

Storia e Memoria nel romanzo *Xiguan siwang* 习惯死亡 (*Abituarsi a morire*, 1989) di Zhang Xianliang 张贤亮 (1936-2014)

Daniele Beltrame

Università per Stranieri di Perugia

Abstract Historical wounds are a recurring theme in Chinese literature of the 20th-century. In post-Mao China, the reconstruction of the past became one of the tasks of Chinese intellectuals. In Zhang Xianliang's case, the experience of imprisonment was a painful journey of rethinking his identity as a man and an intellectual. In his novel *Getting Used to Dying*, he not only describes the recollection of his own biographical events, but also carries out a broader reflection on the value and weight of memory, as well as its reflections on the present. Literature thus becomes a tool for reflecting on the historical trauma and to try to settle the discrepancy between personal memory and official history.

Keywords Zhang Xianliang. Getting Used to Dying. Trauma fiction. Modernism. Memory.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Storia e Memoria nella letteratura postmaoista. – 3 Storia e Memoria in *Xiguan siwang*. – 4 Sofferenza e catarsi in *Xiguan siwang*. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Il romanzo *Xiguan siwang* 习惯死亡 (*Abituarsi a morire*, 1989) è il terzo capitolo dell'autobiografica *Trilogia dell'amore* (*Aiqing sanbuqu* 爱情三部曲) di Zhang Xianliang 张贤亮 (1936-2014), le cui prime due parti sono *Lühuashu* 绿花树 (*Mimosa*, 1984) e *Nanren de yiban*

shi nüren 男人的一半是女人 (*Metà dell'uomo è donna*, 1985). Il protagonista dei primi due romanzi è Zhang Yonglin 章永璘, alter ego dell'autore, che aveva trascorso quasi vent'anni nel sistema concentrazionario maoista.

L'anonimo protagonista di *Xiguan siwang*,¹ è un ex detenuto dei campi di lavoro, che nell'epoca postmaoista diventa un affermato scrittore di successo. Considerato da Yeh (2010) il capolavoro dell'autore, *Xiguan siwang* è anche la dimostrazione della capacità di Zhang Xianliang di criticare più coraggiosamente il passato maoista² e di sfidare la censura.³

Sulla scorta di studi psicanalitici sul trauma (Herman 1992), sulla *trauma fiction* (Todorov 1992), e in particolare quelli legati al periodo postmaoista e all'esperienza della detenzione in epoca maoista (Wang D. 2004; Williams, Wu 2004; Choy 2008; Wang B. 2004; Berry 2008 ecc.), e sul postmodernismo in Cina (Yang 2002), vedremo come il romanzo *Xiguan siwang* sia la confessione di una 'coscienza infelice' provocata dal trauma storico, che in termini narratologici si traduce in un racconto alternativo e contrario alla storiografia ufficiale e al realismo razionalista: in esso prevale infatti la memoria

1 Possiamo supporre che sia ancora Zhang Yonglin, soprattutto a causa di un episodio in cui il protagonista esce vivo da un cumulo di cadaveri dopo essere stato dato per morto, comune a questo romanzo e a *Lühuashu*. L'autore stesso ammette che può trattarsi di Zhang Yonglin come no (citato in Zhang 1990, 67).

2 Anche Zhang Xianliang considerava *Xiguan siwang* il suo romanzo più riuscito, sebbene avesse riscosso meno successo fra i lettori (Tian 2008, 85). In effetti il romanzo fu accolto variamente dalla critica cinese alla sua uscita: critiche attente e lusinghiere (ad esempio Zhang 1991) erano accompagnate da critiche impietose. Dong (1992), pur stimando l'opera, fece notare che la tecnica narrativa, straniante e 'occidentale', rendeva ardua la comprensione e l'apprezzamento del romanzo anche agli esperti. Li Yang (1990, 23) contestava al romanzo una critica troppo debole del passato, rivolta soprattutto alla situazione contingente e non alle cause profonde della cultura e della morale, deresponsabilizzando così i singoli di fronte ai mali della Storia allorché la società offre condizioni più favorevoli; secondo Li Yang, in sostanza, Zhang Xianliang esprimeva la debolezza degli intellettuali nell'epoca postmaoista. Fra coloro che rimproverarono a Zhang Xianliang una denuncia del passato relativamente debole vi era anche il critico Li Tuo 李陀 (1939-) (Wu 2006, 30). Per spiegare ciò Link (2000, 145-6) ricorda che, oltre alla persistente censura e alla diffidenza verso la nuova distensione ideologica, vi era una certa reticenza da parte degli autori ritornati a svelare nell'immediato i dettagli più impressionanti della loro esperienza. Le relative idealizzazioni della sofferenza vissuta, che si possono rintracciare nella narrativa memorialistica di Zhang Xianliang, possono essere attribuite alla «sindrome del sopravvissuto», una sorta di succube empatia nei confronti dei propri carcerieri (Kinkley 2006, 73).

3 Oltre al sesso nel romanzo vengono trattati altri temi sensibili, come la carestia provocata dal Grande balzo in avanti e i suoi effetti psicologici e politici: «In seguito hai pensato che il cibo non potesse far crescere una persona, ma che la fame invece potesse forzare una persona a maturare; se la fame non riesce a spingere una persona a dubitare del potere, allora quella persona è schiava per natura» «后来你曾想过食物并不能使人长大, 饥饿却会催人成熟; 如果饥饿还不能使人怀疑政治, 那么这个人便是天生的奴隶» (Zhang [1989] 1995, 218). Ove non diversamente indicato le traduzioni dall'inglese, dal francese e dal cinese sono dell'Autore.

soggettiva, che nella forma procede per associazioni inconsulte e imprevedute, a scapito della comprensibilità e della comunicatività del testo. In questo modo l'autore contribuì a mettere in discussione il monologico discorso predominante sul recente passato adottando modalità di scrittura d'avanguardia che rivelavano al tempo stesso il disorientamento del soggetto (post)moderno.

2 Storia e Memoria nella letteratura postmaoista

Nel periodo della 'liberazione del pensiero' (*sixiang jiefang* 思想解放) la denuncia dell'ordine simbolico maoista e la riscoperta dell'esperienza individuale della Storia portarono molti intellettuali cinesi a concepire una profonda distanza fra la cronaca oggettiva degli eventi e il loro racconto soggettivo, libero dal determinismo storico marxista e distante dalla versione ufficiale. Il conflitto fra individuale e collettivo innescò una decostruzione del realismo e della sua attendibilità e produsse scritture della crisi che dimostravano anche nella struttura e nel punto di vista distorsioni e fratture prodotte dall'irrazionalità come paradigma alternativo per una resa anche formale dell'inenarrabile (cf. Pesaro, Pirazzoli 2019). In questo modo si approfondì enormemente la distanza fra il racconto oggettivo e ufficiale della storiografia e una versione alternativa fondata sulla memoria, soggettiva e creativa, propria della letteratura e dell'arte. Come aveva fatto Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) con il *Kuangren riji* 狂人日记 (*Diario di un pazzo*, 1918), la ricerca della verità è nuovamente compiuta «là dove il linguaggio della storia non arriva, cioè sul versante opposto di quanto viene registrato» (Zhao 2001, 68). Il racconto soggettivo, però, era comunque finalizzato a una missione sociale: recuperare un'esperienza totale del passato, affettiva ed estetica, tenendo conto dei danni psicologici e ricomponendo la distanza fra individuale e pubblico, per superare un'«atrofia dell'esperienza [che in Cina era] dovuta a una storia condizionata dal trauma e da una politica culturale autoritaria» (Wang B. 2004, 103).

Nella Cina postmaoista la consapevolezza di una decisiva cesura storica, unita alla ripresa ufficialmente incoraggiata della riflessione intellettuale sulla Storia recente, avviarono una reinterpretazione del passato come patrimonio di esperienze personali e collettive prima soffocate dalla storiografia ufficiale. Come scrive Pierre Nora (1984, XLII) «non si è mai conosciuto altro che due forme di legittimità: storica e letteraria», perciò la letteratura si diede il compito di salvare una memoria collettiva e composita da una storiografia accentratrice e autoritaria. Spesso però questa memoria è condizionata pesantemente dal trauma e quindi la sua rievocazione diviene a volte molto creativa: la ricostruzione letteraria si nutre di eventi reali e immaginati, di fatti e di finzioni. Lo stesso trauma è una frattura,

nella coscienza e nella rappresentazione. Tuttavia, collocare il trauma nello spazio e nel tempo per gli stessi protagonisti diviene pressoché impossibile poiché subentra quella che Berry (2008, 19) definisce «negazione topologica», ossia la cancellazione dei luoghi fisici della violenza, ricostruiti solo attraverso rielaborazioni artistiche. Il trauma compromette anche la linearità della logica e del linguaggio: il racconto oggettivo e comprensibile della storiografia è sovvertito dai suoi effetti psicologici, che alterano le coordinate spazio-temporali rendendo l'evento passato ancora presente (Wang B. 2004, 114-15). Per rendere anche nella forma questa incurabile contemporaneità del trauma vengono spesso utilizzate modalità estremamente soggettive nella resa diegetica, che mostrano il presente sempre in contatto con il passato e quest'ultimo ancora dispoticamente e dolorosamente presente.⁴

Se nel Novecento cinese la storiografia è intrisa di una teleologia evolucionistica indirizzata verso la modernità, la Memoria, affidata ai singoli e a una scrittura più spontanea, tenta di mantenere la ciclicità del tempo e di conservare gli eventi in un deposito culturale condiviso.⁵ Nel solco della tradizione, anche nell'epoca del maoismo la scrittura storica mirava a fondare una continuità cronologica che legittimasse il progetto politico presente e nel periodo postmaoista a essa si contrappose il «polo della memoria» (Wang B. 2004, 8). La Memoria recupera e trattiene il trauma, che invece per la Storia poteva essere superato in nome del progetto di modernizzazione,⁶ a sua volta causa di molte delle sofferenze vissute. Divenne perciò compito della letteratura e dell'arte rievocare e conservare tali spiacevoli ricordi, criticando il catastrofico e utopico idealismo delle politiche maoiste e contraddicendo l'illusione di una sbrigativa riconciliazione fra masse

⁴ Secondo Zhang M. (1996) Zhang Xianliang non riesce mai a divincolarsi da un «complesso della 'storia'» (*'lishi' qingjie* '历史'情结), che però in *Xiguan siwang* aumenta la sua consapevolezza e la sua forza critica.

⁵ Diamo in questa e nelle note seguenti qualche riscontro testuale da *Xiguan siwang*. Allorché l'«io» narrante si rivolge al protagonista del romanzo: «Tu adori il passato proprio come gli altri adorano il futuro» («你珍惜过去就像别人珍惜未来的岁月一样»; Zhang [1989] 1995, 235). La Memoria però può essere pericolosa: «Se la memoria è troppo forte, si rischia di essere sepolti dal passato» («人的记忆力太强就会被事埋葬»; 283); essa è inoltre la vera origine delle sofferenze: «In seguito ho sentito dire che la felicità è possibile solo con l'oblio, solo così ho capito che tutte le mie disgrazie successive non erano frutto delle circostanze ma della mia eccezionale memoria» («后来我听说没有忘却便没有幸福, 我才知道我以后的不幸并非环境所逼而是于自己非凡的记忆力»; 322); mentre gli altri preferiscono dimenticare per poter essere felici, il protagonista del romanzo non riesce a darsi pace e continua a ricordare.

⁶ Diversamente dal passato-memoria, il passato-storia è descritto come un ciclo di errori e correzioni della politica, in cui «un grande partito commette grandi errori» e se la Storia avanza con questo ciclo, chi ne fa le spese sono le persone: «In questo ciclo la storia progredisce, in questo stesso ciclo le persone nascono e muoiono» («历史在这种循环中前进; 人在这种循环中诞生和死亡»; Zhang [1989] 1995, 250).

e Partito: la letteratura doveva esprimere «fantasie che combattessero la realtà». ⁷ Se la memorialistica relativa ai campi di prigionia può vantare maggiore autorevolezza e oggettività storiografica, le versioni romanzate dell'esperienza detentiva riescono a coinvolgere maggiormente il lettore e a metterlo di fronte alla propria responsabilità, obbligandolo a immedesimarsi con il protagonista e a riflettere sul presente e sulla propria relativa libertà. Anche se la natura letteraria dell'opera può sminuirne il valore storiografico e il suo «*effet épatant*» (Williams, Wu 2004, 157), essa può sicuramente dare all'esperienza della prigionia e della repressione politica un significato metaforico per rappresentare la 'condizione moderna' in Cina. Le stesse forme e formule adottate per rendere conto della straordinarietà del dolore vissuto allontanano consapevolmente gli autori dall'impiego delle tecniche del realismo, ormai irrimediabilmente identificato con la propaganda ufficiale. Fu la stessa ricerca della modernità a essere messa sotto accusa: ricordare i traumi del passato sarebbe servito da monito per evitare il ripetersi di nuovi disastri.

In questo dibattito si inserisce anche Zhang Xianliang, per il quale la letteratura andava intesa come strumento per elaborare i traumi della Storia sottolineando il potere e l'importanza della Memoria, che coincide con la stessa creazione letteraria, e il cui fine è proprio il recupero dei valori umani:

想象力, 说到底就是记忆力的高度爆发。[...]文学本身是使人善良起来的事业。.....所以, 最重要的, 是对人、对社会, 对人生, 对生活, 抱着一种同情的, 热爱的, 谅解的, 宽恕的, 善良的态度。 (Zhang 1987, 91-3)

L'immaginazione alla fin fine non è altro che l'esplosione massima della memoria. [...] La letteratura in sé è un'attività volta al miglioramento morale delle persone... perciò la cosa più importante è adottare un atteggiamento di compassione, di amore, di comprensione, di tolleranza e di gentilezza nei confronti delle persone, della società, della condizione umana e della vita.

Gli scrittori sopravvissuti all'epoca turbolenta e crudelmente utopica che fu il Novecento cinese sentivano pertanto il bisogno di ricostruire

⁷ «文学, 表现的是人类的幻想, 而幻想就是对现实的反抗» (Zhang [1989] 1995, 262). Inoltre, se il compito della letteratura è proprio di svegliare i propri simili in tempi di crisi, come aveva fatto Lu Xun con gli abitanti della 'casa di ferro', questo valeva anche in periodi di benessere, come quello delle riforme postmaoiste: «Se la letteratura non descrivesse e narrasse il passato, ma si limitasse a mostrare alle persone una splendida prospettiva (che conservi ovviamente un 'significato' radioso) di certo vivremmo molto più felicemente di adesso» («如果文学不去描写和叙述过去, 只向人们展示美妙的前景 (那里肯定存在着一个光辉的'意义'), 我们一定生活得比现在幸福得多»; 322). Tuttavia, aggiunge l'autore, «è molto più facile illudere la gente o farla morire piuttosto che risvegliarla» («要使人死亡和痴迷比叫人清醒容易得多»; 323).

un'etica perduta e di offrire un ripensamento di tragedie collettivamente vissute. Todorov (1992, 277), analizzando gli effetti della detenzione nei campi di concentramento nazisti e sovietici, evidenzia il bisogno di molti testimoni di conservare una morale personale e sociale contro gli effetti disumanizzanti del lager e del gulag, strumenti dei regimi totalitari che con la violenza e il terrore sopprimono nell'individuo la «volontà intesa come movente delle sue azioni».

3 Storia e Memoria in *Xiguan siwang*

Il romanzo *Xiguan siwang* racconta la vita di un intellettuale reduce del 'grande muro' (*da qiang* 大墙) mescolando il presente (1989), il futuro (2000) e vari momenti del suo passato (gli anni Cinquanta e Sessanta per lo più). Nel presente egli è un grande scrittore, che gode di un notevole successo, è libero di viaggiare in piena libertà e intrattiene numerose relazioni sessuali, per lo più all'estero. Nonostante ciò, la sua liberazione (psicologica) non è ancora completa poiché è sempre perseguitato dai ricordi della violenza subita e soprattutto dal persistente terrore di essere ucciso. In particolare, quando raggiunge l'orgasmo gli balena dinanzi l'immagine di un fucile che gli spara in testa e la sensazione che prova durante l'atto sessuale è per lui la stessa di una fucilazione (Zhang [1989] 1995, 270): il suo ossessivo *revenant* è proprio il suo passato, è lui stesso in un altro luogo e in un altro tempo. L'insostenibile sofferenza del protagonista assume i contorni di un incubo al quale è impossibile sottrarsi: per quanto nel rassicurante presente postmaoista cerchi rifugio nel benessere e nel piacere, i suoi traumatici ricordi tornano a perseguitarlo e «lo alienano al punto di disumanizzarlo» (Hong 2007, 304). Questa frantumazione della coscienza divide il protagonista in una terza persona, che rappresenta il testimone dei fatti, e una prima persona che invece è il sopravvissuto del trauma (Mühlhahn 2004), così la trama perde coerenza nel dialogo fra coscienza e ricordo, fra memoria volontaria e involontaria: «ricordo, immaginazione e realtà mescolati insieme possono creare una potente reazione chimica» («回忆想象现实搅在一起便会起剧烈的化学反应»; Zhang [1989] 1995, 219).

La vicenda inizia nel 1959 in un campo di lavoro del Ningxia, quando il protagonista è già sdoppiato e 'raccontato' da una prima persona estranea a lui. L'«io» che dà inizio al racconto dichiara che da tempo voleva uccidere 'lui' e che ci riuscirà quando avrà compiuto sessantacinque anni: ecco che la vicenda passa al futuro, nell'anno 2000, e descrive la morte del protagonista, che sembra pertanto coincidere con la fine della sua rieducazione.⁸ Tutto ciò che si colloca fra que-

⁸ Il protagonista muore suicida sparandosi ai genitali con una pistola.

sti due momenti è la vita del protagonista, un tempo in scadenza, un moto inerziale in vista della propria fine in cui il dilemma esistenziale è sospeso dalle distrazioni materiali. La scena iniziale nel campo di lavoro assomiglia al momento di illuminazione vissuto dal pazzo di Lu Xun, e che rappresenta l'inizio della letteratura moderna cinese (Huang 2007). Il protagonista di *Xiguan siwang*, 'scoprendo' la luna fra le lacrime riconosce in essa la forza vitale (*zhaoqi* 朝气) di un sole: tutte le lune viste da lui successivamente saranno solo riproduzioni (*fuzhipin* 复制品) di quella luna originaria (Zhang [1989] 1995, 183). Pur sentendosi un giocattolo nelle mani del potere,⁹ decide tuttavia di non impiccarsi, come avrebbe voluto fare inizialmente, ma vive comunque una prima esperienza di morte, che tornerà a perseguirlo ripetutamente nel corso della vita.

Il passato rivissuto dall'anonimo protagonista diviene una potente prigione interiore che, attraverso la *Nachträglichkeit*,¹⁰ prosegue l'auto-rieducazione di un soggetto traumatizzato. La ripetizione del dolore in seguito a una vittimizzazione prolungata è infatti uno dei sintomi tipici dei disturbi da stress posttraumatico (PTSD), «[nella] forma di ricordi intrusivi, esperienze rivissute in termini somatosensoriali, o repliche in termini comportamentali del trauma» (Herman 1992, 386). Questa prigione interiore è estremamente disumanizzante, poiché impedisce al soggetto di ricostruire le coordinate della propria presenza e all'intellettuale di ritrovare il senso della propria missione in un mondo indecifrabile. Lo sforzo di sublimazione che attraversa tutta la trilogia di Zhang Xianliang si ritrova ancor più in *Xiguan siwang*, in cui la morte ripetuta è un rituale sacrificio di sé, che ridimensiona l'ottimismo generale del periodo postmaoista e sviluppa un'ampia riflessione sul valore e il peso della Memoria nella Nuova Epoca, sulla nuova posizione della Cina e dei suoi intellettuali e sulla possibilità di comunicare il trauma passato attraverso la scrittura. Starr (2013) individua nei romanzi e nella memorialistica di Zhang Xianliang una profonda innovazione: gli eventi passati sono sospesi in un presente intertestuale. Mescolando racconto di finzione e resoconto diaristico egli fornisce differenti interpretazioni del «self-in-text» (Starr 2013, 161): se i suoi diari ci offrono la versione di eventi reali e i primi due romanzi autobiografici riscrivono gli

9 «I potenti giocano con la sua innocenza, [...] i truffatori della politica non riescono a inventare alcuno scherzo nuovo» («当权者玩弄他的天真, [...] 政治的欺骗都没有玩出什么历史的新花样»); Zhang [1989] 1995, 181). E ancora: «Solo dopo molti anni hai capito che ciò che ti aveva distrutto [...] erano gli scherzi che ti avevano giocato i politici» («多少年以后你才知道毁灭你的 [...] 是政治家给你开的玩笑»; 250).

10 Il termine freudiano *Nachträglichkeit* si riferisce all'azione differita o all'effetto ritardato, un ricordo che può diventare trauma a distanza di tempo. Su questo concetto si è soffermato Yang Xiaobin (2002) per definire il postmodernismo cinese come «the modern [...] reactivated as a traumatic memory trace» (48).

stessi eventi in forma romanzesca, *Xiguan siwang*, calato nel presente e nel futuro, dimostra quanto il passato ancora sopravviva e continui a produrre effetti sulla percezione di sé e del mondo.

Dopo che i valori umanistici erano andati perduti nel periodo maoista in nome della lotta di classe, nella Nuova Epoca il compito di una 'rieducazione' umanistica venne assunto dagli intellettuali e anche Zhang Xianliang tentò di ricomporre una frattura con il passato che non era solo personale ma collettiva. Gli eventi che descrive nella sua narrativa non riguardano solo la sua vita ma hanno una portata universale: non è una semplice cronaca della vita nei campi di lavoro ma la storia di un'anima nella cornice di una generale 'riforma' dell'individuo che coinvolge anche chi non era fisicamente prigioniero. Dopo la sua liberazione, Zhang Xianliang riprese la sua attività di scrittore con rinnovato entusiasmo: non si soffermò sugli aspetti più sensazionali o sconvolgenti della prigionia ma sulla dimensione umana della sua esperienza, non solo per una fedeltà incrollabile al Partito, che si nota anche in altri 'scrittori ritornati', ma per contribuire a una generale riconciliazione nazionale, opponendosi comunque alla tentazione dell'oblio. Rispetto al suo diario di prigionia¹¹ nella sua produzione narrativa l'intreccio di passato e presente avviene in maniera associativa: spesso non ci sono precisi nessi temporali ma il tempo si confonde nella coscienza del protagonista creando forme di rappresentazione che esaltano il primato della Memoria sul dominio della Storia.¹² Quello che emerge, però, in *Xiguan siwang* - il più sperimentale della trilogia - è la destrutturazione della coscienza e la difficoltà di ricostruire il corso della Storia. Forse la sovrapposizione dei tempi rappresenta l'illusorietà del superamento del passato in una sorta di 'teleologia della liberazione', individuale e sociale. Il trauma passato ritorna e distrugge la «matrice collettiva di significato che tiene in vita la continuità culturale e l'identità personale» (Wang B. 2004, 114) e l'identità del soggetto in questo modo ne esce sconvolta. Nei primi due romanzi della trilogia è perfino sorprendente la tenuta psicologica del protagonista di fronte a prove tanto difficili; in *Xiguan siwang*, invece, il dolore divenuto abitudine provoca, in una situazione di serenità esteriore, una frantumazione totale

11 Nella sua forma pubblicata il diario mescola appunti scritti durante la prigionia in una forma annalistica estremamente scarna per non destare sospetti ai commenti più articolati aggiunti dopo la liberazione. A una prima parte pubblicata in Cina nel 1992 fu aggiunto un seguito per comporre un unico volume pubblicato nel 1994 come *Wo de putishu* 我的菩提树 (*Il mio albero bodhi*).

12 «Egli aveva passato i suoi giorni sempre fra ricordi e fantasie, tanto che spesso faceva di essi la realtà, ma la realtà facilmente diventa in un attimo ricordo e al tempo stesso facilmente crea fantasie; di conseguenza ricordo, realtà e fantasia mescolati insieme non si possono distinguere chiaramente» («他一向都是在回忆和幻想中过日子,以致经常把回忆和幻想当做现实,而现实又是那么容易地在一瞬间即变成回忆,同时又是那么容易地产生出幻想。结果,回忆现实幻想搅在一起就分不清了»; Zhang [1989] 1995, 366-7).

della coscienza e quindi della narrazione, tanto che il protagonista si divide in tre voci: un 'io', un 'tu' e un 'lui'. Questa frantumazione del protagonista, sperimentata anche da Gao Xingjian 高行健 (1941-) in *Lingshan* (*La montagna dell'anima*, 1990), è una delle più interessanti novità moderniste nella letteratura postmaoista.¹³

Pur sperimentando le stranianti novità formali del modernismo, in *Xiguan siwang* l'autore sfrutta ancora le possibilità residue del realismo, così da mettere in discussione entrambi i modi narrativi. Questa ambiguità di mezzi gli permise di rendere anche formalmente la frattura e il confronto fra una Cina ancora intenta a ricostruire la propria identità culturale, e l'Occidente, sorgente di modelli alternativi alla mimesi realista.¹⁴ La stessa oscillazione fra gioia e paura che attraversa il romanzo può spiegare anche la commistione significativa fra il piacere della propria realizzazione di intellettuale (realista) e un senso di vanità della scrittura stessa (modernista). Grazie a Braester (2003) possiamo tentare di spiegare questa coesistenza: se la sofferenza è difficile da veicolare in maniera completamente oggettiva, la scrittura diventa la raffigurazione vertiginosa della confusione, della paura e dello sconvolgimento della coscienza; inoltre, se la poetica maoista pretendeva la piena identificazione fra autore e masse ed escludeva la possibilità di molteplici significati attribuiti alla realtà, quando fu possibile contestare il monopolio della rappresentazione del realismo socialista gli autori si trovarono a corto di mezzi formali per raccontare la Storia recente: «in quanto vittima o narratore, l'autore non ha alcun accesso diretto alla sua esperienza. [...] Il narratore dubita della veridicità dei suoi ricordi e perfino della sua salute mentale» (Braester 2003, 24). Mentre fa i conti con l'inattendibilità dei propri ricordi, l'autore sfida anche la sfera pubblica, mettendola a confronto con la sua realtà interiore: per questo la

¹³ Diversamente da Gao Xingjian, Zhang accettò un compromesso con il mercato straniero, permettendo che nella versione inglese le tre persone in cui il personaggio era diviso nell'originale fossero ridotte a due, un 'io' e un 'lui', così da rendere l'opera più 'accessibile' (Yeh 2010, 700). Kinkley (2016, 187) fa risalire questa scomposizione del soggetto narrante a Shen Congwen 沈從文 (1902-88).

¹⁴ Lan (1996) sostiene che il romanzo, lungi dall'essere un semplice esperimento di tecniche e temi modernisti, fonde bene realismo e modernismo. Del modernismo, ad esempio, Zhang Xianliang utilizza la rivelazione esplicita della finzione narrativa, con allocuzioni metanarrative dirette al lettore con la voce dell' 'io': «Avendo scritto questo romanzo fino a questo punto non so come continuare. Sono diviso fra la realtà e la finzione» («我把小说写到这里不知道应该怎么样写下去。我犹豫在真实和虚构之间»; Zhang [1989] 1995, 254). Altre tecniche moderniste impiegate nel romanzo sono la *mise en abîme* della sua stessa opera (racconta infatti di aver ricevuto critiche da parte di un politico per i contenuti troppo licenziosi dei suoi romanzi) e l'umorismo nero (in risposta a queste critiche l'autore propone di offrire ai giovani spettacoli più edificanti dei suoi romanzi, come le fucilazioni). Anche la mescolanza di realtà e finzione crea uno straniamento nel lettore, come i molti esempi nel romanzo di sovrapposizione fra la biografia del personaggio e quella dell'autore.

testimonianza di Zhang Xianliang è importante: non tanto per la descrizione di fatti reali, né per i pensieri privati ma per «gli interstizi in cui la narrativa, il tempo e la storia cessano di esistere» (Braester 2003, 146).

Si può anche supporre che il racconto sconnesso di *Xiguan siwang* sia anche il tentativo postraumatico di reagire a una scrittura autoritaria e spesso forzata, come le numerose confessioni scritte durante la prigionia, in particolare dagli intellettuali. Essi erano maggiormente colpevolizzati perché, diversamente dai criminali comuni, erano considerati «contraddizioni fra il popolo e il nemico» (Zhang X. 1996, 77). Anche questa separazione normativa fra gli intellettuali e il popolo aveva impedito al protagonista di avere normali rapporti umani: il «grande maestro» (*weida de daoshi* 伟大的导师), Mao Zedong, lo aveva allontanato da tutti, perfino da sua madre, sostituendo nel suo cuore ogni emozione che non fosse odio di classe, anche per se stesso, in quanto membro di una 'classe nera'.¹⁵ Oltre a ciò, la perdita della propria umanità poteva fargli smarrire anche la sua identità di intellettuale.¹⁶ Il diario della prigionia di Zhang Xianliang serviva soprattutto al suo autore per conservare, attraverso la scrittura, la propria identità di intellettuale (Williams, Wu 2004, 171). La stessa interpretazione sovversiva della scrittura come forma di resistenza della Memoria si ritrova anche in *Xiguan siwang*.

15 «La nuova cultura cinese ha già dirottato ogni sentimento e ogni rapporto umano sul binario della politica» («中国的新文化已经把一切人情往来纳入了政治运作的轨道»; Zhang [1989] 1995, 78). La critica nei confronti della politica prende di mira direttamente Mao, responsabile della ripetuta morte (e quindi del trauma prolungato) del protagonista: «Temo che Mao Zedong avesse ragione a dire che fra noi 'non c'è un linguaggio comune'. Mi dispiace! Anche se il vecchio mi ha ucciso un centinaio di volte, è proprio per tutte le volte che mi ha ucciso che sono abituato a usare i suoi pensieri per giudicare la realtà umana, compreso il nostro amore, se c'è ancora amore fra noi» («我叹息还是毛泽东说得对, 我和你之间根本 '没有共同的语言'. 对不起! 我尽管被他老人家杀死了一百次但正是因为他杀我的次数太多而使我习惯于用他的意思去判断人间的一切, 包括你我的爱情在内, 如果你我之间还有爱情的话»; 303). Tuttavia, il protagonista del romanzo non riesce a non provare una certa compassione per il vecchio leader isolato dalla sua stessa disumanità: «Lui [Mao Zedong] ha perso la sua felicità tormentando gli altri, tu hai perso la tua felicità venendo tormentato» («他由于折磨人而失去了快乐你由于被折磨而失去了快乐»; 285). Ma poi ancora: «Ricordo di aver amato mia madre ma poi il mio maestro [Mao Zedong] ha detto che 'non avrei dovuto' amarla» («我记得我曾爱过母亲。但我的导师却告诫我'不应该'爱她»; 320).

16 «Quando una persona crede fermamente di essere colpevole e, tranne il diritto di lavorare, è spogliata di tutti i diritti, compreso il diritto di amare e di essere amato, che cosa ne resta? Solo l'istinto animale alla sopravvivenza. Fisicamente ero sano, ma la mia mente aveva subito dei danni e iniziavo a mostrare segni di involuzione. La natura umana non è astratta, è la somma dei rapporti sociali. Ma i rapporti sociali che avevo all'epoca potevano forse creare qualche altra specie di uomo, non certo uno scrittore» («当一个人完全认为自己有罪, 除了劳动权之外被剥夺了一切社会权利, 甚至被剥夺了爱与被爱的权利以后, 剩下的还有什么呢? 只有一种动物的求生本能罢了。我躯体健康, 但大脑却有了病变, 开始出现精神上的返祖现象。人性不是抽象的, 是一切社会关系的总和。而当时我所处的社会关系, 也许会造成别的什么种种人, 但决不会造就出一个作家»; Zhang 1981, 358).

Tuttavia, la scrittura crea anche dubbi e, come il pazzo di Lu Xun, anche Zhang Xianliang (e il suo personaggio) spesso dubita dei propri ricordi e dell'attendibilità della memoria scritta; di certo è spesso in dubbio sull'adeguatezza della scrittura nel rendere conto dell'eccezionalità delle sue vicende.¹⁷ Nella trilogia dell'autore sembra si possa cogliere una crescente elaborazione dei fatti riesumati dalla Memoria e una contemporanea disgregazione della forma e dello stesso soggetto narrante, come se il tempo trascorso permettesse una riflessione sul dato mnemonico che ne rimette continuamente in dubbio la realtà e la fedeltà, e che mescola a esso elementi di invenzione, per deliberate esigenze finzionali o per un inconsapevole accavallarsi di reminiscenze attendibili e ricordi immaginari. La frantumazione del soggetto e la varietà di prospettive per la lettura della realtà sono anche un'espressione narrativa della Nuova Epoca: il piacevole presente del protagonista assomiglia a un sogno e come tale è descritto nelle forme del modernismo; dall'altro lato, la formula realista e l'oggettività narrativa sono riservate all'esperienza della prigionia (Lan 1996).

La frantumazione del soggetto è il risultato dell'oppressione politica vissuta nel passato, ma anche la società è responsabile di «vite personali anormali».¹⁸ Il soggetto, pertanto, ne esce disgregato ed è privato di una percezione unitaria dei fatti e il tempo, variabile della coscienza, non è più lineare né progressivo, ma multidirezionale: per questo la narrazione è incoerente e interrotta dalle associazioni dell'inconscio e della memoria personale. Ciò non è solo un'imitazione di modelli stranieri, poiché anche il sogno della farfalla di Zhuangzi 庄子 ritorna con forza per mettere in dubbio il potere della coscienza e per criticare il presente, riportando sempre nell'attualità il passato e i suoi fantasmi.¹⁹ Come ha ben spiegato David Wang

17 Zhang era inoltre consapevole di quanto la lingua avesse iniziato a degenerare a partire dagli anni Cinquanta: le stesse parole avevano acquisito significati del tutto nuovi ed erano «diventate rozze e indistinte» («词语变得粗糙, 变得模糊»). Sapendo di essere reduce da un'altra epoca storica, egli sapeva anche che usando le parole cui era abituato difficilmente sarebbe riuscito a farsi capire (Zhang 2008, 5).

18 «Uno sviluppo anormale della società produce l'anormalità della vita collettiva» «不正常的社会进程造成了众多命运的不正常» (Zhang [1989] 1995, 227). Lo stesso narratore del romanzo ammette di essere stato deformato dalle sue esperienze: «Pensò che alcuni trascorrono tutta la vita cercando di essere normali, ma alla fine scoprono con grande disappunto di essere anormali, come lui stesso. L'estrema anormalità era stata provocata dall'ambiente, come capita ai ladri e agli assassini» («他想到肯定有人终生在追求平凡而最后却极不情愿地成了不平凡的人, 譬如他自己。卓越的不平凡全是被环境所逼, 完全跟盗窃和杀人相同»; 233).

19 «Baciandola puoi solo perderti in due sogni a occhi chiusi: è vero che sei tu, prigioniero in mezzo a una decina di altri detenuti, a sognare di baciare una guerrigliera oppure una dottoressa nel sonno, o è vero che stai facendo l'amore su un letto?» («吻她的时候你只要闭着眼就会在两个梦中失去自己: 究竟在十几个劳改犯同睡的号子里你独自在被窝里搂着女游击队长或女医生睡觉时真实的, 还是就在一张床上做爱时真实的?»; Zhang [1989]

(2004, 12), il ritorno dei fantasmi e di una modalità narrativa ‘fantasmatica’ nella letteratura cinese della fine del Novecento sono il segnale di un superamento del realismo e del ritorno di una «pre-modern spectrality». Lo spettro per eccellenza è proprio la Storia: «History is that which haunts. The ghostly narrative leads us to the task of memory and mourning». Lo stesso protagonista del romanzo è un fantasma, un residuo del suo passato e di quello dell’intera nazione, tornato a infestare un presente troppo facilmente sedotto dal benessere materiale. Vedendo nella sua contemporaneità la memoria collettiva svanire e perfino rinnegata in nome dell’ottimismo del nuovo corso politico ed economico, Zhang Xianliang rifiuta l’oblio e denuncia ancora una volta lo spettacolo crudele, assurdo e carnevalesco del passato, cercando con difficoltà di ricomporlo e di incorporarlo nel suo presente, dimostrando l’effetto narcotico e deviante dell’oppressione politica anche sulla capacità di tenere unita la propria mente e la propria memoria.

4 Sofferenza e catarsi in *Xiguan siwang*

La scomposizione del soggetto rimanda alla ricerca della propria identità. Se nei primi due romanzi della trilogia era sempre un solido io confessionale a prevalere, ora compaiono altri lati della personalità con cui l’autore-protagonista dialoga. La distanza sottintesa alla moltiplicazione delle persone del protagonista serve a rappresentare anche lo scarto temporale fra il passato del trauma e la vita presente (e futura). In questo modo l’autore può confermare il superamento dell’epoca della modernità, quella della rivoluzione e del radicalismo maoista, e inaugurare l’epoca postmoderna, ancora concepita come progetto futuro rispetto al presente della scrittura. Il trauma storico non può essere evocato senza la necessaria distanza temporale e critica: così nella sua confessione l’autore ha bisogno a un tempo di creare in sé il testimone della propria vicenda e di parlare al pubblico, fingendo di dialogare solo con sé stesso. Zhang Xudong (2003) descrive il trauma come «catarsi postrivoluzionaria» (628): la Storia appare solo quando il momento traumatico viene riempito dalle immagini dell’esperienza personale e l’individuo dà loro un contenuto basato sulla propria memoria, riempiendo la Storia

1995, 209). Il daoismo, insieme al buddhismo *chan*, del resto era una fonte di ispirazione per un modernismo letterario autenticamente cinese; anche in altri passaggi del romanzo possiamo trovare lo stesso antirazionalismo di esplicita ispirazione religiosa: «la conoscenza è il fardello dell’umanità [...] il vero sapere non può essere espresso a parole» («知识本来就是人的负担 [...] 真正的学问是说不出口的»; 266). Zhang (1991, 65) fa notare che certe tecniche del modernismo occidentale sono usate in *Xiguan siwang* in maniera cinese («洋为中用»).

di significato: per questo «la vittimizzazione e il trauma sono mezzi privilegiati di esperienza, che promettono soluzioni formali e psicologiche a un disorientamento ideologico» (629). L'autobiografia, così, non è tanto un processo riproduttivo quanto ricostruttivo: maggiore è l'intervallo di tempo fra gli eventi e la loro ricostruzione e maggiore sarà il grado di narrazione, riflessione e interpretazione. Attraverso il ricordo l'individuo cerca un modo per esprimere sé stesso, alterando nel processo la propria soggettività (Mühlhahn 2004, 112).

La scomposizione della voce narrante è anche uno strumento della «retro-fiction» (Choy 2008, 232-5), frutto della tensione fra il ricordo di un passato traumatico inscritto nel corpo e la critica al presente, in cui alla versione monologica della storiografia ufficiale l'autore oppone una pluralità di voci che dimostrano anche il tramonto dell'idea cartesiana di unità di corpo e mente. La rilettura del passato è, nell'interpretazione di Choy, anche una riflessione sul presente e sul futuro del proprio Paese e in *Xiguan siwang* vi sono un confronto esplicito con un altrove esterno alla Cina e una descrizione del futuro. Le tante voci del soggetto, quindi, compongono un coro di critica al tempo e al luogo della narrazione, che muovendosi fra passato, presente e futuro, danno l'impressione che non ci sia alcuna evoluzione né alcuna possibile liberazione da un potere - per quanto mutevole - sempre autoritario e costrittivo. Nel romanzo entra anche una condanna dei difetti nazionali cinesi, fra cui il rispetto per l'autorità, per quanto dispotica essa sia, e l'abitudine all'oppressione (Zhang [1989] 1995, 236). Anche per questo forse la ricerca della libertà e la sua esperienza diretta si compiono attraverso il viaggio al di fuori della Cina.

Alla fine del romanzo, però, la ricerca della libertà e della pienezza del desiderio, che prima era una fuga dalla Cina, si risolve nella ricerca del sentimento e nel ritorno in patria, come un ritorno alla madre, in un moto di regressione all'età infantile di cui si trovano molte tracce in tutta la trilogia autobiografica.²⁰ In realtà il protagonista ritorna sulle montagne degli altopiani centrosettentrionali da una sua vecchia amante,²¹ chiudendo un movimento ciclico (quello della Memoria) che riporta al principio del percorso. In lei ritroviamo le figure femminili e materne che avevano aiutato il protagonista a ricostruire la propria coscienza e la propria identità maschile

20 Ad esempio, in *Xiguan siwang*: «Quanto vorrei tornare al corpo di mia madre attraverso il tuo corpo» («我多么想从你的身上回到我母亲的身上去»; Zhang [1989] 1995, 317).

21 Questo personaggio femminile nel romanzo non ha un nome ma si tratta molto probabilmente di Ma Yinghua, protagonista femminile di *Lühuashu*. Secondo Zhang (1991) si tratterebbe piuttosto di Qiao Anping 乔安萍, comprimaria di *Tulao qinghua* 土牢情话 (*Storia d'amore in una prigione rurale*, 1981); anche se quest'ultimo romanzo è tematicamente vicino a *Xiguan siwang*, per l'intreccio di desiderio sessuale e paura della morte, propendo comunque per la prima ipotesi.

negli anni della prigionia. Se nei primi due capitoli della trilogia romanzesca il protagonista abbandona le sue «feeding mother[s]» (Gang 1999) anche perché ha perso la sua capacità di affezionarsi e di avere relazioni emotive stabili, in questo terzo capitolo il protagonista ritorna dall'amata, rinunciando alle lusinghe della modernità e del successo. Il sentimento amoroso che un padre-insegnante quale Mao aveva cercato di sradicare in lui, insieme a ogni altra emozione individuale, durante la liberazione aveva preso inizialmente la forma distorta di uno smodato desiderio carnale, che è anche una forma di affrancamento da una repressione non solo politica ma anche sessuale in nome della propria libera individualità.²² Il protagonista ora riesce a reagire contro questo genitore-insegnante soprattutto nell'incontro con l'amante del padre, in cui ritrova non solo il genitore perduto ma anche la sua donna ideale: specchiandosi in lei ritrova in sé stesso il suo vero padre. La donna profondamente amata - non desiderata o posseduta - si rivela ancora una volta una figura salvifica: dopo Ma Yinghua, che gli aveva permesso di ridiventare un intellettuale superando la fame in *Lühuashu*, e dopo Huang Xiangju, con la quale aveva ingaggiato una lotta primigenia dalle tinte mitologiche per riscattare la sua virilità in *Nanren de yiban shi nüren*, ecco che ora riesce a dominare l'eccesso del desiderio e a trovare un sentimento più puro.

Egli può finalmente ricomporre sé stesso ritrovando l'amore: 'io' sa quanto 'lui' deve alle donne della sua vita («non deve nulla a nessuno, se non all'amore delle donne») «他不欠谁的, 只欠着女人的情» Zhang [1989] 1995, 188) e 'lui' stesso si rende conto che ogni fase importante della sua vita è legata a una donna (193). Il ritrovamento dell'eredità paterna innesca una resistenza alla distorta percezione di sé impostagli dalla rieducazione maoista: in passato egli era ridotto all'etichetta di 'capitalista' - retaggio paterno - e si identificava lui stesso come tale, provando un profondo senso di colpa; come l'autore, anche il protagonista era diviso fra una descrizione ufficiale di sé come nemico del popolo 'giustamente' condannato alla riforma e lo sforzo troppo spesso frustrato di reagire e di riscattarsi con una narrazione autonoma. La riscoperta delle proprie origini da parte del protagonista è anche la via per ritrovare la propria identità in una realtà caotica e frammentata e in un contesto globalizzato: dopo tanti viaggi all'estero e avventure con molte donne diverse, il protagonista sceglie

22 «Riteneva perfino che i cinesi durante la 'Rivoluzione culturale' fossero tanto violenti e forsennati soprattutto a causa della repressione sessuale» («他甚至以为'文化革命'中中国人竟然如此残暴、如此荒诞不经, 多半有性压抑的原因»; Zhang [1989] 1995, 353). Zhang (1991, 65) intuisce la stretta correlazione instaurata nel romanzo fra libertà politica e sessuale: «la politica antidemocratica cinese e la mancata libertà sessuale ostacolano il progresso sociale e la maturità nazionale» («中国政治不民主、性爱不自由是阻碍社会进步、民族成熟»).

appuntamento di tornare in Cina per ritrovare sé stesso.²³

Per risolvere il dilemma della propria identità il protagonista trova ancora una volta nel popolo reale il riconoscimento e la conferma della propria natura umana: intellettuale, relazionale ed emotiva. Parlando con la sua amata le rivela che è tornato solo per lei (Zhang [1989] 1995, 423), non per un patriottismo astratto, che lei non capirebbe, ma per un sincero sentimento personale di affetto, che potrà forse curarlo ed estrarre il proiettile dal suo cervello. Il popolo ancora una volta guarisce e salva il protagonista della trilogia: non si tratta però del popolo astratto del discorso maoista ma quello reale, che l'autore stesso aveva conosciuto negli anni dell'esilio e della prigionia. Aggirando la retorica ufficiale, Zhang Xianliang salva il fondamento popolare della modernità eliminando le crudeli astrattezze dell'utopia, così da riconciliare per sé e per la Cina il passato recente e il presente delle riforme attraverso una consapevole ricostruzione etica e culturale del Paese in nome di un rinnovato umanesimo.²⁴

5 Conclusioni

Alla fine del Novecento Zhang Xianliang riprende la missione modernizzatrice dell'intellettuale cinese e, seguendo l'esempio di Lu Xun, lo fa a partire dal trauma della condanna a morte.²⁵ L'esecuzione, che non è più una decapitazione ma una più 'moderna' fucilazione (come nel caso di Ah Q), potrebbe essere nuovamente un momento di risveglio e di consapevolezza intellettuale e collettiva; tuttavia, se essa è uno spettacolo personalmente e ripetutamente vissuto si trasforma

23 Si avverte nel ritorno alla patria un richiamo al precedente romanzo *Ling yu rou* 灵与肉 (*Spirito e carne*, 1981), in cui il protagonista dopo la Rivoluzione culturale ritrova il padre, ricco capitalista espatriato prima del 1949, ma rifiuta di partire all'estero con lui preferendo restare tra gli allevatori di cavalli fra i quali aveva vissuto la sua 'rieducazione': si era molto affezionato a loro e aveva creato una sua famiglia con una donna del posto.

24 Nelle prime due parti della *Trilogia dell'amore* è sempre evidente la fedeltà del protagonista all'umanesimo marxista, a cui si aggiunge però l'ansia di liberazione dall'alienazione e dall'oppressione. In *Xiguan siwang* però il suo umanesimo appare ormai secolarizzato e depolitizzato; anche Zhang (1991) nota il tramonto definitivo dell'orizzonte marxista nel romanzo. Per Zhang (2005, 56) la continua rappresentazione della morte in *Xiguan siwang* è una metafora della perdita delle coordinate spirituali, degli ideali e di grandi convinzioni in favore di un materialismo edonista e corporeo: per questo il romanzo, pubblicato proprio nel 1989, annuncia la fine della Nuova Epoca e l'apertura di un'epoca dell'ego'.

25 Anche Tian (1992, 32) coglie l'influenza di Lu Xun sul romanzo di Zhang Xianliang, che «esprime un solenne senso della storia e dell'epoca» («透出庄严的历史感与时代感»). Anche per Zhou (1998) la critica della società e il ripensamento della politica effettuati da Zhang Xianliang sono una sorta di «storia del cuore» (*xinshi* 心史), la «storia più sincera» («最真实的历史»; Zhou 1998, 53), che però parla anche al futuro: i lettori cinesi del Ventunesimo secolo, infatti, possono ritrovarvi sé stessi (54).

nel singolo in una frattura difficile da sanare e quella spinta al cambiamento e al progresso perde la sua efficacia. Il risultato è una frammentazione del soggetto, il prevalere della Memoria e la personale ricostruzione del passato, visto come discarica di utopiche possibilità mancate: cosa sarebbe successo se gli eventi storici fossero stati diversi, sia quelli personali che quelli nazionali? Così il tempo ciclico della ripetizione prevale sul progresso lineare e nel protagonista del romanzo sorge il desiderio di riprendere il cammino della storia da un punto di rottura nel passato: nonostante le sue fughe nello spazio, egli sa che non potrà liberarsi dalla sua identità; allora qual è il tempo da cui ripartire? Il 1949, il 1956, il 1911 o il 1898? (Zhang [1989] 1995, 240). La confusione interiore si traduce nella doppia spinta verso la morte o il sesso, alla ricerca dei sentimenti autentici, che si possono rintracciare solo in qualche piega del ricordo, nei gesti di amore e di amicizia che il protagonista ha vissuto a contatto con il popolo, presso il quale egli decide di rifugiarsi alla fine del romanzo. Sulle montagne nel Nordovest cinese, fra i contadini e i pastori, insieme alla donna amata, egli spera infine di poter risolvere i dilemmi spazio-temporali e di personalità che lo scuotono e poter così non solo riscrivere il passato grazie alla propria memoria ma anche modificare il suo futuro e sfuggire al suicidio (o l'uccisione di 'lui') che annuncia nelle prime pagine del romanzo. Questa salvezza non è solo personale, ma una speranza per l'intera Cina di ricomporre le fratture temporali aperte dai traumi condivisi recuperando la solidarietà umana come fondamento della società in un'epoca di inedite trasformazioni.

Bibliografia

- Berry, M. (2008). *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Braester, Y. (2003). *Witness against History. Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China*. Stanford: Stanford University Press.
- Choy, H.Y.F. (2008). *Remapping the Past. Fiction of History in Deng's China, 1979-1997*. Leiden; Boston: Brill.
- Denton, K.A. (ed.) (2016). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Dong Chongli 董崇理 (1992). «Yi pian juemiao hao wen — 读“习惯死亡”疏评“随感四则” (Un articolo eccellente. Quattro riflessioni estemporanee su “Una recensione di ‘Abituarsi a morire’»)». *Beijing shehui kexue*, 2, 153-5.
- Gang, Y. (1999). *The Mouth that Begs. Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*. Durham; London: Duke University Press.
- Herman, J. (1992). «Complex PTSD. A Syndrome in Survivors of Prolonged and Repeated Trauma». *Journal of Traumatic Stress*, 5(3), 377-91.
- Hong, Z. (2007). *History of Contemporary Chinese Literature*. Leiden: Brill.

- Huang, Y. (2007). *Contemporary Chinese Literature. From the Cultural Revolution to the Future*. New York: Palgrave MacMillan.
- Kinkley, J. (2006). «Labor Camp Fiction as Conversion Literature. Zhang Xianliang and Ōoka Shōhei». Williams, Wu 2006, 68-108.
- Kinkley, J. (2016). «Shen Congwen and Imagined Native Communities». Denton 2016, 183-8.
- Lan, H.R. (1996). «Modernism vs Realism. Zhang Xianliang's "Getting Used to Death"». *Journal of Contemporary China*, 5(3), 391-405.
- Li Yang 李扬 (1990). «"Xiguan siwang" xushi piping "习惯死亡"叙事批评 (Una critica della narrazione in "Abituarsi a morire")». *Dangdai zuojia lun*, 4, 21-7.
- Link, P. (2000). *The Uses of Literature. Life in the Socialist Chinese Literary System*. Princeton: Princeton University Press.
- Mühlhahn, K. (2004). «"Remembering a Bitter Past". The Trauma of China's Labor Camps, 1949-1978». *History & Memory*, 16(2), 108-39.
- Nora, P. (1984). «Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux». Nora, P. (éd.), *Les Lieux de Mémoire*. Vol. 1, *La République*. Paris: Gallimard, XVII-XLII.
- Pesaro, N.; Pirazzoli, M. (2019). *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*. Roma: Carocci.
- Starr, C. (2013). «Zhang Xianliang. Recensions of the Self». Dryburgh, M.; Dauncey, S. (eds), *Writing Lives in China, 1600-2010. Histories of the Elusive Self*. London: Palgrave Macmillan, 159-81.
- Tian Ying 田鹰 (2008). «Sui sheng you si, "Xiguan siwang" 虽生犹死, "习惯死亡" (Seppur vivo sembra morto. "Abituarsi a morire")». *Mingzuo xinshang*, 12, 85-7.
- Tian Yong 田勇 (1992). «Lishi de mubei – Du Zhang Xianliang xin zuo "Xiguan siwang" 历史的墓碑——读张贤亮新作“习惯死亡” (La lapide della storia – Una lettura del nuovo romanzo di Zhang Xianliang "Abituarsi a morire")». *Lilun yu chuanguo*, 5, 31-2.
- Todorov, T. (1992). *Di fronte all'estremo*. Trad. di E.K. Imberciadori. Milano: Garzanti.
- Wang, B. (2004). *Illuminations from the Past. Trauma, Memory and History in Modern China*. Stanford: Stanford University Press.
- Wang, D.D.-W. (2004). *The Monster That Is History. History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Williams, P.F.; Wu, Y. (2004). *The Great Wall of Confinement. Chinese Prison Camp through Contemporary Chinese Fiction and Reportage*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, P.F.; Wu, Y. (eds) (2006). *Remolding and Resistance among Writers of the Chinese Prison Camp. Disciplined and Published*. London; New York: Routledge.
- Wu, Y. (2006). «Traumatic "Remolding" and Its Ethical Implications in Three of Zhang Xianliang's Novels». Williams, Wu 2006, 27-67.
- Yang, X. (2002). *The Chinese Post-modern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- Yeh, M. (2010). «Chinese Literature from 1937 to the Present». Chang, K.I.-S.; Owen, S. (eds), *The Cambridge History of Chinese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 565-705.
- Zhang Hong 张宏 (2005). «Cong "daxie de ren" dao "Xiguan siwang" – You Zhang Xianliang zuopin kan "Xin shiqi" wenxue de lishi diaogui 从“大写

- 的人”到“习惯死亡”——由张贤亮作品看“新时期”文学的历史吊诡 (Da “autore magniloquente” ad “Abituarsi a morire” – Il paradosso storico della letteratura del “nuovo periodo” nelle opere di Zhang Xianliang)». *Wenyi lilun piping*, 3, 50-6.
- Zhang Mingxue 张明雪 (1996). «Wufa geshe de “lishi” qingjie – Qiantan Zhang Xianliang xin shiqi xiaoshuo de jiben chuanguo xintai 无法割舍的“历史”情结——浅探张贤亮新时期小说的基本创作心态 (Un insolubile complesso della “storia” – Breve esplorazione della mentalità creativa fondamentale di Zhang Xianliang nei suoi romanzi del nuovo periodo)». *Changchun shifan xueyuan xuebao*, 2, 51-5.
- Zhang San 张散 (1991). «“Xiguan siwang” shuping – Shishuo Zhang Xianliang de zhiqu jiuqing hezai? “习惯死亡”疏评——试说张贤亮的旨趣究竟何在? (Una recensione di “Abituarsi a morire” – Quali sono gli obiettivi di Zhang Xianliang?)». *Beijing shehui kexue*, 4, 55-66.
- Zhang Xianliang 张贤亮 (1981). «Manzhi huangtang yan 满纸荒唐言 (Pagine piene di assurdità)». *Feitian*, 1, 357-60.
- Zhang Xianliang (1987). *Xie xiaoshuo de bianzhengfa* 写小说的辩证法 (La dialettica della narrativa). Shanghai: Wenyi chubanshe.
- Zhang Xianliang [1989] (1995). «Xiguan siwang 习惯死亡 (Abituarsi a morire)». «Zhang Xianliang xiaoshuo jingxuan 张贤亮小说精选 (Opere scelte di Zhang Xianliang)». Xi'an: Taibai wenyi chubanshe, 179-423.
- Zhang Xianliang (1996). *Zuppa d'erba*. Trad. di M. Muzzarelli. Milano: Baldini & Castoldi. Trad. di: *Grass Soup*. Transl. by M. Avery. London: Sacker & Warburg, 1994. En. transl. of: *Wo de putishu* 我的菩提树 (Il mio albero bodhi). Beijing: Zuojia chubanshe, 1994.
- Zhang Xianliang (2008). «Yiqie cong ren de jiefang kaishi 一切从人的解放开始 (Tutto inizia dalla liberazione dell'essere umano)». *Shuofang (Bianji bu youxiang)*, 6, 4-20.
- Zhang, X. (2003). «National Trauma, Global Allegory. Reconstruction of Collective Memory in Tian Zhuangzhuang's “The Blue Kite”». *Journal of Contemporary China*, 12(37), 623-38.
- Zhang Ziliang 张子良 (1990). «Zai siwang de yinying xia – Du zhongpian xiaoshuo “Xiguan siwang” 在死亡的阴影下——读中篇小说“习惯死亡” (All'ombra della morte. Una lettura del romanzo “Abituarsi a morire”)». *Dangdai wentan*, 1, 61-2.
- Zhao, H. (2001). «Storiografia e ‘fiction’ nella gerarchia culturale cinese». Morretti, F. (a cura di), *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 47-69.
- Zhou Zhengbao 周政保 (1998). «Chongdu Zhang Xianliang de “Xiguan siwang” 重读张贤亮的《习惯死亡》 (Rileggendo “Abituarsi a morire” di Zhang Xianliang)». *Xiaoshuo pinglun*, 3, 52-7.