradizionale e del modo in cui esso rappresenta la realtà. Nella sua ricerca della verità interiore e "non manifesta" la strategia mitorealista fa pieno affidamento sulla dimensione spirituale dello scrittore e sul modo in cui egli percepisce la realtà. La stessa definizione di verità interiore si basa su una comprensione della realtà che va contro quella del realismo che dall'Ottocento avrebbe concepito l'esistenza di un mondo esterno reale - il "livello superficiale del mondo" (*shijie de biaoceng* 世界的

⁶⁰ *Ivi*, p. 117. Yan menziona inoltre una serie di opere che, pur non essendo mitorealiste in senso stretto, possiedono tuttavia caratteristiche e strategie che le riconducono al suddetto stilema. Limitandoci agli esempi più noti vi sono *Il dizionario di Maqiao* (*Maqiao cidian* 马桥词典, 1996) di Han Shaogong, *L'antica nave* (*Guchuan* 古船, 1987) di Zhang Wei 张炜 (1955) e *La pianura del cervo bianco* (*Bai lu yuan* 白鹿原, 1993) di Chen Zhongshi 陈忠实 (1942-2016).

⁶¹ Cecchi, Dario, "Media mostruosi, immagini sublimi: Uno sguardo sull'arte contemporanea con Lyotard", *Studi di estetica*, 20 (2021), p. 77, <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/922/1362>, data di ultima consultazione 09/01/2024.

⁶² "在创作中摒弃固有真实生活的表面逻辑关系，去深求一种“不存在”的真实、看不见的真实、被真实掩盖的真实。神实主义疏远于通行的现实主义。它与现实的联系不是生活的直接因果，而更多的是仰仗于人的灵魂、精神（现实的精神和事物内部关系与人的联系）和创作者在现实基本上的特殊意思。有一说一，不是它抵达真实和现实的桥梁。在日常生活与社会现实土壤上的想象，寓言，神话，传说，梦境，幻想，魔变，移植等等，都是神实主义通向真实和现实的手法与渠道。神实主义绝不排斥现实主义，但他努力创造现实和超越现实主义。". Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo*, pp. 114-115. Se non diversamente specificato, le traduzioni sono da attribuirsi a chi scrive.

表层) come lo definisce Yan - di cui i nostri sensi fornivano un resoconto veritiero.⁶³ Yan non solo nega la possibilità del realismo di dare una rappresentazione mimetica della realtà, fatto già evidenziato da Marston Anderson⁶⁴, ma mette in risalto la facoltà dell'individuo di “generare la realtà” a partire dalla propria interiorità.

Tuttavia, come sostiene l'autore stesso, nel ricercare tale verità il mitorealismo non si sbarazza del realismo, ma cerca di superarlo. Riguardo a quest'ultimo verbo Yan impiega qui un'espressione (*chaoyue* 超越) che ricorda il termine cinese per “surrealismo” (*chaoxianshizhuyi* 超现实主义).⁶⁵ Ma per comprendere l'espressione “superare il realismo” occorre andare oltre tale accostamento terminologico. In un'intervista fatta allo scrittore dal critico e scrittore Li Tuo 李陀, quest'ultimo rileva nel romanzo *Shouhuo*, che era stato da poco pubblicato al momento dell'intervista, “molte strategie ed elementi assurdi e surreali (non interamente nel senso di surrealisti)”, che “con lo scorrimento della trama, si intrecciano con motivazioni realiste riempiendo la narrazione di contraddizioni e tensione”.⁶⁶ Per Yan il paradossale e l'assurdo costituiscono gli unici mezzi linguistici plausibili per descrivere e comunicare la realtà. Come egli stesso sostiene: “La realtà della Cina è talmente bizzarra che sfugge alla comprensione e rende il realismo inerte”.⁶⁷ A questo punto, un simile modo di scrivere non è una semplice alternativa, ma si rende necessario se si vuole rendere conto di una realtà sempre più complessa e sfuggente.

Analogamente a Yu Hua, uno dei principali esponenti della “letteratura d'avanguardia” (*xianfeng wenxue* 先锋文学) che ha poi avuto una virata neorealista nel corso degli anni '90, nel ritrarre la “realtà invisibile della letteratura” Yan non impiega stilemi modernisti, ma dà vita ad una “forma testuale che fonde e ibrida la tradizione narrativa cinese e quella occidentale”, annichilendo di fatto l'idea che il genere del romanzo sia ancora un'importazione. Spicca in questo modo la “cinesità” di queste opere, ossia la “riattivazione e attualizzazione, a volte inconsapevole, di *topoi* del patrimonio letterario”, quest'ultimo da intendersi con la ricca tradizione teatrale e i capolavori narrativi come il *Viaggio in Occidente* (*Xiyou Ji* 西遊記) di Wu Cheng'en 吳承恩 (1504 ca. - 1582 ca.) e il *Romanzo sul bordo dell'acqua* (*Shuihu Zhuan* 水滸傳), attribuito a Luo Guanzhong 羅貫中

⁶³ Weger, Raffael, “Magical realism, mythorealism, and the representation of history in the works of Yan Lianke”, in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ In riferimento alla narrativa cinese realista, Anderson nota come il Reale “si oppone all'ordinato assorbimento nel mondo della finzione”, data la sua natura di “agente demistificante”, ossia uno di quegli “elementi non assimilabili della natura che confondono gli sforzi dell'immaginazione nel riordinare il mondo” come la violenza, la fame, la malattia ecc. (Anderson, *op. cit.*, p. 17).

⁶⁵ Yan Lianke, *Discovering Fiction*, trad. ing. Carlos Rojas, Durham: Duke University Press, 2022, p. xiv.

⁶⁶ “[...] 其中有很多超现实的（但不完全是在超现实主义的意义上这么说）、荒诞的因素和手法，在叙事的推进中，这些因素和手法跟写实的动力缠绕在一块儿，是许是充满矛盾，充满张力。”，Li Tuo e Yan Lianke, «Shouhuo»: chaoxianshi xiezuo de zhongyao changshi [«Shouhuo»: un importante tentativo di scrittura surreale], *Nanfang wentan* 南方文坛 (...), 2004, p. 20.

⁶⁷ Fan, *op. cit.*

(XIV sec.) e Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1372), solo per citare qualche esempio.⁶⁸ In modo simile al movimento delle “radici”, Yan Lianke acquisisce le innovazioni narrative, linguistiche e stilistiche apportate dal modernismo e postmodernismo occidentali, ma le impiega per conferire al genere del romanzo quel carattere di autonomia che segna un distacco dall’influenza dell’Occidente letterario. In questo senso il mitorealismo elaborato da Yan è un “atto di resistenza alla letteratura occidentale”.⁶⁹

1.2.1 I legami con il realismo magico

Su questo e molti altri punti il mitorealismo si configura come una derivazione e insieme uno sviluppo originale del realismo magico latino-americano, genere al quale vengono primariamente associate le modalità di scrittura di Yan e di altri autori cinesi contemporanei, tra tutti Mo Yan.

Il termine “realismo magico” fu impiegato per la prima volta nel 1925 dal critico d’arte tedesco Franz Roh per descrivere la produzione della corrente artistica della Nuova oggettività (*Neue Sachlichkeit*), nata in Germania dopo la fine della Prima guerra mondiale. L’espressione sarebbe poi stata applicata a quei dipinti “in cui gli oggetti sono raffigurati con naturalismo fotografico ma che per via di elementi paradossali o strane giustapposizioni trasmettono un senso di irrealtà, infondendo l’ordinario con un senso di mistero”.⁷⁰ Ad introdurla nel contesto letterario fu il critico Ángel Flores, il quale fece coincidere il punto di partenza della corrente con la pubblicazione nel 1935 della *Storia universale dell’infamia* (*Historia universal de la infamia*) di Jorge Luis Borges (1899-1986).⁷¹ Importanti contributi sul realismo magico furono quelli degli scrittori Alejo Carpentier (1904-1980) e Miguel Asturias (1899-1974), rispettivamente il saggio “Sul reale prodigioso americano” (*De lo real maravilloso americano*), originariamente prologo al suo romanzo *Il regno di questo mondo* (*El reino de este mundo*, 1949), e un’intervista del 1962 nel periodico *Les Lettres françaises* in cui Asturias menziona il termine - come Carpentier - con riferimento al surrealismo, dei cui circoli entrambi gli autori erano frequentatori.⁷² Ma il vero punto di svolta nella storia del realismo magico, che ne garantì il successo a livello internazionale, e provocò il *boom* della letteratura latino-americana fu l’uscita, nel 1967, di *Cent’anni di solitudine* (*Cien años de soledad*), l’opera più celebre di García Márquez che in Cina, come attesta lo stesso Yan, avrebbe goduto di un’immensa popolarità al punto

⁶⁸ Pozzi, Silvia, “Il romanzo con ‘caratteristiche cinesi’. Un’analisi comparata di *Shouhuo* di Yan Lianke e *Xiongdì* di Yu Hua”, in Magda Abbiati, Federico Greselin (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2014, pp. 743-744.

⁶⁹ Ma, Xiaolu, “Building Chinese reality with language and metaphor: From socialist realism to mythorealism”, in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 21.

⁷⁰ *The Oxford Dictionary of Art*, Chilvers, Ian e Osborne, Harold (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 306.

⁷¹ Flores, Ángel, “Magical Realism in Spanish American Fiction”, *Hispania*, 38, 2 (1955), p. 189.

⁷² D’Haen, Theo L., “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers”, in Lois Parkinson Zamora, Wendy Faris (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 191.

che “non aver letto il romanzo e non discutere del realismo magico e García Márquez sarebbe stato come entrare in un cinema senza aver prima comprato il biglietto”.⁷³

Del realismo magico ritroviamo nelle opere di Yan più spiccatamente mitorealiste soprattutto l'intrusione nella realtà comune dell'elemento fantastico e surreale che tuttavia non viene percepito come implausibile ma anzi accettato con naturalezza. Su ciò si basa anche un nuovo modo di concepire e raccontare la storia la cui verità, apparentemente offuscata dalla patina dell'assurdo, riesce comunque ad essere comunicata senza che nessuna interferenza retorica possa distorcerla.

Come il realismo magico, anche il mitorealismo compie una razionalizzazione degli elementi irrealistici determinando quella che Robert Wilson ha definito spazialità duale, ossia un luogo narrativo in cui reale e fantastico si intrecciano senza che tra i due si crei alcuna gerarchia né conflitto.⁷⁴ Tale dinamica si può applicare alla scrittura di Murakami Haruki 村上春樹 (1949), uno degli autori più noti a livello mondiale della letteratura giapponese a partire dal secondo dopoguerra. Nelle sue opere ritroviamo infatti quell'accettazione del magico che entra con naturalezza nella quotidianità dei personaggi senza che questi lo mettano in dubbio o ne cerchino una giustificazione. Il dualismo intrinseco del termine “realismo magico” trova riscontro in quello che è l'emblema della poetica di Murakami e si confermerà come il *leitmotiv* dei suoi romanzi. Egli presuppone l'esistenza di un “mondo di qua” (*kotchi no sekai* こっちの世界) e di un “mondo di là” (*atchi no sekai* あっちの世界), rispettivamente la dimensione del reale e del fantastico. Solitamente i protagonisti di Murakami sono costretti, a causa di circostanze improbabili e assurde che vanno al di là della loro comprensione, a dirigersi verso il mondo di là, ad esempio, per ritrovare qualcuno che è scomparso o cercare indizi per risolvere enigmi incomprensibili, finendo spesso per configurarsi come un lungo viaggio nella propria interiorità.⁷⁵ Tornando di nuovo al contesto cinese, la rappresentazione e l'interpretazione delle realtà storico-culturali contenute nella produzione di Han Shaogong si possono leggere come esplorazioni del “reale prodigioso” di cui parla Carpentier, qualcosa di concreto e per niente artificioso come la quotidianità, per quanto questa possa sembrare distante dai punti di vista spazio-temporali ed estetico.⁷⁶

⁷³ “没有看过《百年孤独》，不谈马尔克斯和魔幻现实主义，宛如你走进电影院却没有购买门票。”, Yan, *Faxian xiaoshuo*, p. 93.

⁷⁴ Baker, Suzanne, “Binarisms and Duality: Magic Realism and Postcolonialism”, *Span: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, 36 (1993), <https://freotopia.org/readingroom/litserve/SPAN/36/Baker.html>, data di ultima consultazione 10/01/2024. Un'opinione analoga è quella di Keith Maillard per cui l'elemento magico – il “qualcos'altro” come egli lo definisce – non viene giustapposto a quello realistico con effetto scioccante, ma forma con esso un intreccio perpetuo (Maillard, Keith, “‘Middlewatch’ as Magic Realism”, *Canadian Literature*, 92 (1982), p. 12).

⁷⁵ Amitrano, Giorgio, “Introduzione”, in Murakami Haruki, *Norwegian Wood. Tokyo Blues*, trad. it. Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2013, viii-ix.

⁷⁶ Lee, Vivian, “Cultural Lexicology: ‘Maqiao Dictionary’ by Han Shaogong”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 14, 1 (2002), p. 146.

Seguendo invece una lettura che vede reale e fantastico in conflitto, la loro connivenza sarebbe la conseguenza di una dialettica priva di risoluzione che intercorre tra questi due elementi. Stephen Slemon ha giustamente evidenziato la natura ossimorica del termine “realismo magico”, il quale mette in luce il rapporto di opposizione due diversi “codici di rappresentazione”.

Nel linguaggio narrativo di un testo magico-realista, avviene una battaglia tra due sistemi antitetici, ciascuno [dei quali] mira alla creazione di un tipo di mondo immaginario diverso dall'altro. Dal momento che i principi fondamentali di questi due mondi sono incompatibili, nessuno può realizzarsi completamente e ognuno rimane sospeso, bloccato in una costante dialettica con l'“altro”, una situazione che crea disgiunzione all'interno di ciascun sistema discorsivo separato, lacerandoli con lacune, assenze e silenzi.⁷⁷

In modo simile a quanto avviene nel racconto di Wu Ruozeng, gli elementi folcloristici, mitici e leggendari, quando si inseriscono nella narrazione di eventi storici, hanno un impatto non solo sulla percezione delle persone, ma anche sul loro modo di vivere. Una possibile spiegazione di ciò risiede nel fatto che “i testi etichettati come magico-realisti fanno ricorso a sistemi culturali non meno ‘reali’ di quelli a cui attinge il realismo tradizionale”.⁷⁸ Ma è nel modo in cui considera la verità interiore che il mitorealismo si differenzia dal realismo magico. Questo, infatti, si limita a fornire un'interpretazione soggettiva del mondo esterno, senza però considerare il punto di vista personale sugli eventi del passato. Bisogna anche tenere conto del contesto sociopolitico in cui le opere dei due filoni vengono composte. In tutte è senza dubbio presente un'istanza politica, ma se gli autori sudamericani scrivono in concomitanza dei processi di decolonizzazione, la denuncia dei romanzi di Yan Lianke si scaglia contro un organismo e insieme sistema affermatosi da decenni e monoliticamente saldo nella sua autorità.

1.2.2 *Il mitorealismo come atto politico: la riscrittura della storia e il riscatto della memoria collettiva*

Parlando del realismo magico Yan si sofferma sul rapporto tra letteratura e storia, evidenziando il rapporto inestricabile tra le due e il modo in cui la seconda, per quanto riguarda la Cina, sia stata tutto tranne che imparziale nel consegnare gli eventi del passato alla memoria collettiva.

Questa è letteratura. Ma la letteratura è anche una sorta di storia nel tempo, non solo una storia della letteratura. La storia vuole sempre ricordare i vincitori e ignorare coloro contro cui hanno lottato sullo stesso percorso. Sebbene ciò possa essere brutale, è allo stesso tempo inevitabile. Almeno in Cina, è così per la storia e la letteratura.⁷⁹

⁷⁷ Slemon, Stephen, “Magical Realism as Postcolonial Discourse”, in Zamora e Faris (a cura di), *op. cit.*, p. 409.

⁷⁸ Zamora, Lois Parkinson e Faris, Wendy, “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”, in Zamora e Faris (a cura di), *op. cit.*, p. 3.

⁷⁹ 这就是文学。文学在时间中也是一种历史，而不简单只是一种文学史。历史总是更愿意记住那些成功者，而疏忽和成功者同道的奋斗者——这有些残酷，但也是一种无奈的必然。至少在中国，文学和历史亦是如此。Yan, *Faxian xiaoshuo*, p. 93.

Come ben sappiamo, all'interno di realtà politiche come quelle cinese nell'era del maoismo e ancor prima nell'Unione sovietica stalinista, la letteratura, così come la storiografia, contribuiva al benessere di un organismo politico celebrandone conquiste e successi e mettendosi al servizio di un'ideologia artificiosa e preimpostata. Di conseguenza, in occasione dei fallimenti nei confronti dei popoli il cui benessere sarebbe dovuta essere la priorità, i governi venivano meno alla responsabilità di mostrarsi trasparenti e assumersi le colpe di quanto accaduto. Ecco che la letteratura, tramite i suoi mezzi espressivi e facendo suoi anche meccanismi storiografici, prende su di sé il compito di raccontare la storia per quello che è, nel tentativo di porre rimedio a un torto altrimenti irreparabile e di instillare nella collettività una rinnovata coscienza politica che la renda in grado di decifrare gli accadimenti della storia. I confini tra storia e letteratura diventano così sempre più labili e confusi al punto da chiedersi “se è legittimo opporre sempre [...] il racconto di finzione al racconto storico”.⁸⁰ Yan e più in generale gli autori che scrivono dopo la Rivoluzione culturale superano così i limiti della narrazione storiografica che non permetterebbe loro di dare agli eventi storici il giusto peso e renderli in tutta la loro drammaticità. La loro è “una narrativa che sembra viva ed esprime al meglio l'esperienza umana in modi in cui la storiografia tradizionale non è in grado di parlare”.⁸¹

Per essere in grado di trasmettere contenuti fortemente violenti e traumatici, questi autori impongono il loro “discorso della storia”, mettendo in atto quella che Bachtin definì “eteroglossia”, nota anche come “pluridiscorsività” (*raznorečie*), ossia l'insieme di condizioni che contribuiscono alla significazione nel linguaggio, e alla cui formazione contribuiscono forze “centripete” (*centrostremitel'nyj*) e “centrifughe” (*centrobežnyj*).

Ogni concreta enunciazione del soggetto del discorso è un punto di applicazione di forze sia centripete sia centrifughe. I processi di centralizzazione e decentralizzazione, di unificazione e disunificazione si intersecano nell'enunciazione, la quale soddisfa non soltanto alla propria lingua in quanto sua incarnazione discorsiva individualizzata, ma anche alla pluridiscorsività, di cui è attiva partecipante. Questa attiva partecipazione di ogni enunciazione alla viva pluridiscorsività determina la fisionomia linguistica e lo stile dell'enunciazione non meno che la sua appartenenza al sistema normativo-centralizzante della lingua unitaria.⁸²

Le forze centripete e centrifughe si scontrano anche all'interno del mondo culturale dove “le prime cercano di imporre ordine in un mondo essenzialmente eterogeneo; le seconde, deliberatamente o senza nessun motivo in particolare, sconvolgono costantemente quell'ordine”.⁸³ In modo analogo, applicando tale distinzione al più ampio contesto di quella che qui si è definito letteratura della sofferenza, “la forza centripeta del trauma parte all'esterno e converge verso il centro, dando origine

⁸⁰ Barthes, Roland, *Il discorso della storia*, in *Il brusio della lingua*, trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 137.

⁸¹ Berry, Michael, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 3.

⁸² Bachtin, Michail M., *Estetica e romanzo*, Clara Strada Janovič (a cura di), Torino, Einaudi, 1979, p. 80.

⁸³ Morson, Gary Saul e Emerson, Caryl, *Michail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 30.

a nuovi discorsi ‘ufficiali’ o ‘nazionali’, mentre la forza centrifuga nasce da questo nuovo ‘centro nazionale’ e si estende verso l’esterno, scatenando una moltitudine di narrazioni ‘non ufficiali’ destabilizzanti - una vera e propria eteroglossia - che allungano, sfidano e distruggono i confini nazionali”.⁸⁴

In questa “moltitudine” rientrano anche le opere di Yan, le quali si configurano come eteroglotte nel loro mettere in risalto e valorizzare una varietà innanzitutto linguistica in diretto contrasto con le strategie unificatrici e standardizzanti del centro politico ufficiale. Tale pluralità la ritroviamo in *Shouhuo*, in modo particolare nelle “appendici” (*xuyan* 絮言)⁸⁵ che costituiscono la linea narrativa secondaria del romanzo. Esse raccontano la storia di Shouhuo attingendo a uno svariato numero di risorse, come note esplicative sul lessico del dialetto locale, aneddoti sul nucleo originario del villaggio e così via. In queste sezioni aspetti concettualmente opposti e a prima vista inconciliabili formano invece un dialogo tra loro e danno vita a una vera e propria riscrittura della storia, surreale ma non per questo meno autentica. In linea diretta con le voci del *Dizionario di Maqiao* di Han Shaogong, Yan compie nel romanzo una ricostruzione del passato sulla base di una cultura e di una lingua poste ai margini, se non al di fuori dell’humus sociale cinese, tramite quindi una narrazione centrifuga.⁸⁶ In questo modo lo scrittore è in grado di esercitare un maggiore controllo sulla narrazione degli eventi secondo un rapporto che possiamo definire inversamente proporzionale tra il potere della narrazione ufficiale e la razionalità di ciò che viene raccontato: maggiore è la presenza dell’elemento irrazionale all’interno della suddetta narrazione, minore sarà la possibilità da parte dell’establishment politico (leggi PCC) di imporvi una sua strumentalizzazione. Tramite un racconto personale che richiama le modalità della *non fiction*, ma paradossalmente più veritiero, Yan riesce a parlare della Cina e dei suoi momenti più bui e controversi, opponendosi alla loro cancellazione sistematica. Ma l’individuo e più in generale la collettività hanno a disposizione un altro strumento fondamentale per combattere la soppressione della storia: la memoria.

In un’intervista del 1974 a Michel Foucault, sul tema della memoria popolare e di come questa sia andata svanendo a partire dal secondo dopoguerra per via della comparsa di una serie di “apparati” - una letteratura esplicitamente disimpegnata così come l’istruzione fornita nelle scuole - egli afferma: “Dal momento che la memoria costituisce un importante fattore nella lotta [...], se uno controlla la memoria delle persone, ne controlla il dinamismo. E controlla anche la loro esperienza, la loro conoscenza delle lotte precedenti”.⁸⁷ Sul pericolo di dimenticare il passato si esprime anche Milan

⁸⁴ Berry, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ Letteralmente il termine indica il chiacchiericcio e, con accezione peggiorativa, l’eccessiva loquacità. Probabilmente esso mira a mettere in risalto la natura informale e ufficiosa delle “appendici” e il fatto che queste sono una sorta di *pastiches* di varie modalità narrative contribuisce a una generale impostazione parodistica.

⁸⁶ Liu Jianmei, “To Join the Commune or Withdraw from It? A Reading of Yan Lianke’s ‘Shouhuo’”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 19, 2 (2007), p. 25.

⁸⁷ Foucault, Michel, “Film and Popular Memory: An Interview with Michel Foucault”, in *Radical Philosophy*, 11 (1975), p. 25.

Kundera (1929-2023), un altro autore fondamentale della letteratura occidentale, con toni molto più drastici. In una conversazione con lo scrittore statunitense Philip Roth (1933-2018), Kundera sostiene infatti come l'oblio sia “un grande problema della politica. Quando vuole deprivare un piccolo paese della sua coscienza nazionale, una grande potenza ricorre al metodo dell'oblio organizzato. [...] Una nazione che perde la consapevolezza del proprio passato a poco a poco perde sé stessa”.⁸⁸

L'intervento del governo cinese riguardo alla cancellazione della memoria storica è al centro del noto saggio dell'astrofisico e dissidente cinese Fang Lizhi 方励之 (1936-2012) intitolato *L'amnesia cinese*.⁸⁹ Fang parla esplicitamente della “tecnica dell'amnesia della storia” della quale il Partito si è servito nel corso del tempo per far dimenticare alla società la sua storia e “la vera storia dello stesso Partito Comunista Cinese”. Reiterando tale strategia, che fa sì che il potere del Partito aumenti, ogni generazione subisce una sorta di reset per cui non possiede una consapevolezza storica e ideologica di coloro che l'hanno preceduta e di ciò che hanno ottenuto in termini di progresso.⁹⁰

Nell'opporsi a questo processo di progressiva cancellazione dell'identità storica cinese, le opere di Yan Lianke costituiscono una serie di contro-narrative che si sviluppano a partire dai margini e si configurano come *minjian* 民间, letteralmente “in mezzo al popolo” (*renmin zhongjian* 人民中间).⁹¹ Il concetto, che accomuna Yan ad altri autori come Mo Yan, Yu Hua e Liu Zhenyun 刘震云 (1958)⁹², è stato elaborato agli inizi degli anni Novanta da Chen Sihe 陈思和 (1954), professore di letteratura cinese moderna presso l'Università Fudan 复旦大学 di Shanghai. Nel suo studio *Una panoramica della nuova letteratura cinese (Zhongguo xin wenxue zhengti guan* 中国新文学整体观, 1987), Chen definisce *minjian* “come un concetto in opposizione al governo centrale”, i cui “schemi culturali fanno riferimento allo spazio culturale esistente ai margini, oltre il centro di potere del meccanismo di controllo governativo”.⁹³ Analoga alla posizione di Chen è quella del poeta Han Dong 韩东 (1961) espressa nel saggio *Sul minjian (Lun minjian* 论民间, 1999), dove le sue caratteristiche fondanti vengono individuate nello “spirito indipendente” (*duli jingshen* 独立精神) e nella “libera creazione” (*ziyou chuangzao* 自由创造).

⁸⁸ Roth, Philip, *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro* (ed. digitale), trad. it. Norman Gobetti, Torino, Einaudi, 2004, p.

⁸⁹ Fang Lizhi 方励之, “The Chinese Amnesia”, *New York Review of Books*, 27 settembre 1990, <https://www.nybooks.com/articles/1990/09/27/the-chinese-amnesia/>, data di ultima consultazione 23/01/2024.

⁹⁰ Veg, *op. cit.*, p. 220.

⁹¹ È questa l'accezione principale di *minjian* secondo lo *Xiandai hanyu cidian*, il quale, in seconda istanza, riporta anche quella di “non ufficiale” (*feiguangfang* 非官方) caratterizzante la produzione dei suddetti autori (*Xiandai hanyu cidian*, p. 903).

⁹² Xie, Haiyan, *Mythorealism as Method: Ideology and Form in Yan Lianke's Fiction* (tesi di dottorato), University of Alberta, 2019, p. 18.

⁹³ Li, Dian, “Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China”, in Lupke, Christopher (a cura di), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 188.

1.3 Una letteratura della sofferenza

“Rispetto molto, addirittura venero il *laoku ren* [colui che lavora duramente]. Chiaramente queste parole hanno costituito sempre di più il nucleo della mia scrittura e d’ora in poi potrebbero perfino diventarlo di tutta la mia opera”.⁹⁴ È in questa affermazione che probabilmente Yan Lianke riassume gli intenti della sua scrittura, il *leitmotif* che ritroviamo bene o male in tutta la sua produzione, sebbene declinato in vari modi. Il *laoku ren* è anche e di conseguenza *shouku* 受苦, sofferente, un termine che lo scrittore impiega poco prima delle parole appena citate. Del resto, è lo stesso *shou* che ritroviamo in *Shouhuo*, i cui abitanti si trovano nella condizione di dover subire e resistere a ciò che accade loro. Possiamo dunque affermare che il vero protagonista dell’opera di Yan Lianke è l’uomo sofferente, in una prospettiva esistenzialista, psicologica e anche più propriamente fisica. E quella che ne deriva è una letteratura della sofferenza che, come vedremo, ha svariati precedenti storici nella stessa modernità letteraria cinese.

Yan si inserisce a buon diritto nel solco dei grandi autori del realismo - tra tutti Lu Xun, Mao Dun e Lao She - per i quali lo *shouku ren* era stato soggetto imprescindibile nelle loro opere, e che “non divenne soltanto il punto d’incontro tra rappresentazione letteraria e ideologia politica, ma costituì anche una questione etica e morale che mise alla prova il senso di responsabilità e coscienza sociali degli scrittori nel loro perseguimento della modernità cinese”.⁹⁵ Ma con il decadimento dell’ideologia rivoluzionaria, soprattutto negli anni successivi al collasso sociopolitico della Rivoluzione culturale, gli scrittori intrapresero percorsi che li allontanarono sempre più dalla preoccupazione nei confronti delle classi subalterne. Si affermarono così le varie correnti che animarono la “febbre culturale” (*wenhua re* 文化热) degli anni Ottanta - in particolare la letteratura d’avanguardia e quella della “ricerca delle radici” - un periodo di grande fermento e sperimentazione a cui contribuì anche l’arrivo, positivo per alcuni, nocivo per altri, della letteratura e delle teorie letterarie occidentali. Tuttavia, verso la fine del decennio, a seguito della nuova impostazione economica della Cina che si apriva a logiche di mercato capitaliste, anche la letteratura divenne oggetto di mercificazione, annullando di fatto il ruolo di guida morale e intellettuale di cui fino ad allora era stato rivestito lo scrittore.

Nella già citata intervista a Yan Lianke condotta da Li Tuo, il critico realizza un brillante sunto sullo stato dell’arte della letteratura cinese contemporanea, analizzandone con precisione e in modo conciso pregi e difetti, e tracciando la parabola che l’ha condotta sempre più lontano dall’impegno sociale.

⁹⁴ “我非常崇尚、甚至崇拜‘劳苦人’这三个字。这三个字越来越明晰地构成了我写作的核心，甚至可能会成为我今后写作的全部内核。”, Li e Yan, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Liu Jianmei, *op. cit.*, p. 3.

Li individua nella costante preoccupazione per la sorte dei contadini la colonna portante della scrittura di Yan, nonché il motivo basilare per cui scrive, condiviso da pochi altri autori. Anzi, sostiene Li, “potremmo dire che l’attuale letteratura tradisce i lavoratori e i contadini”.⁹⁶ Artefice di questo tradimento era stato proprio il filone letterario destinato all’agglomerato sociale di operai, contadini e soldati (*gongnongbing* 工农兵) che era la pedissequa realizzazione dei dettami dei *Discorsi di Yan’an* riguardo alla produzione letteraria e non solo. Il genere “per un lungo periodo, costituì un forte vincolo alla letteratura, diventandone il giogo, ma finì col rivoltarsi su sé stessa e trasformarsi in una forma di scrittura ufficiale che si opponeva agli interessi di operai e contadini”.⁹⁷ Nonostante ciò, questo tipo di letteratura ebbe il merito di aver avvicinato gli scrittori-intellettuali alle masse. In particolare, ai primi fu richiesto di vivere tra le seconde, dividerne nel modo più completo possibile il modo di vivere e le difficoltà che esso comportava e impararne il linguaggio secondo il principio maoista della “riforma di sé” (*ziwo gaizao* 自我改造) che caratterizzerà anche il successivo movimento dei *zhiqing*.⁹⁸

Dopo lo stravolgimento occorso negli anni Ottanta menzionato brevemente poco sopra, nel decennio successivo a mutare fortemente è la natura stessa della scrittura, la quale diventa a pieno titolo una professione. Con l’avvento di internet e di una cultura sempre più incentrata sul consumo, fanno la loro comparsa nuove tipologie di scrittori e scrittura come “azione economica” (*jingji xingwei* 经济行为), e non più (politico)culturale. Di fatto questi autori, molti dei quali hanno tratto beneficio dal boom economico di questi anni, producono una letteratura autoriferita e fine a sé stessa e “felici come un pesce in acqua non vedono l’ora di esprimere la loro soddisfazione”.⁹⁹ In questo modo hanno fatto sì che la letteratura si allontanasse ancora di più da operai e contadini di quanto già non avesse fatto negli anni Ottanta. È una letteratura che Li etichetta sprezzantemente come dell’“era dell’uomo dappoco” (*xiaoren shidai de wenxue* 小人时代的文学), riferendosi con questa espressione ai membri del ceto medio in ascesa e di quello urbano in espansione. Il *xiaoren*, in spregio all’ideologia confuciana che vedeva nel *junzi* 君子, il gentiluomo, la sola e unica figura che potesse far prosperare uno stato instaurandovi una perfetta armonia sociopolitica (*hexie* 和谐), svolge in questi anni anche il ruolo di guida e controllo della cultura, e il contenuto di essa non potrà che essere irrilevante (*suosui* 琐碎). In sostanza, sostiene Li, il problema non è se la letteratura sia più o meno di qualità, bensì che essa non prende in considerazione “ciò che accade ai disoccupati, ai lavoratori

⁹⁶ “[...] 我们甚至可以说，现在的文学对工人、农民有一种背叛。”，Li e Yan, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷ “[...] 的确在很长一个历史时间里，形成一种对文学的严重束缚，成了文学的枷锁，它最后走向自己的反面，变成与工农利益相对立的一种官方写。”，*Ibid.*

⁹⁸ “

⁹⁹ “[...] 那真是如鱼得水，一股随着暴富或小富而来的得意，溢于言表。”，Li e Yan, *op. cit.*, p. 22.

migranti e ai contadini che lottano per arrivare a fine mese, e che non hanno i mezzi per scrivere”.¹⁰⁰ In sostanza, bisogna fare affidamento a quegli scrittori i quali, pur appartenendo alla nuova borghesia, non producono letteratura auto-riferita. Considerando il panorama letterario cinese in cui fino a pochi decenni fa lo scrittore aveva lo status di intellettuale e nonostante quest’ultimo abbia perso del tutto la sua validità, per Li Tuo vanno comunque tenuti in considerazione “il particolare rapporto tra scrittore e società, la tradizione storica formata dalla scrittura [e] la capacità di autoriflessione soggettiva inerente alla scrittura letteraria”.¹⁰¹

Le critiche che Li muove allo stato dell’arte della scrittura riguardanti il disimpegno degli autori - in particolare quelli di estrazione borghese - non sono di certo nuove. Già Lu Xun, in un breve saggio intitolato “Del guardar le cose a occhi aperti” (*Lun zheng le yan kan* 论睁了眼看), denunciava un’attitudine simile nel letterato tradizionale il quale, attenendosi ancora a un’istituzione culturalmente stantia come quella del rito (*li* 禮) e costretto da una concezione fortemente sclerotizzante dei rapporti interpersonali, non era in grado di empatizzare con i bisogni di una società che stava già vivendo profondi cambiamenti: “Gli uomini colti cinesi per la maggior parte non hanno mai avuto il coraggio di guardare in faccia la vita – i fenomeni sociali, almeno. Già i nostri santi insegnavano: ‘Distogliete lo sguardo da ciò che non è nell’ordine’”.¹⁰² Da qui l’appello a liberarsi di ogni preconcetto e sovrastruttura al fine di affidare alla scrittura una genuina rappresentazione della realtà, per quanto cruda essa potesse essere: “[...] è tempo che ormai i nostri scrittori si tolgano la maschera e sinceramente, profondamente, coraggiosamente guardino la vita e scrivano della loro carne e sangue”.¹⁰³ Questa di Lu Xun era un’esortazione a spostare il focus della composizione letteraria verso un ritratto concreto della realtà che portasse alla luce i mali che all’epoca ammorbavano la Cina, la quale si era da pochissimo liberata del giogo imperiale (1911) ed era alla ricerca di una nuova stabilità politico-sociale. Attraverso le loro opere teorico-letterarie, Lu Xun e gli intellettuali del Quattro maggio ebbero il merito di riportare l’attenzione su chi più di tutti aveva subito i contraccolpi dei turbolenti primi anni del Novecento, la gente comune (*pingmin* 平民), per cui *shouku* risulta un attributo quanto mai indicativo.

Il termine *pingmin* ricorre in molta letteratura di questi anni, ad esempio nei contributi teorici del fratello di Lu Xun, Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), come “Il nobile e l’ordinario” (*Guizude yu*

¹⁰⁰ “那些手里没有笔杆子的下岗工人、民工、还在穷困中挣扎的农民，他们怎么办？”，*Ibid.*

¹⁰¹ “由于作家和社会的特殊关系，由于写作所形成的历史传统，由于文学写作本身所具有的主题自我反思的能力”，*Ibid.*

¹⁰² Lu Xun, *La falsa libertà*, Edoarda Masi (a cura di), Macerata, Quodlibet, p. 76. Lu Xun cita qui un passo dei *Dialoghi* (*Lunyu* 論語) di Confucio (551-479 a.C.), in cui un suo discepolo, Yan Hui 顏回, chiede dei chiarimenti sulla virtù della benevolenza (*ren* 仁). Per raggiungerla, sostiene Confucio, è necessaria una severa condotta di autodisciplina che faccia sì che l’individuo eviti tutto ciò che “non è conforme ai *li*” (*fei li* 非禮). Cfr. Scarpari, Maurizio, *Il confucianesimo: I fondamenti e i testi*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 167-168.

¹⁰³ *Ivi*, p. 81.

pingminde 贵族的平民的), dedicati per l'appunto alla "letteratura della gente comune" (*pingmin wenxue* 平民文学). Il termine viene in seguito ripreso dallo stesso Lu Xun in un altro saggio, "La letteratura di un'epoca rivoluzionaria" (*Geming shidai de wenxue* 革命时代的文学), in cui lamenta l'assenza in Cina di un'autentica letteratura popolare, essendo ancora la letteratura retaggio dei membri dell'allora borghesia colta e arricchita i quali "non amano leggere di gente di terz'ordine"¹⁰⁴, ma fruiscono di contenuti che riflettono le loro condizioni di vita, dunque di una letteratura ideologicamente sterile e fine a sé stessa. Né poteva avere la pretesa di essere definita popolare quella letteratura calata dall'alto in cui il popolo non era altro che mero materiale letterario: "Oggi alcuni prendono il popolo – operai e contadini – come materiale per racconti e poesie, e questa vien chiamata letteratura popolare; in realtà non lo è ancora, perché il popolo non ha ancora aperto bocca. Viene messo in bocca al popolo quello che estranei dal di fuori osservano della sua vita".¹⁰⁵ La soluzione risiede nell'emancipazione da tale narrazione pretenziosa, in quanto "finché operai e contadini non si saranno liberati, il loro pensiero continuerà ad essere quello degli uomini colti; è necessario che operai e contadini arrivino ad una autentica liberazione, perché possa esserci una autentica letteratura popolare".¹⁰⁶

All'assenza di una narrazione corretta della realtà così come viene percepita e vissuta dal popolo si aggiungeva anche l'impostazione illuministica di molti autori del Quattro maggio che determinava una frattura ancor più grande e amara tra coloro che, pur con buoni intenti, denunciarono tramite la scrittura i mali che affliggevano gli *shouku ren* e questi ultimi che, a causa di quegli stessi mali – tra tutti l'indigenza e l'analfabetismo – non erano in grado di comprendere né tantomeno di fruire di tale produzione. Era "lo scarto tra volontà illuministica dell'intellettuale e la pessimistica constatazione dell'inerzia del popolo contadino"¹⁰⁷ di cui lo stesso Lu Xun era amaramente cosciente.

In "Il paese natale" (*Guxiang* 故乡), uno dei racconti più noti dello scrittore contenuto nella sua prima raccolta di racconti *Grida* (*Nahan* 呐喊, 1923), il protagonista di chiara ispirazione autobiografica¹⁰⁸ ritorna al villaggio natio in seguito alla vendita della casa in cui aveva trascorso l'infanzia. Il racconto si apre con un'atmosfera piuttosto oscura e desolante che si ripercuote fortemente sull'animo del personaggio: "[...] avvicinandomi al paese il tempo si fece ancor più cupo, un vento freddo soffiava nella cabina del battello ululando [...] sotto un orizzonte giallastro si vedevano alcuni villaggi desolati, non c'era traccia di vita. Un senso di desolazione s'impadronì del

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 131.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 132.

¹⁰⁷ Pesaro, Nicoletta, "Postfazione" in Lu Xun, *Grida*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 235.

¹⁰⁸ Vi sono almeno un paio di indizi che non lasciano dubbi. Mentre il protagonista sta parlando con il nipote Hong'er, irrompe nella conversazione la signora Yang, che conosce il protagonista fin da quando questi era un neonato e lo apostrofa facendo riferimento ai suoi "baffoni" (Lu Xun, *Grida*, p. 100), segno distintivo dello scrittore. Poco più avanti, sempre la signora Yang si rivolge a lui con la formula "fratello Xun" (*Xun ger* 迅哥儿, *Ivi*, p. 101).

mio animo”.¹⁰⁹ Il protagonista non si capacita di quello che gli si para davanti, i suoi ricordi gli comunicano tutt’altro, ma alla fine realizza che è sempre stato così e che ad essere cambiato è semplicemente lo stato d’animo con cui ha intrapreso il viaggio di ritorno verso la propria casa. L’intero racconto è soffuso di una malinconia nostalgica, ed è proprio la nostalgia a costituire il fulcro su cui si basa la potenza espressiva della narrazione. A maggior ragione si può affermare in questo caso come “Il paese natale” sia una toccante evocazione del dolore del ritorno (nostalgia appunto)¹¹⁰, che qui si tramuta, come abbiamo visto, in uno “stato d’animo melanconico, causato [...] dal rimpianto di condizioni ormai passate, dall’aspirazione a uno stato diverso dall’attuale che si configura comunque lontano”.¹¹¹ A partire da questa definizione, vediamo che le due accezioni sono facce della stessa medaglia e ciò sembra adattarsi anche al sentimento generale del racconto, che ha il suo apice nell’incontro tra il protagonista e l’amico d’infanzia Runtu 闰土, una tra le creazioni più iconiche dell’universo letterario luxuniano.

Era Runtu. Sebbene avessi capito al primo sguardo che era lui, non era il Runtu che serbavo nei miei ricordi. Era robusto il doppio, il suo viso, allora tondo e paonazzo, era diventato giallastro e ricoperto di profonde rughe e aveva gli occhi gonfi e arrossati come suo padre. [...] Portava un logoro cappello di feltro e indossava soltanto degli abiti leggerissimi di cotone imbottito, tremava da capo a piedi. [...] anche le sue mani non erano fresche e paffute come le ricordavo, ma tozze e goffe e screpolate come una corteccia di pino.¹¹²

La visione di Runtu lascia evidentemente attonito il protagonista, il quale è ansioso all’idea di parlare con l’amico che non rivede da più di vent’anni, ma qualcosa lo blocca e gli impedisce di prendere parola. Da bambino vivace che era, curioso della realtà che lo circondava, ecco apparire un uomo stanco, afflitto, provato da annosi stenti e prigioniero di un’esistenza che è costretto a condurre. Chi racconta rimane impotente, senza la possibilità di fare alcunché. Si manifesta qui in tutta la sua drammaticità quello “scarto” di cui si è detto poco sopra, dove “la tensione riformista non trova un suo sbocco nel vano tentativo di comprendere e di ‘risvegliare’ la coscienza di sé (*zijue* [自觉]) delle masse”.¹¹³

¹⁰⁹ Lu Xun, *Grida*, p. 93; “[...] 渐进故乡时，天气又阴晦了，冷风吹进船舱中，呜呜的响 [...]；苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。”，Lu Xun, *Kuangren riji*, cit., p. 61.

¹¹⁰ Sebbene l’etimologia del termine sia da ricondurre al greco (νόστος “ritorno” e άλγος “dolore”), il concetto era assente in questa cultura. L’uso che se ne fa tuttora trova il suo primo corrispettivo nel tedesco *Heimweh*, letteralmente il “mal di casa”. Il neologismo *Nostalgie* è di origine svizzera e la sua introduzione è merito del medico Johannes Hofer (1669-1752), che lo impiegò nella sua tesi di dottorato nel 1688.

¹¹¹ “Nostalgia”, in *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/nostalgia/>, data di ultima consultazione 04/09/2023.

¹¹² Lu Xun, *Grida* cit., p. 102. “这来的便是闰土。虽然我一见便知道是闰土，但又不是我这记忆上的闰土了。他身材增加了一倍；先前的紫色的圆脸，已经变作灰黄，而且加上了很深的皱纹；眼睛也像他父亲一样，周围都肿得通红 [...] 他头上是一顶破毡帽，身上只一件薄的棉衣，浑身瑟缩着；[...] 那手也不是我所记得的红活圆实的手，却又粗又笨而且开裂，像是松树皮了”，Lu Xun, *Kuangren riji*, p. 67.

¹¹³ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 34.

Sebbene questo, come altri racconti dello scrittore, siano caratterizzati da un pessimismo di fondo determinato dalla presa di coscienza dell'inutilità dell'intervento a livello sociale da parte dell'intellettuale, è presente tuttavia una componente di contrasto che consiste in una speranza, flebilmente ottimista, ma comunque venata di incertezza, nel miglioramento generale delle cose. Verso la fine del racconto, finiti i preparativi e ripresa la via del ritorno – degno di nota il mirabile stacco che divide i due momenti – il protagonista si è ormai rassegnato e accetta l'ineluttabilità del destino dell'amico, e più in generale del villaggio natio. Rispetto a quest'ultimo si staglia una distanza che è insieme spaziale e psicologica, mentre i ricordi di Runtu bambino finiscono per sbiadire nella sua mente.

Mentre la mia vecchia casa era sempre più distante da me, anche il paesaggio del mio paese natale si allontanava gradualmente, ma non provai alcuna nostalgia. Sentivo soltanto che attorno a me si ergeva un invisibile alto muro che mi separava dalla mia famiglia e mi causava un forte senso di oppressione. L'immagine del piccolo eroe con la collana d'argento nel campo di angurie, che mi era prima così nitida, ora si era all'improvviso offuscata e ne provai un'immensa tristezza.¹¹⁴

Rivolgendo il suo pensiero al nipote Hong'er e a Shuisheng, figlio di Runtu con cui il primo aveva iniziato a legare, il protagonista si augura che tra i due non accada ciò che si è verificato con Runtu, che “non si lasciassero dividere dalle barriere”, ma neanche che “vivessero le mie stesse traversie, o che vivessero soffrendo le mie stesse traversie, o che, come altri, vivessero soffrendo per la propria brutalità”.¹¹⁵

Eppure, pensando alla speranza, egli prova paura. Per un attimo ricorda quando dentro di sé derise l'idolatria dell'amico quando gli aveva ceduto un braciere per l'incenso e un candelabro, simboli della superstizione a cui si aggrappavano i contadini e in netto contrasto con la mentalità “illuminista” del protagonista. Ma questi si accorge che la speranza di cui aveva avuto timore era essa stessa un idolo; l'unica differenza con Runtu era che l'oggetto in cui veniva riposta – l'anelito a un futuro migliore – era qualcosa di difficilmente raggiungibile, quasi astratto, intangibile.

Quello nei confronti della speranza è un sentimento che denota ambiguità e insicurezza, aspetti che emergono in un altro noto saggio dell'autore, “Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata?” (*Nuola zouhou zenyang?* 娜拉走后怎样?, 1924), in cui troviamo un ritratto non molto lusinghiero della speranza verso il futuro, sulla quale Lu Xun non si mostra tutt'altro che generoso.

Però non si deve sognare del futuro. Arcybašev¹¹⁶ nei suoi romanzi ha chiesto più volte agli idealisti che sognano una futura età dell'oro perché, per fondarla, invitino prima tanti uomini a soffrire. «Vi impegnate a dare l'età dell'oro ai loro discendenti, ma a loro che date?» egli chiede.

¹¹⁴ Lu Xun, *Grida*, p. 107.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Michail Petrovič Arcybašev (1878-1927), scrittore e drammaturgo russo.

Qualche cosa c'è, la speranza del futuro. Ma il prezzo è troppo alto; per questa speranza far sì che gli uomini, con la sensibilità ridotta, abbiano una percezione ancora più profonda del proprio dolore, e l'anima veda coi suoi stessi occhi il proprio cadavere putrefatto.¹¹⁷

Sentimenti analoghi emergono dalla dichiarazione d'intenti di un altro scrittore menzionato poco sopra, Mao Dun 矛盾, *nom de plume* di Shen Yanbing 沈雁冰 (1896-1981). Proveniente da una famiglia di nobiltà decaduta del Zhejiang, Shen frequentò per due anni l'Università di Pechino fino a che le ristrettezze economiche della famiglia non lo costrinsero ad abbandonare gli studi. Trovò impiego presso la Commercial Press (*Shangwu yinshuguan* 商务印书馆) – la principale casa editrice di Shanghai e tra le prime che si possano definire tali a comparire in Cina¹¹⁸ – di cui divenne uno degli editori e scrittori più prolifici e diede un contributo fondamentale nell'introduzione in Cina della letteratura naturalista e realista occidentale, pubblicando svariati articoli e saggi sulla necessità della sua diffusione.¹¹⁹

Avendo in un primo momento tagliato i ponti con la letteratura per dedicarsi esclusivamente ad attività politiche rivoluzionarie, egli tornò ai suoi progetti originari in seguito alla grande disillusione provocata dal drammatico quadro storico e politico in cui si era trovato ad agire: “L'insuccesso politico di Shen e la conseguente preoccupazione nei confronti delle complicate forze (o contraddizioni) che governavano la realtà politica hanno in qualche modo sprigionato la sua immaginazione letteraria”.¹²⁰

Ho sperimentato gli scenari più complessi della caotica storia moderna cinese e, di conseguenza, ho perso ogni illusione sulle contraddizioni della vita umana. Profondamente solo e depresso - senza peraltro menzionare le situazioni [concrete] che mi opprimono - sono ormai deciso a porre chiarezza in questa vita grigia e confusa con quel residuo di forza vitale che ancora rimane in me. Ed è per questo motivo che mi sono dedicato alla scrittura.¹²¹

Lo sconforto dello scrittore “illuminato” suscitato dal senso di impotenza rispetto alla successione di eventi storici e politici di cui comprende la portata (Mao Dun) e vorrebbe porvi rimedio muovendo una massa che si mostra al contrario passiva e inamovibile (Lu Xun), è un elemento che

¹¹⁷ Lu Xun, *La falsa libertà*, p. 31.

¹¹⁸ Fondata nel 1897 da Xia Ruifang 夏瑞芳 (1871-1914) e alcuni suoi amici, la Commercial Press costituisce la principale realtà editoriale insieme alla Zhonghua (*Zhonghua yinwu zhongju* 中华印务总局), stabilitasi ad Hong Kong nel 1871 ad opera di Wang Tao 王韜 (1828-1927) e Huang Sheng 黄勝 (1827-1902), e alla quale è seconda solo cronologicamente (Zhang, Xiantao, *The Origins of the Modern Chinese Press: The influence of the Protestant missionary press in late Qing China*, New York, Routledge, 2007, pp. 110-111).

¹¹⁹ In un saggio del gennaio 1920, *Manifesto della rubrica Nuove correnti letterarie* (*Xiaoshuo xinchaolan xuanyan* 小说新潮栏宣言), propose un ambizioso programma di traduzione di opere di autori realisti e naturalisti provenienti da tutta Europa che prevedeva due fasi. Con la prima si sarebbero dovuti apprendere la descrizione e l'osservazione scientifiche del naturalismo tramite opere che avrebbero funto da modello per gli autori cinesi; la seconda comprendeva testi incentrati maggiormente su tematiche sociali (Lombardi, Rosa, “L'introduzione del Naturalismo in Cina, il ruolo di Mao Dun e il dibattito sulla stampa”, in *Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale*, 57 (2021), p. 427).

¹²⁰ Anderson, Marston, *The limits of realism: Chinese fiction in the revolutionary period*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 121.

¹²¹ *Ibid.*, citato in Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 174.

ritroviamo anche in Yan Lianke, pur rappresentando lui stesso un caso ideologicamente contraddittorio e irrisolto.

Da una parte, infatti, lo scrittore sembra voler sciogliere il sanguinoso contratto sociale che il popolo cinese è stato costretto a stipulare a prezzo di enormi e insensati sacrifici. L'unica soluzione sembra dunque risiedere nell'isolamento dalla società costituita e tutti i suoi complessi, alla maniera dei maestri daoisti. Allo stesso tempo persiste nella sua scrittura quella responsabilità morale e sociale - caratteristica rilevante già nell'opera di Lu Xun e degli scrittori di sinistra - di dare voce alle classi meno abbienti e di rendere loro giustizia portando alla luce gli innumerevoli soprusi subiti nel corso di decenni.

Un'altra figura che a buon diritto può essere accostata a quelle appena discusse è Xiao Hong 萧红, nata Zhang Naiying 张乃莹 (1911-1942), la cui scrittura pone anch'essa al centro le categorie sociali più deboli, gli emarginati, con una particolare attenzione alla questione femminile e all'iniquità delle condizioni in cui la donna era costretta a vivere nella Cina alle soglie della modernità.¹²²

Xiao Hong era originaria dello Heilongjiang e proveniva da una famiglia di buona estrazione, ma basata ancora su un'educazione di stampo tradizionale e in cui vigeva un generale clima di severità e indifferenza. A partire dal 1930, anno della sua prima fuga verso Pechino con l'obiettivo di ricevere una formazione più in linea con i tempi, la scrittrice visse un'esistenza da profuga dettata in parte dalla fallimentare vita sentimentale - evitò un matrimonio combinato e si sposò per due volte - ma anche dal critico momento storico dell'invasione giapponese che riservò a lei come a milioni di altri cinesi lo stesso crudele destino.

Nella sua opera più significativa, *Il campo della vita e della morte* (*Shengsi chang* 生死场, 1935), la cui pubblicazione fu patrocinata da Lu Xun, Xiao Hong narra di una Cina resa brutale e violenta dalla guerra che, se si vuole seguire il dualismo evocato dal titolo, la privò della forza vitale incarnata dagli uomini impegnati al fronte, lasciando la controparte femminile in balia di una sorte non meno dolorosa.¹²³ Ambientato in un villaggio di quella Manciuria dalla quale l'autrice stessa proveniva, il romanzo si concentra sulle vicende di alcune donne - tra tutte spiccano Jingu 金枝 (Ramo d'Oro) e Mamma Wang 王婆, la quale funge da collante narrativo tra i personaggi femminili - che sperimentano la sofferenza in tutte le sue più crude manifestazioni, una sofferenza che si abbatte prima di tutto sul loro corpo, qui un mero involucro privo di qualunque parvenza spirituale che enuclea in modo evocativo tutta la tragicità della condizione umana.

¹²² Pesaro, Nicoletta, "Xiao Hong: corpi in fuga. Fuga come motivo autobiografico, ontologico e narratologico", in Monica Giachino, Adriana Mancini (a cura di), *Donne in fuga*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 91-107.

¹²³ Lydia Liu applica tale dualismo all'esperienza del corpo femminile, in particolare quello delle donne contadine, identificando *sheng* con la gravidanza e il parto e *si* con la morte per suicidio o provocata da malattia o da un abuso (Liu, Lydia, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity - China, 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 201).

L'ambientazione rurale rappresentata dal "campo" (*chang* 场) che ricorre nel titolo, l'attenzione posta alla vita e l'esperienza delle persone comuni sono entrambi aspetti che ritroviamo praticamente immutati in Yan Lianke, oltre all'aver vissuto in prima persona situazioni di estrema povertà. Sia Yan che Xiao Hong sono *shouku ren* che scrivono per gli *shouku ren*. Ma se Yan, come Lu Xun, possiede un atteggiamento illuminista, questo tratto è assente nell'autrice nella misura in cui ella rifiuta per sé ogni connotazione politica e ideologica, nonostante la sua adesione all'Associazione degli scrittori nel 1930: "Lo scrittore non appartiene a nessuna classe sociale, ma alla specie umana. Oggi come in passato il punto di partenza per ogni scrittore è affrontare l'ignoranza umana".¹²⁴ Questa dichiarazione, che possiamo considerare la summa etica di Xiao Hong, è più affine per ideali a quella "letteratura umana" (*ren de wenxue* 人的文学), espressione coniata da Zhou Zuoren per indicare "l'insieme di quei testi che studiano e descrivono i problemi della vita umana".¹²⁵ Al contrario molti hanno voluto vedere ne *Il campo della vita e della morte* un manifesto del discorso nazionalista e anti-giapponese, ignorando il messaggio dichiaratamente femminista del romanzo.

Ci limiteremo in questa sede a riferire un episodio che va a sostegno di questa tesi, ma sufficiente ad avvalorarla. Dopo che i giapponesi si sono impadroniti del suo villaggio, Ramo d'Oro si dirige in città per evitare le angherie e gli abusi dei soldati, ma paradossalmente finisce per essere violentata da un suo compatriota. Xiao Hong sovverte qui il tropo della donna abusata come lo concepiva la retorica nazionalista, mettendo di conseguenza in questione anche il ruolo dell'identità nazionale. Il romanzo infatti "situa il problema dell'identità nazionale all'intersezione tra il corpo femminile e il discorso nazionalista e sfida la presa nazionalista sul significato e sulla proprietà di quel corpo".¹²⁶ È dunque impossibile per Ramo d'Oro divenire oggetto del discorso nazionalista xenofobo che vuole lo straniero/giapponese il necessario colpevole di un atto così turpe. Ma al nazionalismo è inerente anche un'ideologia dalle inclinazioni patriarcali che vede nell'uomo che combatte per la propria patria la sua più alta manifestazione e gli assicura posizioni di dominio. La strategia di Xiao Hong è un affronto ben mascherato che permette alla donna e al suo corpo di rifiutare e contestare i diritti di tale dominio.

¹²⁴ Cit. in Pesaro, "Xiao Hong" cit., p. 102.

¹²⁵ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹²⁶ Liu, *op. cit.*, p. 199.

Capitolo secondo *Elementi di narratologia*

Prima di procedere all'analisi narratologica e stilistica delle due opere di Yan Lianke, ci sembra opportuno fornire al lettore un prospetto storico e teorico di quegli elementi su cui si concentrerà tale analisi. A tal fine si prenderà come riferimento due testi - *Figure III – Discorso del racconto* di Gérard Genette (1930 - 2018) e *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film* di Seymour Chatman (1928 - 2015) – che si inseriscono entrambi nella critica letteraria di matrice strutturalista, la narratologia. A partire dalla lezione del francese e dalla tradizione del formalismo russo¹, Chatman propone una rielaborazione delle due e amplia lo spettro delle proprie ricerche concentrandosi anche sul linguaggio cinematografico², articolando l'analisi sui livelli di *storia* e *discorso*, ossia il contenuto di una narrazione e il modo in cui questo contenuto viene comunicato o, per dirla con Chatman, il *cosa* e il *come* della narrazione.³

2.1 *Struttura e strutturalismo*

Alla base di questa corrente è il concetto di *struttura*, che troviamo impiegato in varie accezioni, ma che generalmente indica una totalità determinata da una serie di componenti in relazione tra di loro e che non possono sussistere in autonomia. In tal senso va inteso nelle locuzioni latine *verborum structura*, che si ritrova in Cicerone (106 - 43 a.C.) e Quintiliano (ca. 35 - ca. 96), e *carminis structura* di Ovidio (43 a.C. - 17 d.C), espressioni “che rimandano a un’idea di ordinamento, di disposizione razionale degli elementi in un tutto unico, di un’organicità che ha le caratteristiche della coerenza e dell’unitarietà”.⁴ Nell’introduzione a un volume che raccoglie una serie di studi sull’uso del termine “struttura” nei vari ambiti disciplinari, l’etnologo e sociologo francese Roger Bastide (1898-1974) mette in risalto l’accezione “architettonica” di *structura*, forma derivata del verbo *struere* “costruire”, che verrà ripresa nel XVII secolo e doppiamente estesa “in direzione dell’uomo, il cui corpo viene considerato una costruzione, e in direzione delle sue opere, in particolare la lingua, che vengono

¹ Il formalismo consiste nell’atteggiamento critico che considera l’opera d’arte sulla base dei modi e delle forme che la compongono, ponendo particolare attenzione sulle particolarità linguistico-stilistiche. I formalisti russi, che miravano a una teoria della letteratura svincolata da qualsivoglia metodologia, si riunirono in due gruppi principali, il Circolo linguistico di Mosca (*Moskovskij lingvističeskij kružok*), formatosi nel 1915 attorno alle figure di Roman Jakobson (1896-1982), Boris Tomaševskij (1890-1957) e Osip Brik (1888-1945); e la “Società per lo studio del linguaggio poetico” (*Opojaz*, acronimo per *Obščestvo izučeniya poetičeskogo jazyka*), istituita l’anno successivo dai suoi principali esponenti Viktor Šklovskij (1893-1984) e Boris Ejchenbaum (1886-1959). Il Circolo si concentrò su questioni di natura linguistica, mentre la “Società” ebbe interessi più letterari (Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 104-105).

² Sull’applicazione delle teorie narratologiche al cinema segnaliamo anche l’analisi condotta da Edward Branigan in *Narrative Comprehension and Film*, London and New York, Routledge, 1992.

³ Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1980², p. 19. I corsivi nel corpo del testo sono impiegati per evidenziare i termini e le locuzioni chiave alla loro prima occorrenza.

⁴ Marchese, *op. cit.*, p. 268.

considerate delle strutture”⁵; trovare il momento preciso in cui è cominciata l’espansione del termine risulta tuttavia un’azione riduttiva e inconcludente, a maggior ragione per un concetto come quello di “struttura”.⁶

Tutte le varie accezioni confluiranno nella definizione di lingua fornita da Ferdinand de Saussure (1857-1913), iniziatore della linguistica strutturale e più in generale padre della linguistica moderna e contemporanea. Nel *Corso di linguistica generale (Cours de linguistique générale, 1916)*, volume pubblicato postumo in cui è contenuto il pensiero linguistico di Saussure, questi concepisce la lingua come un *sistema*⁷ composto da elementi interconnessi e il cui funzionamento è determinato da un modello astratto che gli soggiace. Questa dinamica riecheggia nel “Vocabolario tecnico e critico della filosofia” (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*) di Lalande, dove la struttura viene definita come “un tutto formato da fenomeni connessi, tali che ciascuno dipende dagli altri e non può essere ciò che è se non per e nella relazione con essi”.⁸ Per fornire un’ultima ma analoga accezione del termine, esso viene impiegato anche nella definizione della “psicologia della *Gestalt*” (dal tedesco *Gestaltpsychologie*, “psicologia della forma”), teoria strutturalista elaborata intorno agli anni Venti del secolo scorso per cui “i fenomeni percettivi non possono essere spiegati sulla base di una giustapposizione o addizione di singole unità elementari (sensazioni), ma piuttosto globalmente nel loro organizzarsi in strutture (*Gestalten*) secondo leggi ben determinate”.⁹ Si può dunque affermare che l’uso di “struttura”, che sia il semplice termine o il concetto, è pressoché universale e mantiene il senso di qualcosa fondato sui rapporti reciproci di ciò che lo costituisce, a prescindere dall’ambito in cui troviamo impiegato “struttura” e le peculiarità del termine/nozione che l’ambito stesso va inevitabilmente ad esaltare.

Quanto al termine strutturalismo, esso designa due movimenti legati tra loro ma che comunque si distinguono. L’accezione principale fa riferimento alla linguistica strutturale i cui due principali esponenti sono Saussure in Europa e Leonard Bloomfield (1887-1949) negli Stati Uniti. Il movimento derivato dal primo e detto anche “non linguistico”¹⁰ consiste in un fenomeno prodottosi soprattutto in Francia intorno agli anni Sessanta che vede l’applicazione di concetti della linguistica strutturale a

⁵ Lepschy, Giulio C., “Osservazioni sul termine *Struttura* (A proposito di *Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales, edité par R. Bastide*)”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 31, 3/4 (1962), p. 174-175.

⁶ “Non si tratta tanto del fatto che in questioni del genere una data precisa è quasi sempre impossibile da stabilire, quanto della fluidità della nozione di struttura, e quindi della difficoltà di stabilirne l’importanza all’interno di determinate concezioni – oltre che della difficoltà costituita dal fatto che la nozione e il termine «struttura» non sono necessariamente associati”, *Ibid.*, p. 177.

⁷ Nel *Corso* troviamo impiegato “sistema” molto più frequentemente di “struttura”, che comunque assume un senso diverso da quello che avrà successivamente. Il cambio terminologico avverrà intorno agli anni ’30 del Novecento (Graffi, Giorgio, *Breve storia della linguistica*, Roma, Carocci, 2019, p. 158). Sull’uso di “struttura” all’interno del *Corso* vedi Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Tullio de Mauro, Bari, Laterza, 2005¹⁹, p. 448, nota 259.

⁸ Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 1031-1032.

⁹ Per l’uso di “struttura” anche in ambiti scientifici o che comunque esulano da quelli linguistico e letterario che vengono qui considerati si rimanda sempre alla vasta e meticolosa analisi dell’articolo di Lepschy.

¹⁰ Graffi, *op. cit.*, p. 159.

un ampio spettro di discipline tra cui, solo per citarne alcune, l'antropologia, la psicoanalisi, lo studio delle istituzioni e la critica letteraria, sulle quali si concentrarono rispettivamente Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Jacques Lacan (1901-1981), Michel Foucault (1926-1984), Roland Barthes (1915-1980)¹¹ e, ispirandosi a quest'ultimo, lo stesso Genette.

A dare la definizione più brillante di quale sia la vera natura e gli obiettivi dello strutturalismo è stato probabilmente Barthes nel breve ma denso saggio intitolato *L'attività strutturalista*, uscito originariamente nel 1963 sulla rivista letteraria *Lettres Nouvelles* e successivamente incluso nel primo volume dei suoi *Essais critiques* dell'anno successivo.¹²

Innanzitutto, come si evince dal titolo, Barthes non considera lo strutturalismo come una scuola, né come un movimento, in quanto tutti coloro che vengono etichettati come strutturalisti non hanno un sentire comune riguardo alle basi e ai fini della loro ricerca. Egli individua però nella linguistica strutturale di Saussure, con cui non condivide solo la parentela ma anche l'impostazione teoretica, ciò che differenzia lo strutturalismo dalle altre modalità di pensiero. Risalendo all'opposizione tra significante e significato¹³, uno dei fondamenti del pensiero linguistico del ginevrino, essa da un lato rimanda per l'appunto al modello linguistico saussuriano, dall'altro eleva la linguistica a "vera scienza della struttura".¹⁴

Si individuano a questo punto i tre termini principali che vanno a definire lo strutturalismo in quanto attività: la persona che la svolge, quello che Barthes chiama *uomo strutturale*; l'oggetto su cui si concentra l'attività; e infine la struttura, che è risultato della "successione regolata di un certo numero di operazione mentali"¹⁵ che è l'attività stessa. Questa struttura, in quanto *simulacro* "orientato" e "interessato" dell'oggetto su cui è stata condotta l'attività, ci permette di capire ciò che regola il funzionamento di quell'oggetto, qualcosa che prima dell'attività è invisibile e di conseguenza incomprensibile: "Il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto", scrive Barthes.¹⁶ In tal senso, l'attività strutturalista conferisce all'individuo in quanto essere pensante una singolare capacità poetica per cui "la creazione e la riflessione non sono [...] 'impressione' generale del mondo, ma fabbricazione vera e propria di un mondo simile al primo, non per copiarlo ma per renderlo intelligibile".¹⁷ Ma non solo, essa ha il merito di dare risalto alla caratteristica che rende l'uomo quello che è, ovvero il procedimento attraverso cui egli dà un senso alle cose, mettendolo inoltre nella

¹¹ Beccaria, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 741.

¹² Barthes, Roland, *Saggi critici*, trad. it. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 308-315.

¹³ La dicotomia, una delle quattro alla base del pensiero linguistico di Saussure, è alla base dell'arbitrarietà del segno linguistico per cui un elemento linguistico non ha valore di per sé ma è determinato da ciò che lo distingue dagli altri elementi del sistema linguistico di appartenenza. In questo senso *tavolo* è singolare in quanto si differenzia dalla forma plurale *tavoli* e viceversa.

¹⁴ *Ivi*, p. 309.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 310.

¹⁷ *Ibid.*

posizione di domandarsi e indagare tale procedimento. Ecco che fine ultimo dello strutturalismo diventa la formazione dell'*homo significans*, “l’uomo fabbricatore di senso”.¹⁸

È impossibile non riscontrare una somiglianza con la facoltà, riscontrata da Yan Lianke nello scrittore, di dare vita a una nuova realtà a partire dalla propria verità interiore e di rendere l’impresentabile lyotardiano attraverso il discorso letterario. In entrambi i casi viene esaltata la soggettività della persona nella sua interpretazione e significazione della realtà, che possono compiersi con un atto di critica riflessiva o poetica o con un’opera letteraria.

2.2 Una microstoria della narratologia

Dello strutturalismo e la narratologia che da esso ha origine si intende farne qui una breve ma quanto più esauriente trattazione facendo riferimento agli autori e le relative teorie che si concentrano in una manciata di decenni del Novecento ma le cui prime avvisaglie, come vedremo si riscontrano nella Grecia classica.

Sebbene il termine “narratologia” vede il suo primo impiego da parte di Tzvetan Todorov (1939-2017) nella sua *Grammatica del Decameron* (1969)¹⁹, le basi teoretiche di questa linea di pensiero erano già state gettate nell’antichità. Infatti, in un dialogo contenuto nel terzo libro della *Repubblica* di Platone, Socrate discute con Adimanto, uno dei fratelli di Platone, sulla distinzione tra diegesi e mimesi, ossia tra il racconto eseguito dal narratore e quello svolto da un personaggio interno al racconto stesso, il quale “imita” un contesto reale come quello dialogico tra due interlocutori.²⁰

[Socrate] “Non ti pare che tutto quello che i creatori di miti e i poeti raccontano si riduca a un’esposizione di fatti passati, presenti o futuri?”

[Adimanto] “E che altro potrebbe essere?” domandò.

[S.] “E non è vero che essi fanno la loro esposizione o tramite un racconto diretto o per via di imitazione, o in ambedue i modi? [...] Dimmi un po’, hai presente l’inizio dell’Iliade dove il poeta racconta che Crise pregò Agamennone di restituirgli la figlia, che questi si infuriò e che quello, poiché non ottenne ciò che voleva, invocò vendetta dal dio contro gli Achei?”

[A.] “Sì, l’ho presente”.

[S.] “Sai, allora, che fino a questi versi: ‘e scongiurava tutti quanti gli Achei /e più di tutti i due Atridi, reggitori di popoli’²¹, il poeta si esprime in prima persona, e non prova nemmeno a sviare la nostra mente come se fosse un altro a parlare con lui. Ma da questo punto in avanti prosegue fingendo di essere Crise e non lascia nulla di intentato perché il narratore non risulti essere Omero, ma lo stesso anziano sacerdote.”²²

Nella *Poetica* Aristotele fornisce una trattazione breve ma incisiva sulla trama e la sequenzialità degli eventi alla quale colui che compone o svolge una narrazione deve necessariamente seguire.

¹⁸ *Ivi*, p. 313.

¹⁹ Todorov, Tzvetan, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973, p. 21.

²⁰ Palazzo, Giuseppe, “Mimesi e Diegesi. Narrazione e azione nel testo”, *Filosofi(e)Semiotiche*, 1 (2014), p. 57.

²¹ Cfr. Omero, *Iliade*, trad. it. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014, p. 3, vv. 15-16.

²² Platone, *Repubblica*, Reale, Giovanni e Radice, Roberto (a cura di), Milano, Bompiani, 2009, p. 359.

Noi abbiamo già stabilito che la tragedia è mimesi di un'azione perfettamente compiuta in sé stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza [...] Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le susseguia nell'ordine normale dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato.²³

E sempre nella *Poetica* viene anticipata la distinzione tra *telling* e *showing*, ossia due modi diversi del narratore di porsi rispetto alla storia raccontata. Nel primo egli impone costantemente la sua presenza discutendo e commentando ciò che racconta, mentre nel secondo sono eventi e personaggi, che “mostrandosi” e raccontandosi, prevalgono su tale presenza oscurandola. Sia Aristotele che la narrativa moderna mostrano maggiore apprezzamento nei confronti dello *showing* per cui non troviamo traccia nella storia di chi la sta raccontando e chi legge non deve così avere a che fare con interventi invasivi.²⁴

Omero per infinite altre ragioni è degno di lode, ma in modo specialissimo per questa, che egli è l'unico dei poeti epici il quale non ignori qual parte il poeta deve assumere nel poema in prima persona. Il poeta epico deve parlare in persona propria il meno che è possibile; quando fa codesto, egli non è imitatore [nello stretto senso della parola]. Gli altri poeti entrano sempre in campo con la propria persona; poco o raro si immedesimano in coloro che vogliono rappresentare. Imero invece, dopo poche parole come di presentazione, subito introduce o un uomo o una donna o qualche altro carattere; nessun personaggio in lui è senza carattere; tutti si distinguono gli uni dagli altri per un loro carattere ciascuno.²⁵

In epoca moderna furono soprattutto i romanzieri ad apportare innovazioni nel campo della teoria del racconto. Tra questi Henry James (1843-1916) che, nella prefazione al suo *Ritratto di signora* (*The Portrait of a Lady*, 1881), si espresse sul punto di vista, tecnica del cui uso era egli stesso fine conoscitore.

La casa del romanzo, in breve, non ha una sola finestra: ha un milione, o meglio un numero incalcolabile di finestre, ciascuna delle quali è stata aperta, o deve essere ancora aperta, nella sua vasta facciata dalla necessità della visione individuale, dalla pressione della volontà individuale. [...] In ciascuna di esse c'è una figura con un paio d'occhi (o almeno con un binocolo da campo) che costituisce spessissimo uno strumento unico di osservazione, assicurando a colui che se ne serve una impressione diversa da qualunque altra. Quello spettatore e i suoi vicini guardano lo stesso spettacolo, ma uno vede più dove l'altro vede meno, uno vede nero dove l'altro vede bianco, uno vede grande dove l'altro vede piccolo, uno vede grossolano dove l'altro vede raffinato.²⁶

²³ Aristotele, *Poetica*, Valgimigli, Manara (a cura di), Bari, Laterza, 1964, pp. 87-88.

²⁴ “A partire da Flaubert, molti autori e critici si sono convinti che i modi di narrare ‘oggettivo’ o ‘impersonale’ o ‘drammatico’ siano naturalmente superiori a tutti quelli che permettono all'autore o a un suo portavoce attendibile un loro diretto intervento. Talvolta, le complesse questioni coinvolte in questo cambiamento sono state ridotte a una comoda distinzione tra ‘mostrare’, che è artistico, e ‘raccontare’, che è inartistico”. Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago, Chicago University Press, 1983, p. 8.

²⁵ Aristotele, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁶ James, Henry, *Ritratto di signora*, trad. it. Beatrice Boffito Serra, Milano, BUR, 1996, pp. 56-57.

Sul ruolo fondamentale svolto dal tempo nella narrazione scrisse Edward M. Forster (1879-1970), autore di noti romanzi come *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1908) e *Passaggio in India* (*A Passage to India*, 1924), nella raccolta di saggi critici *Aspetti del romanzo* (*Aspects of the Novel*, 1927).

Nel romanzo la fedeltà al tempo è imperativa: senza di esso nessun romanzo potrebbe essere scritto. Mentre nella vita quotidiana tale fedeltà non è indispensabile: non lo sappiamo per certo, e l'esperienza di certi mistici suggerisce, anzi, che non lo sia, e che siamo piuttosto in errore nell'assumere che al lunedì segua il martedì, e alla morte la decomposizione. È sempre possibile, per tutti noi, negare nella vita quotidiana che il tempo esista e comportarci di conseguenza, anche se il nostro modo di agire diventerebbe indecifrabile e i nostri concittadini ci manderebbero in quello che decidono di chiamare ospedale psichiatrico. Ma è impossibile per il romanziere negare il tempo nella struttura del suo libro: per quanto debolmente, deve restare ancorato al filo del racconto e alla sua interminabile trama, altrimenti diventa incomprendibile il che, nel suo caso, è un errore madornale.²⁷

Venendo a Genette, egli applica i principi che definiscono la struttura in quanto tale alla materia letteraria e in particolare all'imponente romanzo *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*) di Marcel Proust (1871-1922), pubblicato in sette volumi (di cui tre postumi) tra il 1913 e il 1927. Il critico francese procede allo svisceramento dell'opera proustiana al fine di rivelarne i meccanismi narrativi i quali risultano di validità universale e dunque applicabili a qualsivoglia testo letterario, rendendo dunque possibile un "discorso del racconto". In altre parole, l'individuazione delle strutture che regolano la narrazione nei "prodotti letterari"²⁸ giustifica la narratologia in quanto metodo che "assegna all'analisi dei testi letterari una finalità conoscitiva [...] e una funzione esplicativa".²⁹

Servendoci del procedimento narratologico, dei due romanzi di Yan Lianke verranno analizzati l'uso di voce e prospettiva, due termini che all'interno della teorizzazione genettiana assumono delle accezioni ben precise; la struttura dei testi; le intrusioni metanarrative nel testo e il rapporto tra *fabula* e intreccio. Sotto questi aspetti, emergono svariate peculiarità che conferiscono alle opere dello scrittore un discreto grado di originalità e novità che lo contraddistinguono tra gli autori della contemporaneità cinese, in particolare per le strategie narrative messe in atto, per citare solo un esempio l'inserimento, spesso in momenti chiave della storia, di un personaggio dalla forte carica simbolica che porta lo stesso nome dell'autore e svolge un ruolo metanarrativo in cui vanno ricercate implicazioni di natura politica riguardanti vicende vissute dall'autore stesso. Ma di questo parleremo più approfonditamente.

²⁷ Forster, Edward M., *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927, p. 29.

²⁸ "[...] i prodotti letterari vengono intesi come strutture di elementi combinati secondo regole del codice linguistico e poetico che realizzano potenzialità insite nel sistema della lingua e generalmente non sfruttate nella comunicazione comune, quotidiana" (Rosiello, Luigi, *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 1).

²⁹ *Ivi*, p. 3.

Nei prossimi paragrafi analizzeremo quegli elementi peculiari della narratologia che richiedono una spiegazione più approfondita sia per il tecnicismo con cui sono stati elaborati sia per il nozionismo a volte pedante che necessariamente caratterizza le teorizzazioni di Genette e più in generale degli strutturalisti. Queste attitudini costituiscono un riflesso del modo in cui i formalisti russi si approcciavano alla materia narrativa, ossia scegliendo deliberatamente di non basarsi su alcuna metodologia e neanche di crearne una che giustificasse le loro ricerche.³⁰

Gli elementi che si è scelto di analizzare sono la *voce* e la prospettiva, a cui si è già fatto cenno e che indicano rispettivamente la figura del narratore e, per usare un'espressione analoga, il punto di vista attraverso cui viene raccontata la storia. Nei romanzi di Yan le categorie di *modo* e *voce* costituiscono per certi versi i pilastri della sua scrittura, dato il peso assunto dal narratore e i personaggi e dal punto di vista attraverso cui leggiamo le sue opere. In tal senso, con il racconto in prima persona, Yan ha l'occasione utilizzare lo sguardo dei suoi protagonisti per esplorare le varie dimensioni storico-sociali della Cina moderna e contemporanea.

2.3. Voce

La prima definizione di *voce* data da Genette compare nell'elenco dei "problemi d'analisi del discorso narrativo"³¹, i quali vengono presentati tramite l'impiego di categorie attinenti alla grammatica del verbo. Accanto al *tempo*, che riguarda le "relazioni temporali fra racconto e diegesi"³², e i *modi*, ossia le "modalità (forme e gradi) della 'rappresentazione' narrativa"³³, la voce indica "un rapporto col soggetto [...] dell'enunciazione"³⁴, da non confondersi con la *persona*, concetto che anzi è idealmente incluso in quello di voce (Genette fa riferimento alla distinzione tra racconto in prima e in terza persona) e si definisce a livello linguistico come "la risorsa mediante la quale le lingue riescono a segnalare, nel processo dell'enunciazione, chi è l'emittente dell'enunciato e chi ne è il ricevente"³⁵; vedremo poco più avanti come in ambito narratologico anche persona assuma un significato ben preciso. Se la persona stabilisce i due ruoli principali all'interno dell'enunciato, la voce si focalizza sul "soggetto dell'enunciazione" di cui parla Genette, un "soggetto che [...] non è solo chi compie o subisce l'azione, ma anche chi (si tratti del medesimo oppure d'un

³⁰ "Fondamentale per i formalisti non è il problema dei metodi dello studio della letteratura, ma quello della letteratura come *oggetto* di studio. In sostanza, non parliamo e non discutiamo di nessuna metodologia. Parliamo e possiamo parlare solamente di alcuni principi teorici, che non ci sono stati suggeriti da questo o da quel sistema metodologico od estetico bell'e pronto, ma dallo studio del materiale concreto nelle sue specifiche peculiarità" (Ejchenbaum, Boris, *La teoria del «metodo formale»*, trad. it. Gian Luigi Bravo, in *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, Tzvetan Todorov [a cura di], raccolto in Rosiello, *op. cit.*, p. 11).

³¹ Genette, Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, p. 78.

³² *Ivi*, p. 79.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Simone, Raffaele, *Fondamenti di linguistica*, Bari, Laterza, 2005¹⁶, pp. 309-310.

altro) la riferisce, ed eventualmente tutti coloro che partecipano, anche passivamente, a tale attività narrativa”.³⁶ Più semplicemente, la voce corrisponde all’istanza narrativa, ossia gli atti di enunciazione o narrazione attraverso cui emerge e si manifesta il narratore.

2.3.1 *La figura del narratore*

Lo status del narratore all’interno del testo narrativo e i suoi rapporti con ciò che racconta vengono delineati in base a una serie di categorie, il *tempo della narrazione* e, di conseguenza, la posizione temporale assunta dall’istanza narrativa rispetto a esso, da cui Genette individua quattro tipi di narrazione³⁷; il *livello narrativo*, o meglio, la “differenza di livello”³⁸ per cui “ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l’atto narrativo produttore di tale racconto”. A partire da questa definizione si individua il livello *diegetico* o *intradiegetico*, inerente al racconto stesso, un livello *extradiegetico* che comprende il primo ed è dunque esterno alla narrazione, e un terzo livello *metadiegetico*, il “racconto nel racconto” la cui istanza narrativa si trova nel livello diegetico.

Infine, la *persona*, probabilmente la categoria che meglio aiuta a inquadrare il narratore e il ruolo che ricopre all’interno del racconto. Come si è accennato poco sopra, al di là del significato linguistico e la differenziazione grammaticale che esso implica nel testo narrativo, il termine persona viene applicato da Genette proprio al narratore, ossia all’“elemento [...] invariante della situazione narrativa”. A seconda della sua assenza o presenza come personaggio della narrazione avremo un narratore *eterodiegetico* o *omodiegetico*, come sono rispettivamente Omero (VIII sec. a.C.) nell’*Iliade* o il narratore di *Cime tempestose* (*Wuthering Heights*, 1847), romanzo di Emily Brontë (1818-1848). Genette propone uno schema in cui elenca i tipi di narratore in base al livello e il rapporto con la storia narrata³⁹:

rapporto \ livello	Extradiegetico	Intradiegetico
Eterodiegetico	Omero	Sherazade
Omodiegetico	Gil Blas	Ulisse

³⁶ Genette, *op. cit.*, p. 260.

³⁷ *Ivi*, pp. 262-274.

³⁸ *Ivi*, pp. 274-275.

³⁹ Marchese, *op. cit.*, p. 287.

A partire da questa raffigurazione emergono quattro paradigmi di narratore⁴⁰: 1) *extradiegetico-eterodiegetico*: Omero, narratore di primo grado che narra una storia da cui è assente; 2) *extradiegetico-omodiegetico*: Gil Blas, protagonista del romanzo picaresco *Storia di Gil Blas di Santillana* (1715) di Alain-René Lesage (1668-1747), narratore di primo grado che racconta la propria storia; 3) *intradiegetico-eterodiegetico*: Sherazade, protagonista della raccolta di racconti *Le mille e una notte*, narratore di secondo grado che racconta storie da cui generalmente è assente; 4) *intradiegetico-omodiegetico*: Ulisse nei canti IX-XI dell'*Odissea*, narratore di secondo grado che racconta la sua storia.

2.3.2 Le funzioni del narratore

Riguardo al discorso narrativo, Genette individua altre sue funzioni che si distribuiscono a seconda dell'aspetto del racconto a cui esse si riferiscono, suddivisione analoga a quella operata da Jakobson per le funzioni del linguaggio.⁴¹ Avremo dunque la *funzione narrativa* che si riferisce alla *storia*: è questa una funzione intrinseca al narratore, senza la quale non potrebbe più svolgere tale ruolo. Al secondo aspetto, ovvero il *testo* narrativo, corrisponde una *funzione di regia* con cui il narratore può parlare del primo in accezione metalinguistica, evidenziandone gli elementi logico-sintattici che lo costituiscono, in poche parole la sua "organizzazione interna". Al terzo e ultimo aspetto, la *situazione narrativa*, e ai suoi due protagonisti, il narratore e il narratario, ossia il destinatario del racconto così come viene nominato da Genette, corrispondono due funzioni, a seconda che il discorso del primo si orienti sul secondo o verso sé stesso. Nel primo caso si manifestano le funzioni jakobsoniane fàtica e conativa, nel senso in cui il narratore dà più importanza al suo rapporto con il narratario rispetto a ciò che sta raccontando – esemplare è Tristram Shandy, protagonista di *Vita e Opinioni di Tristram Shandy, Gentiluomo* (*The Life and the Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-67) di Laurence Sterne (1713 – 1768). Da ciò deriva quella che Genette chiama *funzione di comunicazione*, che risulta cruciale nel romanzo di tipo epistolare.

Se invece il narratore si rivolge verso sé stesso a manifestarsi è la funzione emotiva di Jakobson, che in questo caso "informa sulla parte presa dal narratore, in quanto tale, alla storia da lui narrata,

⁴⁰ Genette, *op. cit.*, p. 296.

⁴¹ *Ivi*, pp. 303-304. Per Jakobson il linguaggio possiede sei funzioni, ognuna delle quali si riferisce ad un fattore costituente della comunicazione verbale. A questa prendono parte un *mittente* e un *destinatario*, a cui il primo trasmette un *messaggio*. Affinché questo sia efficace deve far riferimento a un *contesto* comprensibile al destinatario, dunque "verbale, o suscettibile di verbalizzazione", a un *codice* con un certo grado di condivisione tra chi codifica e chi decodifica il messaggio e infine un *contatto*, ossia "un canale fisico e una connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e mantenere la comunicazione". Alla funzione *referenziale*, relativa al contesto, segue la funzione *emotiva*, dedicata al mittente, che "mira ad un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui parla" e "tende a suscitare l'impressione di una emozione determinata, vera o finta che essa sia"; la funzione *conativa* costituisce l'"orientamento verso il destinatario", mentre quella *fàtica*, relativa al contatto, opera sul funzionamento e mantenimento della comunicazione. La funzione *metalinguistica*, incentrata sul codice, rappresenta un processo di verifica da parte degli interlocutori del codice stesso e della sua validità. Infine, la funzione *poetica* riguarda il messaggio in quanto tale e le particolarità foniche, retoriche e stilistiche che gli conferiscono appunto la poeticità (Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 185-191).

cioè sul rapporto fra narratore e storia: rapporto affettivo [...] ma anche morale o intellettuale”. Da questo atteggiamento derivano una *funzione testimoniale* (o di *attestazione*), se tale rapporto si esplica attraverso una testimonianza che può assumere varie forme, e una *funzione ideologica*, quando il narratore esprime un parere su ciò che sta raccontando che non necessariamente coincide con quello dell’autore. Tali categorizzazioni, come tiene a ribadire lo stesso Genette, non devono essere applicate in modo rigido in quanto, a parte la funzione narrativa che risulta imprescindibile, sono presenti in diverso grado a seconda del testo che prendiamo in esame.

2.4 Prospettiva

Quella che Genette definisce “provvisoriamente” prospettiva viene affrontata nella parte relativa al *modo* del racconto, ossia la “regolazione dell’informazione narrativa” di cui la prospettiva una delle “modalità essenziali” insieme alla *distanza*. Il critico elabora questi due concetti a partire dalla definizione di modo contenuta nel *Dizionario della lingua francese (Dictionnaire de la langue française)*, più noto come il Littré, dal nome del suo principale curatore Émile Littré (1801 - 1881), per cui il modo è il “nome dato alle varie forme del verbo impiegate per affermare più o meno la cosa di cui si tratta, e per esprimere non il tempo, ma i vari punti di vista dai quali si considera l’esistenza o l’azione”.⁴² A questo punto si sofferma su due punti della definizione, *più o meno* e *punti di vista*. La prima locuzione fa riferimento alla gradualità e a quello scarto dalla realtà che caratterizzano la narrazione e in particolare il modo in cui viene raccontata, mentre la seconda evoca i personaggi del cui maggiore o minore bagaglio di conoscenze il racconto può servirsi per convogliare il contenuto della storia:

il racconto può fornire al lettore maggiori o minori particolari, e in maniera più o meno diretta, e sembrare così [...] a più o meno grande *distanza* da quel che esso racconta; può anche scegliere di dosare l’informazione che esso fornisce, non più servendosi di questa specie di filtro uniforme, ma a seconda delle capacità di conoscenza di questa o quella parte beneficiaria della storia [...] di cui adotterà (o fingerà d’adottare) quello che generalmente è chiamato la «visione» o il «punto di vista», dando allora l’impressione di adottare una *prospettiva* di un tipo o di un altro nei confronti della storia”.⁴³

A questo punto i termini “voce”, “punto di vista” e “prospettiva” - gli ultimi due sono da considerarsi qui intercambiabili - potrebbero generare ambiguità per via della loro vicinanza semantica, e anche in questo caso è opportuno fare chiarezza e operare le giuste distinzioni. A tal

⁴² “Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s’agit, et pour exprimer non pas le temps, mais les différents points de vue auxquels on considère l’existence ou l’action.” (<https://www.littre.org/definition/mode>, consultato il 03/01/2023). Le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono da ritenersi mie.

⁴³ Genette, *op. cit.*, p. 209.

proposito Chatman risolve esaustivamente la questione in un breve paragrafo⁴⁴ di cui si riportano i punti salienti.

Innanzitutto, egli individua tre accezioni di “punto di vista” nell’uso comune, a cui affianca delle frasi a scopo illustrativo. La prima, *letterale* (o *percettiva*), fa riferimento alla percezione in quanto tale e dunque alla visione “attraverso gli occhi di qualcuno”: “Dalla visuale di John, in cima alla Coit Tower, il panorama della Baia di San Francisco era mozzafiato”⁴⁵; la seconda, *figurativa* (o *concettuale*) trascende la dimensione fisica di chi si parla e prende in considerazione la sua visione del mondo, il sistema di conoscenza, l’ideologia ecc.: “John ha detto che dal suo punto di vista la posizione di Nixon, anche se elogiata dai suoi sostenitori, era qualcosa di meno che nobile”⁴⁶; la terza, di *interesse*, si basa su uno spostamento di significato, in quanto in questo caso il “vedere” non è da intendersi né in senso percettivo né in senso concettuale, bensì si riferisce agli interessi di natura materiali riguardanti colui di cui si parla: “Sebbene non se ne fosse reso conto allora, dal punto di vista di John il divorzio era un disastro”⁴⁷. Una o più di queste accezioni possono essere presenti in ogni tipo di testo, ma in quello narrativo la situazione si complica soprattutto per le molteplici entità che lo animano e dunque per la conseguente proliferazione dei punti di vista; di fatto anche un personaggio può assumerne uno. A segnare la differenza tra “punto di vista” e voce sono proprio i vari significati del primo termine individuati da Chatman: “Il punto di vista è il luogo fisico o la situazione ideologica o l’orientamento pratico della vita con cui gli eventi narrativi sono in rapporto. La voce, al contrario, si riferisce alle parole o altri mezzi manifesti attraverso cui eventi ed esistenti vengono comunicati al lettore”.⁴⁸

Tornando alla trattazione di Genette, egli propone una tripartizione delle tipologie di racconto sulla base del punto di vista, servendosi della terminologia di altri strutturalisti come Jean Pouillon (1916-2002) e il già menzionato Tzvetan Todorov.⁴⁹ Avremo dunque il racconto “con narratore onnisciente” – “retrovisione” per Pouillon – che Todorov simboleggia con la formula *Narratore > Personaggio*: in questo caso il narratore ha una conoscenza maggiore della storia rispetto al personaggio e “ne dice più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi”⁵⁰; il secondo tipo è quello in cui il narratore riporta solo quello di cui il personaggio è a conoscenza, quello dove, impiegando sempre la formula todoroviana, *Narratore = Personaggio*, e definito da Pouillon “visione con”; nel terzo tipo le conoscenze del narratore sono inferiori a quelle del personaggio, dove dunque *Narratore < Personaggio* e che Pouillon chiama “visione dall’esterno”. A questo punto, per non

⁴⁴ Chatman, *op. cit.*, pp. 151-158.

⁴⁵ “From John’s point of view, at the top of Coit Tower, the panorama of the San Francisco Bay was breath-taking” (*Ivi*, p. 152).

⁴⁶ “John said that from his point of view, Nixon’s position, though praised by his supporters, was somewhat less than noble” (*Ibid.*).

⁴⁷ “Though he didn’t realize it at the time, the divorce was a disaster from John’s point of view” (*Ibid.*).

⁴⁸ *Ivi*, p. 153.

⁴⁹ Genette, *op. cit.*, p. 236.

⁵⁰ *Ibid.*

abusare della metafora visuale a cui i vari termini “visione”, “punto di vista” ecc. fanno riferimento, Genette li sostituisce con *focalizzazione*, espressione corrispondente al “focus of narration” impiegato da Cleanth Brooks (1906-1994) e Robert Penn Warren (1905-1989), due figure associate alla critica letteraria del New Criticism.⁵¹ I tre tipi di racconto vengono dunque rinominati rispettivamente *non-focalizzato* (o *a focalizzazione zero*), incarnato dal racconto classico, quello *a focalizzazione interna* – che può essere *fissa* (il punto di vista rimane quello del protagonista), *variabile* (il personaggio focale cambia, come in *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert (1821-1880) o *multipla* (come nei romanzi epistolari) – e quello *a focalizzazione esterna*, opere in cui l’accesso ai pensieri e ai sentimenti del personaggio ci è precluso.

⁵¹ Brooks, Cleanth e Warren, Robert Penn, *Understanding fiction*, Hoboken, Prentice-Hall, 1979, p. 172.

Capitolo terzo *Il giorno in cui morì il sole*

3.1 *Il romanzo*

Il giorno in cui morì il sole, titolo con cui il romanzo è stato tradotto in Italia, è stato il primo ad essere pubblicato al di fuori dei confini cinesi per volere dello stesso Yan Lianke il quale, fortemente osteggiato dal sistema censorio cinese, decise dichiaratamente di non considerare a priori la madrepatria per la pubblicazione dei suoi romanzi e di rivolgersi direttamente a zone limitrofe, in primis Taiwan e Hong Kong. Come abbiamo visto, gli scontri più o meno forti con la censura hanno accompagnato Yan sin dai primi anni Novanta, acuendosi soprattutto nel caso le sue opere riscuotevano maggiore successo all'estero. L'edizione cinese di *Il giorno in cui morì il sole*, pubblicata a Taiwan, è stata comunque insignita nel 2016 del prestigioso premio di Hong Kong Sogno della camera rossa (*Honglou meng jiang* 红楼梦奖).

Ambientato nel villaggio di Gaotian 皋田, cronotopo che l'autore inizia ad impiegare proprio a partire da *Rixi* per una serie di lavori il cui sfondo è la zona della Pianura Centrale (*Zhongyuan* 中原)¹, che si estende dallo Shaanxi 陕西 meridionale fino allo Shandong 山东 occidentale, il romanzo racconta di una feroce e improvvisa ondata di sonnambulismo che colpisce molti dei suoi abitanti. Questi danno libero sfogo alle brame e alla violenza che allo stato cosciente rimangono represses, gettando la comunità nel caos e riconducendola a un vero e proprio stato di natura.

La tendenza riscontrabile in gran parte della critica occidentale sulla letteratura cinese è quella di darle un'interpretazione in chiave politica e quindi di ridurre le opere a meri strumenti di critica allo status quo della Cina. La letteratura, infatti, soprattutto a partire dalla morte di Mao e il conseguente ammorbidimento dei controlli sul processo di creazione letteraria, ha costituito il mezzo per eccellenza per sollevare questioni di ogni sorta che affliggevano e tuttora affliggono la nazione e il popolo cinese, la cui voce non ha la possibilità di emergere se non attraverso la penna degli scrittori (se si esclude l'intenso uso dei social media da parte della popolazione, mezzi di comunicazione che però, com'è noto, risentono di un forte controllo tecno-politico). Tuttavia, pur non trattandosi di arte per l'arte, le opere di Yan Lianke, in particolare quelle che rientrano nel novero del mitorealismo,

¹ *Zhongyuan* è anche il titolo dell'opera più recente di Yan Lianke, pubblicata sulla rivista *Huacheng* 花城 [Città di fiori] nel marzo 2021 in Cina continentale e ripubblicata in volume nell'ottobre dello stesso anno presso la casa editrice taiwanese Maitian con il titolo *Zhongguo gushi* 中国故事 [Storia della Cina o Una storia cinese] (Chao, Di-kai, Moratto, Riccardo, "The redemption of the peach blossom spring: An examination of the human condition in Yan Lianke's *Zhongyuan*", in Choy e Moratto, *op. cit.*, p. 199 n. 1).

oltre al chiaro intento critico spiccano per le peculiarità stilistiche e narrative che conferiscono loro un grande pregio letterario.

È il caso anche di *Il giorno in cui morì il sole*, in cui il sonnambulismo è stato visto come una critica al cosiddetto “sogno cinese” (*Zhongguo meng* 中国梦), l’insieme di ideali nazionalisti di rinnovamento e rafforzamento della Cina promosso dall’attuale segretario generale del PCC e presidente della RPC Xi Jinping 习近平 (1953). Esso rientra nella filosofia politica, elaborata dallo stesso Xi, del “socialismo con caratteristiche cinesi per una nuova era” (*Xin shidai Zhongguo tese shehuizhuyi* 新时代中国特色社会主义思想), nota anche come “xiismo”², menzionata ufficialmente in occasione del XIX Congresso nazionale del PCC, svoltosi a Pechino nell’ottobre del 2017, il quale avrebbe poi approvato l’inclusione del “pensiero di Xi Jinping” nella costituzione del Partito.³

È stato proprio il premier cinese a parlare per la prima volta del “sogno”, esattamente due settimane dopo aver assunto la carica che prima di lui era stata ricoperta da Hu Jintao 胡锦涛 (1942). Il 29 novembre 2012, Xi si trovava presso il Museo nazionale della Cina insieme ai membri del Comitato permanente dell’ufficio politico del Pcc per visitare la mostra (permanente) intitolata “La via della rinascita” (*Fuxing zhi lu* 复兴之路), incentrata sul “secolo di umiliazione” (*Bainian guochi* 百年国耻)⁴ e sulla rivalsa che la Cina si è presa liberandosi del giogo delle potenze straniere, processo storico che ebbe il suo compimento con la fondazione della Repubblica popolare. Nel corso della visita Xi ha tenuto un discorso in cui, oltre a confermare il socialismo con caratteristiche cinesi come “la giusta via per realizzare il grande ringiovanimento della nazione cinese”⁵, ha dichiarato che questo obiettivo rappresenta “il più grande sogno del popolo cinese dall’inizio dei tempi moderni”.⁶

La mostra, tuttavia, non fa alcun riferimento ai fallimenti del regime comunista del Grande balzo e della Rivoluzione culturale, nonché dei fatti di piazza Tian’anmen del 4 giugno 1989, quando le forze militari repressero con la violenza le manifestazioni in nome della democrazia provocando innumerevoli vittime. A denunciare queste lacune è Ma Jian nella prefazione a *Il sogno cinese* (*China dream*, 2018), romanzo con cui egli attacca ferocemente un’ideologia che pretende di occultare questi catastrofici eventi con promesse nazionaliste di miracolante sviluppo politico ed economico. Nello spirito di quello che Ma considera il “compito dello scrittore”, ovvero “indagare le tenebre e,

² Ross, John, “‘Four Comprehensives’ pillars of Xism”, *China.org.cn*, 15 aprile 2015, http://www.china.org.cn/opinion/2015-04/15/content_35325730.htm, data di ultima consultazione 19/01/2024.

³ Mu, Xuequan, “Inclusion of Xi’s thought highlight of amendment to CPC Constitution”, *Xinhua*, 29 ottobre 2017, http://www.xinhuanet.com/english/2017-10/29/c_136713559.htm, data di ultima consultazione 19/01/2024.

⁴ Con questo termine, di ispirazione nazionalista, si fa riferimento al “secolo” - effettivamente 110 anni - iniziato con la prima guerra dell’oppio (1839-42) e conclusosi nel 1949 con la fondazione della RPC. In questo periodo la Cina subì una serie di “trattati ineguali” (*bu pingdeng tiaoyue* 不平等条约), con cui le potenze straniere si appropriarono di territori dell’Impero Qing e, alla caduta di questo, della Repubblica di Cina (*Zhonghua Minguo* 中华民国, 1912-1949). Per uno studio approfondito di questo periodo storico si rimanda a Lovell, Julia, *La guerra dell’oppio e la nascita della Cina moderna*, trad. it. Alessandro Manna, Torino, Einaudi, 2022.

⁵ Xi Jinping 习近平, *Governare la Cina*, trad. it. Miriam Castorina e Tanina Zappone, Firenze, Giunti, 2016, p. 41.

⁶ *Ivi*, p. 42.

soprattutto, di raccontare la verità”⁷, anche Yan, come da lui stesso dichiarato, intendeva “indagare l’inerente falsità della vita in Cina”.⁸ Yan si scaglia dunque contro il comunismo che ha reso quello cinese un popolo di sonnambuli incapace di esprimere coscientemente e in autonomia i propri sentimenti per via del prolungato assoggettamento ai dettami del governo cinese e la pervasività del controllo di questi sulle sfere pubblica e privata dell’individuo. Per questi motivi “svegliarsi è inconcepibile, perché vivere nella realtà pretenderebbe il confronto con le atrocità della storia cinese e la consapevolezza della catastrofe che il Partito ha inflitto al paese. Essere cinese, dunque, significa vivere in uno stato di amnesia imposta e di torpore propagandistico”.⁹ Una simile preoccupazione era stata sollevata da Lu Xun nella prefazione alla sua prima raccolta di racconti *Grida* (*Nahan* 呐喊, 1923), dove lo scrittore, servendosi della celebre metafora della “casa di ferro” (*tie wuzi* 铁屋子)¹⁰, si chiedeva se fosse opportuno o meno svegliare la coscienza dei cinesi attraverso le sue opere solo per far rendere loro conto delle condizioni di arretratezza e instabilità socio-politica in cui vivevano.

Sebbene nel romanzo sia indubbiamente presente un intento critico, questo non sarebbe tuttavia da leggere in accezione politica secondo quanto Yan ha avuto modo di dichiarare:

In realtà, quando ho letto per la prima volta alcuni dei commenti dei critici sono rimasto molto sorpreso, perché questa non era la mia intenzione originaria. Volevo semplicemente, scrivendo del sonnambulismo, riflettere su molte verità basilari e fondamentali dell’animo umano. Un collegamento diretto con il Sogno cinese non era affatto nelle mie intenzioni. Sarebbe stato piuttosto pericoloso per me andare in giro a scriverne una critica - e troppo semplicistico. La mia idea era di usare il sonnambulismo per esplorare ciò che accade quando le persone hanno la possibilità di fare le cose a cui pensano sempre, ma che nella “vita reale” sono assolutamente impossibili da fare, sia che si tratti di cose cattive che buone. Si tratta di desideri che vengono repressi.¹¹

A prendersi la briga di riportare i fatti di quella giornata è il giovane Li Niannian 李念念, attorno a cui ruota tutta la vicenda. Egli fin da subito si dichiara un narratore inaffidabile che non può garantire sulla correttezza e veridicità di ciò che racconta per via della sua particolare sensibilità, definita dallo stesso Niannian “stupidità”, rispetto agli eventi di cui si è trovato ad essere suo malgrado testimone:

⁷ Ma Jian, *Il sogno cinese*, trad. it. Katia Bagnoli, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 9.

⁸ Fan, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ “Immagina una casa di ferro, senza finestre e indistruttibile, al cui interno numerose persone dormano profondamente, destinate a morire in breve tempo; tuttavia, se dal loro sonno scivolassero nella morte non proverebbero alcun dolore per il fatto di stare per morire. A un tratto tu ti metti a urlare allertando i più svegli tra loro; non credi che faresti loro un torto infliggendo a quella sventurata minoranza la pena di sapere in punto di morte che non hanno via di scampo?”.

“加入一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？” (Lu Xun, *op. cit.*, p. 15-16; Lu Xun, *Kuangren riji: Lu Xun xiaoshuo quanji* 狂人日记：鲁迅小说全集 [Diario di un pazzo: raccolta completa della narrativa di Lu Xun], Shenyang, Wanjuan chuban gongsi, 2019, p. 7).

¹¹ McDowell, Lesley, “Yan Lianke: ‘It’s hard to get my books published in China’”, *The Guardian*, 22/09/2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/22/yan-lianke-writers-in-china-day-the-sun-died-interview>, data di ultima consultazione 11/01/2023.

Se qua e là il mio racconto sarà imperfetto, se avrà qualche lacuna, non sarà dovuto a disonestà da parte mia, ma a un eccesso di passione. Perché la mia mente è sempre in preda alla confusione. Sempre intrappolata in un pantano. E questo pantano è alla radice della mia stupidità. Così parlo e parlo, senza sosta. Da solo o in compagnia, mi piace parlare con me stesso, mi piace borbottare fra me frasi sconclusionate. Frasi che non si legano l'una all'altra. Per questo al villaggio, in paese, tutti mi chiamano Niannian lo scemo... E siccome sono scemo, non sono capace di rintracciare il bandolo di questa matassa ingarbugliata.

如果我哪兒說的不確切，有了錯差了，那不是我這娃兒不實在，而是我這娃兒太激躍。是我腦子年年月月都是糊狀兒。本來我就有點傻癡嘛。說話長長短短，短短長長。有人沒人都愛自己和自己說話兒。都愛嘟囔著一句不接一句兒。半句不接半句兒。所以村裡人鎮上人誰都叫我傻念念——傻念念。——因為傻，我沒有能耐把那亂麻麻的事情理出一條頭緒來。¹²

In effetti, l'intera narrazione è caratterizzata da una forte incertezza, motivo per cui il lettore non è mai in grado di far quadrare secondo una normale logica gli eventi di cui via via viene a conoscenza, a meno che non faccia riferimento a quella "causalità interiore" che regola i romanzi mitorealisti di Yan e fa emergere tutta la spontaneità dei suoi personaggi, rendendoli di fatto non etichettabili e quindi non tacciabili di stereotipia. La "stupidità" del giovane, che si esplica in un eloquio caratterizzato da proposizioni che si ripetono frequentemente e da una scarsa elaborazione sintattica, ma in compenso forte di un ricco impianto metaforico, ha contribuito alla sua scelta da parte dell'autore come narratore di una storia come quella di *Il giorno in cui morì il sole*, in cui è preponderante l'elemento della casualità e dell'imprevedibilità, mentre "se avesse dovuto raccontarla un adulto ben consapevole, sarebbe stata molto meno credibile. Ma avere un adolescente che racconta la storia, per le persone diventa molto più facile crederci".¹³ Questa modalità del narratore ricorda la figura del narratore inattendibile o ingenuo, un tema della narratologia su cui esiste una ricca letteratura e che affronteremo poco più sotto analizzando il modo in cui esso opera all'interno del romanzo.

Personaggi cardine della storia sono i genitori di Li Niannian, in particolare il padre Li Tianbao 李天保, che gestiscono un negozio di articoli funerari chiamato Mondo nuovo (*Xin shijie* 新世界), un probabile riferimento alla dimensione ultraterrena, e lo zio materno Shao Dacheng 邵大成, direttore di un crematorio che ha tratto grande beneficio dalle politiche di restrizione sulla sepoltura dei cadaveri di cui era appunto richiesta la cremazione. Di ciò approfitta a sua volta lo stesso Li Tianbao il quale, denunciando al futuro cognato coloro che di nascosto seppellivano i propri parenti, ben prestò ne ricava una cospicua fortuna. L'altra grande speculazione su cui si concentrano i loschi affari di Shao Dacheng è il cosiddetto "olio di cadavere" (*shiyou* 尸油), prodotto di scarto di ogni

¹² Yan Lianke, *Il giorno in cui morì il sole*, trad. it. Lucia Regola, Milano Nottetempo, p. 9; Yan Lianke, *Rixi*, Taipei, Maitian chubanshe, p. 7-8.

¹³ McDowell, *op. cit.*

cremazione. Il forte impatto visivo e la sensazione di estremo ribrezzo che esso suscita sono resi da Yan con grande effetto come un'orda di serpenti che assale Li Tianbao quando questi scopre l'esistenza dell'olio e della sua produzione nel crematorio:

Capì che quello che stava stillando goccia a goccia davanti ai suoi occhi altro non era che l'olio di sua madre - di mia nonna. Una nausea improvvisa lo assalì. Gli parve di avere addosso diversi serpenti, che, gelidi, erano risaliti dal pavimento strisciandogli sui piedi e avvinghiandosi lungo le sue gambe, fino a raggiungere il torace. Gli scorrazzavano sul petto e sulla schiena come cercando un buco, una tana in cui infilarsi. Infine riuscirono a salire svelti fino alla testa penetrandogli dentro il cervello. [...] Il forno accanto a lui era talmente caldo che ben presto si ricoprì tutto di sudore. Ma i freddi serpenti continuavano a muoversi rapidi e felici lungo il suo corpo e nella sua testa. In tutte le direzioni. In una corsa ininterrotta. In certi momenti gli sembrava di sentirne solo uno, in altri una dozzina. Quel serpeggiare confuso gli dava la sensazione che il suo corpo fosse percorso in lungo e in largo da un'infinità di aghi o di insetti. Percorso o mordicchiato.

知道現在在他面前滴滴流的淌的正是他娘我奶的油。忽然想要吐。身上像有幾條冷蛇從地上沿腳順腿爬到爹的身子上。在他前胸後背竄來走去像要找到窩兒洞兒住下來。後來那蛇很快爬到爹的頭上腦裡了。在他頭上腦裡歇下住下歡著了。咳咳咳地乾吐著。使他直想把手伸到喉裡挖出抓出幾把胃腸來。身邊的煉爐熱得使他要出汗。可身上頭上的冷蛇卻爬得歡歡暢暢捷快著。不定向。不歇腳。有時一條有時十幾條。亂亂的爬竄像針兒蟲兒在他渾身上下跑跑和走走。走走又咬咬。¹⁴

L'olio viene raccolto appositamente per poi essere distribuito e impiegato in vari usi: “Lo vendi dove vuoi. A Luoyang. A Zhengzhou. Tutte le fabbriche cittadine vogliono quell'olio. Ci fanno sapone. Gomma. Serve per produrre lubrificante. È un olio industriale eccellente. Non è da escludere che possa diventare anche un ottimo olio alimentare. Durante i Tre anni dei disastri naturali gli episodi di cannibalismo non furono poi tanto rari”.¹⁵ Secondo queste crude considerazioni l'olio di cadavere è non solo oggetto di mercificazione ma anche possibile bene di consumo da parte dell'uomo, e in tale accezione rappresenta nientemeno che una pratica di cannibalismo, che Shao prova in qualche modo a normalizzare attraverso il riferimento al Grande balzo.

Prendendo in considerazione la sola letteratura cinese moderna, il tropo del cannibalismo ha trovato un impiego smisurato. A prescindere dall'autore o dall'opera, cannibalismo e fame si configurano come “rivelazioni sintomatiche di realtà distorte di ‘carezza’ morale e materiale”.¹⁶ L'enorme carica allegorica, insieme al forte impatto visivo, fanno del cannibalismo uno degli strumenti di critica sociale più incisivi ed efficaci il cui uso si è protratto fino ai giorni nostri, come testimoniato dal romanzo di Yan. In merito a quest'ultimo, Carlos Rojas ha proposto un interessante

¹⁴ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 85; Yan, *Rixi*, p. 51.

¹⁵ 賣哪兒賣哪兒。賣洛陽。賣鄭州。所有的城市工廠都要這種油。做肥皂。做橡膠。提煉潤滑油。這是天好地好的工業油。說不定當作人的食用也是上好哪。三年大災時，人吃人也不是啥兒稀奇事 (Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 87; Yan, *Rixi*, p. 53).

¹⁶ Yue, Gang, *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, London, Duke University Press, 1999, p. 3.

paragone con un altro racconto di Lu Xun, *Medicina* (Yao 药), contenuto sempre in *Grida*, e l'*Ulisse* (*Ulysses*, 1922) di James Joyce (1882-1941), una delle opere più rappresentative del modernismo del primo Novecento.¹⁷

Medicina ruota attorno alle vicende di due giovani che cadono vittime uno della superstizione, l'altro della repressione politica. Nel tentativo di soccorrere il primo, il padre Hua Dashuan si procura un *mantou* (panino al vapore) intriso di sangue, secondo la credenza popolare per cui esso sarebbe in grado di curare la tubercolosi. Da un avventore della casa da tè di Dashuan, il quale gli ha anche suggerito il rimedio, veniamo a sapere che il sangue in cui era stato immerso il *mantou* apparteneva a Xia Yu, un ragazzo che era stato giustiziato poco prima per attività rivoluzionarie e i suoi ideali democratici - "Il regno della dinastia Qing appartiene a tutti noi!", aveva gridato al suo carceriere.¹⁸ Ovviamente, neanche il figlio di Dashuan riesce a salvarsi e il racconto si conclude con le madri dei due che commemorano la loro scomparsa nel giorno di Qingming 清明, la festa tradizionale in cui si onorano i defunti.

In *Medicina* ritornano le tematiche del *Diario*, le quali vengono sviluppate però in chiave alimentare. Anche qui la cultura tradizionale, in particolare la medicina, consuma un atto cannibalistico in due sensi: da una parte viene mangiata - il *mantou* - dall'altra divora la vita dei due giovani, ostacolando così la nuova generazione nel liberare la Cina dal morbo della tradizione. Ma Hua e Xia sono solo due delle innumerevoli vittime di questo male, le quali compaiono nel racconto come una insignificante moltitudine: "le tombe erano sovrapposte l'una sull'altra alla rinfusa, come i cumuli di *mantou* ammonticchiati nelle famiglie ricche per festeggiare il compleanno degli anziani".¹⁹ Da qui l'appello di Lu Xun allo stravolgimento di questo stato di natura hobbesiano, abitato da individui insensibili votati alla sopraffazione reciproca.

A causa delle differenze che, trasmesse dall'antichità, ancora sussistono, gli uomini sono distaccati l'uno dall'altro e non possono sentire il dolore altrui; e poiché ciascuno ha la speranza di far schiavi gli altri e di mangiare gli altri, si dimentica che anch'egli ha la stessa prospettiva d'esser fatto schiavo e mangiato. Allora, da quando è cominciata la civiltà fino ad oggi si imbandiscono senza numero grandi e piccoli banchetti di carne umana. Gli uomini in queste riunioni mangiano gli uomini e vengono mangiati [...] Questi banchetti di carne umana si imbandiscono ancora oggi, e molti desiderano che si continui a imbandirli. Spazzar via questi

¹⁷ Rojas, Carlos, "Wandering the Garden, Waking from a Dream", *Chinese Literature Today*, 10, 1 (2021), pp. 25-33. Una reinterpretazione "giornalistica" del pazzo luxuniano è quella contenuta in *Monumento scarlatto* (*Hongse jinianbei* 红色纪念碑, 1993) di Zheng Yi 郑义 (1943), libro-reportage su casi di antropofagia realmente accaduti nel 1968 nella provincia del Guangxi (Yue, *op. cit.*, p. 7; cfr. Lupis, Marco, *I cannibali di Mao: La nuova Cina alla Conquista del mondo*, Catanzaro, Rubbettino, 2019, pp. 39-43).

¹⁸ Lu Xun, *Grida*, p. 53. Le vicende di Xia richiamano quelle di Xu Xilin 徐锡麟 (1873-1907), il rivoluzionario che nel 1907 uccise En Ming 恩铭 (1846-1907), governatore mancese dell'Anhui. Dopo essere stato giustiziato secondo la tecnica del *lingchi* 凌迟, una forma di esecuzione che prevedeva il lento smembramento del condannato, si dice che i soldati avevano estratto cuore e fegato per poi cibarsene. Xu viene menzionato nel *Diario* in cui il narratore parla di un "farabutto [...] percosso a morte dalla folla" a cui "alcuni poi gli hanno cavato il cuore e il fegato e se lo sono mangiato fritto" (*Ivi*, p. 22). Sempre il *Diario* sembra contenere il nucleo da cui si sarebbe sviluppato *Medicina*: "L'anno scorso hanno ammazzato un criminale e uno che aveva la tubercolosi ha intriso un *mantou* nel suo sangue e l'ha leccato" (*Ivi*, p. 32).

¹⁹ *Ivi*, p. 54.

mangiatori di uomini, rovesciare questi banchetti, distruggere questa cucina, è il compito della gioventù d'oggi!²⁰

Verso la critica di una realtà sociopolitica violenta e dominata dall'egoismo è orientato anche l'uso del (quasi)cannibalismo che troviamo nell'*Ulisse*, in particolare nell'ottavo episodio del romanzo, "I Lestrigoni". Il titolo fa riferimento al breve e cruento incontro, contenuto nel libro X dell'*Odissea* (vv. 80-132), tra Ulisse e un popolo di giganti antropofagi, non propriamente cannibali dal momento che non si nutrono di membri appartenenti alla loro specie.

Nell'episodio dell'*Ulisse* sono predominanti i due motivi della fame e della sensualità che si legano tra loro a più riprese.²¹ Siamo all'ora di pranzo e il protagonista Leopold Bloom, affamato, è alla ricerca di qualcosa da mangiare. Dopo aver vagato un po' per le strade di Dublino e una serie di incontri fortuiti, decide di entrare nel ristorante Burton. Ma una volta dentro, alla vista dei grotteschi "porci" che mangiano con ripugnante voracità, Bloom esce inorridito, come Ulisse fugge con l'ultima delle dodici navi distrutte insieme al suo equipaggio dai Lestrigoni.

Con cuore agitato sospinse la porta del ristorante Burton. Il tanfo gli tolse il tremulo fiato: sugo di carne piccante, risciacquatura di verdure. Guarda il pasto delle belve.

Uomini, uomini, uomini.

Appollaiati sui seggiolini alti del bar, cappelli spostati all'indietro, ai tavoli chiedevano altro pane compreso nel prezzo, ingurgitando, ingollando sorsate di sbroda, gli occhi sporgenti, pulendosi i baffi umidi. Un giovanotto pallido dal viso color sugna forbiva bicchiere coltello forchetta e cucchiaino col tovagliolo. Un'altra informata di microbi. Un uomo col tovagliolo da bambino macchiato di salsa rimboccato intorno al collo spalava minestra gorgogliante giù per la strozza. Un uomo risputava qualcosa nel piatto: cartilagini semimasticate: gengive: niente denti: per masmasticarle. Biscia bistecca dalla griglia. S'ingozzano per farla finita. Occhi tristi di beone. S'è cacciato in bocca più di quel che può mandar giù. [...]

Odori d'uomini. Segatura sputacchiata, fumo dolciastro tepidiccio di sigaretta, lezzo di tabacco da masticare, birra versata, piscio umano birroso, rancidume di fermentazione.

Gli si rivoltò lo stomaco. [...]

Fuori. Non posso soffrire i porci a tavola.

Indietreggiò verso la porta. Uno spuntino leggero da Davy Byrne. Tappabuchi. Per tenersi in piedi. Fatto una buona colazione.

– Arrosto con purè.

– Una pinta di scura.

Ognuno per sé, coi denti e con le unghie. Am. Am. Am. Pappatoria.

Uscì all'aria più e tornò verso Grafton street. Mangiare o essere mangiati. Ammazza! Ammazza!²²

La prima sezione dei "Lestrigoni" sarebbe dovuta essere pubblicata nel numero del gennaio 1919 di *Little Review*, ma fu requisita dai servizi postali americani non tanto per le implicazioni politiche del tropo cannibalistico, quanto per il contenuto sessualmente esplicito della rievocazione da parte di Bloom del suo primo amplesso con la moglie Molly.²³ Essa costituisce uno dei due

²⁰ Lu Xun, *La falsa libertà* cit., p. 70.

²¹ Joyce, James, *Ulisse*, trad. it. Giulio de Angelis, Milano, Mondadori, 2014, pp. 830-832.

²² *Ivi*, pp. 179-180.

²³ Vanderham, Paul, *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*, London, MacMillan, 1998, p. 1.

momenti culminanti dell'episodio, dove "il suo [di Bloom] monologo convoglia un'ampia gamma di considerazioni, reminiscenze, immagini e culmina in una visione di vita lussuosa in cui cibo e sesso sono strettamente intrecciati".²⁴

Rapito su di lei giacqui, le labbra piene tutte aperte, le baciai la bocca. Iam. Dolcemente mi fece passare in bocca il biscotto all'anice caldo e masticato. Polpa nauseosa biascicata dalla sua bocca dolceacida di saliva. Gioia: la mangiai: gioia.²⁵

L'atto cannibalistico viene qui sessualizzato e si compie attraverso l'ingestione, da parte di Bloom, della "polpa nauseosa", ossia di fluidi umani la cui consistenza rimanda a quella del sangue di cui è intriso il *mantou* e dell'olio di cadavere. Alla base dell'uso del tropo antropofagico da parte dei tre autori sta la frequente concezione del cannibalismo come il momento in cui l'essere umano cessa di essere tale, e nel suo smarrirsi al punto da perdere la propria identità e la capacità di (inter)agire attenendosi a un'etica e una morale. Allo stesso tempo, Yan risulta originale nello stravolgere il tropo invertendone il significato, secondo quanto accade in un episodio molto evocativo di *I quattro libri*.

Dopo aver reso noto l'adulterio commesso dalla Musicista con l'Erudito e quello con un ufficiale di una zona nelle vicinanze del campo di rieducazione che le procurava del cibo, lo Scrittore viene informato dallo stesso ufficiale che Musica è morta per aver mangiato troppo durante un loro appuntamento segreto. Tra gli effetti personali della donna egli trova poi i rapporti con cui l'aveva denunciata al Bambino. Così, per farsi perdonare dall'Erudito e dall'amante perduta, lo Scrittore si automutila i polpacci tagliandone via due pezzi, uno per seppellirlo insieme ai rapporti incriminanti nella tomba della Musicista, l'altro per servirlo come carne animale all'Erudito per placare la sua fame.

Posai quelle pagine colpevoli davanti al sepolcro, estrassi dalla bacinella un pezzo di carne grosso come una mano e di colore rosso vivo, in tutto e per tutto uguale a quello che l'Erudito aveva mangiato, mi inginocchiai, presi il vecchio coltello da cucina e senza proferire parola lo tagliai in striscioline che lasciai cadere sul manoscritto. Infine mi rimisi in piedi barcollando e girandomi verso l'Erudito gli dissi: "Andiamo".

Mi guardò fissamente, guardò i fogli e le striscioline di carne, poi all'improvviso mi si fece vicino e accovacciandosi mi rimboccò i pantaloni, scoprendo i lembi di lenzuola macchiati di sangue rappreso con cui mi ero avvolto i polpacci a mo' di fasciatura. Lentamente lasciai ricadere le gambe dei miei pantaloni, si alzò senza fretta e dopo un lungo silenzio prese a urlare a squarciagola verso il cielo e la campagna desolata, singhiozzando disperatamente: "Ah gli intellettuali!... Gli intellettuali!..."²⁶

²⁴ *Ivi*, p. 832.

²⁵ Joyce, *op. cit.*, p. 186.

²⁶ Yan, 2018, pp. 419-420. "Intellettuali" traduce nel romanzo il termine *dushuren* 读书人, letteralmente la "persona che studia i libri", impiegato dall'autore al posto del più comune *zhishifenzi* 知识分子, con cui in generale si faceva riferimento ai bersagli del movimento anti-revisionista del 1956. Quest'ultimo termine, infatti, stabiliva un'opposizione politica tra le persone istruite borghesi e coloro che svolgevano lavori manuali, tratto distintivo del proletariato (Fisac, Taciana, "The challenge of translating Yan Lianke's literary creation", in Moratto e Choy (a cura di), *op. cit.*, p. 361).

Ribaltato il significato del cannibalismo, esso “diventa un modo di pentirsi (*chanhui* 忏悔) per l’intellettuale, il quale è finalmente in grado di fare i conti con la propria complicità nel sistema e capire il proprio ruolo in quanto ‘cannibale’”.²⁷

Degno di menzione riguardo al modo creativo in cui Yan utilizza questa strategia è anche *Canto celeste dei Monti Balou* (*Balou tiange* 耙耧天歌, 2001), romanzo breve che costituisce una risposta provocativa al monito di “salvare i bambini” lanciato dal narratore del *Diario* di Lu Xun. Al centro della storia è una madre che, alla ricerca di una cura per i figli affetti da un disturbo mentale, ricorre a soluzioni macabre, come nutrirli con una zuppa a base di ossa del defunto marito. Dopo essersi rivelata inutile, la donna finisce con lo smembrare sé stessa e dar da mangiare ai bambini la propria carne, rendendo anche loro membri effettivi della società cannibalistica.²⁸

Sebbene il cannibalismo in Yan Lianke sia fondamentalmente una critica sociale, quella che denuncia in *Il giorno in cui morì il sole* è una violenza perpetrata ai danni dell’individuo e della sua natura e dettata da un abietto opportunismo che sfrutta la follia in cui è precipitata il villaggio di Gaotian. Si possono rintracciare elementi simili nei romanzi di Yu Hua, soprattutto *Brothers* (*Xiongdi* 兄弟, 2005), in cui prodotti sfruttati commercialmente diventano anche simboli di una realtà socio-economica disumana e assurda, basata sulla manipolazione del corpo.

Diviso in due parti, il romanzo racconta la storia ruota attorno ai due fratellastri Li Testapelata e Song Gang, l’uno impetuoso e irrequieto, l’altro umile e mansueto, talvolta ingenuo. Essi vivono la loro infanzia e adolescenza negli anni della Rivoluzione culturale durante i quali sono spesso testimoni degli svariati soprusi perpetrati gratuitamente alla loro famiglia. Emblematico in questo senso è il personaggio di Song Fanping, padre di Song Gang, simbolo di valori ormai smarriti in una Cina dominata dal delirio di violenza di cui sarà triste vittima. Il racconto prosegue nella Cina dell’era denghiana dove “arricchirsi è glorioso”: i vari personaggi, in particolare Li Testapelata e il vagabondo commerciante Zhou Ramingo, si impegneranno nella spasmodica ricerca del successo, mossi da un’ambizione spietata e priva di scrupoli. Con *Brothers* Yu Hua mirava a comporre un’“epica della Cina degli ultimi quattro decenni”²⁹, raccontando gli stravolgimenti politici ed economici che hanno

²⁷ Veg, *op. cit.*, p. 230. Veg sottolinea come il termine *chanhui* non compaia nel romanzo, ma sia stato comunque impiegato in pubblico dall’autore in svariate occasioni. Il concetto di pentimento, come quello di peccato, si imposero nuovamente all’attenzione di critici e scrittori cinesi dopo che erano stati in precedenza individuati nelle opere di Tolstoj, Dostoevskij e Čechov, esponenti della tradizione umanistica russa dell’Ottocento. Ci fu dunque il desiderio di una maggiore presenza di queste idee in Cina, appello lanciato per primo da Liu Zaifu nel saggio dell’1986, ma pubblicato nella sua interezza solo due anni dopo, “La letteratura e la consapevolezza del pentimento” (*Wenxue yu chanhui yishi* 文学与忏悔意识) (Link, *op. cit.*, p. 45, n. 109).

²⁸ Tsai Chien-hsin, “The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books*,” *Modern Chinese Literature and Culture Online Resource Center*, maggio 2011, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/museum-of-innocence/>, data di ultima consultazione 29/01/2024.

²⁹ Lovell, Julia, “Between communism and capitalism”, *Guardian*, 18 aprile 2009, <https://www.theguardian.com/books/2009/apr/18/brothers-yu-hua-review>, data di ultima consultazione 20/01/2024.

condotto il paese dal comunismo al capitalismo. Una trasformazione che lo scrittore rende con un paragone quanto mai azzeccato:

La Cina della Rivoluzione culturale e la Cina contemporanea ricordano un po' il Medioevo e il presente dell'Europa: un occidentale avrebbe dovuto vivere quattrocento anni per assistere agli stravolgimenti che i cinesi hanno visto in quarant'anni gli sconvolgimenti che dovrebbero accadere in quattrocento è un'esperienza assai preziosa.³⁰

Similmente a *Shouhuo*, anche in *Brothers* la speculazione economica e l'oggettificazione del corpo si situano in un contesto assurdo. Nel primo, ad esempio, gli abitanti del villaggio sono coinvolti nel grottesco circo itinerante dove sfruttano i loro handicap per generare introiti. Nel secondo volume di *Brothers* possiamo citare almeno due esempi in cui il corpo diventa oggetto di speculazione economica. Nel secondo volume seguiamo le vicende di Song Gang e Zhou Ramingo in veste di venditori ambulanti che girovagano per l'intera Cina nel tentativo di arricchirsi tramite la vendita di prodotti estetici fasulli, tra cui un unguento per aumentare le dimensioni del seno. Essendo rimasti praticamente al verde in seguito al disastroso insuccesso nella vendita del prodotto, sulla base di un'idea perversa di Zhou Ramingo Song Gang si costringe a subire un intervento per aumentare le dimensioni del proprio petto al fine di dimostrare l'efficacia della crema volumizzante, a costo però di stravolgere completamente il proprio corpo.³¹ Allo stesso modo vanno considerate le candidate al "Primo concorso nazionale di Miss Vergine", indetto da Li Testapelata per recuperare una momentanea mancanza di notorietà. Prerequisito necessario per partecipare alla competizione è per l'appunto essere vergine, e coloro che non lo sono più ricorrono in massa ad operazioni per la ricostruzione dell'imene, che conosce ben presto una diffusione endemica e diventa un immenso giro di affari su cui speculerà anche Zhou Ramingo.³²

Ad affiancare Niannian nel compito di raccontare il letale sonnambulismo che colpisce Gaotian è un Yan Lianke fittizio che qui compare come suo vicino di casa e delle cui opere lo stesso Niannian è fervido ammiratore, anche se non arriva mai a carpire il loro significato fino in fondo. Vengono allora citati nel corso del romanzo titoli e interi estratti, alcuni completamente inventati, delle opere di Yan, ma in modo alterato: per fare alcuni esempi "*Del tempo la fuga, Come l'acqua duro, Vivere la gioia [...] I libri della morte*" ("《流年日光》、《如水之硬》、《活受》 [...] 《死書》")³³, che corrispondono rispettivamente a *Lo scorrere del tempo, Duro come l'acqua, Shouhuo e I quattro libri*; in quest'ultimo caso l'errore è dovuto all'omofonia dei caratteri 四 e 死, che si pronunciano entrambi *si*, ma l'uno al quarto e l'altro terzo tono. Tale distorsione può essere interpretata come

³⁰ Yu Hua 余华, *La Cina in dieci parole*, trad. it. Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 10.

³¹ Yu Hua, *Brothers*, trad. it. Silvia Pozzi, Milano Feltrinelli, 2017, pp. 591-596.

³² *Ivi*, p. 528.

³³ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 12; Yan, *Rixi*, p. 9.

l'impossibilità di recepire il messaggio dell'autore e della conseguente incomprensione di esso, che vanificano il proposito dello Yan fittizio di dare un contributo alla comunità attraverso la sua scrittura e riducono di fatto l'autore al silenzio.³⁴

Il personaggio di Yan Lianke compare più volte nel romanzo. Li Niannian lo introduce nelle prime pagine della prefazione, poi ritorna a intervalli nel corso della storia per poi fare la sua ultima comparsa nelle ultimissime pagine della postfazione. Nelle prime due occorrenze Niannian parla soprattutto della sua incapacità di scrivere, della perdita di ispirazione e delle ripercussioni psicofisiche che tale condizione ha prodotto su di lui, tanto da paragonarlo al poeta Jiang Yan 江淹 (V sec. a.C.), il quale brillò in gioventù per le sue composizioni ma esaurì del tutto il suo talento negli anni della maturità.³⁵

Al principio dell'autunno lo zio Yan, per scrivere degli eventi che erano capitati nel nostro paese quella notte, si era nuovamente trasferito in una casetta in affitto vicino al bacino idrico [...] Si era chiuso là dentro come in una prigione. Ma dopo due mesi di reclusione era stato capace solo di ricoprire il pavimento di fogli di brutta copia e di boccette di inchiostro vuote, senza essere riuscito nemmeno a buttare giù l'inizio della storia. [...]

Ha perso ogni fiducia nella propria capacità di scrivere.

Ha provato la disperazione di rimanere vivo al mondo senza sapere più raccontare storie.

初秋時，閻伯他為了把我們鎮上那一夜的故事寫出來，又一次從鎮上他家去住進了鎮南水庫邊上租的三間房。[...] 把自己關在那兒如關在獄牢樣。可他在那院裡待了整整兩個月，結果除了扔下一地的稿紙和摔在地上的墨水瓶，他連那個故事的開頭都沒寫出來。 [...]

他對他的寫作絕望了。

對活在世上不能再講故事絕望了。³⁶

Questa incapacità di scrivere pareva averlo reso improvvisamente vecchio. I capelli gli si erano fatti bianchi e secchi come quelli dei vecchi decrepiti e trasandati che si vedono dalle nostre parti. [...]

Era invecchiato. Non saper più scrivere l'aveva fatto invecchiare di colpo.

人好像因為寫不出來猛然變老了。頭髮枯白和我們這兒的糟老頭子一模樣。 [...]

他老了。寫不出來人就嘩地變老了。³⁷

L'inserimento dello Yan fittizio genera un complicato gioco di parallelismi e rimandi che si sviluppa su molteplici livelli. Più superficialmente, esso mette in luce il processo creativo alla base di *Il giorno in cui morì il sole* e il mondo in cui esso è ambientato e che tenta di ritrarre. Allo stesso modo, le opere dal titolo e il contenuto distorti riflettono una condizione psicosociale anomala che ha

³⁴ Pezza, *op. cit.*, p. 167.

³⁵ Nel testo troviamo infatti impiegato il *chengyu* (espressione idiomatica solitamente composta da quattro caratteri che allude a una storia) *Jianglang-caijin* 江郎才尽 (lett. "Il giovane Jiang ha raggiunto il massimo delle sue abilità"): "Fu allora che mi resi conto che il suo destino era ormai quello di Jiang Yan" (我知道他江郎才盡了。; Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 14; Yan, *Rixi*, p. 10).

³⁶ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 13; Yan, *Rixi*, p. 9-10.

³⁷ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 223; Yan, *Rixi*, p. 131.

ispirato il romanzo. Spostandoci a un livello di analisi più profondo, si riscontra una somiglianza tra il modo in cui paure e brame inconse si rivelano e l'incorporazione degli eventi nel testo del romanzo. A questo punto, il testo di Yan Lianke “può essere visto come una rappresentazione non solo dello stato di ‘cammino nel sogno’, ma anche del processo onirico del tradursi in realtà di ansie e desideri inconsci”, configurandosi dunque un’“esplorazione del confine figurativo tra realtà e rappresentazione, e dei modi in cui tale confine figurativo viene mediato”.³⁸

3.2 *Analisi narratologica*

喂—— 祢們都在嗎—— 有誰能來聽聽我的說叨嗎。

Ehi... ci siete tutti?... Qualcuno può venire ad ascoltarmi?³⁹

Il racconto prende avvio con Li Niannian che, giunto sulla cima più alta della catena dei Monti Funiu (*Funiu shanmai* 伏牛山脈), invoca degli spiriti - rappresentati nella frase citata dal pronome 祢 *ni* dove il radicale 示 *shi* raffigura l'altare su cui venivano effettuati sacrifici - affinché lo ascoltino e lo aiutino a raccontare i fatti relativi a Gaotian. Questa formula ha un suo celebre corrispettivo nella epiclèsi che consiste nei nomi di cui nell'antica Grecia ci si serviva per fare invocazioni, come ad esempio Omero nel proemio dell'*Odissea* quando invoca la Musa perché lo ispiri nella composizione: “Narrami, o Musa, dell'eroe multiforme, che tanto vagò, dopo che distrusse la rocca sacra di Troia”.⁴⁰ Un altro richiamo alla tradizione classica è la problematizzazione nel trovare il punto da cui avviare il racconto.⁴¹ Nella prefazione stessa e all'inizio del primo capitolo il giovane narratore si chiede infatti: “Ma da dove iniziare?” (我從哪兒說起呢) e “E dunque, da dove cominciare?” (再從哪兒說起呢).

Cominciando la nostra analisi dalla disposizione degli eventi nel romanzo, facciamo qui riferimento alla categoria di *tempo*. Per prima cosa è necessario capire il rapporto tra gli eventi narrati e il momento in cui essi vengono narrati. In base a questa considerazione è chiaro che il romanzo in questione sia una narrazione *a posteriori*, in cui gli eventi sono dunque già accaduti. La narrazione di Li Niannian si pone tre mesi dopo le vicende centrali, come egli stesso dice nella postfazione (“Ma quel giorno di tre mesi fa, [...]”).⁴² A questo punto, al fine di chiarire ulteriormente le connessioni temporali che concernono il suddetto rapporto, si rendono utili le definizioni di *fabula*, *intreccio* e

³⁸ Rojas, “Wandering the garden” cit., p. 28.

³⁹ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 7; Yan, *Rixi*, p. 7.

⁴⁰ Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ | πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε (Omero, *Odissea: Volume I (Libri I-IV)*, trad. it. G. Aurelio Privitera, Milano, Mondadori, 1987⁴, pp. 7-8).

⁴¹ De Jong, *op. cit.*, p. 101.

⁴² Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 403.

testo.⁴³ La fabula consiste nella semplice successione cronologica degli eventi, mentre l'intreccio (*sjuzet* per i formalisti russi) è il modo in cui tali eventi vengono disposti e riportati dal narratore/focalizzatore. Infine il testo è l'"oggetto concreto" che ci permette di individuare tutte le modifiche operate sulla fabula per elaborare l'intreccio. Per quanto riguarda *Il giorno in cui morì il sole*, il rapporto tra questi tre elementi non presenta particolari difficoltà, ma presenta comunque interessanti peculiarità che rimandano ai parallelismi menzionati poco sopra.

Dal punto di vista delle scene, a prescindere dalla loro lunghezza, lo scorrimento del testo è prevalentemente lineare e presenta manipolazioni quasi esclusivamente temporali. La *fabula* viene infatti solo lievemente intaccata dall'intreccio, probabilmente anche per via dell'impostazione rigorosamente cronologica della narrazione dove il titolo di ogni paragrafo riporta il *timing* esatto degli eventi narrati. La linearità si ritrova nel parallelismo tra la manifestazione delle paure e dei desideri nel corso della notte e il processo che porta all'inserimento degli eventi nel testo del romanzo, che diventa così un'accurata rappresentazione del "processo onirico di traduzione di ansie e desideri inconsci".⁴⁴ Le vicende sono lineari nella successione testuale, ma non in quella logica in quanto imprevedibili, e generano così una narrazione che potremmo definire *in fieri*. Il lettore, impossibilitato nell'interpretazione di una realtà assurda e irrazionale né tantomeno nella previsione di ciò che avverrà, viene a conoscenza di ciò che succede nello stesso momento in cui e solamente quando Niannian ne fa esperienza.

Le modifiche apportate alla materia del testo vengono chiamate da Genette *anacronie*⁴⁵ e si dividono principalmente in *prolessi* (o *flashforward*), ogni anticipazione di un evento narrativo, e *analessi* (o *flashback*), ovvero ogni rievocazione di fatti già avvenuti. Le analessi trovano un maggiore impiego all'interno di una narrazione rispetto alla prolessi. Se queste ultime hanno principalmente la funzione di generare tensione riguardo agli eventi narrati, le altre, ad esempio facendo luce sul passato di un personaggio, aiutano il narratario (interno o esterno che sia) a comprendere perché quel personaggio abbia compiuto certe azioni, preso certe decisioni ecc. Nel romanzo di Yan Lianke ad un certo punto viene menzionato per la prima volta l'olio di cadavere e Li Niannian, con una lunga analessi, racconta di come il padre ne abbia intrapreso la compravendita partendo dal momento della costruzione del crematorio fino a quando Li Tianbao acquista il primo barile contenente l'olio di sua madre.⁴⁶ Il lasso di tempo su cui sono incentrate le vicende di *Il giorno in cui morì il sole* è di circa un giorno ma, per via di questa analessi esterna, esso si estende fino a

⁴³ Sebbene Genette e Chatman costituiscano i riferimenti principali per terminologia e definizioni dei vari concetti narratologici, ho trovato molto utile la trattazione che ne viene fatta in De Jong, Irene F. J., *I classici e la narratologia: Guida alla lettura degli autori greci e latini*, trad. it. Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2017.

⁴⁴ Rojas, 2021: p. 28.

⁴⁵ Genette, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁶ Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, pp. 51-89; Yan, *Rixi*, pp. 34-57.

comprendere una quindicina di anni. I narratologi hanno proposto diverse sottocategorie di analessi e prolessi, ma ci limitiamo a prendere in considerazione quelle rilevanti ai fini della nostra analisi. Si possono distinguere analessi e prolessi *interne* o *esterne*, se gli eventi narrati rientrano o meno nell'arco temporale delle vicende principali. L'analessi appena menzionata si caratterizza come esterna in quanto si pone cronologicamente una decina di anni prima del racconto primo, ossia il giorno del sonnambulismo.

Passiamo ora a delineare la figura del narratore. Innanzitutto, in base al livello narrativo e al suo rapporto con la storia Li Niannian rientra nel secondo paradigma individuato da Genette e si configura come narratore omodiegetico in quanto interno alla storia che racconta e suo protagonista. Per quanto riguarda il suo ruolo rientra nel tipo del narratore "dichiarato" (*overt*), carattere esplicito che assume nel corso dell'intera storia e la tendenza tipica del suddetto paradigma di Genette. Lo stile di narrazione proprio del narratore dichiarato verte sul *telling* piuttosto che sullo *showing*: nel primo caso il narratore funge da mediatore tra le vicende del racconto, mentre nel secondo caso tale figura pare assente, come se gli eventi fossero semplicemente "mostrati".⁴⁷ La narrazione è affidata interamente a Li Niannian, che va dunque a costituire l'istanza narrativa del romanzo e tale ruolo non viene mai ceduto a nessuno dei personaggi. Le varie scene in cui compaiono, sempre caratterizzate da parti dialogate, mettono da parte il giovane narratore, ma non usurpano mai la sua funzione. Si può dire quindi che il romanzo è a focalizzazione interna e fissa, in cui tutto passa per Li Niannian.

Abbiamo accennato poco sopra alla figura del "narratore inattendibile" (*unreliable narrator*), categorizzazione che ben si applica a Li Niannian. La locuzione fu introdotta da Wayne Booth per indicare quel narratore che non "parla a favore o agisce in conformità con le norme dell'opera (cioè dell'autore implicito)"⁴⁸, e tale screezio, come nota Chatman si basa sull'atteggiamento ironico assunto da questo tipo di narratore.

Nella "narrazione inaffidabile" il racconto del narratore è in contrasto con le supposizioni del lettore implicito sulle reali intenzioni della storia. La storia indebolisce il discorso. Concludiamo che, *leggendo* tra le righe, eventi ed esistenti non possono essere stati "in quel modo", e quindi diamo il narratore per sospetto. La narrazione inattendibile è perciò una forma ironica. La norma soddisfa pienamente le quattro proprietà dell'ironia stabile di Booth.⁴⁹ Il lettore implicito percepisce una discrepanza tra una ricostruzione plausibile della storia e il racconto del narratore.⁵⁰

⁴⁷ De Jong, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁸ Booth, *op. cit.*, p. 158. Con *implied author* Booth si riferisce all'autore virtuale del testo per distinguerlo da quello reale o, per dirlo con parole sue, "in carne ed ossa" (*flesh-and-blood*). Per un approfondimento sulla definizione di Booth di "autore implicito" si rimanda a Shen Dan 申丹, "What is the Implied Author?", *Style*, 45, 1 (2011), pp. 80-98.

⁴⁹ "L'ironia stabile è intenzionale, nascosta, 'ricostruita' dal lettore come un significato più interessante di quello che gli viene presentato [e] fissa (una volta che il lettore ha stabilito il significato ironico 'non è poi esortato a indebolirlo con ulteriori demolizioni e ricostruzioni')" (Chatman, *op. cit.*, p. 229).

⁵⁰ *Ivi*, p. 233.

Chatman individua poi alcuni atteggiamenti e particolari stati mentali da cui potrebbe derivare l'inattendibilità del narratore, come la "cupidigia", il "cretinismo", la "creduloneria", un'"ottusità morale e psicologica", "perplexità e carenza di informazioni" o l'"innocenza".⁵¹ Eccetto il primo, tutti questi aspetti risultano coerenti con il modo di narrare di Li Niannian. In tal senso, possiamo tenere conto anche delle quattro tipologie di narratore inattendibile individuate da William Riggan nel suo studio del 1981 intitolato *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns: The Unreliable First-Person Narrators*. L'analisi è incentrata per l'appunto sui narratori in prima persona, aspetto quasi imprescindibile che caratterizza il genere più diffuso in letteratura di narratore inattendibile. Escludendo il picaresco e il clownesco, le restanti due categorie, almeno parzialmente, sembrano contribuire a formare la personalità di Niannian. Partendo dal "pazzo", egli è inattendibile per via di un'instabilità psicologica che si riflette nel modo in cui articola il suo discorso e nella narrazione appare come "insignificante, meschino, riservato, sulla difensiva, sognante, dispettoso, perversamente logico, illuso, in definitiva più un tipo che un individuo autentico, e un parlante che viene presto, se non immediatamente, percepito come in possesso di tutti questi tratti e perciò di discutibile affidabilità nella presentazione del suo racconto".⁵² Come esempi di narratori folli Riggan propone, tra gli altri, Popriščin del *Diario di un pazzo (Zapiski sumasšedšego, 1835)* di Nikolaj V. Gogol' (1809-1952) e il protagonista delle *Memorie dal sottosuolo (Zapiski iz podpol'ja, 1864)* di Dostoevskij. Niannian non può essere considerato un vero e proprio pazzo come invece lo è il protagonista del *Diario* di Lu Xun affetto da mania di persecuzione, ma il suo atteggiamento di indifferenza e distacco rispetto al disfacimento morale e alla dilagante violenza, unito a una progressiva incapacità di comprendere gli eventi e di giudicarli, sono chiari sintomi di un disagio a livello psichico che lo rendono una sorta di afasico. Nell'intero romanzo il giovane parla pochissimo e lo fa in una manciata di occasioni, ovvero nei suoi incontri con il Yan Lianke fittizio, anch'egli palesemente instabile e dal comportamento piuttosto bizzarro.

Il narratore *naïf* mostra un'analoga incapacità e inesperienza nell'interpretare e nell'approcciarsi agli eventi, caratteristiche di cui il lettore viene a conoscenza nel corso della narrazione. Tali carenze hanno un raggio abbastanza ampio, in quanto questi personaggi non sanno "occuparsi in qualsiasi grado di profondità di questioni morali, etiche, emotive e intellettuali che emergono dalle sue prime avventure nel mondo e dal racconto di tali avventure".⁵³ Esempi di questo tipo di narratore sono Huckleberry Finn⁵⁴, protagonista delle omonime *Avventure (Adventures of Huckleberry Finn, 1884-5)* opera di Mark Twain (1835-1910) e Holden Caulfield de *Il giovane*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Riggan, William, *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns: The Unreliable First-Person Narrators*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981, p. 110.

⁵³ *Ivi*, p. 169.

⁵⁴ Al personaggio di Twain Chatman associa l'"innocenza" da cui deriva la sua inattendibilità.

Holden (The Catcher in the Rye, 1951), romanzo di J.D. Salinger (1951). Anche in Li Niannian, nonostante sia un adolescente, mostra una certa immaturità nel suo rapportarsi con le persone, in particolare la famiglia, e con la realtà in cui vive che corrisponde e si limita al gruppo di villaggi cui fa capo Gaotian. Inoltre, sembra non essere in grado di apportare nessuna emozione nel reagire agli eventi in cui incorre, trovandosi in uno stato che potremmo definire atarassico e accettando stoicamente, pur senza subire le conseguenze, almeno non personalmente, dell'epidemia di sonnambulismo che travolge la comunità e dell'assurda violenza in cui viene immersa.

Prendendo in considerazione il forte senso di attualizzazione trasmesso dalla narrazione, egli è un ottimo esempio di quello che Franz Stanzel (1923-2023) ha definito "Io esperiente" (*erlebendes Ich*), ossia il narratore che riporta i fatti da lui vissuti nel modo e nel momento in cui li ha sperimentati, "che agisce - che, letteralmente, *fa esperienza* - sul piano dell'enunciato"⁵⁵:

Il narratore è parte attiva dello *storyworld*, posto sullo stesso livello dei personaggi: è, in altri termini, del tutto personificato, *embodied* (con Stanzel, un "*Ich mit Lieb*", qualcosa come un "io corporeizzato"). [...] Proprio a ragione di tale vincolo, il suo racconto consiste in una sorta di pseudo-autobiografia. L'orizzonte epistemologico del mediatore è ovviamente limitato al suo campo visivo e alle sue percezioni: non si possono apprendere i pensieri o assumere il punto di vista di altri personaggi. L'io corporeizzato non può "alterare la struttura ontologica del mondo in cui è collocato".⁵⁶

Tale concezione di narratore proposta da Stanzel si addice molto anche al modo in cui emergono dal racconto di Li Niannian le dimensioni spaziale e temporale, o meglio, per usare il termine di Genette, del *ritmo*. Secondo il francese "un racconto può fare a meno di anacronie, non può fare a meno di *anisocronie*, o [...] di effetti di *ritmo*".⁵⁷ Per anisocronia si intende qualsiasi variazione di velocità che occorre in una narrazione. Impiegando una procedura avanzata già da Barthes nel saggio *Il discorso della storia*⁵⁸, la velocità di un racconto è determinata dal rapporto tra la durata di un fatto nella storia e la lunghezza che ricopre a livello testuale. A partire da questa formula Genette individua quattro *movimenti* narrativi che vanno, in ordine di accelerazione, dalla staticità diegetica della *pausa* descrittiva allo scatto delle *ellissi*, dove anche in una semplice frase può esserci uno stacco di anni. Tra i due estremi vi sono i due movimenti intermedi della *scena* e del *sommario*. Quest'ultimo assume solitamente la forma del breve *excursus* testuale che sintetizza porzioni temporali di varia durata senza che riporti azione o dialogo (TS < TR secondo la formula di Genette, in cui TS indica il tempo della storia e TR quello del racconto). Al contrario, la scena è nella maggior parte dei casi

⁵⁵ Pennacchio, Filippo, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in Giovannetti, Paolo, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 222, citato in Maiolani, Michele, "Bianciardi personaggio di romanzo? *La vita agra* tra pseudo-autobiografia e allegoria", in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 46, 1 (2017), p. 161. Per un riassunto delle posizioni del critico austriaco si rimanda a Stanzel, Franz K., "Second Thoughts on 'Narrative Situations in the Novel': Towards a 'Grammar of Fiction'", in *NOVEL: A forum of fiction*, 11, 3 (1978), pp. 247-264.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Genette, op. cit., p. 137.

⁵⁸ Barthes, 1988: p. 139.

caratterizzata da parti dialogate in cui si realizza la convenzionale isocronia tra storia e racconto (TR = TS).

In base a queste suddivisioni possiamo dire che in *Il giorno in cui morì il sole* a scandire il ritmo diegetico siano soprattutto le scene e le pause, anche se queste ultime non siano delle pause *tout court*, nel senso in cui vengono affrontate da Genette relativamente alla narrazione proustiana.⁵⁹ Analogamente a *Madame Bovary* di Flaubert, in cui “il movimento generale del testo è sottoposto all’atteggiamento o allo sguardo di uno (o vari) personaggio/i e il suo svolgimento copre la durata di quel percorso [...] o di quella immobile contemplazione”⁶⁰, nella *Recherche* “la ‘descrizione’ proustiana è in realtà, piuttosto che una descrizione dell’oggetto contemplato, un racconto e un’analisi dell’attività percettiva del personaggio contemplante, delle sue impressioni, scoperte progressive [...]”.⁶¹ Sebbene nel romanzo di Yan Lianke si tratti non dell’atto contemplativo ma delle semplici osservazione e descrizione, queste si svolgono sempre attivamente dal momento che vengono compiute da Li Niannian mentre si muove nello spazio che va a descrivere, tecnica che, avvalendosi della focalizzazione interna, ricorda per certi versi l’uso nel cinema del piano sequenza.

Da un sentiero fra i campi raggiunti la strada principale. Vidi una grande quantità di macchine e trattori che portavano la gente della montagna verso il paese. I fanali delle macchine disegnavano lunghe colonne di luce nell’aria. I trattori disegnavano lunghe colonne di luce sulla strada. Il rombo dei motori faceva pensare a una gragnola di sassi o a una scarica di martellate che, attraverso l’aria, si abbatterono sulla terra. La luce dei fanali mi permise di vedere le persone stipate in uno dei veicoli che mi passarono accanto: avevano tutti in mano zappe, badili, forconi e accette. Alle zappe e ai badili erano appesi borse e sacchi di tela vuoti, lenzuola e trapunte da usare per farci tanti fagotti, come se tutta quella gente stesse partendo per una campagna militare e si attrezzasse per ripulire il campo di battaglia dopo la vittoria.

我從田道走上公路時，看見有很多汽車和拖拉機，都拉了山內裡的人們朝著鎮上開過去。汽車的燈光如放倒在半空的長柱子。拖拉機的燈光如放倒在公路上的長柱子。隆隆聲如錘子石頭砸在半空砸在大地上。藉著那燈光，能看見從身邊開過去的一車人手裡都拿著鋤頭鐵鍬鏟叉和刀斧。鋤頭鐵鍬上又都吊著空的麻袋布袋和當作包袱用的床單和被單，像要去哪兒征戰並隨時獲勝打掃戰場樣。⁶²

⁵⁹ Genette, *op. cit.*, pp. 150-151.

⁶⁰ *Ivi*, p. 151.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Yan, *Il giorno in cui morì il sole*, p. 286; Yan, *Rixi*, p. 170.

Capitolo quarto *Duro come l'acqua*

4.1 *Il romanzo*

Duro come l'acqua, tuttora inedito in Italia, costituisce una delle opere minori di Yan Lianke, ma probabilmente il più importante tra i primi romanzi. Sia per l'ambientazione sia per l'argomento viene accostato a *Servire il popolo*. Entrambi i lavori sono ambientati durante la Rivoluzione culturale e sono incentrati sulla relazione amorosa tra i protagonisti; tuttavia, a distinguerli è il modo in cui l'ideologia rivoluzionaria contribuisce nell'alimentare tale relazione. Se in *Servire il popolo* a svolgere questa funzione è la distruzione di simboli del culto della personalità riservato a Mao (un busto in gesso, un ritratto, le *Opere scelte*) e quindi un atto dissacratorio¹, in *Duro come l'acqua* l'intero corpus rivoluzionario costituito dai discorsi di Mao, slogan, canzoni, poesie ecc. fungono da afrodisiaco.

Il protagonista Gao Aijun - il cui nome significa “amare l'esercito” (*Aijun* 爱军) - proprio come Yan a venti anni, è un soldato proveniente dal villaggio di Chenggang, un villaggio situato tra le campagne dello Henan. Dopo essere stato smobilitato dall'esercito, Gao decide di tornare a Chenggang con l'obiettivo di diffondere gli ideali rivoluzionari. Sulla via per il villaggio avviene il primo incontro con Xia Hongmei, l'altra forza motrice del romanzo che sosterrà Aijun nel suo ambizioso progetto. Nella loro scalata al potere i due sfruttano il clima di estrema tensione che caratterizzò gli anni centrali della Rivoluzione culturale, in cui la minima contraddizione tra le azioni e le parole dell'individuo e il suo dovere nei confronti della società e il governo potevano essere fatali. Al fine di realizzare i dettami di Mao divennero bersagli principali coloro che rientravano nelle cosiddette “cinque categorie nere” (*heiwulei* 黑五类), ossia proprietari terrieri (*dizhu* 地主), contadini ricchi (*funong* 富农), controrivoluzionari (*fangeming* 反革命), i “cattivi elementi” (*huaifenzi* 坏分子) e gli elementi di destra (*youpai* 右派).² Più in generale l'obiettivo era quello di sradicare i “quattro vecchiumi” (*sijiu* 四旧), che comprendevano costumi, cultura, abitudini e idee. Ad incarnare quest'ultimo insieme di categorie è proprio il villaggio di Chenggang, che nel romanzo avrebbe dato i natali ai fratelli Cheng Hao 程灏 (1033-1107) e Cheng Yi 程颐 (1032-1085), i due maggiori

¹ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 245.

² Le categorie vennero in seguito estese a nove con l'inclusione di capitalisti, gli *zouzipai* 走资派 (coloro che avevano imboccato la via del capitalismo), traditori e spie (Sorace, Christian, Franceschini, Ivan et al., *op. cit.*, p. 19).

esponenti del neo-confucianesimo (in verità erano originari di Luoyang 洛阳, sempre situata nello Henan).³ Chenggang è nel suo insieme un tributo alla memoria dei due fratelli, le sue vie sono intitolate a loro e quasi tutti gli abitanti sono loro discendenti. L'onnipresente e oppressiva ideologia confuciana, retaggio della Cina tradizionale, è dunque il primo ostacolo verso il cui superamento si dirigono gli sforzi di Aijun.

La sua è una rivoluzione *sui generis*, in quanto sostenuta dalle parole piuttosto che dalla forza. Grazie ai suoi discorsi intrisi di cultura comunista e socialista - abbiamo già accennato alla ricca intertestualità che caratterizza questo romanzo - e alle sue abilità retoriche, Gao sovverte l'ordine di Chenggang mobilitando le coscienze dei cittadini e abbattendo la fortezza ideologica del confucianesimo. Per quanto riguarda la questione del linguaggio burocratico che troviamo nel corso di tutta l'opera, *Duro come l'acqua* costituisce una feroce parodia di quella che Geremie Barmé ha definito "neolingua della nuova Cina" (*xinhua wenti* 新华文体), ossia quella che dopo il 1949 sarebbe divenuta la lingua ufficiale dominante nella Cina popolare.

Sostanzialmente, la neolingua della nuova Cina è stata e viene tuttora usata dal Partito, dai suoi organi propagandistici, dai media e gli educatori per plasmare (e circoscrivere) il modo in cui le persone esprimono sé stesse nella sfera pubblica (e in quella privata). Essa ha permesso allo stato-partito di inculcare la sua ideologia attraverso un'imposizione orale e scritta e una ripetizione implacabili.⁴

Nel corso di tre decenni, fino al parossismo politico e sociale istigato negli anni della Rivoluzione culturale, il Partito ha progressivamente assoggettato la società cinese tramite un solido impianto epistemologico e linguistico che ha impostato in modo aprioristico anche la produzione letteraria pilotandone i contenuti secondo i dettami dei *Discorsi di Yan'an*. Yan ironizza su questa dinamica mostrandoci l'insinuarsi di questo linguaggio retorico e artificioso anche nella più semplice delle conversazioni:

Quando una persona ne incontrava un'altra, le avrebbe detto: "*Combattere l'egoismo e criticare il revisionismo* - Hai mangiato?" e l'altro avrebbe risposto: "*Risparmiare nel portare avanti la rivoluzione* - Sì, ho mangiato". Il primo avrebbe chiesto: "*Bisogna vincere l'egoismo e promuovere lo spirito pubblico* - Che cosa hai mangiato?" e l'altro: "*Non c'è costruzione senza distruzione* - Il solito, zuppa di patate dolci". Quando qualcuno voleva andare a casa di un altro per prendere in prestito qualcosa, sarebbe entrato dicendo qualcosa come: "*Servire il popolo* - Zia, fammi prendere in prestito il vostro cesto di famiglia". L'altra avrebbe risposto: "*Dobbiamo*

³ I "due Cheng" (*Er Cheng* 二程), dai cui insegnamenti si formò la scuola Cheng-Zhu 程朱, furono i fautori delle correnti più importanti del neo-confucianesimo, quella monistica o della mente (*xin* 心) guidata da Cheng Hao e quella dualistica o della legge (*li* 理) che faceva capo a Cheng Yi; il pensiero dei due fratelli fu in seguito sistematizzato da Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) (Lanciotti, Lionello, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, 2007, p. 133).

⁴ Barmé, Geremie, "New China Newspeak 新华文体", *China Heritage*, <https://chinaheritage.net/archive/academician-archive/geremie-barme/grb-essays/china-story/new-china-newspeak-%E6%96%B0%E5%8D%8E%E6%96%87%E4%BD%93/>.

*promuovere lo spirito di Norman Bethune*⁵ – Prendilo pure, ma è nuovo, fai attenzione”. Il primo: “Istituire il socialismo con rapidità – Lo so. Grazie!”.

姓张的见了姓李的，说：“‘斗私批修’——你喝没有？”答：“‘节约闹革命’——我喝过饭了。”问：“‘要破私立公’——你喝啥饭？”答：“‘不破不立’——老样儿，红薯汤。”张家要到李家借东西，推门进去见了人：“‘为人民服务’——婶，你家的箩筐让我用一用。”婶忙说：“‘我们要发扬白求恩精神’——你拿去用吧，新买的，爱惜一点。”说：“‘多快好省地建设社会主义’——知道了，谢谢婶。”⁶

Il carattere fortemente pervasivo dell'imposizione ideologica operata dal Partito si ritrova anche nel concetto del *Mao wenti* 毛问题 (“stile maoista”), concetto elaborato dal critico Li Tuo 李陀, il quale definì il maoismo come un “sistema di segni linguistici”:

L'egemonia del Maoismo in Cina fu instaurata non attraverso i brutali strumenti del “classico autoritarismo”, ma si tradusse in un complesso processo con cui il Partito esercitava un totale “controllo del discorso e della rappresentazione pubblica”, facendo ricorso a una rete onnicomprensiva di pratiche istituzionali come “riunioni, gruppi di studio, organizzazione del personale e un sistema pervasivo di schedatura”. Li Tuo fu uno dei primi critici della Cina contemporanea che concepì il linguaggio come il luogo in cui l'individuo viene edificato.⁷

A partire dal *Mao wenti* si delinea un tipo di personaggio che risponde in tutto e per tutto agli ideali dei *Discorsi di Yan'an*, in particolare a quello della “tipicità” (*dianxing* 典型), che prevedeva una specifica caratterizzazione psico-fisiologica dei protagonisti e da cui si sarebbero sviluppati i generi del realismo socialista e il romanticismo rivoluzionario (*geming langmanzhuyi* 革命浪漫主义). La cultura in generale si configurava come “interamente teleologica”⁸, volta a edificare la società e formare una coscienza collettiva attraverso i valori del comunismo, favorendo il passaggio dal “piccolo io” (*xiaowo* 小我) al “grande io” (*dawo* 大我) che lo scrittore Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945) auspicava per la letteratura in Cina.⁹

⁵ Medico e chirurgo canadese, nacque nel 1890 a Gravenhurst, nell'Ontario. Dopo essere entrato nel Partito comunista canadese nel 1936 e aver preso parte nello stesso anno alla guerra civile spagnola contro i franchisti, nel 1938 si recò in Cina e si unì ai comunisti guidati da Mao. Negli anni trascorsi in Cina Bethune contribuì alla costruzione di ospedali di fortuna, scrisse manuali di chirurgia e medicina e istruì i cittadini cinesi nelle tecniche mediche. Morì nel 1939 per setticemia in seguito a una ferita infetta. Mao gli dedicò un elogio intitolato *In memoria di Norman Bethune (Jinian Bai Qiu'en* 纪念白求恩), in cui proponeva la figura del medico come modello a cui ogni comunista doveva aspirare e lo rese noto a livello internazionale (Tan, Siang Yong e Pettigrew, Kate, “Henry Norman Bethune (1890-1939): Surgeon, communist, humanitarian”, *Singapore Medical Journal*, 57, 10 (2016), pp. 526-527).

⁶ Per gli estratti in cinese farò riferimento al testo digitale del romanzo reperibile al link <https://www.kanunu8.com/book/4213/index.html>. Riguardo alla traduzione in italiano mi baserò anche su quella in inglese di Rojas (Yan Lianke, *Hard Like Water*, London, Penguin Random House, 2022).

⁷ Wang Jing, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 313.

⁸ Sinjavskij, Andrej D., *Che cos'è il realismo socialista?*, Roma, Unione Italiana per il Progresso della Cultura (UIPC), 1966, p. 11.

⁹ Pesaro e Pirazzoli, *op. cit.*, p. 219.

Fondamentale era anche lo sviluppo della capacità di comunicare con le masse di operai, contadini e soldati (*gongnongbing qunzhong* 工农兵群众) a cui tale produzione letteraria era destinata, secondo quel processo di “riforma di sé” (*ziwo gaizao* 自我改造) richiesto agli scrittori affinché riuscissero in una totale immedesimazione con esse:

I nostri pensieri e sentimenti devono diventare tutt'uno con i pensieri e sentimenti delle masse di operai, contadini e soldati. Ma per far ciò è necessario studiare seriamente la lingua delle masse. [...] Non avremmo modo e spazio per esercitare le nostre abilità, ossia tutte le nostre grandi teorie agli occhi delle masse non valgono nulla.¹⁰

我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片，就应当认真学习群众的语言。[...] 英雄无用武之地，就是说，你的一套大道理，群众不赏识。

Il romanzo di Yan Lianke, attraverso la parabola di Gao Aijun, mostra in modo molto accurato come queste dinamiche venivano messe in atto, con particolare riferimento a ciò che veniva svolto sul piano linguistico. Nel diffondere gli ideali della rivoluzione Gao non deve superare l'ostacolo ideologico del confucianesimo, ma anche quello dell'analfabetismo che negli anni della Rivoluzione culturale era altamente diffuso, soprattutto tra la popolazione rurale. Era dunque necessario l'uso di un linguaggio chiaro e semplice, proprio come il “burocratese” (*guanqiang* 官腔) che tanto caratterizza l'eloquio di Gao, un modo di parlare lineare, sintatticamente elementare che colpisce per il tono elegante e solenne, ma trasmette anche un senso di superficialità e di insincerità, come emerge dalla definizione stessa che viene data di *guanqiang*.¹¹

In un articolo relativo al romanzo, Chen Sihe 陈思和 nota in esso la forte presenza dell'elemento demoniaco (*emoxing yinsu* 恶魔性因素)¹², che si può ben applicare a Gao Aijun. Il suo fervore rivoluzionario, alimentato *in primis* dal desiderio sessuale, è anche frutto dell'insorgere di tale elemento che lo accomunerebbe a quelli che Bachtin chiama “uomini d'idea”¹³, in particolare ai demòni che animano l'omonimo romanzo dostoevskijano, cioè “uomini posseduti, tormentati, divorati da un'idea, cioè da una concezione onnicomprensiva, onniesplicitiva e onnirisolutiva della realtà” e “in grado di dedicarsi appassionatamente, fanaticamente al perseguimento dell'ideale da lui concepito, fino ad arrivare a ogni eccesso e a ogni estremo, compreso il sacrificio totale di sé”.¹⁴

¹⁰ Mao Zedong, *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话 [Discorsi alla conferenza sull'arte e la letteratura di Yan'an], in Id., *Mao Zedong wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 [Saggi sull'arte e la letteratura], Beijing, Zhongyang wenxian chubanshe, 2002, p. 52, citato in Pesaro e Pirazzoli, *op. cit.*, p. 221.

¹¹ “[...] 敷衍推脱或责备的话” (*Xiandai Hanyu Cidian* 现代汉语词典 [Dizionario di cinese moderno], Beijing, Shangwu yinshuguan, 2015⁶, p. 479).

¹² Chen Sihe, “Shilun Yan Lianke de ‘Jiaying ru shui’ zhong de emoxing yinsu” 试论阎连科的《坚硬如水》中的恶魔性因素 (Sull'elemento demoniaco in “Duro come l'acqua di Yan Lianke), in *Dangdai zuojia pinglun*, 4 (2002), p. 31.

¹³ Bachtin, Michail, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 112.

¹⁴ Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, *I demoni*, trad. it. Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 16-17.

Accecato dal fervore rivoluzionario, Gao non avrà scrupoli nel mietere vittime al fine di realizzarsi come quadro e come uomo. Per poter consumare il loro amore senza che nessuno potesse recare loro disturbo, Aijun si dedica all'impresa di scavare un tunnel di circa cinquecento metri che collega le case dei due amanti e in mezzo al quale crea una vera e propria camera. Qui ha luogo uno degli episodi che più distinguono il romanzo, in cui Aijun e Hongmei, alla ricerca di stimoli sessuali, compongono poesie, aforismi, pezzi filosofici e di saggistica che dedicano ai padri del comunismo a partire da Marx fino a Mao. Ma dopo essersi addormentati per un lasso di tempo indefinito vengono scoperti da Cheng Qingdong, marito di Hongmei, da lei abbandonato anche per la sua impotenza. A questo punto, per evitare che tutto il suo piano vada a monte, Aijun si macchia del suo primo delitto, momento in cui la violenza fa il suo ingresso nella storia.

4.2 Duro come l'acqua *nel segno del postmodernismo e del decostruzionismo*

Se paragoniamo *Duro come l'acqua* a *Il giorno in cui morì il sole*, vediamo come i due romanzi siano narratologicamente piuttosto simili. Un'ulteriore analisi in questo senso non avrebbe condotto a nulla di nuovo risultando ridondante, per cui ci soffermeremo sulla questione solo brevemente.

Anche in questo caso, la narrazione dell'opera si configura come a posteriori. Il romanzo ha inizio con un breve prologo in cui scopriamo che Aijun si trova su un patibolo in attesa di essere giustiziato e da lì inizia a raccontare la sua storia a partire dalla sua nascita avvenuta nel 1942. Essendo le vicende centrali ambientate nei primi anni della Rivoluzione culturale, attraverso questa analepsi il tempo del racconto si estende fino a comprendere circa venticinque anni. Entrambi i romanzi presentano questo intreccio ed entrambi i protagonisti ripercorrono i fatti della loro vita dalla nascita. Questa disposizione degli eventi ha sicuramente il pregio di dare grande respiro agli eventi principali, i quali tuttavia, sebbene ricoprano uno spazio testuale più o meno ugualmente ampio, seguono un ritmo abbastanza differente. Ciò è determinato anche dal periodo di tempo che le due opere abbracciano. Se in *Il giorno in cui morì il sole* ruota tutto attorno a un giorno e il ritmo prevalente è quello della scena, in *Duro come l'acqua* vi sono salti temporali di giorni, settimane e persino mesi ed è dunque maggiormente presente il ritmo del racconto sommario. In generale, il romanzo presenta una velocità altalenante: nella parte iniziale, per la presenza di varie analepsi esterne di cui Aijun si serve per raccontare della sua vita e la sua famiglia, vede accelerazioni e decelerazioni, ma tende a stabilizzarsi nel corso della storia dove l'andamento è piuttosto lineare.

Allo stesso modo, anche per quanto vale *Duro come l'acqua* l'elemento che necessita un'indagine più approfondita è il narratore, nei due romanzi da noi esaminati più che mai. Ad esso si applicano più o meno le stesse categorie assegnate a Niannian. Entrambi condividono il loro status di

narratore omo- e intradiegetico, ma probabilmente Aijun con un grado maggiore rispetto a Niannian visto che protagonista di ciò che racconta a tutti gli effetti. È inoltre un narratore dichiarato e tutto ciò che racconta viene mediato da lui; quindi, si tratta di focalizzazione interna e fissa.

Ciò che tuttavia distingue i due romanzi è probabilmente la voce, ovvero l'istanza narrativa. In *Il giorno in cui morì il sole* possiamo affermare con certezza che il soggetto dell'enunciazione sia Li Niannian, ma in *Duro come l'acqua* la definizione dell'istanza appare più confusa. A partecipare all'attività narrativa non è soltanto Aijun, ma vi rientra piuttosto esplicitamente tutto l'apparato di citazioni provenienti dal pensiero e dalle opere che in qualche modo assumono il controllo della voce e "parlano" al posto del giovane quadro. Egli, infatti, non compie un'azione se non attenendosi esclusivamente ai criteri rivoluzionari, di cui Gao oltretutto si serve per giustificare la sua relazione illecita con Xia Hongmei. La cultura rivoluzionaria funge dunque da sottotesto della narrazione e costituisce un elemento indispensabile per il modo di approcciarsi alla realtà di Aijun. Di fatto, senza di essa il suo discorso sarebbe delegittimato e *in extremis* il suo progetto di portare la rivoluzione nella piccola cittadina andrebbe verso il fallimento. È a questo punto che le definizioni date da Barmé e Li Tuo assumono tutto il loro peso e si ha la consapevolezza di come l'individuo, negli anni del maoismo, venisse forgiato attraverso il linguaggio.

È proprio dal punto di vista linguistico che *Duro come l'acqua* assume il suo vero valore, in particolare nell'attuazione di un discorso critico, nei confronti dello strapotere linguistico della propaganda maoista, che unisce strategie tipiche della letteratura postmoderna a un processo decostruttivo di ispirazione derridiana che svela l'autoimmunità dell'ideologia rivoluzionaria. La coesistenza delle prospettive postmodernista e decostruzionista stabilisce un richiamo tra il romanzo di Yan Lianke e l'uso di analoghe strategie nelle opere dell'avanguardia e delle "radici", le due correnti che più hanno subito l'influenza di tali filoni critico-letterari.

Nei paragrafi seguenti, oltre ad inquadrare il postmodernismo in Cina e la rivoluzione linguistica che la sua introduzione comportò, e definire brevemente il decostruzionismo di Derrida, vedremo come gli stilemi applicati in *Duro come l'acqua* presentino forti somiglianze con quelli che troviamo impiegati nelle opere dei postmodernisti russi; questi autori, anch'essi situati in un periodo storico di progressiva liberalizzazione avviata nella metà degli anni Cinquanta, condividono con i loro corrispettivi cinesi una riflessione sulla recente storia totalitarista svolta attraverso l'ottica ironica e dissacratoria del postmodernismo.

4.2.1 Il postmodernismo “con caratteristiche cinesi” e la rivoluzione linguistica nella letteratura post-maoista

Il concetto di postmodernismo (*houxiandai zhuyi* 后现代主义) fu introdotto nei circoli intellettuali cinesi verso la metà degli anni Ottanta, soprattutto grazie al lavoro di Frederic Jameson (1934) il quale, insieme ad altre importanti personalità intellettuali come Jürgen Habermas (1929) e il già citato Lyotard, contribuì all’apprezzamento di questa corrente in Cina¹⁵; egli riconobbe che a livello socioculturale, vari elementi erano riconducibili più al postmodernismo che al modernismo.¹⁶ I dibattiti sulla natura del postmodernismo cinese si incentrarono proprio sul suo rapporto con il modernismo, in particolare se l’uno costituisca un definitivo superamento dell’altro oppure se i due siano in connivenza tra loro. A favore del primo punto di vista è l’opinione di Xiaobin Yang che legge tale rapporto in termini di opposizione tra paradigmi culturali (e politici), per cui quello postmodernista trova corrispondenza nella nozione di “post-Mao-Deng” nel senso di mettere in secondo piano l’autorità totalitarista che i due leader avevano esercitato nell’ambito delle politiche culturali.

Non è inverosimile mettere sullo stesso piano il “postmoderno” (come paradigma culturale) e il “post-Mao-Deng” (come modalità politica), dal momento che la tendenza “post-Mao-Deng” nella cultura e nella letteratura a sfidare il discorso politico utopico e totalitario allo stesso tempo è corrispondente al sovvertimento postmoderno delle grandiose narrative della modernità. In questo caso, il “postmoderno” è da intendersi come un paradigma culturale che si genera all’interno e sfida quello del moderno senza essere confinato nella struttura materiale o economica della civiltà contemporanea. Pertanto, il postmodernismo nella letteratura cinese d’avanguardia può essere definito sia come una reazione psichica ai discorsi di modernità incorporati nelle varie versioni delle agende politiche di Mao e Deng, sia come una reazione retorica al paradigma del “moderno” della letteratura cinese del XX secolo.¹⁷

All’altro capo si pongono l’opinione di Tang Xiaobing, il quale ritiene che l’esperienza del modernismo avviata il Quattro maggio non si sia conclusa con l’avvento del postmodernismo e concepisce quest’ultimo come un “modernismo residuale”.¹⁸ Dello stesso avviso è Douwe Fokkema, nel senso che, per quanto in Cina le due correnti coesistano come in Occidente, a prevalere è la posizione modernista. Allo stesso tempo, entrambe hanno costituito, ognuna a modo suo, una forte reazione al realismo socialista, con il risultato che nelle opere di autori postmodernisti come Han Shaogong troviamo stilemi modernisti. Nel caso della Cina, dunque, “la linea di demarcazione tra modernismo e postmodernismo tende ad essere sbiadita”.¹⁹

¹⁵ Arif Dirlik, Zhang Xudong, “Introduction: Postmodernism and China” in *Id.* (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham and London, Duke University Press, 2000, p. 1.

¹⁶ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 274.

¹⁷ Yang, Xiaobin, “Whence and Whither the Postmodern/Post-Mao-Deng Historical Subjectivity and Literary Subjectivity in Modern China”, in Dirlik e Zhang (a cura di), *op. cit.*, p. 394.

¹⁸ Tang, Xiaobing, “Residual Modernism: Narratives of the Self in Contemporary Chinese Fiction”, *Modern Chinese Literature*, 7, 1 (1993), pp. 7-31.

¹⁹ Fokkema, Douwe, “Chinese Postmodernist Fiction”, *Modern Language Quarterly*, 69, 1 (2008), p. 164.

La letteratura e la cultura di questo decennio e i suoi impianti creativo e filosofico di fatto tendono ora al modernismo ora al postmodernismo “in cui la sperimentazione e l’ordine del racconto, nonché i rapporti tra narratore e narratario, svuotano di senso il soggetto narrante e l’oggetto narrato, rovesciandone i ruoli”.²⁰ Questi elementi costituiscono le basi della rivoluzione linguistica che caratterizzò in modo significativo la produzione dell’avanguardia e delle radici, le correnti che più incarnarono il rinascimento letterario nell’era del post-maoismo avviata da pochi anni.

A favorire l’ingresso del postmodernismo, furono molteplici fattori di natura sociopolitica, in particolare la liberalizzazione economica e culturale sul finire degli anni Settanta e il conseguente contatto con l’Occidente. Quest’ultimo, tramite la traduzione di opere che vertevano su discipline quali sociologia, economia, storia e antropologia favorì la comparsa di un’ampia gamma di branche del sapere. A livello letterario, la teoria e la narrativa occidentali portarono con sé la psicoanalisi, il formalismo, il decostruzionismo e, naturalmente, il postmodernismo. Sebbene ciò avesse contribuito non poco allo sviluppo della nuova generazione di critici cinesi, questi ebbero tuttavia difficoltà nel tenere testa ai progressi della controparte occidentale, soprattutto per via dello scarto temporale tra lo sviluppo in Occidente e l’arrivo in Cina delle varie discipline. Come spiega Wang Ning

mentre ancora si stava elaborando una metodologia di base per l’analisi testuale [...] arrivò in Cina lo Strutturalismo, e per avere una chiara idea dell’origine e dell’evoluzione di quest’ultimo, gli studiosi dovevano *in primis* comprendere a fondo le dottrine cardine del Formalismo russo e della Linguistica strutturale di Ferdinand de Saussure;²¹ e quando la metodologia sperimentale dell’approccio psicanalitico freudiano iniziava a essere applicata, già nelle riviste letterarie d’avanguardia si parlava di un nuovo metodo testo-centrico lacaniano; ancora, nei primi anni Novanta, mentre le interpretazioni poststrutturaliste di Derrida e Foucault venivano applicate ai testi letterari cinesi da alcuni critici di avanguardia, in America erano ormai in voga il marxismo, il postcolonialismo e il nuovo storicismo.²²

Da tutto ciò sorsero dibattiti su valori umani, alienazione e soggettività²³, i cui sviluppi culminarono nel movimento dei “poeti oscuri” (*menglong shi* 朦胧诗), nelle opere di Wang Meng 王蒙 (1934) impregnate sullo *stream of consciousness* e negli autori delle “radici”²⁴; questi ultimi

²⁰ *Ibid.*

²¹ Formalismo e strutturalismo iniziarono a diffondersi in Cina sul finire degli anni Settanta con i primi contributi Yuan Kejia 袁可嘉 e Zhang Yuhe 张裕禾. La narratologia - introdotta come termine da Zhang Longxi 张隆溪 nell’articolo “La storia sotto la storia: Sulla narratologia strutturalista” (*Gushi xiamian de gushi: Lun jiegouzhuyi xushixue* 故事下面的故事 - 论结构主义叙事学, 1983) - conobbe un discreto successo tra gli studiosi grazie soprattutto all’attività di traduzione di una gamma sempre più ampia di opere dei principali esponenti della corrente. L’interesse verso le teorie narrative occidentali e la loro assimilazione in Cina si sono mantenuti costanti anche negli anni Duemila, processo culminato in parte nella formazione di teorie originali anche su suolo cinese (Shang Biwu 尚必武, “Reception and Variations of Classical Narratology in Chinese Scholarship”, *Comparative Literature and Culture Web*, 16, 6 (2014), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2530>, data di ultima consultazione 29/01/2024).

²² Wang Ning 王宁, “Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period”, *New Literary History*, 24, 4 (1993), p. 905; trad. it. Lavinia Benedetti, in Wang Ning, *Il postmodernismo in Cina*, trad. it. Lavinia Benedetti e Mariadele Scotto di Cesare, Roma, Bonanno, 2015, pp. 27-28.

²³ Principale teorico della soggettività in letteratura, Liu Zaifu 刘再复 (1941) vedeva nel soggetto (*zhuti* 主题) il mezzo definitivo per liberarsi dal giogo dell’ideologia; in particolare egli concepiva la soggettività letteraria in termini di ricostruzione di quella degli esseri umani, centro e fine di tale principio (Wang Jing, *op. cit.*, p. 157).

²⁴ Cai, Yongchun, Batt, Herbert J., “Into the Labyrinth: An Introduction to Postmodern Chinese Fiction”, *Mānoa*, 15, 2 (2003), p. 50.

mostrarono tuttavia delle riserve sulla dilagante esterofilia che aveva stravolto il mondo letterario cinese, come sostiene Han Shaogong nel manifesto della corrente, nata in risposta anche a quelli che lo scrittore definì “fautori dell’occidentalizzazione totale”, concezione radicale che avrebbe provocato “una vera e propria auto-castrazione della cultura”.²⁵

In una serie di racconti che Wang Meng scrisse tra il 1978 e il 1980 – come “Saluto bolscevico” (*Buli* 布礼), “Gli occhi della notte” (*Ye de yan* 夜的眼), entrambi del 1979, e “Farfalla” (*Hudie* 蝴蝶) del 1980, solo per citarne alcuni – si trovano i primi esperimenti in campo linguistico che rompevano con i procedimenti del realismo socialista, che fino ad allora aveva fornito e imposto le linee guida per la creazione letteraria. Queste opere, dal forte piglio autobiografico, sono simili sia per i temi trattati sia per le strategie stilistiche adottate. Esse infatti hanno come protagonisti i dissidenti che subirono l’ostracismo politico e sociale che caratterizzò la Campagna contro la Destra (*Fan You Yundong* 反右运动), promossa dal Partito dopo che gli intenti del Movimento dei Cento Fiori (*Baihua yundong* 百花运动) fallirono clamorosamente. Lo stesso Wang fu bollato come elemento di destra in seguito alla pubblicazione nel 1956 del racconto *Un giovane appena arrivato al reparto organizzativo di Partito* (*Zuzhibu laile yi ge nianqingren* 组织部来了一个年轻人) e mandato nel 1963 in un campo di lavoro in Xinjiang per essere “rieducato” dove rimase fino al 1979, anno della riabilitazione.

Per quanto riguarda i procedimenti stilistici - e in ciò risiede la differenza principale dai racconti delle “ferite” in cui a prevalere è invece l’intento critico - Wang sperimentò le tecniche del monologo interiore e del “flusso di coscienza” (*stream of consciousness*), le quali avevano il pregio di dare priorità alla dimensione psicologica. L’uso di queste strategie è frutto dell’influenza delle teorie freudiane sull’apparato psichico, riscontrabile anche nelle descrizioni dell’inconscio e del subconscio dei personaggi contenute nel romanzo *Figure intercambiabili* (*Huodong bian renxing* 活动变人形), un’altra opera di Wang pubblicata nel 1987.²⁶ Tuttavia, la critica cinese di formazione e orientamento marxista ebbe da ridire sulle decisioni di Wang in termini di stile. In particolare, essa mise in evidenza la difficile comprensibilità dei racconti e il fatto che in essi non era stato applicato il principio della “tipicità” (*dianxing* 典型) nell’elaborazione di personaggi ed eventi, ignorando apparentemente l’aura di ottimismo, caratteristico del realismo socialista, con cui si concludono questi racconti.²⁷

L’incontro/scontro con l’Occidente è il motore primo di un’altra piccola opera che si inserì nel dibattito riguardante il crescente interesse per il modernismo e la cultura occidentale. Il *Discorso*

²⁵ Moratto, Riccardo, “‘Ogni cultura è un ibrido’: la letteratura di Han Shaogong”, *il manifesto*, 30 aprile 2020, <https://ilmanifesto.it/ogni-cultura-e-un-ibrido-la-letteratura-di-han-shaogong>, data di ultima consultazione 24/01/2024.

²⁶ Wang Ning, *op. cit.*, p. 925, n. 13.

²⁷ Tay, William, “Modernism and Socialist Realism: The Case of Wang Meng”, *World Literature Today*, 65, 3 (1991), p. 412.

preliminare sulle tecniche del romanzo moderno (Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 现代小说技巧初探) di Gao Xingjian 高行健 (1940), pubblicato nel 1981 e ben presto bandito:

illustra alcune tecniche di ispirazione occidentale, come le distorsioni sulla linea del tempo narrativo, le analessi (*flashback*), l'uso di focalizzazioni verbali, la possibilità di inserire elementi non narrativi all'interno del testo e rivendica soprattutto, da un lato, il ruolo non pedagogico e la libertà d'espressione dello scrittore, dall'altro la libertà d'interpretazione del testo da parte del lettore.²⁸

Con questa raccolta di saggi, Gao desiderava trovare una cura alla sclerotizzazione che la letteratura aveva subito durante il regime maoista, scardinare il ruolo dello scrittore al servizio dell'ideologia comunista e, in un'ottica nettamente antirealista, proporre attraverso il modernismo nuovi modi di fare letteratura in Cina;²⁹ mettendo in discussione il realismo socialista (*shehuizhuyi xianshizhuyi* 社会主义现实主义), Gao sosteneva l'idea dell'arte come tecnica.

Con la fine dell'era maoista, il postmodernismo segnò un punto di svolta radicale nel panorama letterario cinese. Oltre al sovvertimento di ogni autorità, esso mirava a rompere la convenzione per cui ogni "testo" dovesse essere attinente al "mondo reale". In tal senso, le esperienze letterarie del nuovo periodo si sostituiscono al "sistema di segni linguistici" precedentemente imperante del *Mao wenti*, ma l'individuo viene edificato in una prospettiva ribaltata. Attraverso una decostruzione della realtà attuata attraverso il linguaggio, egli ne scopre tutta l'assurdità che la regola.

Le riflessioni di Li Tuo sul linguaggio in relazione alla storia e alle modalità di rappresentazione dei rapporti sociali contribuirono a rinnovare la visione della storia letteraria post-maoista. Per Li fu lo scontro sul piano linguistico e su quello linguistico - secondo la dicotomia modernismo-realismo o la lotta di classe - a costituire l'evento determinante della letteratura cinese post-rivoluzionaria. Il critico individua nella poesia oscura, ancora prima che nell'avanguardia e nelle radici, il movimento fondante della letteratura della nuova era.

Dopo la Rivoluzione culturale, l'attività di questa manciata di poeti che si svolgeva in clandestinità poté finalmente uscire allo scoperto, favorendo la partecipazione di nuovi giovani autori. Tuttavia, a causa della discrepanza tra le nuove teorie in campo poetico e i principi estetici a cui si era mantenuto fedele, il movimento faticò nell'essere accolto presso i circoli poetici dell'epoca. Per questo motivo, i loro lavori non venivano pubblicati tramite i canali ufficiali, analogamente a quanto accadeva in URSS con il *samizdat* (letteralmente "autoedizione").³⁰ Il punto di riferimento dei poeti

²⁸ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 256.

²⁹ Gallo, Simona, *Gao Xingjian e il nuovo Rinascimento* (tesi di dottorato), Milano, Università degli Studi di Milano, p. 19.

³⁰ Nell'Unione Sovietica di Leonid Brežnev e dei suoi successori, in un periodo compreso tra il 1964 e il 1985, questo termine russo - acronimo delle due parole *samostojatel'noe* ("indipendente") e *izdatel'stvo* ("editore") - faceva riferimento a tutta la letteratura politica e letteraria mano- e dattiloscritta che si diffuse nei circoli del dissenso e dell'opposizione al regime ("Samizdat", in AA.VV., *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 2007⁴, p. 1049).

oscuri - tra i cui esponenti spiccano Bei Dao 北岛 (1949), Mang Ke 芒克 (1950), Duo Duo 多多 (1950), Gu Cheng 顾城 (1956-1993) - sarà la rivista *Jintian* 今天 (“Oggi”), fondata a Pechino nel 1978, prima rivista non ufficiale in Cina ad occuparsi di letteratura.³¹ Il modo di porsi nei confronti della realtà e le strategie linguistiche di cui si servono questi autori spianeranno la strada alle successive sperimentazioni delle due correnti postmoderniste:

[i poeti oscuri] si riappropriano del linguaggio ricorrendo a immagini ardite e a dirette percezioni sensoriali, indulgiando sulle lacerazioni nei rapporti personali e sul desiderio di libertà emotiva e di pensiero, con dolorosa sincerità, pronti a smascherare la parola menzognera su cui si è fondata per anni la letteratura.³²

I poeti oscuri misero in atto un'autentica rivoluzione, in quanto fornì ai cinesi un sistema linguistico e semantico in completa opposizione a quello proposto dal *Mao wenti*, che in seguito a tale rivoluzione ne usciva distrutto. In modo analogo, l'avanguardia e le radici, diretti discendenti della poesia oscura secondo Li Tuo, non fecero altro che proseguire tale azione, seppure in modi diversi:

se nella letteratura della ricerca delle radici [la ricerca linguistica] assume un ruolo di riscoperta e decostruzione nello stesso tempo del retaggio culturale, l'avanguardia utilizza il linguaggio come unico significato che cancella la trama, cancella l'ordine sociale, cancella anche la Storia intesa come forma egemone sulla coscienza e sul passato collettivo.³³

Nelle opere le cui trame si svolgevano in un determinato momento storico, i postmodernisti attuavano un decostruzionismo della Storia, evitando in ogni modo di mettere in scena il passato comunemente concepito come susseguirsi di eventi storici. Questo procedimento ha una duplice valenza: da una parte di scontra con la normale percezione che l'individuo ha della storia come oggettiva, stabile e conoscibile, dall'altra lancia una sfida alla storia ufficiale così come è stata consegnata dall'establishment comunista.³⁴

4.2.2 *L'uso del linguaggio nell'avanguardia e nelle “radici”*

Pur ereditando lo spirito di ribellione e di sperimentalismo dei poeti oscuri, gli avanguardisti conducono il linguaggio ai limiti della comprensibilità, sfidando ogni senso logico e la rappresentabilità del reale, abbattendo così una delle colonne portanti su cui poggia la narrativa di matrice realista. Uno dei primi a inserire nelle proprie opere questi elementi è Ma Yuan, un pioniere del filone, in racconti come “Finzione” (*Xugou* 虚构, 1986) e “L'errore” (*Cuowu* 错误, 1987). Qui il

³¹ Pesaro, “Letteratura cinese” cit., p. 726.

³² *Ibid.*

³³ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 232.

³⁴ Cai, Batt, *op. cit.*, p. 6.

narratore non perde mai occasione di ribadire al lettore che sta “fingendo” e non ha intenzione di raccontare fatti presumibilmente accaduti nella realtà. Così accade in “Finzione”, dove sempre il narratore dichiara che il mondo in cui ha luogo la sua avventura amorosa in un leprosario tibetano è un prodotto della sua fantasia.³⁵ Il senso di tale negazione è acuito anche dalla confusione del narratore in termini di scelte lessicali che rientrano nella semantica della probabilità - l’ausiliare *keneng* 可能 (“magari”) - e dell’esistenza - i verbi *you* 有 (“esserci”) e l’impersonale *fasheng* 发生 (“succedere”).

有的说我是为了写小说到西藏去的。我现在不想在这里讨论这种说法是否确切。我到西藏是个事实。另外一些事实是我写了十几万字有关西藏的小说。用汉字汉语。我到西藏好像有许多时间了，我不会讲一句那里的话；我讲的只是那里的人，讲那里的环境，讲那个环境里可能有的故事。细心的读者不会不发现我用了一个模棱两可的汉语词汇，可能。我想这一部分读者也许多不会发现我为什么没用另外一个汉语动词，发生。我在别人用发生的位置上，用了一个单音汉语词，有。

Qualcuno sostiene che io sia andato in Tibet per scrivere. Ora, non ho intenzione di stare a discutere se l’informazione sia corretta. Che sono stato in Tibet è vero. Un’altra cosa vera è che ho scritto racconti sul Tibet, decine di migliaia di caratteri. In cinese, con i caratteri. Ci sono stato molto tempo fa. Non sapendo una parola della loro lingua, parlo della loro gente, dei loro paesaggi, e delle storie che magari esistono in certi paesaggi. Al lettore attento non sarà sfuggito il termine ambiguo che ho usato, “magari”. E immagino che a questo punto non capisca perché non abbia scelto un altro verbo cinese, ovvero “succedere”. Ho piazzato il verbo “esistere” dove altri avrebbero preferito usare “succedere”.³⁶

In quelli che Henry Zhao chiama “sconcertanti collage”, la successione degli eventi e il rapporto che sussiste tra loro è puramente casuale e il vago e ambiguo senso di totalità che la giustapposizione di tali eventi potrebbe conferire alla narrazione viene annientato dalla generale arbitrarietà. I fatti narrati, per quanto incompleti e casuali possano apparire, risultano autosufficienti e slegati da ogni dipendenza logica e spazio-temporale. Dunque, è vano anche il tentativo di elaborazione tramite i criteri di passato e presente, sé e altro, dal momento che l’unica logica presente in questi racconti è la menzogna.

Le uniche categorie che pare possano essere applicate alle opere di Ma Yuan sono vero e falso, criteri su cui si basa l’intera narrativa realista, ma esse finiscono per soccombere in quanto sia l’autenticazione che la falsificazione dei fatti rivelano tautologicamente la propria falsità. Il dominante senso di incertezza porta alla luce l’inaffidabilità della narrazione, rendendo impossibile per il lettore ogni tentativo di interpretazione. Perciò l’unico significato che si può cogliere è l’assenza

³⁵ Zhao, Henry, “The Rise of Metafiction in China”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 55, 1 (1992), p. 93.

³⁶ Ma Yuan 马原, “Finzione” (*Xugou* 虚构), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1993, p. 365; trad. it. Silvia Pozzi, in Pedone, Valentina e Zuccheri, Serena, *Letteratura cinese contemporanea: Correnti, autori e testi dal 1949 a oggi*, Milano, Hoepli, p. 174.

di significato.³⁷ Al senso di alienazione e straniamento che suscitano racconti come “Finzione” si aggiunge anche un’effettiva mancanza di linguaggio:

i dialoghi sono ridotti al minimo, nel villaggio nessuno o quasi parla cinese, e gran parte della vicenda si consuma in silenzio o nell’assenza di comunicazione. I vuoti della rinuncia alla funzione precipua *del* linguaggio sono colmati dalle riflessioni *sul* linguaggio.³⁸

La ribellione linguistica non si limita a rivoluzionare il modo di narrare, ma ha anche l’obiettivo di scovare l’irrazionale in un mondo apparentemente ordinato. È questa la preoccupazione più urgente di Yu Hua, altro esponente della letteratura d’avanguardia, per cui la dimensione dell’irrazionale viene preclusa non solo dalla realtà della vita quotidiana in cui vige il buon senso, ma anche dalle convenzioni linguistiche. In questo senso, la violenza e la crudeltà, che dominano la prima produzione dello scrittore in racconti come “Un tipo di realtà” (*Xianshi yizhong* 现实一种) e “1986” (*Yijiubaliu nian* 一九八六年), assumono il loro valore in quanto portano alla luce la verità solitamente repressa della vita in cui sembra regnare l’ordine. In una costante sfida al senso comune, Yu Hua sostiene un linguaggio narrativo basato sull’indeterminatezza che si concentra sull’esperienza concreta, mentre il convenzionale linguaggio delle masse si limita a esprimere giudizi ed evoca un mondo ripetitivo. La soluzione per l’autore consiste nel trovare un nuovo linguaggio al fine di svelare un mondo non soggetto a tale ripetizione.³⁹

Un tratto comune degli autori postmodernisti è quella che Fokkema chiama “critica metalinguistica”.⁴⁰ Questa può manifestarsi in modo implicito - sviscerando le potenzialità insite nel linguaggio tramite un narrare esuberante - o esplicito, esplicandosi in un’aperta critica alla logora retorica socialista. Servendosi di tale procedimento, questi scrittori erano in grado di liberarsi dal giogo ideologico del *Mao wenti* che li aveva imbrigliati per decenni e condannati alla coercizione stilistica e letteraria del realismo socialista e del romanticismo rivoluzionario, come ben si nota nei cosiddetti “classici rossi” (*hong jingdian* 红经典).

Un esempio portante di critica metalinguistica, con particolare riferimento all’instabilità del rapporto tra parole e le cose a cui queste parole si riferiscono, è il *Dizionario di Maqiao* di Han Shaogong. In questa opera, pur attingendo al modernismo occidentale e al pensiero di filosofi di fine Ottocento come Bergson e Nietzsche, fonti originarie della critica metalinguistica, Han ripiega verso la letteratura e la filosofia cinese, in particolare Zhuangzi 莊子 (ca. IV sec. a.C.), al centro della cui riflessione troviamo il rovesciamento del comune significato delle parole e il distacco dalle cose materiali.

³⁷ Zhao, Henry, “Ma Yuan the Chinese Fabricator”, *World Literature Today*, 69, 2 (1995), p. 315.

³⁸ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 261.

³⁹ Tang, Xiaobing, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ Fokkema, *op. cit.*, pp. 156-157.

Oltre duemila anni fa Zhuangzi sottolineava che «Santi e banditi hanno la stessa origine», esprimendo un dubbio sulle conoscenze tecniche. «Siccome nel mondo ci sono più cattivi che buoni, si può dire che il santo nuoce al mondo più di quanto gli sia di vantaggio» [...]. Pensava che gli usurpatori si potessero estirpare solo eliminando il sapere; che i ladri sarebbero diminuiti solo distruggendo i gioielli; che gli uomini sarebbero diventati onesti e appagati solo frantumando i simboli, che avrebbero smesso di contrattare e litigare solo rompendo le bilance, che avrebbero capito la natura e la Via, il fine ultimo dell'uomo, solo distruggendo le leggi e le dottrine.⁴¹

In questa critica mossa da Zhuangzi, in cui si rinviene tutto il suo scetticismo riguardo le possibilità del linguaggio, viene colpita non solo la conoscenza - che implica un certo grado di competenza linguistica, ma anche tutte quelle cose che si servono del linguaggio, in questo caso simboli, leggi e dottrine.

Operando una distinzione tra parole e cose, l'individuo realizzerà un "atto di emancipazione" e valicherà i confini del linguaggio. In questo modo, Han metteva in luce il profondo divario tra il linguaggio artificioso della propaganda e il contesto in esso veniva diffuso. Nel rendersi conto che le parole non corrispondono sempre alle cose a cui si riferiscono, sarà possibile concepire il linguaggio con maggior precisione e razionalità. Tale concezione non si limita però a una critica degli stereotipi, ma contribuisce a formare un vero e proprio atteggiamento di scetticismo nei confronti di entità costituite come conoscenza, ragione e verità. Le critiche di Han e Yu Hua si muovono così nella stessa direzione, anche se l'autore delle radici non mira a scardinare la realtà alla ricerca di una dimensione irrazionale.

Il linguaggio, tuttavia, proprio per il suo carattere ambiguo e paradossale, risulta essere ciò che meglio esprime la natura istintiva del pensiero letterario, secondo quanto sostiene lo stesso Han.⁴² In tal senso, assume una certa rilevanza la dimensione onirica, alla quale possiamo affidarci nel momento in cui la conoscenza e il raziocinio sono insufficienti per giustificare la realtà. A sostegno del valore che il sogno e le alterazioni di coscienza, nella voce "donna-sogno" (*Mengpo* 梦婆) il narratore ricorre nientemeno che a Sigmund Freud, pioniere del metodo psicanalitico.⁴³

Ad essere messo in discussione e generare ulteriori ambiguità è anche l'uso stesso del linguaggio come mezzo per approcciarsi alla realtà. Infatti, Han lo considera da una parte uno "strumento che, se utilizzato in modo adeguato, permette di accedere alla realtà dell'esperienza", dall'altra egli "mette in discussione un sistema binario di corrispondenze tra parole e cose che questa visione referenziale potrebbe suggerire e sottolinea che il linguaggio è un costrutto sociale che plasma e determina l'esperienza".⁴⁴ L'individuo rimane dunque intrappolato in un'aporìa per cui gli è

⁴¹ Han Shaogong, *Il dizionario di Maqiao*, trad. it Patrizia Liberati, Maria Rita Masci, Torino, Einaudi, 2021, p. 385.

⁴² *Ivi*, p. 10.

⁴³ *Ivi*, p. 91.

⁴⁴ Iovene, Paola, "Authenticity, Postmodernity, and Translation: The Debates around Han Shaogong's *Dictionary of Maqiao*", in *AION*, 62, 1-4 (2002), p. 13.

impossibile cogliere la vera essenza della realtà, ma solamente quella della realtà che il linguaggio gli consente di esperire. Allo stesso tempo, nel momento in cui la lingua assume valenza sociale evoca una realtà che potremmo definire subordinata nel suo distanziarsi ancor più da quella primigenia. Con particolare riferimento al contesto cinese, tale processo ha condotto all'istituzionalizzazione della lingua che in questo modo si impone come *putong* 普通, “comune”, e coincide con una realtà predeterminata e omologante.

4.2.3 *Il discorso postmodernista e decostruzionista di Duro come l'acqua*

Abbiamo accennato alla comunanza di intenti, oltre che di appartenenza a una realtà storico-politica caratterizzata da un passato dominato dal totalitarismo, tra i postmodernisti cinesi e quelli russi. In entrambi, inoltre, possiamo ravvisare quella sfiducia nei confronti dei generi mimetici tradizionali caratteristica della cultura postmoderna. Sia nella Cina di Mao che nella Russia di Stalin, la letteratura è stata asservita ai dettami ideologici del realismo socialista, il quale peraltro era stato elaborato proprio in Russia e successivamente importato in Cina, come ben testimoniano i *Discorsi di Yan'an*. Dopo la morte di Stalin e l'inizio del “disgelo” (*ottepel'*)⁴⁵, i russi hanno vissuto la postmodernità nel crollo dell'ideologia e nella vanificazione delle proprie speranze in una maggiore democratizzazione politica, un processo che possiamo ravvisare anche in Cina negli anni che intercorrono dalla morte di Mao e l'avvio dell'era denghiana di Riforma e apertura.

Un primo procedimento sul piano espressivo che accomuna *Duro come l'acqua* al postmodernismo russo è l'uso di immagini e motti propagandistici ridotti a simulacri per riprodurre il vuoto che caratterizza l'ideologia di stato. Ispirandosi alla *pop art* americana e ponendosi in continuità (anche nominale) con essa, la cosiddetta *soc art*, privandoli di contesto, svuotava di senso lo stile e il repertorio sovietici. Nell'opera di Yan Lianke assistiamo a qualcosa di analogo: piuttosto che una *decontestualizzazione*, l'autore procede a una *ricontestualizzazione* degli ideali maoisti. Gao, infatti, invece di portare avanti la rivoluzione per il bene collettivo, si riappropria degli ideali rivoluzionari per realizzare le proprie ambizioni politiche e sessuali, venendo dunque meno all'obiettivo primo del regime comunista.

L'uso massivo della citazione è un'altra caratteristica che accomuna il romanzo di Yan Lianke a quelli che sono ritenuti le opere del postmodernismo letterario in Russia: *Mosca-Petuški. Poema* (*Moskva-Petuški. Poema*, 1973) di Venedikt Erofeev (1938-1990) e *La casa di Puškin* (*Puškinskij dom*, 1978) di Andrej Bitov (1937-2018). Nel romanzo di Erofeev, nello strampalato ricorso alle più varie fonti letterarie, abolisce i confini tra letteratura alta e bassa, più in generale quelli tra la cultura

⁴⁵ Con questo termine, dovuto all'omonimo romanzo del 1955 di Il'ja Erenburg (1891-1967), si fa riferimento ai tentativi verso una maggiore democratizzazione dell'URSS compiuti tra la morte di Stalin (1953) e la fine del mandato di Chruščëv (1964).

alta e quella di massa, uno dei tratti distintivi della cultura postmoderna, a maggior ragione con l'avvento di nuove forme di mercato in Russia come in Cina e l'esautoramento del ruolo dello scrittore come guida morale e intellettuale.

Insieme all'attitudine postmodernista, il discorso di *Duro come l'acqua* ne mostra anche una decostruzionista nel rivelare l'autoimmunità dell'ideologia maoista di rivoluzione. I concetti di decostruzione e autoimmunità sono qui considerati nell'ottica di Jacques Derrida (1930-2004), che della prima fece uno dei cardini del suo pensiero, mentre l'altra costituisce una delle questioni di natura etico-politica che erano entrate a far parte della riflessione del francese a partire dagli anni Novanta. Chiariremo adesso i principi della filosofia decostruzionista di Derrida, da cui si originerà successivamente la teorizzazione dell'autoimmunità.

L'origine del concetto di decostruzione (ted. *Destruktion*) risale alla sua introduzione da parte del filosofo tedesco Martin Heidegger (1889-1976) in *Essere e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), quella che è comunemente ritenuta la sua opera più importante. Esso fu ripreso sul finire degli anni Sessanta da Derrida in *Della grammatologia* (*De la grammatologie*, 1967), dove la *déconstruction* si configura come "critica del logocentrismo", ossia la concezione della metafisica occidentale che accordava il privilegio alla voce e alla presenza in quanto "incarnazioni del *logos*" e determinava la subordinazione del significante al significato. Reinterpretando la definizione heideggeriana di "differenza ontologica" (*Ontologische Differenz*), per cui era impossibile ridurre l'essere agli enti o alla loro somma, Derrida sosteneva l'inutilità della ricerca di un linguaggio archetipico in grado di rendere la pienezza dell'essere, proprio per la natura differenziale di quest'ultimo. In questo modo, il francese ribaltava la gerarchia significante-significato della metafisica individuando l'origine del linguaggio non nella "parola *detta*", ma in una scrittura originaria, una "archiscrittura" (o "architraccia").⁴⁶ Derrida si opponeva così anche all'istanza fonocentrista dello strutturalismo che vedeva nella voce il punto di origine del linguaggio e nella scrittura una sua derivazione. La grammatologia, una scienza che ha la scrittura come suo oggetto di indagine, si configura come prosieguo del processo decostruttivo che considera l'essere in quanto differenza.

Con i suoi caratteri di "traccia" e costitutiva differenzialità, con il suo prestarsi a interpretazioni che estendono all'infinito il gioco della significazione, la scrittura esibisce esemplarmente la "differenza" dell'essere e l'impossibilità di qualsiasi progetto di totalizzazione del sapere. L'essere appare così non come una "presenza" da cogliere nella sua pienezza, o come quell'orizzonte che avvolge i singoli enti, restando loro irriducibile [...] ma come un qualcosa di inafferrabile nella sua totalità, privo di qualsiasi forma di identità, perché già in sé stesso differente da sé.⁴⁷

⁴⁶ *Enciclopedia della Letteratura*, p. 293.

⁴⁷ "Derrida, Jacques", in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-derrida/?search=Derrida%2C%20Jacques>, data di ultima consultazione 31/01/2024.

Passando al concetto di autoimmunità, esso possiede una connotazione primariamente biologica, come dimostra la definizione che ne dà Derrida in *Fede e sapere* (1995), il quale la riferisce all'organismo.

Se immune è l'organismo indenne, cioè quello puro e non contaminato, e l'immunità è la capacità che un organismo ha di mantenersi puro, difendendosi dalle malattie e dai pericoli esterni, l'autoimmunità si configura invece come una sorta di paradossale immunità elevata alla seconda potenza. Essa consiste infatti in quel processo tramite cui l'organismo distrugge le sue stesse difese per proteggersi da quelle cellule che gli appartengono, ma che vengono riconosciute erroneamente come estranee.⁴⁸

Tuttavia, quello biologico non è l'unico tipo di organismo in cui può avvenire una dinamica autoimmune. Il francese, infatti, si è servito di questo concetto per descrivere l'atteggiamento del governo statunitense in termini di politica interna dopo l'attentato alle Twin Towers dell'11 settembre 2001.

Assistiamo allo spettacolo di un'amministrazione americana, potenzialmente sostenuta da altre amministrazioni in Europa e nel resto del mondo, che, pretendendo di fare la guerra contro l'"asse del male", contro i nemici della libertà e contro gli assassini della democrazia nel mondo, deve inevitabilmente e innegabilmente restringere, all'interno del suo stesso paese, le libertà cosiddette democratiche o l'esercizio del diritto, rinforzando i poteri inquisitori della polizia, ecc., senza che nessuno, nessun democratico, possa seriamente opporvisi, e non limitarsi a lamentare questo o quell'abuso nell'uso a priori abusivo della forza con cui una democrazia si difende contro i propri nemici, difende se stessa da sé, contro i propri nemici potenziali. Essa deve somigliare loro, corrompersi e minacciare se stessa per proteggersi dalle loro minacce. Al contrario, forse è proprio perché vivono in una cultura e secondo un diritto largamente democratici che gli Stati Uniti hanno potuto aprirsi e mostrare la loro grande vulnerabilità a immigrati, per esempio ad apprendisti piloti, "terroristi" esperti ed essi stessi suicidi.⁴⁹

L'autoimmunità si configura dunque come un processo attraverso cui un organismo, nel tentativo di rafforzarsi, applica strategie che finiscono con l'indebolirlo. Spostandoci al contesto letterario cinese contemporaneo, *Servire il popolo* di Yan Lianke è un ottimo esempio che illustra molto bene l'autoimmunità della censura governativa cinese. Nonostante questa ne avesse vietato la diffusione, la visibilità e la popolarità del romanzo crebbero proprio dopo e grazie a tale divieto, e la circolazione in rete resero del tutto inutili le mosse della censura.⁵⁰ Si verifica per di più quello che Michael Holquist ha indicato come il paradosso della censura che "crea un pubblico sofisticato"⁵¹ e mettendogli a disposizione le opere che invece vorrebbe vietare.

Allo stesso modo, come possiamo vedere in *Duro come l'acqua* e nel suo ideale *sequel Servire il popolo*, Yan mette in scena personaggi che, nel tentativo di migliorare la loro condizioni di vita,

⁴⁸ Marchente, Arianna, "Autoimmunità: tra biopolitica e decostruzione", *Esercizi filosofici*, 9, 2 (2014), p. 88.

⁴⁹ Derrida, Jacques, *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*, trad. it. Luigi Odello, Milano, Cortina, 2003, p. 67-68, citato in Marchente, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁰ Tsai, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹ Holquist, Michael, "Corrupt Originals: The Paradox of Censorship", *PMLA*, 109, 1 (1994), p. 14.

finiscono per distruggersi. In entrambi i romanzi le due coppie adultere fanno propri gli ideali maoisti e li reinterpretano egoisticamente per giustificare i loro rapporti illeciti, divenendo automaticamente controrivoluzionari. È per questo motivo che Gao Aijun e Xia Hongmei, i quali agiscono nel romanzo solo in ragione del loro amore, non riescono a capire il motivo per cui sono stati arrestati. In tal senso, questi personaggi compiono il passaggio inverso a quello dal “piccolo io” (*xiaowo* 小我) al “grande io” (*dawo* 大我) che Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945), tra gli esponenti del romanticismo cinese di Novecento, sperava accadesse nella letteratura.⁵²

L’autoimmunità della rivoluzione, analogamente a quanto sostiene Derrida riguardo al governo statunitense, sebbene si basi sul costante mutamento delle strutture che costituiscono la società, in realtà non fa altro che rafforzare quelle esistenti. Sebbene Aijun aspiri inizialmente a portare la rivoluzione nella cittadina di Chenggang, egli ricontestualizza gli ideali rivoluzionari alla luce del suo legame con Xia, declinando il fervore politico in passione amorosa. La rivoluzione si lega in questo caso a un’“involuzione della libido” per cui “regressione, emersione e circolazione del desiderio carnale [...] diventano una forza motrice dentro la rivoluzione stessa”.⁵³

In *Servire il popolo*, l’autoimmunità si configura invece come un’azione iconoclasta che muove dalla brama sfrenata di rivoluzione e sesso. Il motto che dà il titolo proviene da un discorso di Mao risalente al 1944 di cui alcuni estratti sono posti in esergo al romanzo:

Siamo venuti da ogni angolo del Paese e ci siamo riuniti per un obiettivo rivoluzionario comune. Nella nostra marcia verso questo obiettivo è necessario unirvi con la grande maggioranza del popolo cinese... Nei momenti difficili, non dobbiamo perdere di vista i nostri successi, ma guardare al luminoso avvenire e raddoppiare il coraggio... I nostri quadri devono aver cura di ogni soldato, e tutti gli appartenenti alle file rivoluzionarie devono aver cura gli uni degli altri, devono amarsi e aiutarsi reciprocamente.⁵⁴

Sebbene anche Wu Dawang e Liu Lian facciano proprio il suddetto precetto nello stesso modo in cui Aijun e Hongmei attingono all’intero corpus della cultura comunista-socialista per alimentare la propria passione, i primi due superano ogni limite nel compiere quello che potremmo definire un omicidio simbolico. Nella disintegrazione dei cimeli maoisti, la coppia si sbarazzano completamente della sovrastruttura che legittima la loro relazione nella logica del “servire il popolo” in modo indiscriminato. Sempre in un’ottica del desiderio, nel completo stravolgimento dello *status quo* al fine di instaurarne uno nuovo, dinamica alla base della follia della Rivoluzione culturale, le azioni più improbabilmente trasgressive provocano un lacaniano “godimento” (*jouissance*).⁵⁵

⁵² Cfr. Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 219.

⁵³ Tsai, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁴ Yan Lianke, *Servire il popolo*, trad. it. Patrizia Liberati, Torino, Einaudi, 2005, p. 3.

⁵⁵ Tsai, *op. cit.*, p. 86

Significativo in questo senso è l'avvio del romanzo: “Nella vita, molti eventi realmente accaduti hanno spesso bisogno di essere narrati come se appartenessero al mondo della finzione. Li racconterò dunque in forma romanzata. Perché a volte soltanto la creazione letteraria ci permette di toccare i confini della realtà”.⁵⁶

⁵⁶ Yan, 2005, p. 5.

Conclusioni

Pur non essendo appartenuto a nessuna delle correnti che fecero rifiorire la letteratura in Cina dopo il regime maoista, Yan Lianke è comunque riuscito a far distinguere la sua voce ed essere fautore di quella che può essere considerata, nel contesto della letteratura cinese contemporanea, una vera e propria rivoluzione: il mitorealismo. Attraverso uno stile che muove principalmente dal modernismo occidentale del primo Novecento e il realismo magico di Marquéz, Yan ha compiuto una riscrittura della storia cinese moderna e contemporanea, raccontandola dal punto di vista del mondo rurale che è sempre rimasto ai margini, ma allo stesso tempo è quello che ha più subito i contraccolpi della storia, prima durante i cataclismi del Grande balzo in avanti e la Rivoluzione culturale e poi nel corso dell'immane processo di modernizzazione che tuttora caratterizza una nazione in continua crescita, da cui la ruralità sembra essere stata esclusa. In più opere, tra tutte *Shouhuo* e *Cronache di Esplosione* (*Zhalie zhi* 炸裂志, 2013)¹, Yan rende conto del misero fallimento a cui va incontro la provincia che cerca di mettersi al passo con il contesto urbano.

Attraverso il suo stile unico, Yan si prefigge di raccontare la realtà della Cina attraverso l'esperienza dei suoi personaggi mettendone in risalto la sensibilità, ossia il loro modo di approcciarsi agli eventi che si trovano costretti a vivere (Li Niannian) o di rendersi protagonisti della Storia (Gao Aijun). In entrambi i casi, secondo la causalità interna su cui si basa la narrazione mitorealista, non è tanto la realtà a determinare l'esperienza dei protagonisti, al contrario è l'interiorità di questi a plasmare la dimensione esterna, anche se spesso in maniera assurda e astrusa – in questi casi spicca l'uso massiccio di metafore e sinestesie. In questo senso, *Duro come l'acqua* e *Il giorno in cui morì il sole* sono due romanzi che narratologicamente parlando che privilegiano la voce. La narrazione a focalizzazione fissa contempla esclusivamente colui che esperisce gli eventi senza la presenza superflua di ulteriori filtri. Tutto ciò conferisce al racconto maggiore autenticità ed emotività nel senso inteso da Jakobson, ovvero “tende a suscitare l'impressione di una emozione determinata, vera o finta che essa sia”.²

L'attenzione al vissuto dei personaggi e alla loro interiorità rende le opere di Yan Lianke universali. La sua è una letteratura che tramite l'esperienza dei personaggi racconta epoche e realtà differenti con un indubbio intento critico, ma allo stesso tempo è fortemente incentrata sul soggetto e

¹ Del romanzo, tuttora inedito in Italia, è disponibile la traduzione in inglese di Carlos Rojas, per i cui riferimenti si rimanda alla bibliografia.

² Jakobson, *op. cit.*, p. 185.

la sua umanità; in questo senso Yan è tra gli autori migliori a mettere in atto le teorie sulla soggettività letteraria di Liu Zaifu 刘再复 (1941), il quale la concepiva in termini di (ri)costruzione degli esseri umani, centro e fine di tale principio.³ In un'epoca come quella odierna in cui l'individuo tende ad essere alienato e spersonalizzato, le opere di Yan Lianke, intrise di un forte senso di umanità, hanno un'incredibile capacità di stabilire contatti pregnanti con il lettore, loro principale narratario, e realizzano a pieno quella che per i romani era l'*humanitas*, ossia la formazione anche emotiva dell'uomo a cui contribuiva, tra le altre discipline, la letteratura.

³ Wang, *op. cit.*, p. 157.

Bibliografia

AA.VV., *Enciclopedia della Letteratura*, Milano, Garzanti, 2007⁴.

Acheng 阿城, *Strade celesti: Antologia personale della narrativa cinese contemporanea*, Roma, Theoria, 1994.

Ambrogio, Selusi, “La via empia del realismo cinese: Yan Lianke 阎连科 e il ponte del mitorealismo (*shenshizhuyi* 神现实主义)”, in Elisa Giunipero e Chiara Piccinni (a cura di), *Associazione Italiana di Studi Cinesi: Atti del XVI convegno 2017*, pp. 19-26.

Anderson, Marston, *The limits of realism: Chinese fiction in the revolutionary period*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Aristotele, *Poetica*, Valgimigli Manara (a cura di), Laterza, Bari, 1964.

Barthes, Roland, *Saggi critici*, trad. it. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972.

_____, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Clara Strada Janovič (a cura di), Torino, Einaudi, 1979.

_____, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, trad. it. Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 2002.

Beccaria, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

Benvenuti, Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi: Romanzo, editoria, trasmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.

Berry, Michael, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York, Columbia University Press, 2008.

Betta, Emmanuel, “Biopolitica e biopotere. Introduzione”, in *Contemporanea*, 12, 3 (2009), pp. 507-509.

Birch, Cyril (a cura di), *Anthology of Chinese Literature, Vol. 1: From Early Times to the Fourteen Century*, New York, Grove, 1965, pp. 167-168.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

Brooks, Cleanth e Warren, Robert Penn, *Understanding fiction*, Hoboken, Prentice-Hall, 1979.

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, London and New York, Routledge, 1992.

Cai, Yongchun, Batt, Herbert J., “Into the Labyrinth: An Introduction to Postmodern Chinese Fiction”, *Mānoa*, 15, 2 (2003), pp. 49-55.

- Cai, Zong-qi (a cura di), *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Chan, Shelley W., “The dream, the disease, and the disaster: on Yan Lianke’s *Dream of Ding Village*”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 171-183.
- Chao, Di-kai, Moratto, Riccardo, “The redemption of the peach blossom spring: An examination of the human condition in Yan Lianke’s *Zhongyuan*”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 199-216.
- Chatman, Seymour, *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1980.
- Chi, Pang-Yuan, Wang, David Der-Wei, *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century: A Critical Survey*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Chilvers, Ian e Osborne, Harold (a cura di), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Chen Sihe 陈思和, “Shilun Yan Lianke de ‘Jiaying ru shui’ zhong de emoxing yinsu” 试论阎连科的《坚硬如水》中的恶魔性因素 (Sull’elemento demoniaco in “Duro come l’acqua” di Yan Lianke), in *Dangdai zuojia pinglun*, 4 (2002), pp. 31-43.
- D’Haen, Theo L., “Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers”, in Zamora e Faris (a cura di), 1995, pp. 191-208.
- De Jong, Irene J. F., *I classici e la narratologia: Guida alla lettura degli autori greci e latini*, trad. it. Andrea Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2017.
- Dirlik, Arif e Zhang, Xudong (a cura di), *Postmodernism and China*, Durham - London, Duke University Press, 2000.
- Dirlik, Arif, Zhang Xudong, “Introduction: Postmodernism and China”, in *Id.* (a cura di), 2000, pp. 1-17.
- Dostoevskij, Fëdor M., *I demoni*, trad. it. Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Feuerwerker, Yi-Tsi Mei, *Ideology, Power, Text: Self-Representation and the Peasant “Other” in Modern Chinese Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Fisac, Taciana, “The challenge of translating Yan Lianke’s literary creation”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 357-378.
- Flores, Ángel, “Magical Realism in Spanish American Fiction”, in *Hispania*, 38, 2 (1955), pp. 187-192.
- Fokkema, Douwe, “Chinese Postmodernist Fiction”, *Modern Language Quarterly*, 69, 1 (2008), pp. 141-165.
- Forster, Edward M., *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927.

Foucault, Michel, "Film and Popular Memory: An Interview with Michel Foucault", in *Radical Philosophy*, 11 (1975), pp. 24-29.

_____, *Histoire de la Sexualité I : La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Gallelli, Beatrice, *La Cina di oggi in otto parole*, Bologna, il Mulino, 2021.

Gallo, Simona, *Gao Xingjian e il nuovo Rinascimento* [tesi di dottorato], Milano, Università degli Studi di Milano, 2020.

Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

Graffi, Giorgio, *Breve storia della linguistica*, Roma, Carocci, 2019.

Gupta, Suman, "Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke, Lin Bai: Four Contemporary Chinese Writers Interviewed", in *Wasafiri*, 23, 3 (2008), pp. 28-36.

Han Shaogong 韩少功, *Il dizionario di Maqiao*, trad. it. Patrizia Liberati e Maria Rita Masci, Torino, Einaudi, 2021.

Holquist, Michael, "Corrupt Originals: The Paradox of Censorship", *PMLA*, 109, 1 (1994), pp. 14-25.

Iovene, Paola, "Authenticity, Postmodernity, and Translation: The Debates around Han Shaogong's *Dictionary of Maqiao*", in *AION*, 62, 1-4 (2002), pp. 1-21.

Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002.

James, Henry, *Ritratto di signora*, trad. it. Beatrice Boffito Serra, Milano, BUR, 1996.

Jenner, William J. F., "1979: A New Start for Literature in China?", *The China Quarterly*, 86 (1981), pp. 274-303.

Joyce, James, *Ulisse*, trad. it. Giulio de Angelis, Milano, Mondadori, 2014.

Knight, Sabina, *Letteratura cinese*, trad. it. Federica Casalin e Francesco Troccoli, Milano, Hoepli, 2021.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Lanciotti, Lionello, *Letteratura cinese*, Roma, ISIAO, 2007.

Laozi 老子, *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, trad. it. Attilio Andreini, Torino, Einaudi, 2018.

Lee, Vivian, "Cultural Lexicology: 'Maqiao Dictionary' by Han Shaogong", *Modern Chinese Literature and Culture*, 14, 1 (2002), pp. 145-177.

Leung, Laifong, *Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation*, London, Taylor & Francis, 1994.

_____, “Yan Lianke: A Writer’s Moral Duty”, *Chinese Literature Today*, 1, 2 (2011), pp. 73-79.

Lepschy, Giulio C., “Osservazioni sul termine *Struttura* (A proposito di *Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales*, edité par R. Bastide)”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 31, 3/4 (1962), pp. 173-197.

Li, Dian, “Naming and Antinaming: Poetic Debate in Contemporary China”, in Lupke, Christopher (a cura di), 2008, pp. 185-200.

Li Tuo 李陀, Yan, Lianke, “‘Shouhuo’: chaoxianshi xiezuo de zhongyao changshi” «受活»: 超现实写作的重要尝试 [*Shouhuo*: un’importante tentativo di scrittura surreale], in *Nanfang wentan* 南方文坛 [...], 2004, pp. 20-29.

Liu Didi 刘迪迪, “Yan Lianke houqi zuopin de yuyan fengge” 阎连科后期作品的语言风格 [Lo stile linguistico delle ultime opere di Yan Lianke], in *Liuzhou shichuan xuebao* [Rivista del College di insegnanti di Liuzhou], 29, 6 (2014), pp. 20-23.

Liu Jianmei 劉劍梅, “To Join the Commune or Withdraw from It? A Reading of Yan Lianke's ‘Shouhuo’”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 19, 2 (2007), pp. 1-33.

Liu, Lydia, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

Link, Perry, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

Lombardi, Rosa, “L’introduzione del naturalismo in Cina, il ruolo di Mao Dun e il dibattito sulla stampa”, in *Annali di Ca’ Foscari. Serie Orientale*, 57 (2021), pp. 421-442.

Lovell, Julia, *La guerra dell’oppio e la nascita della Cina moderna*, trad. it. Alessandro Manna, Torino, Einaudi, 2022.

Lu Xun 鲁迅, *La falsa libertà*, Edoarda Masi (a cura di), Macerata, Quodlibet, 2006.

_____, *Kuangren riji: Lu Xun xiaoshuo quanji* 狂人日记: 鲁迅小说全集 [Diario di un pazzo: raccolta completa della narrativa di Lu Xun], Shenyang, Wanjuan chuban gongsi, 2019.

_____, *Grida*, trad. it. Nicoletta Pesaro, Palermo, Sellerio, 2021.

Lu, Yanying, “Water Metaphors in *Dao de Jing*: A Conceptual Analysis”, in *Open Journal of Modern Linguistics*, 2, 4 (2012), pp. 151-158.

Lupis, Marco, *I Cannibali di Mao: La nuova alla conquista del Mondo*, Catanzaro, Rubbettino, 2019.

Lupke, Christopher (a cura di), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Ma, Xiaolu, “Building Chinese reality with language and metaphor: From socialist realism to mythorealism”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 16-27.

Ma Jian 马建, *Spaghetti cinesi*, trad. it. Nicoletta Pesaro, Milano, Feltrinelli, 2021.

_____, *Il sogno cinese*, trad. it. Katia Bagnoli, Milano, Feltrinelli, 2021.

Ma Yuan 马原, *Xugou* 虚构 (“Finzione”), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1993.

Maillard, Keith, “‘Middlewatch’ as Magic Realism”, in *Canadian Literature*, 92 (1982), pp. 10-21.

Maiolani, Michele, “Bianciardi personaggio di romanzo? *La vita agra* tra pseudo-autobiografia e allegoria”, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 46, 1 (2017), pp. 153-173.

Marchente, Arianna, “Autoimmunità: tra biopolitica e decostruzione”, *Esercizi filosofici*, 9, 2 (2014), pp. 79-97.

Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.

Mo Yan 莫言, *Cambiamenti*, trad. it. Patrizia Liberati, Milano, nottetempo, 2011.

Moratto, Riccardo e Choy, Howard Yuen Fung (a cura di), *The Routledge Companion to Yan Lianke*, New York, Routledge, 2022.

Morson, Gary Saul e Emerson, Caryl, *Michail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

Murakami Haruki 村上春樹, *Norwegian Wood. Tokyo Blues*, trad. it. Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2013.

Omero, *Odissea: Volume I (Libri I-IV)*, trad. it. G. Aurelio Privitera, Milano, Mondadori, 1987⁴.

_____, *Iliade*, trad. it. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014.

Palazzo, Giuseppe, “Mimesi e Diegesi. Narrazione e azione nel testo”, in *Filosofi(e)Semiotiche*, 1 (2014), pp. 57-63.

Pedone, Valentina e Zuccheri, Serena, *Letteratura cinese contemporanea: Correnti, autori e testi dal 1949 a oggi*, Milano, Hoepli, 2015.

Peng Xizhe 彭希哲, “Demographic Consequences of the Great Leap Forward in China’s Provinces”, in *Population and Development Review*, 13, 4 (1987), pp. 639-670.

Pesaro, Nicoletta, “Letteratura cinese moderna e contemporanea”, in Guido Samarani, Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Vol. 3: Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 693-745.

_____, “Xiao Hong: corpi in fuga. Fuga come motivo autobiografico, ontologico e narratologico”, in Monica Giachino, Adriana Mancini (a cura di), *Donne in fuga*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2018, pp. 91-107.

_____, “Elements of modernism and the grotesque in Yan Lianke’s early fiction”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 140-153.

Pesaro, Nicoletta, Pirazzoli, Melinda, *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, Roma, Carocci, 2019.

Pezza, Alessandra, “Representing the intellectuals in Yan Lianke’s recent writing: An exile of the soul”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 154-170.

Platone, *Repubblica*, Reale, Giovanni e Radice, Roberto (a cura di), Milano, Bompiani, 2009.

Pozzi, Silvia, “Il romanzo con ‘caratteristiche cinesi’. Un’analisi comparata di *Shouhuo* di Yan Lianke e *Xiongdi* di Yu Hua”, in Magda Abbiati, Federico Greselin (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2014, pp. 739-752.

Riggan, William, *Pícaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.

Roth, Philip, *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro* (ed. digitale), trad. it. Norman Gobetti, Torino, Einaudi, 2004.

Rojas, Carlos, *Homesickness: Culture, Contagion, and National Transformation in Modern China*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

_____, “Wandering the Garden, Waking from a Dream”, *Chinese Literature Today*, 1, 10 (2021), pp. 25-33.

_____, “Foreword: Reflections on darkness”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. xviii-xxv.

Rosiello, Luigi, *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974.

Samarani, Guido e Scarpari, Maurizio (a cura di), *La Cina. Vol. 3: Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009.

Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Tullio de Mauro, Bari, Laterza, 2005¹⁹.

Scarpari, Maurizio, *Il confucianesimo: I fondamenti e i testi*, Torino, Einaudi, 2010.

Shen Dan 申丹, “What is the Implied Author?”, *Style*, 45, 1 (2011), pp. 80-98.

Simone, Raffaele, *Fondamenti di linguistica*, Bari, Laterza, 2005¹⁶.

Slemon, Stephen, “Magical Realism as Postcolonial Discourse”, in Zamora e Faris (a cura di), 1995, pp. 407-426.

Sorace, Christian, Franceschini, Ivan et al., *Afterlives of chinese communism: Political concepts from Mao to Xi*, Acton, Australian National University Press, 2019.

Stanzel, Franz K., “Second Thoughts on ‘Narrative Situations in the Novel’: Towards a “Grammar of Fiction””, in *NOVEL: A forum of fiction*, 11, 3 (1978), pp. 247-264.

Tan, Siang Yong e Pettigrew, Kate, “Henry Norman Bethune (1890-1939): Surgeon, communist, humanitarian”, *Singapore Medical Journal*, 57, 10 (2016), pp. 526-527.

Tang, Xiaobing, “Residual Modernism: Narratives of the Self in Contemporary Chinese Fiction”, *Modern Chinese Literature*, 7, 1 (1993), pp. 7-31.

Tao Dongfeng 陶东风, “Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization” in Zhang, Yingjin (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley, 2016.

Tay, William, “Modernism and Socialist Realism: The Case of Wang Meng”, *World Literature Today*, 65, 3 (1991), pp. 411-413.

Todorov, Tzvetan, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

_____ (a cura di), *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. Gian Luigi Bravo et al., Torino, Einaudi, 2003.

Tsai Chien-hsin 蔡建鑫, “In Sickness or in Health: Yan Lianke and the Writing of Autoimmunity”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, 23, 1 (2011), pp. 77-104.

Vanderham, Paul, *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*, London, MacMillan, 1998.

Veg, Sebastian, “Creating a literary space to debate the Mao era: The fictionalization of the Great Leap Forward in Yan Lianke’s *Four Books*”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 219-237.

Wang, Jing, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng’s China*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Wang Ning 王宁, “Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period”, *New Literary History*, 24, 4 (1993), pp. 905-926.

_____, “A Reflection on Postmodernist Fiction in China: Avant-Garde Narrative Experimentation”, *Narrative*, 21, 3 (2013), pp. 296-308.

_____, *Il Postmodernismo in Cina*, trad. it. Lavinia Benedetti e Mariadele Scotto di Cesare, Roma, Bonanno, 2015.

Weger, Raffael, “Magical realism, mythorealism and the representation of history in the works of Yan Lianke”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 37-48.

Xi Jinping 习近平, *Governare la Cina*, trad. it. Miriam Castorina e Tanina Zappone, Firenze, Giunti, 2016.

Xiandai Hanyu Cidian 现代汉语词典 [Dizionario di cinese moderno], Beijing, Shangwu yinshuguan, 2015⁶.

Xie, Haiyan, *Mythorealism as Method: Ideology and Form in Yan Lianke’s Fiction* (tesi di dottorato), University of Alberta, 2019.

Xin, Meng et al., “The Institutional Causes of China’s Great Famine, 1959-1961”, in *Review of Economic Studies*, 82 (2015), pp. 1568-1611.

Xu Yong 徐勇, “Fengyu xiezuoyu xiaoshuo chuanguozuo de bianjie wenti —— lun Yan Lianke de Rixi qianji xiangguan chuanguozuo” 讽刺写作与小说创作的边界问题——论阎连科的《日熄》及相关创作 [Il confine tra scrittura satirica e creazione letteraria: Su *Il giorno in cui morì il sole* di Yan Lianke e le relative creazioni], in *Wenyi yanjiu* 文艺研究 [Studi di arte e letteratura], 6 (2017), pp. 26-34.

Yan Lianke 阎连科, *Servire il popolo*, trad. it. Patrizia Liberati, Torino, Einaudi, 2005.

_____, *Faxian xiaoshuo* 发现小说 [Scoprire la narrativa], in *Dangdai zuojia pinglun* 当代作家评论 [Critica degli scrittori contemporanei], 2, 2011, pp. 63-126.

_____, *The Explosion Chronicles*, trad. ing. Carlos Rojas, New York, Grove, 2016.

_____, *Il podestà Liu e altri racconti* (ed. digitale), trad. it. Marco Fumian, Roma, Atmosphere Libri, 2017.

_____, *I quattro libri*, trad. it. Lucia Regola, Milano, notttempo, 2018.

_____, *Three Brothers: Memories of My Family* (ed. digitale), trad. ing. Carlos Rojas, Melbourne, Text Publishing, 2020.

_____, *Hard Like Water*, trad. ing. Carlos Rojas, London, Penguin Random House, 2022a.

_____, *Il giorno in cui morì il sole*, trad. it. Lucia Regola, Milano, notttempo, 2022b.

_____, *Discovering Fiction*, trad. ing. Carlos Rojas, London, Duke University Press, 2022c.

Yang, Xiaobin, “Whence and Whither the Postmodern/Post-Mao-Deng Historical Subjectivity and Literary Subjectivity in Modern China”, in Dirlík e Zhang (a cura di), 2000, pp. 379-398.

Yeung, Jessica, “Censure and censorship: Prohibition and presence of Yan Lianke’s writings in China”, in Moratto e Choy (a cura di), 2022, pp. 70-90.

Yu Hua 余华, *La Cina in dieci parole*, trad. it. Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2015.

_____, *Brothers*, trad. it. Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2017.

_____, *Cronache di un venditore di sangue*, trad. it. Maria Rita Masci, Milano, Feltrinelli, 2018.

_____, *Mao Zedong è arrabbiato: Verità e menzogne dal pianeta Cina*, trad. it. Silvia Pozzi, Milano, Feltrinelli, 2018.

Yue, Gang, *The Mouth that Begs: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, London, Duke University Press, 1999.

Zamora, Lois Parkinson e Faris, Wendy (a cura di), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.

Zamora, Lois Parkinson e Faris, Wendy, “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”, in *Id.* (a cura di), 1995, pp. 1-11.

Zhang, Xiantao, *The Origins of the Modern Chinese Press: The influence of the Protestant missionary press in late Qing China*, New York, Routledge, 2007.

Zhang, Yingjin (a cura di), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Chichester, Wiley, 2016.

Zhao, Henry, “The Rise of Metafiction in China”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 55, 1 (1992), pp. 90-99.

_____. “Ma Yuan the Chinese Fabricator”, *World Literature Today*, 69, 2 (1995), pp. 312-316.

_____. “The river fans out: Chinese fiction since the late 1970s”, *European Review*, 11, 2 (2003), pp. 193-208.

Zhou Yinyin 周银银, “20 shiji 90 niandai yilai xianfeng xiaoshuo de jiazhi guheng” 20 世纪 90 年代以来先锋小说的价值估衡 [Considerazioni sul valore della narrativa avanguardista della terra natia negli anni '90], in *Jiangsu keji daxue xuebao* 江苏科技大学学报 (社会科学版) [Rivista dell'università di scienze e tecnologia del Jiangsu (edizione di scienze sociali)], 21, 1 (2021), pp. 41-47.

Sitografia

Baker, Suzanne, “Binarisms and Duality: Magic Realism and Postcolonialism”, *Span: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, 36 (1993), <https://freetopia.org/readingroom/litserv/SPAN/36/Baker.html>, data di ultima consultazione 10/01/2024.

Barmé, Geremie R., “New China Newspeak 新华文体”, *China Heritage*, <https://chinaheritage.net/archive/academician-archive/geremie-barme/grb-essays/china-story/new-china-newspeak-%E6%96%B0%E5%8D%8E%E6%96%87%E4%BD%93/>.

Cecchi, Dario, “Media mostruosi, immagini sublimi: Uno sguardo sull’arte contemporanea con Lyotard”, *Studi di estetica*, 20 (2021), <https://journals.mimesisedizioni.it/index.php/studi-di-estetica/article/view/922/1362>, data di ultima consultazione 09/01/2024.

Fan Jiayang 樊嘉杨, 8 ottobre 2018, “Yan Lianke’s Forbidden Satires of China. How an Army propaganda writer became the country’s most controversial novelist”, *New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/15/yan-liankes-forbidden-satires-of-china>, data di ultima consultazione 25/01/2024.

Jiang Xun 江讯, “Yongbao aizi cun de wenxue guanhuai” 擁抱艾滋村的文學關懷 [Una letteratura compassionevole che abbraccia un villaggio colpito dall’AIDS], *Yazhou zhoukan 亞洲週刊[Asia]*, 16 (2006), <https://www.yzzk.com/article/details/書與人%2F2006-16%2F1367466106046%2F擁抱艾滋村的文學關懷>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

Kam, Tsang, 1 agosto 2003, “Blood Plasma Economy Accelerates AIDS Crisis in China”, *Singtao Daily (Xingdao ribao 星島日報)*, https://web.archive.org/web/20231121091103/https://newamericamedia.org/?article_id=5009fd442442b459f7b6ab09fe890e4a, ultima consultazione 05/12/2023.

Lovell, Julia, 18 aprile 2009, “Between communism and capitalism”, *Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2009/apr/18/brothers-yu-hua-review>, data di ultima consultazione 20/01/2024.

Lou Chengzhen 楼乘震, 03 aprile 2014, “Yan Lianke zui manyi zuopin Sishu cheng xiezuoshi mingyun de anpai” 阎连科最满意作品《四书》称写作是命运的安排 [I quattro libri è l’opera più soddisfacente per Yan Lianke: egli considera la scrittura come un piano del destino], *Shenzhen shangbao 深圳商报* [Giornale economico di Shenzhen], <http://culture.people.com.cn/n/2014/0403/c22219-24819642.html>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

McDowell, Lesley, 22 settembre 2018, “Yan Lianke: ‘It’s hard to get my books published in China’”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/22/yan-lianke-writers-in-china-day-the-sun-died-interview>, data di ultima consultazione 11/01/2023.

“‘Mode’ dans le Dictionnaire Littré”, in *Dictionnaire Littré*, <https://www.littre.org/definition/mode>, data di ultima consultazione 03/01/2023.

Moratto, Riccardo, 27 febbraio 2020, “Yan Lianke: «Ansia e rabbia da virus stanno sfumando»”, *Il Manifesto*, <https://ilmanifesto.it/yan-lianke-ansia-e-rabbia-da-virus-stanno-sfumando>, data di ultima consultazione 25/01/2024.

_____, 30 aprile 2020, “‘Ogni cultura è un ibrido’: la letteratura di Han Shaogong”, *il manifesto*, <https://ilmanifesto.it/ogni-cultura-e-un-ibrido-la-letteratura-di-han-shaogong>, data di ultima consultazione 24/01/2024.

Mu, Xuequan, 29 ottobre 2017, “Inclusion of Xi's thought highlight of amendment to CPC Constitution”, *Xinhua*, http://www.xinhuanet.com/english/2017-10/29/c_136713559.htm, data di ultima consultazione 19/01/2024.

“Nostalgia” in *Vocabolario Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/nostalgia/>, data di ultima consultazione 04/09/2023.

Pomfret, John, 11 gennaio 2001, “The High Cost of Selling Blood”, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/01/11/the-high-cost-of-selling-blood/d0dbe9ab-11d3-4179-908f-0c43d3cf94a9/>, data di ultima consultazione 11/12/2023.

Rojas, Carlos, 13 dicembre 2018, “Yan Lianke Illuminates Contemporary China”, *The Paris Review*, <https://www.theparisreview.org/blog/2018/12/13/yan-lianke-illuminates-contemporary-china/>.

Schmid, Christian: "Nostalgia", in: *Dizionario storico della Svizzera (DSS)*, versione del 31.03.2010 (traduzione dal tedesco), <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/017439/2010-03-31/>, data di ultima consultazione 04/09/2023.

Ross, John, 15 aprile 2015, “‘Four Comprehensives’ pillars of Xism”, *China.org.cn*, http://www.china.org.cn/opinion/2015-04/15/content_35325730.htm, data di ultima consultazione 19/01/2024.

Shang Biwu 尚必武, “Reception and Variations of Classical Narratology in Chinese Scholarship”, *Comparative Literature and Culture Web*, 16, 6 (2014), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2530>, data di ultima consultazione 29/01/2024.

Tsai Chien-hsin, “The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books*,” *Modern Chinese Literature and Culture Online Resource Center*, maggio 2011, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/museum-of-innocence/>, data di ultima consultazione 29/01/2024.

Watts, Jonathan, 9 ottobre 2006, “Censor sees through writer's guile in tale of China's blood-selling scandal”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/world/2006/oct/09/books.china>, data di ultima consultazione 13/12/2023.

Yang, Dali L., 11 dicembre 2018, “The Politics of Blood Safety Regulation in China: The Blood Plasma Economy and the Making of China's Blood Safety Regulatory Regime”, *SSRN*, <https://ssrn.com/abstract=3299623>, data di ultima consultazione 06/12/2023.

Zhang Ying 张英, 23 marzo 2006, “Being Alive Is Not Just an Instinct”, *ESWN Culture Blog*, http://zonaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm, data di ultima consultazione 13/12/2023.

“Teoria strutturalista della Gestalt”, https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-strutturalista-della-gestalt_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/, data di ultima consultazione 29/01/2024.