Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in LINGUE E CULTURE DELL'ASIA ORIENTALE

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

IL LETTERATO MODERNO IN CINA
La ricerca della propria integrità all'interno di un nuovo mercato culturale

Relatore
Prof. Nicoletta Pesaro

Laureando
Mattia Presbulgo
Matricola 808271

Anno Accademico
2013 / 2014

Indice

INTRODUZIONE p.3
序言 p.8

1.L'INTELLETTUALE DEGLI ANNI NOVANTA p.11
1.1. Il pensiero in sviluppo – Il Post Rivoluzione Culturale p.11
1.2. Il “trauma” della Cina comunista p.17
1.3. La crisi p.19

2.L'INTELLETTUALE E IL NUOVOMERCATO p.24
2.1. Il *main channe*l p.24
2.2. Un'era di transizione p.26
2.3. Il nuovo mercato p.31
2.4. Influenze occidentali p.37

3.YAN LIANKE E GAO XINGJIAN – L’integrità del letterato p.39
3.1. Gao Xingjian e le idee innovative p.39
3.2. Il premio Nobel p.44
3.3. Un’opera di valenza universale: *La montagna dell’anima* p.46
3.4. Yan Lianke e l’integrità del letterato p.50
3.5. L’influenza della nuova economia p.53

4.VERSO IL NUOVO MILLENNIO p.59
4.1. Nell'era del post-modernismo p.59
4.2. La forza della televisione p.63
4.3. Nuove risorse per il mercato letterario p.65
4.4. Il nuovo contesto economico p.68
4.5. La nuova società p.69

CONCLUSIONI p.75

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA p.79

INTRODUZIONE

Il pensiero e l'integrità delle persone sono stati messi a dura prova durante tutto il ventesimo secolo, soprattutto durante il periodo della dittatura maoista, ma la volontà e la forza ideologica dei letterati ha fatto sì che credenze e desiderio di rivalsa abbiano potuto nascere nuovamente all'interno di un nuovo contesto sociale e svilupparsi circondati da un contesto economico tanto innovativo, quanto avvilente per l'interiorità individuale. La ricerca di autonomia e la ricostruzione di una integrità morale individuale diventano obiettivi emblematici e primari per i letterato cinese, tanto che "l'autonomia della cultura" nella Cina post socialista non è semplicemente una condizione, ma diventa una vera e propria tendenza.

Sebbene si potrebbe affermare che è più appropriato l'utilizzo del termine "post comunismo" invece di post socialismo, in quanto più specifico per il contesto cinese imbrigliato sotto il giogo del Partito Comunista, in Cina, come altrove, l'ideologia della rivoluzione comunista globale è stata rimpiazzata da una crescita economica capitalista e da un consumismo individuale, le cui complessità e contraddizioni si riflettono sui media e su tutte le forme d'arte. Tutti i problemi che ne conseguono non possono essere considerati irrilevanti, poiché costituiscono i tratti principali della società moderna-contemporanea: crescente disoccupazione, crisi di valori, perdita di identità e forte commercializzazione. Il fallimento del movimento comunista a livello globale e il trionfo schiacciante del capitalismo sono peraltro condizioni che caratterizzano l'intero pianeta e, in una prospettiva futura di "stati post socialisti", il termine *globalizzazione* apparirà spesso come semplice marchio della diffusione rapida e tecnologica del capitalismo in aree in cui non era ancora penetrato o dov'era stato precedentemente rigettato.

La caduta del comunismo come alternativa internazionale del capitalismo ha coinciso, quasi ironicamente, con il graduale declino dell'egemonia americana nel mondo. Sebbene il potere distruttivo della sua forza militare sia ancora decisamente superiore rispetto a qualsiasi altro attuale o potenziale rivale, il controllo americano dell'economia capitalista globale è calato sotto molto aspetti (declino dell'industria manifatturiera, il rialzo di valute alternative al dollaro, la vulnerabilità creata dal massiccio debito pubblico e privato), anche se rimane ancora forte in altri ambiti (il controllo di poteri-chiave istituzionali come il controllo della Banca Mondiale e del Fondo Monetario Internazionale). Inoltre, se si considera il termine *egemonia* nel senso di Antonio Gramsci non come semplice dominio, ma anche come leadership che guadagna il consenso della gente attraverso l'affermazione di una universalità condivisa in un sistema che giova a tutti, il declino dell'egemonia americana appare legata a tutti gli effetti alla fine della Guerra Fredda.

In concomitanza ad esso, vi fu anche l'emergere di altre concentrazioni regionali di potere economico capitalistico: la formazione dell'Unione Europea, la notevole ascesa dell'economia giapponese dagli anni sessanta in poi, la crescita economica delle "Tigri Asiatiche" (anche conosciute come "Quattro Dragoni", nonché Singapore, Hong Kong, Taiwan e Corea del Sud) nell'est e nel sud-est asiatico ed infine l'espansione esplosiva dell'economia cinese durante gli anni novanta. Inoltre, se si accetta la teoria di Giovanni Arrighi[1], secondo la quale viene narrata una visione del capitalismo come una successione di egemonie di svariati secoli, ognuna delle quali dominata da un particolare centro del potere capitalistico che guidava l'economia mondiale, si può provare a dedurre come nell'era contemporanea la Cina stia tentando di diventare lo stato economicamente egemonico del ventesimo secolo e oltre, rimpiazzando gli Stati Uniti come centro dell'economia capitalistica globale. Secondo tale visione, la Cina rappresenterà ciò che il geografo, sociologo e politologo britannico David Harvey chiama "fix spazio temporale"[2]: secondo questa teoria, esso è l'investimento sul nuovo spazio che il capitale può sfruttare, ed un nuovo confine che permette al sistema capitalistico di scongiurare la crisi da eccesso di capitale. In tale contesto, la Cina è riuscita a fissare il proprio sistema economico internazionale in un nuovo spazio, utilizzandolo come punto di riferimento per fissare il problema ciclico dell'accumulo esagerato.

In base a questo discorso, bisogna però enfatizzare come la maggior parte della crescita economica della Cina post Mao sia dovuta proprio a quelle condizioni di accumulo primitivo, o ciò che David Harvey preferisce chiamare "accumulo tramite espropriazione"[3]: molti tipi di imprese collettive, dalle fabbriche statali ai piccoli negozi di villaggio, sono stati chiusi o svenduti per interesse privato e molti lavoratori che ne condividevano la proprietà sono stati inadeguatamente compensati, non compensati del tutto, o addirittura hanno perso parte dei benefici sociali pensionistici, di immobili e diritto al servizio sanitario. Con l'espandersi delle aree urbane, l'incremento della produzione e la rivalutazione del valore delle proprietà, innumerevoli capi villaggio corrotti vendettero le terre che erano presumibilmente di proprietà collettiva, intascandosi la maggior parte dei profitti, se non addirittura tutti. Persino i governi locali che non erano corrotti, caddero in bancarotta poiché forzati a vendere le proprietà collettive.

Il processo di tale accumulo capitalistico tramite espropriazione è stato fondamentalmente invisibile agli occhi dei media, ma comunque i risultati non tardarono a farsi notare: secondo le stime dei funzionari governativi ci furono non meno di 74 mila violente proteste di massa nel 2004 e 87 mila nel 2005, scattate all'interno degli stessi villaggi rurali contro centinaia di poliziotti, spesso inviati dagli stessi funzionari corrotti. Sebbene scatenate da specifici incidenti, queste violenze sono in

---

1 Giovanni Arrighi, Beverly J. Silver, *Caos e governo del mondo – come cambiano le egemonie e gli equilibri planetari*, trad.it, Milano, Mondadori editori, 1999.

2 David Harvey, *Breve storia del neoliberismo*, trad.it, Milano, Il Saggiatore editore, 1997.

3 Jason Mc Grath, *Post socialist modernity – chinese cinema, literature and criticism in pre-market age*, Stanford University Press, Stanford California, 2008.

parte frutto di rabbia generalizzata a causa della crescente disparità in Cina oggi.

Stiamo entrando nel "secolo asiatico" (o "secolo cinese) dominato dalla Cina, secolo in cui non solo essa partecipa alla modernità post socialista globale, ma può allo stesso modo tentare di definirla meglio di qualsiasi altro stato. L'egemonia economica cinese può essere tanto differente quanto simile a quella americana, così come quella americana del ventesimo secolo e quella inglese del diciannovesimo secolo vennero comparate. L'immagine dominante della "Nuova Cina", diffusa sia nel continente che all'estero, è ben lontana dal rappresentare quella che è la reale situazione della società, soprattutto quella urbana, realmente vessata ed impoverita da questa rapida globalizzazione ed ignorata dai mass media.[4] Nel suo stato di paese sotto l'effetto della modernità post socialista globale, è evidente come la Cina stia tuttora instaurando ed intrecciando rapporti economici con gli Stati Uniti che in un certo qual modo richiamano l'irrazionale struttura della Guerra Fredda chiamata "distruzione reciproca assicurata".[5] La dinamica essenziale è che la Cina (in accordo con Giappone, Taiwan e Corea del Sud) finanzia la spesa pubblica e privata statunitense in modi differenti, permettendo al governo e ai cittadini americani di accumulare debiti senza precedenti, senza patire le usuali conseguenze quali alti tassi di interesse, aumento delle tasse e crollo della valuta. Se la Cina dovesse smettere di sostenere il dollaro, la conseguente recessione degli Stati Uniti manderebbe l'economia mondiale in declino e stallerebbe la stessa motrice del boom economico Cinese. La questione di come questa situazione insostenibile possa auto risolversi è uno dei fattori principali che può determinare il destino dell'egemonia globale statunitense, tanto quanto il come l'economia cinese e di tutto l'est asiatico possa emergere da una possibile futura crisi economica globale, visto che ora come ora il processo di passaggio egemonico del ventunesimo secolo è sostanzialmente ancora in atto.

In una economia globale in cui internet e tutte le altre tecnologie innovative abbattono molto facilmente le distanze territoriali e in cui ogni stato possiede il libero arbitrio sul tipo e sulla quantità di produzione, i capitali in giro per il mondo hanno acquisito un forte potere di circolazione, traendo grande vantaggio dai bassi costi della manovalanza cinese, la stessa che approvvigiona il lavoro degli imprenditori del "primo mondo". Di conseguenza, mentre il ricco diventava sempre più ricco, sia negli Stati Uniti che in Cina, la maggior parte della popolazione doveva fare i conti con un brutale calo dei salari. Inoltre, in un era in cui la televisione e la radio cercano di fare breccia anche all'interno delle regioni impoverite, il povero ha sempre più coscienza del nuovo stile di vita consumistico ed edonistico dal quale egli è tagliato fuori e che paradossalmente aiuta a mantenere.

Alla fine degli anni novanta, la Nuova Sinistra (*xin zuopai* 新左派) è fiorita tra gli intellettuali per sfidare il consenso ampiamente diffuso di

---

4 Maurizio Marinelli, *Gli intellettuali cinesi e il dibattito sulla globalizzazione*, http://www.tuttocina.it/mondo_cinese/110/110_mari.htm, ultima data di consultazione 3/02/2015.

5 Jason Mc Grath, o*p. cit.,* p.209.

ciò che stava accadendo. Nel 1997 Wang Hui 汪晖pubblicò un saggio alquanto rappresentativo *"Dangdai zhongguode sixiang zhuangkuang yu xiandaixing wenti"* 当代中国的思想状况与现代性问题 (Il pensiero cinese contemporaneo e la questione della modernità)[6], nel quale argomentava che la maggior parte dei problemi della Cina contemporanea nascono dalla modernizzazione capitalistica stessa, non dai resti del feudalesimo tradizionale o dal comunismo maoista. Infatti questi intellettuali criticavano e condannavano la globalizzazione associandola ad una idea di capitalismo sfrenato e identificandola come una eccessiva occidentalizzazione, se non addirittura americanizzazione. Essi credevano che la rinascita del capitalismo avrebbe riportato il paese ad uno stato di sudditanza causato dal controllo delle multinazionali, criticando duramente qualsiasi tipo di controllo derivato da oligarchie finanziarie e politiche e cercando in tutti i modi di provare che la globalizzazione aumenti, anziché diminuire, il divario tra paesi ricchi e paesi poveri.

La posizione espressa da Wang Hui ha destato la reazione dei pensatori liberali i quali, originariamente esultanti di fronte alle politiche riformiste di stampo liberista intraprese dalla leadership politica post-maoista, sostengono questa ulteriore espansione, utile all'economia cinese per entrare nel mercato globale e nella civiltà universale. Indipendentemente dalla posizione politica ricoperta dagli intellettuali, vi sono anche delle differenze linguistiche e semantiche che questo processo di globalizzazione recente ha coniato: il termine *quanqiuhua* 全球化 (globalizzazione) viene utilizzato in gran parte con una connotazione prettamente economica, limitata all'idea della creazione di un mercato globale, mentre invece il termine *quanqiu yitihua* 全球一体化 viene utilizzato per indicare una globalizzazione più integrale, che comporta una omogeneizzazione economico-politica e culturale.[7]

Dunque, globalizzazione è sinonimo di internazionalizzazione? E se ciò fosse davvero così, che significato possiamo dare a tale termine in una Cina nella quale il vuoto creato dal regime maoista, dalla conseguente de-ideologizzazione generale e dal rifiuto della politica all'interno della vita sociale, può essere solo colmato dal forte nazionalismo che caratterizza questo paese? Nel 2001 a Shanghai, città internazionale per eccellenza, venne lanciata una vera e propria campagna di educazione civica, il cui obiettivo dichiarato era quello di preparare i cittadini alla nuova civiltà, propagando e promuovendo i valori necessari per accogliere la nuova ondata che avrebbe investito il paese a partire dal 10 dicembre 2001, data di ammissione della Cina al WTO. Il fine ultimo che il governo propugnava era quello di globalizzare il paese in modo armonioso, con un processo di valorizzazione dei valori asiatici, garantendosi cosi la stabilità del governo fondato sul partito unico ed una pace territoriale interna, volti a creare una corrente culturale

---

6 Cfr. Wang Hui, *Il nuovo ordine cinese – Società, politica ed economia in transizione,* trad.it, Roma, Manifesto Libri Editore, 2006, p.133-186.

7 Maurizio Marinelli, o*p. cit.* p.1.

mondiale condivisibile con i paesi occidentali del ventunesimo secolo che, come detto precedentemente, può essere ribattezzato “secolo cinese”.

Questa tesi si pone l'obiettivo di spiegare come l'evoluzione storica della Cina abbia lasciato un segno indelebile nella mentalità e nelle ideologie di scrittori e pensatori, soffermandosi sul fatto che gli scrittori contemporanei hanno dovuto adeguarsi al nuovo sviluppo economico, ma soprattutto su come la costante crescita dell'economia cinese abbia influito tanto positivamente quanto negativamente nella mentalità e sui valori degli autori stessi. Come la storia ci ha sempre dimostrato, esistono eventi ciclici di passaggi di egemonia economica tra le nazioni ed oggi la Cina sta diventando una delle maggiori potenze economiche del mondo, grazie ad un processo di crescita che dagli anni novanta non si è mai arrestato. Come vivono dunque questo passaggio di egemonia dell'economia mondiale gli stessi scrittori? Continueranno a scrivere per un'etica personale e per esprimere le proprie ideologie e i propri pensieri o inizieranno anch'essi a diventare obbligatoriamente pedine dello stesso sistema economico che potrebbe anche schiacciarli?

Mentre analizzeremo queste tematiche, partendo dalla loro origine e contestualizzandole storicamente, prenderemo in considerazione il punto di vista di due importanti autori contemporanei ancora in vita, Gao Xingjian, 高行健, nato nel 1940, scrittore e pittore cinese e attualmente residente in Francia, il primo scrittore di origini cinesi ad aver vinto il Premio Nobel per la letteratura nel 2000, e Yan Lianke 阎连科, nato nel 1958, scrittore cinese noto per lo stile satirico che più volte ha attirato su di sé la censura o che spesso si è imposto una auto-censura per evitare l'intervento delle autorità. Ha iniziato nel 1978 e tuttavia solo nei primi anni 2000 ha cominciato a godere di visibilità internazionale - grazie soprattutto al discreto successo della traduzione inglese di *Dingzhuang meng* 丁庄梦 (Il sogno del villaggio dei Ding), un suo romanzo del 2006. Questo libro verrà preso in analisi proprio per testimoniare come il dio denaro ha influito assai negativamente sulla vita dei cinesi, i quali cominciarono a vendere il proprio sangue pur di guadagnare dei soldi sia per sopravvivere sia per soddisfare l'imperativo dell' “arricchitevi” lanciato da Deng Xiaoping. L'analisi di alcune opere di questi scrittori può contribuire a comprendere fino a che punto l'antica moralità letteraria sia in grado di sopravvivere in questa nuova realtà priva di altruismo e dominata dalle aspettative consumistiche e dalla nuova egemonia del denaro.

序言

在整个二十世纪的时候，被人的思想和诚信考验，特别是在毛泽东专政时期，但是作家的意志和思想让信念力复仇欲望再重生在一个新的社会背景下，而且发展在又创新又个人内贬低经济环境中。追求自主性和个人道德完整性的重建成为中国学者的象征和最重要的目标，因此，在后社会主义中国下的"文化自治"不只是一个状态，而是成为一个真正的趋势。

尽管一些苏联和欧洲中西学者和都更喜欢后社会主义术语而不是后共产主义术语，他们觉得这个术语更特定，因为共产党抑制中国，而且在中国与其他方一样下全球共产主义革命的意识形态被代替一个资本主义的经济增长和个人消费，其复杂和矛盾对媒体和各种艺术作品影响。被这个情况导致的每个问题都不能认为无关的，因为它们是现代当代社会的主要特点：上升失业，道德标准危机，身份丢失和强大的商品化。然而，共产主义运动的全球失败和资本主义的压倒性胜利描绘整个地球的特征，按照"后社会主义国家"的未来角度，全球化的术语作为资本主义的技术迅速传播的简单标志经常出现，也在还没穿入或者前已被拒绝的地方中。

共产主义倒台作为资本主义的国际交替，与美国的霸权在世界上的逐渐下降有同时发生。尽管其军事力量的破坏力比其他任何现有或者潜在的对手仍然高，美国的整体资本主义经济的控制已经从许多方面下降了，比如说制造业的衰落，对美元的交替货币的上涨，大规模的公共和私人债务，但它在其他范畴上仍然很强大，比如说最主要的世界机构权力的控制。此外，如果考虑安东尼奥·葛兰西的称霸概念作为简单的支配感，但是也通过普遍性的肯定的赢得了人民同意的领导,在这个普遍性中其他国家在一个系统中有利于所有分享,所以我们都能说美国霸权的衰落跟冷战结束一起并列。

同时，也有别的区域集中的资本主义经济实力的出现：欧盟的形成，日本从六十年代以来的经济上升，在亚洲东部和东南部上的"亚洲老虎"的经济增长（还称为"四小龙"，以及新加坡，香港，台湾和韩国），最后是中国经济的在90年代的时候终于爆发得扩张。另外，乔万尼阿瑞吉的理论叙述资本主义基本是几个世纪霸权的继承，每个霸权都与世界经济推动的资本主义力量的中心就控制了，如果你接受这个理论，你就能找出如何在当代的时候中国正在试图成为二十世纪的经济霸权国家，取代美国成为全球资本主义经济的中心。

根据这个讨论，但我们必须强调的是，大部分的后毛泽东时代的中国经济增长是原始积累的条件.很多类型的集体企业，从国营工厂到村里的小商店，已被关闭或出售给私人利益，很多工人还没收到足够的补偿，或者完全不补偿，或者也甚至已经失去了一些养老金社会的福利,财产和保健权利。城市地区扩张了的时候，增加生产和财产价值的升值，无数的腐败村长出售了集体所有的财产，他们常常偷了大部分的利润。甚至不腐败的地方政府陷入破产了，因为被迫出售集体财产。

我们正在进入"亚洲世纪"(或"中国世纪)，在这个世纪期中中国不仅参加了全球后期社会主义的现代性，但是也可能把它比任何其他国家更好地定义。中国经济霸权跟美国霸权比较相同，但是也非常不同，其实在十九世纪的时候美国霸权跟英国霸权被比较了。在大陆和国外中扩散的"新中国"的主导图象，远远地表示社会的真实情况，特别是哪个城市的，被这个非常迅速的全球化真正地压迫，甚至被媒体忽视了。为受全球后期社会主义的影响的国家，但是现在中国与美国正在建立经济关系，所以按照这个情况，中国随着日本，台湾和韩国的协议，以不同的方式融资美国的公共私人支出。如此，中国允许政府和美国人民积累没有先例的债务，所以能不痛苦正常的后果，比如说高利率，增加税收和货币崩溃。如果中国停止支持美元，就把美国经济的衰退不能避免，世界经济的衰退也不能避免，然后中国经济的繁荣没继续增加下来。这种无法支撑的情况的问题解决得怎么样是决定全球霸权的命运的最重要的因素，同时中找到一个解决中国和整个东亚经济的将来全球经济危机的办法也是在一些主要的因素之一，因为现在移动的霸权二十一世纪的过程基本到位。

在互联网和所有其他创新技术摧毁距离的全球经济中，中国劳工的低代价对在世界各地上的资金有利，而这个中国劳工的低代价添加"第一世界"的企业家的工作。因此，当富人越来越富裕的时候，不管在美国还是在中国，人民的大部分需要面对一个工资残酷的下降。此外，在电视和电台正试进入在贫困地区的时代，穷人越来越意识到在世界上有一个他们被切断，而不合逻辑地保持的消费主义和享乐主义的新生活方式。

在九十年代结束，新左派在文坛中开始蓬勃地发展了，他的最重要的标的是挑战哪个发展了的情况的共识。新左派觉得当代中国的问题的大部分来自现代资本主义，而不是从传统封建的残余或毛泽东的共产主义。其实，他们批判谴责全球化，因为他们认为它是不加约束的资本主义，并确定它作为一个过度西化，甚至美国化。他们还认为资本主义的复苏使中国被美国沦为奴隶，此外，严厉地批评美国跨国公司的任何类型的控制，然后要证明全球化与富国和穷国之间的差距增加而不是下降的状态。新左派表达的立场的时候，就引起了自由主义的支持者，他们兴高采烈地支持后毛时代的政治领导的改良主义自由主义的政策，还认为全球化的扩展，因为这种

扩展让中国经济进入在全球市场，也在普世文明。无论由知识分子举行的政治立场，也全球化的最近过程所创造的生词越来越多：**全球化**术语的意思常常有经济的内涵，限于一个全球市场的创作理念，而**全球一体化**术语的意思指示一个整体的全球化，这个意思的目标应该导致文化,经济和政治的同质。

因此，全球化是国际化的同义词吗？如果真是这样的话，因为由毛派政权，由越来越少人对思想不继续相信下来，由在社会生活中人们都拒绝政治的造成的真空被这个国家的强民族主义只能填，所以就我们与这个术语能赋予什么意思？2001年在上海城市，最有名的国际城市，推出一个真正的公民教育活动，其既定目标是准备公民接受新文明。这个公民教育活动，因为2001年12月10日是中国对世界贸易组织录取的日期,所以应该推动了道德值，为了欢迎这个赶快到达的新浪潮。中国政府所倡导的最终目标是一个和谐全球化的国家，以增强亚洲价值观的过程，从而保证一个政党的政府的基础上，还保证内部领土的和平，为了创造一种与在二十一世纪的西方国家共有的世界文化派别，如上所述，可以更名为"中国的世纪"。

本文旨在解释中国历史的演变，这个演变留下了不可磨灭的印记在心中，也在作者，作家和思想家的思想，着眼于一个事实，即当代作家不得不适应新的经济发展，特别是中国经济的稳步增长，在作者自己的心态和价值观正面和负面的影响。由于历史上一直显示，有很多周期性的事件，比如说经济霸权的转让，其实今天中国正在成为世界上最大的经济体之一，由于经济增长的过程，从90年代以来从来没有被捕。但是作家关于经济霸权的转让想什么？他们都继续写给个人道德，并表达自己的思想和想法，甚至他们都成为经济系统的标记，对他们粉碎的哪个同一的？

同时，我们将分析这些问题的时候，从原点开始，我们会考虑两个重要的当代作家，高行健，在1940年出生，他是一个中国的作家和画家，但是住在法国。他是第一个中国作者中国赢得了诺贝尔文学奖于2000年。阎连科，在1958年出生，这个中国作家出名的讽刺风格常常被诘责了。他开始于1978年，但是只在21世纪初开始国际享受知名度，由他2006年的最有名的小说的英文翻译''**丁庄梦**''。这本书非常重要的，因为描写得非常好对丁庄的物质影响，其实他们都开始出售他们的血液。将古代文学的道德在这个新的世界缺乏利他主义和金钱鞭打生存吗？

I

L'INTELLETTUALE DEGLI ANNI NOVANTA

1. *Il pensiero in sviluppo: Il post Rivoluzione Culturale*

Durante gli anni ottanta, la letteratura che era uscita dalla Rivoluzione Culturale – la cui fine venne sancita dalla morte di Mao Zedong nel 1976 – si ritrovò completamente spiazzata e senza un filone conduttore da poter seguire. Ciò pose nuove condizioni per una rifondazione culturale ed una rinascita morale della società, che chiedeva maggiori libertà espressive per l'individuo e un maggiore progresso sociale per la nazione. Si avviò così una nuova era nella quale si sviluppò un forte senso umanistico, sia della società sia del letterato, riscoprendo un concetto di individuo e di soggettività che nel periodo maoista era stato completamente azzerato e, unitamente alle condizioni di miglioramento economico che la politica di riforme ed apertura aveva introdotto, ciò portò ad un forte spirito di competizione che scavalcò totalmente l'egualitarismo astratto del modello sociale maoista.

Gli anni ottanta testimoniano quindi un drammatico cambiamento nella scena letteraria cinese, con l'emergere della "letteratura post-moderna", termine spesso utilizzato dai critici letterari per intendere significati più comuni quali "nuova corrente letteraria", "letteratura d'avanguardia", "letteratura sperimentale" o "post- New Age literature".[1] L'origine del termine "avanguardia" o "avant-garde" applicato in un contesto cinese, sebbene ancora sconosciuta, si crede risalga a non prima

[1] Pang- Yuan Chu, David Der-Wei Wang, *Chinese literature in the second half of modern century,* Bloomington, Indiana University Press, 2000, p .193.
Il fenomeno del postmodernismo letterario fu un cambiamento spettacolare, iniziato negli anni ottanta e cresciuto negli anni novanta, seppur in modo discontinuo a causa del 1989, sviluppato da autori cresciuti in diversi background, come Mo Yan, scrittore ufficialmente associato al movimento di "ricerca delle radici" della metà degli anni ottanta, e Liu Zhenyun, una delle maggiori figure del neorealismo dei primi anni novanta.

del 1985: il termine è stato largamente usato dai critici per indicare la letteratura sperimentale emergente dalla metà degli anni ottanta ed oltre. Sebbene sia innegabile che l'avanguardia cinese sia stata significativamente influenzata dal modernismo e post modernismo letterario occidentale del ventesimo secolo (Kafka, Joyce, Borges, Gárcia Márquez), le problematiche storico-culturali sono ancora il nodo cruciale dello sviluppo letterario cinese. Infatti, se il post modernismo occidentale viene definito come una "eterogenizzazione"[2] delle grandi narrative dell'era moderna, la letteratura post moderna cinese tende a destrutturare i pensieri chiave che hanno predominato sulla Cina moderna. In questo periodo la poesia diventa un mezzo sperimentale e di avanguardia per la creazione di nuove forme espressive degli ideali letterari e del proprio pensiero, in cui i poeti portano ancora i segni della violenza subita negli anni precedenti, aspirando ad una nuova rappresentazione dell'"io" e del mondo. E' il periodo in cui nacque la *poesia oscura*, termine usato per definire un nuovo mezzo letterario ambiguo che esprime l'incertezza e l'inquietudine di questa nuova generazione reduce della Rivoluzione Culturale.

La politica della porta aperta adottata da Deng Xiaoping non portò solamente ad un aumento di investimenti da parte degli stati occidentali, ma anche ad un'apertura mentale verso altre etnie e la loro cultura. La nuova ricerca sul piano etico ed estetico attinge, infatti, anche al repertorio del modernismo occidentale per rinnovare il linguaggio e le tecniche espressive: il flusso di coscienza – tecnica narrativa che consiste nella rappresentazione dei pensieri di una persona cosi come affiorano nella mente, privi di schemi compositivi e organizzazione logica - e il monologo interiore, per esempio, forniscono una più articolata e dettagliata espressione dell'io, attraverso testi talvolta provocatori quanto innovativi.

Nacque quindi all'inizio degli anni ottanta la *febbre culturale*, fenomeno in cui gli intellettuali della vecchia guardia, riprendendo lo spirito del 4 maggio, tornano a credere nella loro funzione. Tutti i settori della cultura sono attraversati da dibattiti che riguardano temi importanti, quali il destino della nazione in balìa dell'ondata di globalizzazione e l'identità di nazione , messa in discussione dall'assimilazione della cultura straniera.

Due tipi di correnti di pensiero si contrapposero nell'approccio alla febbre culturale: la *letteratura della ricerca delle radici* e *la letteratura d'avanguardia.* La prima, oltre a conservare un atteggiamento prudente verso l'introduzione della cultura straniera, vista sia come processo naturale importante sia come potenziale minaccia per l'identità cinese, rappresenta una reale reazione all'annientamento della cultura e delle tradizioni locali durante la Rivoluzione Culturale che intende fronteggiare la crisi di valori da cui la Cina di Deng Xiaoping viene travolta dopo anni di riforme; la seconda, invece, agisce sul linguaggio

---

[2] Yang Xiaobing, *Modernity, the chinese post modern: trauma and irony in chinese Avant-garde fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
Termine coniato da Jean-François Lyotard, filosofo francese aderente al post-strutturalismo e rinomato in tutto il mondo per la sua teoria della postmodernità, la cui caratteristica peculiare è il rifiuto delle correnti ideologiche che hanno ispirato gli estremismi rivoluzionari, quali illuminismo e marxismo.

operando una totale distruzione dei riferimenti tradizionali e manifestando chiaramente il disagio individuale degli scrittori di questa corrente. Essi, infatti, si discostano dalla realtà senza contare più su una storia sociale alle spalle, portando la scrittura ad una rilevanza tale da elevarla ad elemento importante per la loro esistenza, poiché considerata come unica forma di elevazione spirituale. La loro violenza espressiva e la mancanza di soggettività nel descrivere il reale sono solo alcuni degli strumenti utilizzati per esprimere la reale difficoltà a trovare una collocazione dell'io nella società, percepita come disordine e caos.

La letteratura delle radici fu il primo trend letterario post-maoista che tentò di dissociare se stesso dal discorso della modernità. Autori quali Han Shaogong 韩少功,(Zhong) Ah Cheng 钟阿城 e Li Hangyu 李杭育 non ponevano una rilevanza importante all'intreccio degli eventi storici, ma risalivano al pre-moderno e alle origini al fine di salvare il significato della storia dal mero "passato" o almeno dalla sua concettualizzazione primitiva. Questa rivalutazione storica su base razionale non fu puramente nostalgica ma riaffermò in larga misura la validità della grande storia guidandone lo sviluppo, il quale avrebbe dovuto perseguire un ideale di futuro che tendesse a riguadagnare una purezza culturale offuscata non solo storicamente.

Nel 1985 furono pubblicati i primi importanti lavori della corrente avanguardista, i quali vengono tuttora rappresentati come l'inizio della sfida alle opere tradizionali della narrativa cinese moderna e al realismo socialista. La stesura e la redazione di questi lavori però avvenne prima di quella data: è durante la fine del 1983 che Can Xue 残雪 completò uno dei maggiori lavori della narrativa d'avanguardia cinese, *Huangni Jie* 黄泥街 (La strada di fango giallo), il quale non fu pubblicato prima del 1986.

Gli scrittori della cosiddetta era post "Ma Yuan 马原" (espressione coniata dai critici cinesi per rendere omaggio alle innovazioni da lui create), come Ge Fei 格非 (pseudonimo di Liu Yong 刘勇) e Yu Hua 余华, emersero tra il 1986-87 e si prefissero lo stesso scopo che Ma Yuan aveva perseguito. Nelle opere di Ma Yuan, dove tutto è accidentale e nulla predestinato, gli sviluppi narrativi diventano divergenti ed irregolari, tanto da non poter essere risistemati in una progressione chiara. Mentre il movimento della letteratura delle radici si propone lo scopo di suscitare un sentimento nazionale dalle stesse culture del territorio, l'ideologia di Ma Yuan trova il suo background geografico in Tibet, la cui cultura ha fortemente influenzato lo stile della sua narrativa che sfida la logica della modernità.

Ciò che per Yu Hua veniva definito "mondo reale" non era infatti un'immagine ordinata e razionale del mondo oggettivo, ma mantiene un concetto di verità come "essenza mentale" che necessita della stessa indeterminazione della realtà oggettiva. In un suo passaggio possiamo far più chiarezza alla domanda "esiste qualcosa che può essere mentalmente definito come verità?":

> *Quando esprimo il fatto che la vita è irreale e che solo il mentale è reale, il lettore capisce inevitabilmente che io stia fuggendo dalla vita reale. La parola* "scappare" (taoli逃离) *in cinese implica un'ondata di panico. Un altro significato, più profondo del precedente, enfatizza la percezione del mondo attraverso se stessi, che prevede conseguentemente la scomparsa dello stesso sé. Ognuno di noi può arrivare all'illimitatezza del mondo solo entrando in un ambito mentale più ampio.* […]. *Nel proprio regno mentale, tutte le valutazioni fornite dall'ideologia comune sono sempre sull'orlo della distruzione e tutte le cose vecchie ottengono nuovi significati, per cui il senso mentale del tempo viene annullato* […].[3]

Attraverso questo importante passaggio Yu Hua tenta di evitare due possibili equivoci del suo punto di vista. Il primo è che egli sta scappando dalla realtà perché le implicazioni relative alla perdita del controllo del sé lo assillerebbero; il secondo, espresso attraverso una teoria secondo la quale la percezione del mondo oggettivo conduce alla dissoluzione del soggetto, fa presupporre ad un livello superficiale che lo scrittore stia proponendo un regno di mentalità soggettiva che non abbia minimamente a che fare con la realtà oggettiva.

A fronte della disintegrazione del soggetto nella società moderna, Yu Hua adotta il metodo della narrazione senza sé, non in prima persona: egli sostiene un approccio basato sul racconto degli altri, cercando di evitare qualsiasi tipo di relazione con il proprio io e di eliminare il soggetto narrativo autoritario imposto dal controllo statale. Nei suoi scritti egli adotta un linguaggio appositamente non specifico, poiché l'essenza mentale umana e la sua complessità psichica non possono essere linguisticamente sintetizzate. In altre parole, lo scrittore desidera mantenere il potere personale di cogliere la realtà, ma è pienamente consapevole dei limiti che tale potere ha ed impone.

In un discorso più ampio, per essere culturalmente post-moderni nel nuovo contesto cinese bisogna essere psicologicamente dei "post-traumatici". Il soggetto traumatizzato appare, per esempio, in molti romanzi brevi e novelle di Yu Hua, un soggetto nato, cresciuto e sopravvissuto alla Rivoluzione Culturale, protagonista di una serie di tragedie sociali nella Cina contemporanea. Yu Hua però non rappresenta il passato traumatico come un'anomalia chiaramente riconosciuta e rettificata, ma piuttosto come un incubo persistente inspiegabile ed incontrollabile dallo stesso narratore. Non a caso, la sua tipologia di narrativa viene considerata rilevante non solo per la sua rappresentazione metaforica della tardiva reazione al trauma, ma anche per lo scrupolo sulla voce narrante, la quale non eleva se stessa ad una posizione che

[3] Cit. in Yang Xiaobing, o*p.cit.*, p. 41.

trascende la follia del protagonista, bensì la condivide.[4]

Nel giugno del 1989, la repressione del movimento in Piazza Tian'anmen portò ad un assopimento degli ideali e delle aspirazioni della febbre culturale, i quali lasciarono il posto ad una concezione più pragmatica e più realistica della vita e della letteratura, che si tradusse in una modalità di scrittura che rappresenta sia il passato che la contemporaneità, più stabile e matura.

Dopo il 1989, Yu Hua fu il primo all'interno dei circoli dell'Avanguardia a lasciare gli ideali dell' "Avanguardismo". In quel periodo, la letteratura delle radici si era man mano ritirata, se non addirittura sparita del tutto, probabilmente come risultato della repressione e dell'auto-repressione dell'intraprendenza intellettuale e del dominio del mercato sulla produzione letteraria degli anni novanta. Ciò nonostante, la maggior parte delle idee letterarie e sovversive di Yu Hua sono state mantenute in uno stile sentimentale e melodrammatico tipico dei suoi ultimi lavori, come *Huozhe* 活着 (Vivere), storia adattata da Zhang Yimou 张艺谋 per un film del 1994 vincitore al Festival del cinema di Cannes.

Con l'avvento degli anni novanta e del boom economico, vi fu un cambiamento della funzione della letteratura e dello scrittore, il quale generalmente non sfida più il potere, rinunciando alla critica contro la corruzione e la sopraffazione dell'individuo, ma propone una scrittura privata, soggettiva e slegata dalla situazione socio-politica. Si diffonde una letteratura privata e della mente, considerata il mezzo principale per l'espressione dell'io, in netta opposizione con una società urbana ed edonista, che comprende a fatica e marginalizza la figura dell'intellettuale, il quale si vide costretto a far diventare la letteratura un mezzo esclusivo, attraverso la commercializzazione della stessa. Da figura organica della società, l'intellettuale degli anni novanta divenne protagonista del mercato, ma anche, n alcuni casi, consapevole gestore di capitali economici e culturali. La caratteristica più distintiva della letteratura post-1989 quindi è il passaggio da una funzione collettiva a quella di una scrittura individuale.

Per quanto la modernizzazione abbia portato nuovi benefici alla società e alla cultura cinese, gli effetti negativi degli sviluppi di questi cambiamenti non tardarono a venire a galla. Il più importante di questi fu la "marginalizzazione" dell'influenza e della posizione degli intellettuali all'interno della società, i quali si videro costretti a seguire impotenti la formazione dei meccanismi di mercato e la maturazione della cultura di consumo, sviluppando in sé pesanti dubbi sui propri valori personali e sulle idee in cui avevano fino ad allora creduto. Di conseguenza, ciò che negli anni ottanta era un sentimento ottimistico ed evoluzionistico dato dalle innovazioni e dal benessere portati dalla politica di riforme, negli anni novanta divenne una coscienza culturale e letteraria colma di esitazione, confusione e critica.

---

[4] Pang- Yuan Chu, David Der-Wei Wang, *op.cit.*, p. 196.
Il "trauma" è il risultato di una modernità socio – politica concepita ed eseguita con violenza durante l'era post-1949. Il concetto freudiano della reazione ritardata ad una esperienza traumatica avvenuta in età infantile può spiegare il fatto che i conti col passato di scrittori di una generazione più giovane non vengano fuori fino alla metà degli anni ottanta, quasi una decade dopo la fine della Rivoluzione Culturale.

Nell'ultimo decennio del secolo, il materialismo si impone al di sopra di ogni altro valore e il conseguente rifiuto delle ideologie e della valenza educativa della letteratura provoca una rottura con i modelli culturali del passato. Lo scrittore manifesta un totale disinteresse per ogni risvolto sociale e morale della letteratura e si rivolge direttamente al pubblico, alla massa, con cui po' interagire senza filtri grazie all'aiuto dei nuovi mass media.

Il cambiamento avvenuto in questi ultimi vent'anni per quanto riguarda società, temi letterari, stile di scrittura e relazioni tra lettori e letteratura ha dato vita a un nuovo tipo di "sub-letteratura", costituita da serie televisive, letteratura basata su eventi reali e fiction popolari. La commercializzazione non solo ha cambiato lo stile di vita degli scrittori, ma ha fatto sì che la forte domanda da parte dei lettori, oltre ad incentivare la produzione stessa, coadiuvasse l'apparizione pubblica di forme culturali e punti di vista differenti. Non a caso, sebbene durante gli anni ottanta siano emerse svariate controversie in ambito letterario su temi quali "alienazione, umanità e febbre culturale", i gruppi culturali che facevano parte della corrente principale (*main stream*, si veda il cap.2) convergevano comunque verso una stessa idea, invece a partire dagli anni novanta la concezione dei termini principali che apparivano con una certa frequenza, quali "pluralismo" e "individualizzazione" ed altri ad essi collegati, come "modernizzazione" e "sviluppo", hanno cominciato a mostrare segni di divisione, non solo in termini semantici, ma soprattutto in ambito reale e sociale.

A differenza delle precedenti decadi però, il passaggio tra gli anni ottanta e gli anni novanta non è stato caratterizzato da forti discontinuità letterarie, poiché la potenza della cultura di mercato ha fatto sì che la società non fosse costretta a fronteggiare pesanti revisioni, come era accaduto per la Rivoluzione Culturale, invece la sua forza vincolante si è fatta gradualmente palese, fino a diventare un incentivo sostanziale per la letteratura stessa.

La grande pluralità della domanda proveniente dal mercato letterario ha portato ad un graduale indebolimento della nascita di nuove tendenze letterarie. Riuscire a tenere il passo con il suo continuo sviluppo non è stato semplice per gli scrittori contemporanei. Un particolare fenomeno che ha caratterizzato gli anni novanta è stato, infatti, la preponderanza di due generi letterari specifici, il romanzo e la prosa. Quasi tutte le opere più influenti degli scrittori come Wang Meng 王蒙, Jia Pingwa 贾平凹e Han Shaogong 韩少功, per citare autori gà affermati, sono romanzi, segno di grande maturità di un genere che, secondo la critica, poteva essere definito come una "forma letteraria di natura economica". Questa espressione rappresenta in maniera esaustiva la natura commerciale innata del romanzo di questo periodo, ma soprattutto degli scrittori stessi, in quanto la commissione di opere basate sulla quantità di caratteri inseriti nel testo favoriva la lunghezza del testo stesso che, diventando sempre più di grande impatto commerciale, veniva richiesto con specifiche qualità, prima tra tutte il possibile adattamento al cinema e alla televisione.

Il "passaggio" sopracitato avvenuto sia nella cultura che nella società, il cambiamento di posizione e funzione dell'intellettuale e

l'orientamento verso il consumo letterario hanno portato numerosi scrittori a concentrare la loro attenzione sulle questioni spirituali della vita, al fine di opporsi al pragmatismo e all'utilitarismo della società commerciale. Per questa ragione, in molte opere vi è un rafforzamento di temi "metafisici", quali il senso ed il valore dell'esistenza umana, filosofie di vita, religioni e tradizioni storiche.

Espressioni realistiche della natura materiale della vita nella città moderna sono divenute espressioni centrali della narrativa degli anni novanta e la nascita di nuovi termini quali "neorealismo" e molte altre attinenti allo sviluppo filosofico ed ideologico scaturito dalla nuova situazione sociale non hanno tardato a farsi strada. Tuttavia, la disintegrazione dell'ideologia politica degli anni ottanta e l'emergere di una società profondamente influenzata dalla commercializzazione causarono degli specifici cambiamenti nelle tecniche di base e nei contenuti della letteratura nel momento in cui questa "realtà" veniva raffigurata.

L'esperienza di ogni singolo individuo del proprio rapporto con la realtà è divenuta molto importante, in quanto è proprio partendo dall'esposizione di questa esperienza che gli scrittori potevano fondare il contenuto delle proprie opere, il cui fine voleva essere la descrizione della realtà. Al contrario di ciò che avveniva nella letteratura realistica degli anni ottanta, in cui venivano principalmente raffigurate situazioni di vita finalmente divincolate dalla coercizione del regime, negli anni novanta è diventato più importante ciò che era al di fuori del sistema stesso e gli scrittori hanno preferito porre grande enfasi sull'enorme influenza che i beni materiali e di consumo hanno iniziato ad avere sulla vita di ogni persona.

2. *Il "trauma" della Cina comunista*

Il soggetto traumatizzato dalla violenza della Cina comunista viene rappresentato nelle opere avanguardiste non come superiore o onnisciente, bensì mostra ampiamente la sua inadeguatezza, la sua insufficienza e la sua logorante disintegrazione, risultato dell'esperienza individuale. Non è un caso infatti che gli scrittori sopracitati, principali esponenti della letteratura d'avanguardia, appartengano tutti ad una generazione che è cresciuta o che ha trascorso la propria adolescenza durante l'era di numerosi movimenti politici comunisti, dal Movimento Anti Destra alla Rivoluzione Culturale. La vita di ognuno di questi scrittori è stata segnata da una intensa coercizione ideologica che ha prodotto un'inevitabile influenza su di essi, sulla loro produzione di testi letterari negli anni a seguire.

Come rilevato da Xiaobin Yang 小宾杨, nella visione freudiana del

termine “trauma” viene menzionata la *Nachträglichkeit*[5], cioè un'azione differita o effetto collaterale, che deriva da una esperienza vissuta in un periodo della propria vita in cui l'aumento degli stimoli è talmente potente da non poter essere smaltito in modo normale. A conseguenza di questo evento, il modo in cui le proprie energie vitali opereranno giacerà in uno stato di disturbo permanente e questa instabilità psicologica, che può rimanere latente anche per anni, si impianta nell'inconscio finché una determinata circostanza non riappare.

Ma cosa collega la teoria freudiana con l'avanguardismo cinese? La stessa corrente letteraria non è altro che una reazione posteriore al trauma della Cina comunista. L'impeto di riagganciarsi all'esperienza traumatica del passato non avvenne subito dopo l'era maoista, ma venne alla luce dopo molti anni dalla fine della Rivoluzione Culturale, proprio come un'azione in differita. Fu il regime di Deng Xiaoping della metà degli anni ottanta a rievocare il trauma nella memoria degli intellettuali.

La Rivoluzione Culturale, come altre campagne politiche durante le quali venivano attuate forti persecuzioni, non può essere vista semplicemente come catastrofe, ma anche come un avvenimento sociale in grado di cambiare l'ideologia di un’intera nazione. L'avanguardismo cinese, infatti, cerca di rievocare l'inestricabile relazione tra le orribili atrocità del passato e i discorsi ideologici e demagogici che giustificavano l'uso di tale violenza ed offuscavano l'intera situazione. Il discorso Maoista, il principale e più importante, specialmente durante la Rivoluzione Culturale, è esattamente ciò che la letteratura d'avanguardia tenta di analizzare.

Il discorso maoista possedeva una particolare attrazione verso le masse e, allo stesso tempo, applicava una fortissima violenza psicologica come mezzo di repressione ideologica di ogni individuo. La spietata persecuzione politica delle classi nemiche in nome della dittatura proletaria causò non poca sofferenza fisica e mentale da un lato e dall'altro formò parte del contenuto essenziale del discorso maoista, il quale afferma la necessità storica dell'impiego della violenza. Come ogni concezione totalitaria, esso adottò tutte le proprie armi contro chiunque e qualunque cosa andasse aldilà del proprio controllo, ma allo stesso tempo creò un'ideologia utopica comunista di base che propinava l'altruismo come unica regola della società esistente.

Questa violenza storica sottolineata nel discorso maoista lascia nell'inconscio una traccia psicologica traumatica che va aldilà della comprensione e della sensibilità della psiche umana. Ciò che l'avanguardismo cinese vuole affermare, dunque, non è la ferocia della mera violenza, ma proprio la brutale e maniacale influenza che essa ha esercitato sulla coscienza degli individui. Yu Hua e Can Xue non solo descrivono la disumanità della vita umana, ma rivelano anche le difficoltà di rappresentazione della stessa al fine di evocare e sciogliere il trauma latente all'interno dell'inconscio. L'idea di *Nachträglichkeit*, quindi, non implica solo l'incongruenza tra il soggetto (il sé cosciente) e l'oggetto (la realtà percepita), ma anche quella all'interno del soggetto stesso, sottolineando la disintegrazione dell'identità di ogni persona.

---

[5] Yang Xiaobin, o*p. cit.*, p.231.

Ciò ha fatto si che gli avanguardisti cinesi della metà degli anni ottanta abbiano anticipato un'altra catastrofe storica, il brutale incidente di piazza Tian'anmen del 1989 ancor prima che accadesse. Le loro premonizioni dell'imminente catastrofe derivarono dalla loro sensibilità al trauma, la cui violenza può essere definita come stessa fautrice dei resti mentali di un inconscio distrutto e posto poi alla base del nuovo disastro.

3. La crisi

Dopo la fine del decennio del terrore della Rivoluzione Culturale, l'avvento delle politiche economiche di Deng Xiaoping acuirono in maniera esponenziale quelle che erano le incertezze e le ansietà spirituali dei letterati cinesi. Queste ultime ricoprono una particolare rilevanza, in quanto non sono altro che il prodotto di una storia culturale precedente caratterizzata da una potenziale distruzione delle emozioni umane. Il letterato si trova dunque a fare i conti con una consapevolezza culturale che esprime come gli esseri umani possano trovare il proprio posto ed il proprio significato non all'interno del proprio io spirituale ma nella società odierna, che dipinge l'utilità della loro esistenza come qualcosa di necessario solo ad essa.

Vi è quindi uno svilimento dell'individuo da parte della società, nonostante il concetto asserito da Frederic Jameson mostri come l'individuo e l'esperienza individuale contengano esplicitamente l'esperienza della collettività, rendendo così inscindibile l'esistenza di ogni persona dalla società in cui vive.[6] Il problema principale del termine "identità" è legato al suo significato e alla sua valenza, nonché alla relazione fondamentale tra "identità" ed "orientamento". L'orientamento tuttavia emerge solo all'interno di un contesto specifico, poiché le valutazioni e le scelte di ognuno di noi possono essere espresse solo in presenza di una vasta gamma di opzioni concrete. In base a questa premessa, si può asserire quindi che il problema dell'identità è per un cinese dei tempi moderni una cosa estremamente complicata, in quanto la situazione sociopolitica e sociale della Cina sta vivendo attualmente una fase di transizione.

Nel suo studio sulla formazione dell'identità cinese moderna, Wang Hui riprende il pensiero del filosofo Zhang Taiyan 章太炎, uno dei più importanti pensatori a cavallo tra il XIX e XX secolo, che studiò e sviluppò a livello sociale i concetti di individualità dell'essere umano: in base ai suoi studi, l'individuo è un'entità assoluta e soggettiva, la cui esistenza non dipende dal mondo, dalla società, dalla nazione o da altre persone e tanto meno ha responsabilità verso quest'ultimi. In base a ciò,

[6] Wen-hsin Yeh, *Becoming Chinese: passages to modernity and beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.231-232.

esso non è un "costituente" del mondo, un membro della società, un cittadino della nazione, un adepto di una religione o un parente/amico di qualcuno, ma un essere assoluto al di sopra e aldilà di tutte le discipline e gli ambiti esterni, sia legali che politici, sociali o economici. La libertà di ogni individuo arriva fino ai limiti di quella altrui e non contiene in alcun modo il principio secondo il quale l'individuo preceda o prevarichi sulla stessa struttura sociale in cui vive e viceversa.

Secondo Wang Hui, non è un caso, infatti, che Zhang ponesse l'individuo e la nazione come entità fondamentalmente opposte l'una all'altra, ma il suo radicale nazionalismo ci mostra come questo dualismo, seppur composto da soggetti antitetici, crei un legame fondamentale tra l'individuo e il popolo stesso. L'appartenenza ad una nazione fa sì che ogni persona si senta parte integrante di una collettività di persone che condividono fatti storici, lingua, cultura e leggi, grazie ai quali l'individuo è e resta un soggetto a se stante, ma coi quali vive, sopravvive ed interagisce. Zhang riprende la visione atomistica della scuola Yogacara Buddhista, la quale afferma che ogni entità è composta da una miriade di costituenti e che quindi non possiede una propria esistenza, al contrario degli stessi costituenti che ne posseggono una autonoma.[7] Di conseguenza, ne desume che ciò che è composto non ha una propria ed autonoma esistenza. Nell'applicazione al campo sociale odierno di questa teoria, Wang Hui denota che la nazione è composta da persone, ognuna delle quali ha una propria vita ed un proprio essere al mondo, ma quindi non ha una esistenza propria. E' attraverso questa concezione che Zhang Taiyan rifiuta sia qualsiasi teoria basata sul concetto che pone la nazione come soggetto attivo e il popolo come oggetto passivo, sia qualsiasi ideale soggettivo assoluto che possa prevaricare sull'integrità del gruppo. Una sorta di equilibrio, dunque, all'interno del quale la natura illusoria della sovranità nazionale, dei confini geografici e delle strutture gerarchiche su cui quasi tutte le nazioni si basano ha condotto Zhang alla conclusione che la nazione non poteva essere considerata come una sorgente di moralità, bensì come un covo di iniquità in cui l'unico creatore di valore morale era solo l'individuo. "L'individuo è la realtà, la collettività è l'illusione" [8] e l'esposizione di questa teoria stimolò una reazione da parte degli altri pensatori e politici coevi, tra cui Sun Yat-sen 孫中山, Liang Qichao 梁啟超 e Yan Fu严复, i quali si battevano per la libertà della totalità a discapito di quella dell'individuo.

Ma perché negli scritti di Zhang Taiyan si parla maggiormente del rapporto che esiste tra individuo e nazione e non del paradigma individuo/società/nazione? La risposta la si può trovare all'interno del contesto storico in cui Zhang è vissuto e cresciuto: le strutture sociali del tardo Qing, come camere di commercio, gilde urbane e così via, avevano spesso la funzione di istituzioni tra stato e società ed erano organizzate in modo tale da coadiuvare il raggiungimento di obiettivi quali la costruzione dello stato, la creazione della società e la formazione dell'individuo. In quanto fortemente nazionalista e anti-mancese, egli rifiutava qualsiasi azione sociale che potesse consolidare o intensificare il

[7] Wen-hsin Yeh, o*p. cit.*, p.238.

[8] Wen-hsin Yeh, o*p. cit.*, p. 251.

potere della corte mancese, per cui la sua opposizione ideologica tra individuo e stato si sviluppò all'interno di un'opposizione tra individuo e stato che includeva tutte le organizzazioni non statali, come se percepisse la società parte dello stato stesso, "statificata", e questo tipo di pensiero quasi prettamente dualistico influenzò profondamente il pensiero politico cinese contemporaneo.

All'interno del discorso binario individuo/stato, il concetto di individuo, secondo Zhang, non era in alcun modo banalmente filosofico e/o astratto, bensì viveva ed emergeva in un contesto sociale concreto, dal quale trasse una complessa struttura di significati, portando con sé una feroce negazione verso tutti i confini coercitivi, quali nazionalismo, statalismo, le nozioni di villaggio e patriarcato. Infatti, per quanto riguarda lo stato, l'individuo aveva anche la funzione fondamentale di favorire la sovranità popolare; per quanto riguarda i gruppi urbani, il concetto di individuo rifiutava un sistema di espressione basato sul paradigma individuo/società/stato; e per quanto riguarda il sistema patriarcale e le associazioni di villaggio, l'individuo rifiutava completamente la struttura etica cinese tradizionale.

Quest'ultimo concetto, in particolare, determinò lo sviluppo di una visione antitradizionale della Cina moderna che traeva le proprie origini dalle ideologie tipiche del Quattro Maggio: l'opposizione tra l'individuo, da un lato, e sistema famigliare ed etica tradizionale dall'altro. Purtroppo però il concetto di individuo di Zhang non era ancora sufficientemente diffuso da poter essere considerato come una risorsa intellettuale sufficientemente potente, né per la difesa dei diritti della proprietà privata né come precursore etico di un sistema statale moderno basato sulla democrazia.[9]

In base a questi studi si desume che la crisi di identità dei letterati cinesi non è altro quindi che il frutto di una storia assai travagliata e costellata di traumi e mancanza di libertà dovuti a governi austeri ed assai dittatoriali, anche subdolamente. Nelle rappresentazioni dell'era moderna e contemporanea, gli scrittori vagano alla ricerca di una propria identità e la profondità del trauma post rivoluzionario attesta la loro assoluta necessità di recuperare ciò che la politica culturale di Mao aveva loro negato. Dietro ad un'ampia e variegata rappresentazione di tutti i soggetti all'interno delle varie opere, spinge un impulso comune a tutti gli scrittori: riappropriarsi di se stessi. Ad un livello più collettivo, la riappropriazione soggettiva della produzione letteraria, gli intellettuali potevano dar voce alle loro preoccupazioni, commentare i problemi sociali e presentare la loro visione, facilitando il loro ritorno nella prima linea dello sviluppo sociale. La loro più importante intenzione non è tanto quella di restituire il valore etico e morale alla letteratura, bensì contribuire alla ricostruzione di una identità culturale post-Mao, un progetto secondo il quale la Cina doveva essere ricostruita in tutti i suoi ambiti.

E' da qui che parte la competizione della letteratura con uno dei più

---

[9] Wen-hsin Yeh, o*p. cit.*, p. 252.
Il concetto di individuo e i suoi relativi significati non incoraggiavano di certo ad una cultura individualistica di stile occidentale, bensì lo stesso concetto sviluppò un orientamento intellettuale politicamente anarchico, economicamente socialista e socialmente antigerarchico all'interno della sfera sociale, economica e politica.

potenti rivali che lo scenario storico potesse porle davanti: le trasformazioni ideologiche radicali dovute alle riforme economiche di Deng Xiaoping, grazie alle quali crebbe il mito dell'appropriazione materiale all'interno della popolazione. Enfatizzando l'accumulo del benessere individuale, il nuovo trend entrò a far parte dei desideri della gente la quale, nel pensiero costante di voler migliorare la propria condizione di vita, viene assorbita in un vortice frenetico di consumi che, nella ricerca del guadagno, l'ha distolta dagli ideali e dai sentimenti professati a favore della democrazia nel movimento del 1989. Questo massiccio spostamento di interesse pubblico e sociale dalla politica all'arricchimento personale degli anni novanta ha minacciato la centralità dell'ideologia a cui gli intellettuali cinesi guardavano come punto di riferimento e per la quale avevano combattuto negli anni ottanta, inducendo così l'origine di una nuova crisi dell'individuo creatasi negli anni post 1989.

Le riforme economiche attuate negli tre decenni hanno aumentato in maniera esponenziale le diversità sociali e politiche della Cina contemporanea, ridefinendo i gruppi già esistenti e creando nuove categorie di benessere, nuove risorse e nuove alleanze. Ciò ha causato in un aumento dell'interesse individuale per la propria classe di appartenenza, non più regolato da una morale etica o da una ideologia condivisa, bensì dalla rilevanza sociale o dalla categoria lavorativa nella quale veniva svolta la propria mansione.

Col passare del tempo, si è resa dunque necessaria la distinzione tra intellettuali "culturali", ossia gli scrittori e gli studiosi che insegnavano o conducevano ricerche sulle scienze umane e sociali, e gli intellettuali "scientifici", i tecnici, gli ingegneri e i liberi professionisti.[10] I primi, determinati dalla natura della loro professione o dalle materie del loro campo di studi, partecipano attivamente ai dibattiti culturali, autodefinendosi gradualmente come l'élite culturale della società; i secondi, invece, sono ingaggiati per mansioni più pratiche e sono, ovviamente, ideologicamente meno evidenti e meno influenti, sebbene alcuni di loro siano ugualmente al centro delle vicende politiche. L'incessante enfasi sullo sviluppo tecnologico degli anni novanta ha creato una grande domanda di formazione specialistica di quest'ultimi, accrescendo il loro status finanziario: ciò ha permesso loro il raggiungimento di privilegi e libertà non possibili per gli intellettuali culturali. Di conseguenza, gli scienziati sono stati quelli meno colpiti dalla crisi in confronto ai loro colleghi delle scienze umane e sociali, ai quali non è rimasto che prendere coscienza della sempre maggior indifferenza del pubblico verso gli obiettivi intellettuali e i valori morali che essi stessi promuovevano.

L'ambito e la rapidità di questi cambiamenti rende necessario dividere e distinguere i primi anni novanta dalla seconda metà del decennio, una distinzione inevitabile originata dall'evolversi della crisi. I primi anni novanta sono caratterizzati da una serie di eventi molto significativi: l'accelerazione delle riforme economiche, l'avvento di una cultura popolare orientata al piacere modellata in base a quella

[10] Cai Rong, *The subject in crisis in contemporary chinese literature* Honolulu, University of Hawai Press, 2004, p. 180.

occidentale, di Hong Kong e Taiwan ed infine una rivoluzione consumistica che favoriva lo sperpero al posto della parsimonia. Questi fenomeni correlati tra loro hanno influenzato drasticamente in maniera negativa la posizione sociale degli intellettuali “culturali” e il modo in cui la loro professione veniva vista e praticata, originando in loro un enorme sensazione d'ansia e di angoscia.

E' a questo primo periodo che, secondo Cai Rong 蔡容, possiamo far risalire la nascita della seconda crisi, periodo in cui i cambiamenti sociali e i loro effetti ideologici, finanziari, sociali e psicologici sugli intellettuali sono stati più acuti e più pesanti. Tutti i fattori che hanno contribuito alla crisi (i postumi di Tian’anmen, l'apatia politica, la globalizzazione dell'economia, la commercializzazione e la mercificazione della produzione culturale) hanno continuato ad esistere anche nella seconda metà della decade, ma quando le azioni di disturbo e gli atti denigratori verso gli intellettuali sono divenuti pressoché la normalità, il loro sgomento iniziale si è trasformato gradualmente in una accettazione rassegnata. Pur continuando ad esprimere il loro disappunto per la nuova situazione sociale che attecchiva man mano e seppur coscienti dell'inutilità della loro resistenza, molti di loro hanno adottato una strategia di progressivo adattamento e di costante ricerca di strumenti per affrontare ed eventualmente trarre beneficio dalla nuova realtà.

II

L'INTELLETTUALE E IL NUOVO MERCATO

La dura esistenza tra ufficiale e non ufficiale

1. *Il main channel*

Persino ai giorni nostri, la Cina possiede più riviste letterarie di qualsiasi altro paese al mondo. Dopo il 1949, il sistema di riviste letterarie basate sullo stato giocò un ruolo centrale all'interno della fondazione di una nuova cultura socialista, tuttavia esse negli ultimi vent'anni hanno dovuto affrontare cambiamenti senza precedenti – risultato di un ampia gamma di riforme economiche e dell'emergente mercato culturale. Tuttora, non a caso, questo settore una volta popolare e prestigioso è declinato talmente rapidamente da essere ora in crisi, a tal punto che ogni rivista è ben cosciente che ogni emissione potrebbe essere l'ultima.[1]

Nel 1949, le riviste *Wenyi bao* 文艺报(Gazzetta letteraria) e *Renmin Wenxue* 人民文学 (Letteratura Popolare) vennero fondate come portavoce delle due principali associazioni culturali, la Federazione Cinese dei circoli di arte e letteratura e l'Associazione degli scrittori cinesi. Il mandato di entrambe era quello di rendere stabili i criteri di qualità letteraria del Partito Comunista Cinese, promuovendone le opere. Si spiega infatti come sia possibile che all'alba del 1959 vi fossero diciannove riviste letterarie, i cui editori non erano altro che impiegati statali e gli interi staff editoriali dei funzionari addetti alla cultura, ricoprendo una funzione di collegamento tra gli scrittori e il partito. Il risultato di ciò fu che, sotto lo stretto controllo dei contenuti da parte di

[1] Shuyu Kong, *Consuming literature – Best sellers and the commercialization of the literary production in contemporary China*, Stanford University Press, Stanford, California, 2005, p.144.

quest'ultimo, queste riviste divennero importanti indicatori e promotori delle politiche del partito, attraverso continue emissioni volte ad incoraggiare gli scrittori socialisti a pubblicare lavori ed opere che sostenessero il governo e il partito.

Durante gli anni più duri della Rivoluzione Culturale (1966-76), tutte le riviste culturali dovettero interrompere le loro pubblicazioni e la maggior parte delle altre attività culturali vennero ridotte al minimo, se non addirittura fermate. L'unica rivista che poté continuare il suo lavoro di pubblicazione durante quegli anni fu la *Jiefangjun wenyi* (Arte e Letteratura dell'Esercito di Liberazione Popolare). Verso la fine degli anni settanta, le riviste letterarie vissero una fase di rinascita, probabilmente come conseguenza della fine della Rivoluzione Culturale: tutte le riviste pre-Rivoluzione Culturale furono riesumate e molte nuove furono stabilite, alcune affiliate a riviste di vecchia data, altre invece a case editrici. Per citare le due più importanti di questo periodo, bisogna senza dubbio menzionare la già citata *Letteratura popolare* e *Xiaoshuo yuebao* 小说月报(Narrativa mensile), le quali attrassero più di un milione di iscritti ciascuna.[2]

Il fiorire di queste riviste letterarie durante gli anni ottanta riflette la sete di cultura da parte delle masse dopo i pesanti anni della Rivoluzione Culturale, tanto che le stesse riviste vennero etichettate come "cibo spirituale". In un ambiente sociale nazionale in cui la funzione delle riviste fu essenziale per la promozione della moralità, della coesione sociale e politica ad ogni livello, le riviste letterarie, che costituivano l'unico sbocco per gli scrittori di quel periodo, giocarono un ruolo mediatico vitale, sia per il governo, che per gli scrittori e i lettori. Per tal motivo, dalla prospettiva degli intellettuali, dei lettori, degli scrittori e del governo cinese stesso, queste riviste furono sia utili che necessarie, tanto che la maggior parte di esse cominciò a ricevere ingenti finanziamenti governativi. Sfortunatamente però l'arrivo degli enormi cambiamenti sociali della decade successiva e delle grandi riforme economiche, tagliò le gambe a molte riviste e le lasciò in condizioni di lotta per la sopravvivenza, al fine di non diventare obsolete o di non chiudere addirittura battenti.

Parlando delle riforme avvenute negli anni ottanta appunto, possiamo asserire che i loro effetti cumulativi minacciarono fortemente la solida posizione di tutte le riviste letterarie. Esse dovettero sostanzialmente fronteggiare quattro sfide: il ritiro dei finanziamenti da parte del governo; le risorse di mass media e lettura popolare che cominciarono a competere nello stesso mercato; i lettori iniziarono a dare più importanza agli editori che agli scrittori o alle direttive governative; e molte delle strutture istituzionali decaddero, vittime della loro inflessibilità. I primi due furono fattori esterni, totalmente aldilà del controllo da parte delle riviste, gli ultimi due invece furono fattori interni, dovuti in principal modo ai risultati di procedure socialiste e pianificate dallo stato, che causò loro un arduo "trascinamento di piedi", piuttosto che un rapido adattamento al nuovo ordine economico.

Per quanto riguarda la riduzione dei finanziamenti, i segni

---

[2] *Ivi*, p. 147.

dell'abbandono da parte del governo furono chiari fin dal 1984, quando le riforme economiche vennero implementate nell'arena culturale. Il governo rese chiaro che, sebbene una buona quantità di pubblicazioni avesse continuato a ricevere un trattamento di favore, molte delle riviste letterarie avrebbero dovuto fare degli sforzi per diventare economicamente "auto-responsabili". A conseguenza di ciò, durante la decade successiva, nonostante ciò avvenisse gradualmente in base alle politiche dei governi locali, i finanziamenti governativi andarono via via diminuendo, tanto che all'alba del ventunesimo secolo, molte riviste persero completamente qualsiasi tipo di finanziamento ed altre, come *Letteratura popolare* e *Letteratura di Pechino*, furono capaci di coprire solo un quinto delle loro spese attraverso i sussidi governativi.[3]

A causa della crisi dovuta a questo drammatico calo sia delle sottoscrizioni da parte dei lettori che degli incentivi da parte del governo, le riviste letterarie vennero assediate da una serie di problemi difficilmente risolvibili e che arrivavano da tutti i fronti. Molti editori ammisero la loro difficoltà a mantenere in vita le proprie testate, soprattutto a causa di un futuro così incerto, e molti altri si sentirono traditi da un governo che li lasciava affondare all'interno della nuova economia di mercato. Avevano lavorato per anni al fianco del partito e il loro lavoro risiedeva all'interno di un meccanismo sponsorizzato dallo stato stesso. Ora invece ci si aspettava che potessero competere con tabloids, romanzi gialli, riviste di moda e tutte le altre pubblicazioni popolari apparse rapidamente all'interno del nuovo mercato culturale scarsamente regolato, lasciando un conflitto interno al mondo mediatico che vedeva contrapporsi il "beneficio sociale" e il "valore artistico".

2.Gli anni della transizione

Durante il corso del ventesimo secolo della Cina moderna, l'idea di modernizzazione era riuscita a farsi strada all'interno di tutto il territorio nazionale ed era riuscita a catalizzare una sorta di ossessione comune nel pensiero di ogni individuo: rompere con il passato e con la tradizione ed essere completamente rinnovati. L'idea di "new man", come sostiene Huang Yibing 黄已兵, diffusa ampiamente tra le aspettative dei nuovi letterati, non era nient'altro che il frutto della vita di un "orfano senza storia", un soggetto contaminato ed impuro, le cui origini culturali oramai distrutte lo etichettavano come un "bastardo culturale".[4] Ma le riforme economiche che hanno caratterizzato la Cina a partire dagli anni ottanta hanno creato un fervente mercato culturale e, di conseguenza,

[3] *Ivi*, p. 149.

[4] Huang Yibing, *Contemporary chinese literature – From the Cultural Revolution to the future*, London, Palgrave Macmillan, 2007, p.2.

hanno originato le nuove norme che lo regolano, trasformando il modo in cui la cultura viene prodotta e fruita.

La centralità dell'ideologia dell'era maoista, infatti, è stata soppiantata da una pratica letteraria più economica che ideologica che ha eroso e riformato i fondamenti letterari socialisti ed ha creato in questa nuova società di transizione un gran numero di dilemmi: primo tra tutti, il fatto che le imprese mediatiche e di pubblicità siano ancora sotto la supervisione e di proprietà statale (quindi ostacolate dalla burocrazia retrograda di stile socialista); allo stesso tempo devono obbedire alla chiamata dello stato, il quale deve competere in questo mercato ed essere finanziariamente indipendente.

Gli incentivi commerciali e le logiche di mercato degli anni novanta hanno tentato di portare la produzione letteraria maggiormente in linea con la cultura popolare, aprendo così un immaginario culturale molto più variegato, una più vasta libertà di discorsi ed una maggiore autonomia dal moralismo politico e sociale. E' chiaro, quindi, come la crescente commercializzazione della cultura cinese stia creando un nuovo mercato editoriale, guidato dai bisogni dei consumatori e non più dagli interessi del Partito Comunista: narrativa popolare, libri di intrattenimento, riviste di lifestyle, letteratura straniera in traduzione ed una grande varietà di altri generi hanno cominciato a fare la loro apparizione nel fiorente commercio dei libri in Cina. Le case editrici sono sempre più consapevoli che, per espandere i loro affari ed incrementare i profitti, è necessario esplorare ogni possibile mercato di nicchia.[5]

Il peso di questo nuovo cambiamento ha suscitato ovviamente numerose lamentele e disapprovazione da parte di un'élite di scrittori e critici, per i quali la crescente forza del mercato ha "ucciso" la letteratura; nonostante ciò la produzione e la fruizione letteraria sono rimaste un fenomeno vitale e fiorente in Cina, che ha portato alla formazione di nuovi generi letterari e all'ampliamento della produzione editoriale. Gli scrittori cinesi sono diventati molto più consapevoli dei loro potenziali lettori e più attenti alle domande del mercato, diversificandosi ulteriormente e orientandosi sempre più verso un tipo di narrazione volta all'intrattenimento.

Alla fine degli anni novanta in Cina vi erano dai cinque ai diecimila rivenditori privati di libri, la maggior parte dei quali spesso assoldati per attività di pubblicazione senza licenza, chiamati "shadow publishing houses – *yingzi chubanshe*", che entrarono a far parte di una corrente chiamata "second channel – *er qudao*".[6] Sebbene questo termine si riferisse originariamente solo alle distribuzioni private, riguardando tutto ciò che non faceva parte della corrente principale (main channel), il "second channel" include attualmente sia la distribuzione privata sia le pubblicazioni non ufficiali. Ciò avvenne perché i rivenditori privati per primi hanno diversificato il mercato editoriale producendo pubblicazioni non ufficiali, definite appunto "secondarie".

Il "second channel" è la conseguenza inevitabile delle riforme

---

5 Shuyu Kong, o*p. cit.*, p. 170.

6 *Ivi*, p. 65.

economiche in campo culturale in aggiunta e in opposizione al filone principale degli editori statali e del sistema delle“*Xinhua* bookstore”, spesso inefficiente, non coordinato e lento a riformarsi. Questo canale alternativo di pubblicazione distribuisce libri più commerciali ed emancipati. Il sistema *Xinhua* nacque a Yan'an nei primi anni quaranta e fu un primo esempio di casa editrice controllata dallo stato e all’interno di un'economia pianificata centralmente. In generale, le case editrici autorizzate dallo stato non avevano altra scelta che vendere i loro prodotti alla *Xinhua*, la quale li distribuiva ai lettori attraverso le proprie filiali. Di conseguenza, non vi era un contatto diretto tra gli editori e il mercato. Questo in effetti, non poteva essere definito propriamente “mercato”, in quanto i prezzi venivano stabiliti da decisioni pianificate a livello centrale invece che basarsi sulla legge della domanda e dell'offerta. Comprensibilmente, quindi, per svariati decenni gli editori e le case editrici cinesi sono stati entrambi fortemente influenzati dalla coscienza politica e allo stesso tempo professionalmente molto conformisti e passivi. Non vi erano affatto intenti di profitto, tanto meno una reale consapevolezza delle potenzialità del mercato e dell’interesse reale dei lettori.

All’interno di questo sistema, privo di meccanismi di mercato, l'idea di creare un prodotto letterario commerciale era ovviamente ben lungi dalle idee politiche restrittive vigenti al tempo: durante la metà degli anni cinquanta, come conseguenza delle “grandi campagne di pulizia”, la produzione di massa di materiale di intrattenimento e di altri tipi di pubblicazioni politicamente scorrette era stata fermata, e per più di tre decenni dopo questo avvenimento non era più esistito un vero mercato culturale in Cina. Senza dubbio però, durante l'era maoista molte opere letterarie divennero famose e popolari a livello nazionale e gli stessi scrittori divennero delle icone culturali. Per esempio, alla fine degli anni cinquanta e gli inizi degli anni sessanta, alcuni romanzi furono stampati e distribuiti in milioni di copie e titoli come *Taiyang zhao zai Sangganhe shang* 太阳照在桑干河上 di Ding Ling 丁玲, *Qingchun zhi ge* 青春之歌 di Yang Mo 杨末 e *Jinguang dadao* 金光大道 di Hao Ran 浩然 ebbero un impatto enorme sulle generazioni di lettori della Cina socialista.[7]

Tuttavia, le opere di quel periodo possono difficilmente essere definite “best sellers” nel senso del termine che usiamo oggi, per svariate ragioni. In primis, la produzione e la distribuzione di questi libri furono dominate più da un movimento sociale e politico che da meccanismi di mercato, quindi gli autori si dedicarono alla stesura di queste opere come una specie di missione culturale e spesso dovevano revisionarli per adattarli alle specifiche direttive del partito. In aggiunta a ciò, la remunerazione degli scrittori venne basata su manoscritti relativamente corti e la commissione su ogni copia veniva fissata dallo stato, come ovviamente la quantità di copie da produrre. Ultimo, ma non meno importante, lo scopo principale di questi libri era di servire come libri di testo per la divulgazione dell'“educazione socialista” durante le varie campagne politiche. Di conseguenza la maggior parte delle copie non

[7] *Ivi*, p. 39.

veniva acquistata volontariamente dai consumatori, ma dalle unità di lavoro, burocrati, istituzioni, scuole e librerie che seguivano le direttive del partito. Inoltre le stesse editrici non traevano grandi profitti nella commercializzazione di questi titoli, poiché la maggior parte degli introiti delle vendite veniva restituita allo stato, il quale forniva un giroconto fisso per supportare gli editori. L'opera *Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集 (Opere scelte di Mao) rappresenta l'esempio emblematico di questo sistema di produzione letteraria politicamente motivato, il quale ebbe un gran successo. Quest'opera venne pubblicata su larga scala nei primi anni sessanta ed ognuna delle varie edizioni riuscì a vendere milioni di copie, poiché ogni famiglia doveva possederne una e nel contempo mostrare agli altri di averla acquistata.

In un contesto come questo la produzione di opere best sellers, come lo si intende in era moderna, era davvero qualcosa di impensabile. Bisognerà attendere l'era delle riforme nei primi anni ottanta per vedere una trasformazione dell'industria dell'editoria, anche se alcuni critici hanno rimarcato che l'apertura cinese ai mass media aveva lo scopo di ridurre le perdite finanziarie degli anni precedenti, non quello di liberalizzare la pubblica comunicazione. Per cui il governo ridusse i sussidi alle istituzioni mediatiche e concesse l'introduzione delle caratteristiche di mercato, tra cui l'autonomia finanziaria, la decentralizzazione manageriale, la liberalizzazione e la diversificazione.

Durante gli anni ottanta, i soggetti privati cominciarono ad eliminare il governo come principale acquirente di libri e la qualità stessa del libro divenne l'elemento più importante, in quanto le vendite non erano più garantite a lungo termine. Inoltre, un crescente deficit di budget obbligò il governo a tagliare i fondi destinati alle case editrici e dover tassare i loro profitti fino a più del doppio, portandoli così a cercare qualsiasi espediente per diventare economicamente indipendenti, in quanto bisognava in qualsiasi caso coprire i salari degli impiegati e magari raggiungere degli utili. Di conseguenza divenne necessario per le case editrici trovare e produrre best sellers invece che libri politicamente influenzati, perché sopravvivere alla continua crescita del mercato competitivo divenne un'esigenza primaria.

Grazie ai cambiamenti delle politiche di governo è stato possibile combinare il lavoro degli editori con quello dei rivenditori privati, migliorando così la situazione finanziaria di entrambi. Per esempio, dal 1984 il governo permise alle case editrici stabilire i "*concordati editoriali di cooperazione"*, secondo cui le stesse case editrici avrebbero dovuto aprirsi ai differenti canali editoriali, facendo uso di risorse sociali ed espandendo il proprio capitale, al fine di pubblicare più velocemente più libri di buona qualità.[8] I concordati vennero adottati come misura per permettere ai rivenditori privati di sponsorizzare libri di livello culturale più elevato che le case di pubblicazione difficilmente stampavano, poiché non riscuotevano sufficiente successo. Dall'altro lato però, questo sistema, lasciando alle case editrici e ai rivenditori la libertà di poter stipulare gli accordi che un tempo venivano effettuati "sottobanco", consentì agli stessi rivenditori di richiedere in modo illegale la

[8] *Ivi*, p. 40.

pubblicazione di ogni tipo di materiale popolare, spesso includendo anche materiali politicamente scorretti e “pornografici”.

L'uso di proprietà statali (come sale stampa e licenze) come capitale per investimenti illegali in joint ventures private divenne un pratica comune tra le case editrici e i collegamenti tra quest’ultime e i rivenditori privati si fecero sempre più stretti e sempre più intricati. Infatti, col passare del tempo, il governo divenne gradualmente molto più permissivo sui regolamenti ufficiali imposti al settore editoriale, perché sosteneva fermamente che ciò sarebbe servito positivamente alla creazione di un mercato letterario ed un’industria editoriale autosufficienti, sebbene questo processo sarebbe stato lento e molto frammentario.

Durante l'era delle riforme molte delle restrizioni politiche e burocratiche sui contenuti delle pubblicazioni furono eliminate. Per esempio, nel 1979 anche alle case editrici provinciali, che fino ad allora avevano sofferto per le restrizioni imposte nelle aree locali, venne conferita maggiore libertà di produzione. Il governo diede invece alle case editrici appartenenti allo stato l'opportunità di competere con gli editori ed i distributori privati del “second Channel”, rimuovendo lo stretto controllo sui prezzi dei libri e applicando sconti all'ingrosso che avrebbero incoraggiato lo sviluppo del commercio letterario. Inoltre agli editori venne concessa la vendita diretta di libri che loro stessi pubblicavano, senza doversi necessariamente affidare a distributori esterni privi di incentivi finanziari.

Queste misure trasformarono l’editoria ufficiale in un business redditizio, come mostrato chiaramente dal boom della letteratura popolare durante gli anni ottanta. I cambiamenti come questi, però, non sempre producono una maggiore qualità nella produzione letteraria – in senso meramente estetico – né tantomeno allo sviluppo di un ambiente culturale stabile: la commercializzazione in se, infatti, possiede un insieme di caratteristiche altamente instabili, tutte basate sul potere commerciale dei soldi, i quali sono riusciti a frenare la creazione di una letteratura autonoma, pura e orientata al futuro.

Nel 1988 l'Amministrazione della Stampa e delle Pubblicazioni diede luce verde alla possibilità di “business management” all'interno delle istituzioni culturali. Ciò permise l'introduzione di svariate forme di “sistemi di responsabilità” per l'intero staff editoriale, il quale ora veniva pagato non solo per il lavoro svolto, ma per la produzione di titoli che avrebbero ricevuto grande consenso nel mercato e che quindi avrebbero venduto numerose copie. Ne consegue per gli editori un ruolo sempre più attivo nella scelta dei soggetti e dei manoscritti, nella stipulazione di contratti con scrittori emergenti e promettenti e, non meno importante, promuovere i loro prodotti all'interno di un mercato competitivo.

3.Il nuovo mercato

In base a quanto descritto in precedenza, la nuova tipologia di opera che quindi caratterizza la letteratura degli anni novanta in Cina è il *best seller* (*changxiao shu* 畅销书),. Dopo quattro decenni durante i quali la letteratura veniva trattata come cibo spirituale per nutrire le ideologie giovanili o come rigido mezzo ideologico per mobilitare la coscienza di massa, il letterato cinese ha finalmente scoperto che i libri, come le opere letterarie, potevano essere utilizzati come materie prime di produzione di massa, di pubblicità e di vendita, tutto possibilmente finalizzato al lucro. Il caso emblematico, primo tra tutti, che sancì la nascita di questo fenomeno avvenne nel 1992 quando la casa editrce Huayi (*Huayi Chubanshe*) pubblicò a Pechino l'opera in quattro volumi di Wang Shuo 王朔, il *Wang Shuo wenji* 忘朔文集, pagando l'autore attraverso royalties anziché una quota prefissata, facendo avvicinare, per la prima volta dopo quattro decenni, un opera letteraria cinese al suo potenziale commerciale.

Dopo il 1992, quando le riforme del mercato cinese aumentarono in seguito al viaggio di Deng Xiaoping nel sud, i princìpi del business e dei meccanismi di mercato cominciarono ad esercitare un controllo sempre più pesante sull'industria dell'editoria, anche se secondo una ideologia comune le riforme adottate non erano altro che un subdolo prodotto dei cambi delle politiche di governo. Di conseguenza, sebbene negli anni novanta la maggior parte delle case editrici fossero ancora patrocinate e di appartenenza dello stato, esse avrebbero dovuto mantenere una linea dirigenziale a favore dei lettori e degli interessi sociali, piuttosto che principalmente rivolta agli interessi economici.

Questa nuova base economica fondata sulla ricerca del lucro portò inevitabilmente ad una crescente libertà dell'industria cinese dell'editoria, che seguiva sempre di più le direttive di una linea di stampo commerciale e considerava sempre meno le linee guida del partito, elemento ormai poco influente e soggettivamente infimo all'interno delle politiche decisionali editoriali. Durante gli anni novanta, quindi, tutte le case editrici statali dovettero sottostare ai forti cambiamenti sociali ed economici e furono costrette a correre ai ripari cercando nuove vie di pubblicazione: l'influenza occidentale divenne un elemento non indifferente all'interno dell'industria editoriale, tanto che il mercato generò una nuova tipologia di editori e di case editrici che ha saputo trarre vantaggio sia dai privilegi statali di cui ancora giovava sia dalle vaste opportunità innovative offerte dal mercato culturale.

Sebbene alcuni scrittori abbiano resistito alle tentazioni del mercato, continuando a produrre una "letteratura pura" senza alcuna aspettativa di profitto, è chiaro che dagli anni novanta la maggior parte degli scrittori cinesi abbiano instaurato sempre più sintonia con il bisogno di rendere i propri scritti e le proprie opere "vendibili". Per esempio, nel 1993 il famoso racconto *Fei du* 废都 (Capitale in rovina) di 贾平凹Jia Pingwa vendette più di un milione di copie, diventando il libro più distribuito di quell'anno e dimostrando così che le case produttrici di quel periodo modificarono le loro strutture commerciali e i loro piani di

marketing, al fine di spronare sia gli impiegati che gli scrittori uniti ad essi a produrre titoli da best-seller. Ciò andò ovviamente in marcato contrasto con il sistema di pubblicazione elitario e supportato dallo stato dell'era pre-riforme, durante il quale scrittori ed editori produssero e pubblicarono libri con poche speranze di guadagno e con alti fini politici.

Uno dei fenomeni che caratterizzò questo periodo di trasformazione post-riforme avvenne nel 1997 con l'emergere dei *gongzuoshi* (studio) – unità culturali ufficiose che avevano la funzione di agenti letterari, editori e venditori di libri. Anche conosciuti come le sopracitate "shadow publishing houses" (*yingzi chubanshe*), questi studio possedevano un grande potere all'interno dell'industria editoriale, tanto che vennero qualificati come rivendicatori popolari con il compito di diminuire drasticamente il numero degli editori appartenenti allo stato. Essi produssero la maggior parte dei recenti best sellers in Cina, riuscendo a diminuire drasticamente il numero di nomi di editori appartenenti allo stato che apparivano sulle copertine delle pubblicazioni.

Nonostante il "second channel" di cui gli studios facevano parte veniva assoldato negli anni ottanta per pratiche alquanto ambigue, come pirateria o distribuzione pornografica, più recentemente gli editori e distributori del "second channel" hanno fortemente arricchito il mercato letterario e culturale ed inoltre sono stati pionieri di innovazioni di marketing che hanno trasformato l'industria editoriale in Cina. Essi sono anche penetrati profondamente nel settore editoriale controllato dallo stato attraverso alleanze, attività di partenariato, franchising ed altri metodi semi legali.

Ovviamente le disposizioni conflittuali che riguardavano il "second channel" e gli ostacoli ai quali andava incontro per diventare un settore d'affari riconosciuto ufficialmente rivelano una voragine in costante crescita tra le direttive conservatrici del governo e l'attuale pratica nell'economia di mercato. Da un lato, l'editoria in Cina è ancora ufficialmente un settore culturale che appartiene e lavora per lo stato, il quale esercita il suo controllo sulle case editrici esistenti attraverso vari enti amministrativi e regolatori, etichettando come "pubblicazioni illecite" tutte le altre forme di pubblicazioni non ufficiali. Ciò significa che la distribuzione di libri del settore privato, specialmente se comprende produzioni non ufficiali o illegittime, rimane un'impresa ad alto rischio e che i venditori privati sono ancora vulnerabili alle decisioni governative, con poche tutele legali che proteggono le loro proprietà e i loro diritti.

Dall'altro lato, le forze di mercato e la possibilità di ottenere larghi profitti hanno inesorabilmente portato a significative auto-legittimazioni all'interno dell'editoria statale e, di conseguenza, negli ultimi vent'anni, ad un rapido sviluppo ed un'espansione dello studio dell'editoria del settore privato. Esso continua a sopravvivere e prosperare grazie al suo incredibile successo nella produzione di best sellers, che gioca un ruolo necessario di supporto finanziario alle case editrici statali in passivo, poiché possiede una grande abilità nel divincolarsi dal sistema regolamentare.

Al fine di ottenere una piena comprensione dei cambiamenti che hanno avuto luogo nel campo della produzione e distribuzione letteraria

in Cina, è essenziale esaminare da vicino la crescita del business dell'editoria e della penetrazione della distribuzione non ufficiale sempre più profonda all'interno del mercato letterario. A dispetto della solita etichetta negativa data alle “pubblicazioni illecite” all'interno dei documenti governativi e delle fonti ufficiali, il second channel ha giocato un ruolo importante e generalmente positivo all'interno del mercato della produzione culturale e letteraria in Cina, mettendo in evidenza molti best-seller, alcuni dei quali di ottima qualità, che però spesso rimasero non pubblicati. Ha inoltre pubblicato vari libri di intrattenimento e vari opere di narrativa, colmando l'enorme gap lasciato dagli editori del main channel, che hanno fallito nel tentativo di soddisfare l'immensa domanda pubblica sulle preferenze narrative.

L'emergere della figura del commerciante di libri, la sua crescente influenza in tutti gli stadi della pubblicazione negli anni novanta e la sua trasformazione in una figura semi legale, sono gli aspetti più affascinanti del caotico ed innovativo mondo dell'editoria del second channel in Cina. Egli, assieme all'intreccio professionale tra gli editori e i distributori ufficiali e non ufficiali, ha permesso a molti libri interessanti ed alternativi, precedentemente supervisionati da case editrici statali, di vedere la luce del giorno e diventare persino best-sellers.

Ciò che è importante, l'introduzione del second channel ai meccanismi e alla competizione di mercato all'interno dell'industria editoriale è stata incoraggiata da riforme economiche organizzative sempre più esigenti e, paradossalmente, una società a rapido sviluppo come la Cina contemporanea non è stata in grado di evitare la creazione di una distanza profonda tra le direttive amministrative del governo e le decisioni reali all'interno delle istituzioni economiche. Premettendo che in una normale arena di mercato molto spesso è la pratica che precede la teoria, con i suoi metodi di mercato non approvati teoricamente ma ugualmente di successo, possiamo dire che il second channel può essere definito come pioniere della maggior parte delle riforme e delle innovazioni che hanno aiutato l’editoria cinese a diventare un'industria vitale ed autosufficiente.

Momentaneamente però l'editoria del second channel è ancora ufficialmente proibita. L'ambiente economico contraddittorio ed instabile, creatosi dal presente sistema a doppio binario e le riforme dell'industria editoriale pressoché incomplete, hanno causato molti problemi che minacciavano la sopravvivenza dell'editoria non ufficiale. Il problema più serio creatosi a discapito del second channel fu il continuo tentativo da parte del governo di sterminare completamente tutto ciò che veniva definito “editoria illecita”. Ogni cosa che veniva pubblicata all'interno del second channel era tecnicamente illegale, per cui qualsiasi elemento che fosse entrato a contatto con essa, avrebbe ricoperto una posizione molto ambigua. Fortunatamente però i tentativi di razzia del governo fallivano, soprattutto nella rimozione della maggior parte dei prodotti di pirateria e pornografia, considerati prodotti culturalmente inutili e superflui. Per quanto ciò potesse essere considerata un’azione positiva, l'atteggiamento del governo verso l'illecito si inaspriva e, con forte visione discriminatoria, tutto ciò che non apparteneva al “main channel” veniva facilmente confiscato e i loro proprietari arrestati.

Non mancarono dunque le campagne contro l'editoria illecita, usate subdolamente come giustificazioni per bandire libri politicamente sovversivi e per perseguitare coloro che li promuovevano, come per esempio He Xiongfei 禾兄非 e Yu Jie 余杰, quest'ultimo laureato all'università di Pechino. Autore della raccolta *Cavallo oscuro* (Heima xilie 黑马系列), egli descrive l'importanza dell'espressione del disappunto, della coscienza morale degli intellettuali e la pesantezza dell'enorme voragine tra ricco e povero in Cina, il tutto da una prospettiva liberale e radicale. He Xiongfei, dal canto suo, pubblicò una sua interpretazione del *Cavallo oscuro* nel 1998 più adatta e non censurata, che divenne il titolo più discusso e di maggior successo di quell'anno. I suoi libri vennero pubblicati attraverso case editrici statali, sebbene egli abbia gestito virtualmente tutta la produzione ed il lavoro editoriale. Esse collaborarono ovviamente per uno scopo lucrativo, ma anche perché sostenevano il suo progetto. He Xiongfei divenne una leggenda nei circoli editoriali cinesi per il suo idealismo eroico, guadagnandosi grande seguito, e la sua edizione di *Cavallo oscuro* fece il giro del paese attraverso l'organizzazione di discorsi e di campus nelle università. Ma nella primavera e nell'estate del 2000, il governo lanciò una campagna contro l'industria editoriale, durante la quale dozzine di case editrici furono segnalate o temporaneamente sospese. He perse quindi la preziosa collaborazione delle case statali e la sua edizione di *Cavallo oscuro*, che pubblicò nove libri, fu costretta a chiudere battenti. [9]

Il secondo problema al quale gli editori del second channel dovevano far fronte è che essi possedevano pochi diritti di proprietà, ancora a causa del loro stato illegale, che non veniva a galla solamente quando lo stato confiscava i loro i materiali o censurava le testate pubblicate, ma anche quando la competizione scaturita dal loro successo nei decenni precedenti si infervorava. La quantità di nuovi editori che sono entrati a far parte dell'industria di pubblicazione del second channel era veramente sostanziosa, quindi spesso all'interno del mercato l'offerta editoriale superava la domanda del consumatore. Ciò ha permesso ai rivenditori di trovarsi in una posizione tale da poter acquisire la facoltà di contrattazione nell'acquisto dei libri: essi cominciarono a prendere i libri semplicemente in consegna. In altre parole, i rivenditori non dovevano più pagare i libri al momento dell'ordine, bensì solamente quando il libro veniva venduto. Ciò comportò non pochi problemi agli editori i quali, quando incappavano in tale difficoltà (talvolta sommersi dai debiti), non potevano essere aiutati dallo stato, poiché considerati immischiati in affari"illegali".

Il terzo ma non meno importante problema è costituito dall'instabilità e dalla vulnerabilità dell'industria editoriale del second channel, le quali sono sfociate in enorme ricambio di personale qualificato e in una costante sparizione e apparizione di compagnie sotto nuovo nome, forma e locazione geografica. Di certo, frequenti cambiamenti come questi sono anche il risultato della libertà e della flessibilità che il business privato rende possibile e non necessariamente devono essere considerati cose negative. Detto questo, l'ambiente

[9] *Ivi*, p.88-89.

commerciale instabile e protetto in cui il second channel risiede scoraggia senza dubbio la qualità dell'industria e fa si che lo stesso second channel debba affrontare in pesanti fatiche per affermarsi e competere con le case di pubblicazione statali, specialmente perché ostacolati dalle restrizioni sulle licenze.

I problemi sopracitati sono le principali cause che hanno minato la sopravvivenza del second channel. Inoltre, la natura illecita e nascosta della sua corrente editoriale sembra creare un particolare "diavolo sociale": la pirateria. Di fatto, il modo più affidabile per venire a conoscenza di quali titoli vengono maggiormente venduti in Cina non è leggere la lista dei best sellers sui giornali o sulle riviste editoriali, poiché differiscono talmente tanto l'un l'altro che non si saprebbe a quale credere, ma sarebbe più appropriato visitare i rivenditori "da 5 yuan". Ciò rende in maniera molto più chiara e veritiera quali letture raccolgono maggiormente il consenso dei lettori, sotto forma di edizione pirata dei più recenti best sellers.

Nonostante numerose campagne governative contro le pubblicazioni illegali e la pirateria fin dalla fine degli anni ottanta, il problema è andato via via peggiorando. Si sono sviluppate diverse forme di pirateria: due delle più comuni sono la pirateria sulla stampa, cioè mediante la copia di libri originali e venduti a prezzi più bassi, e la pirateria sulle pubblicazioni. La caratteristica principale che ha permesso alla pirateria di trovare largo consenso e sviluppo all'interno della società era il basso costo attraverso il quale poteva diffondersi: eccetto per le copie e per la carta, non vi era da pagare nient'altro, niente costi editoriali, niente costi amministrativi o di licenza ed ovviamente zero tasse, anche se rimaneva – forse per fortuna – un metodo facilmente riconoscibile e rintracciabile, a causa della bassa qualità delle stampe. Un altro metodo di pirateria molto utilizzato era creare nuove versioni non autorizzate di un libro popolare, oppure produrre un falso e attribuirgli il nome di uno scrittore famoso. I nomi di scrittori ed editori venivano utilizzati senza consenso e il libro veniva pubblicato senza numero di licenza o con uno falso.

Per quanto i rivenditori non avrebbero mai ammesso che la maggior parte delle loro merci era pirata, ogni titolo che veniva venduto sotto il 50 per cento del suo reale prezzo di copertina era sicuramente una edizione non autentica. La cover e la stampa non erano di certo di qualità così elevata, il testo solitamente conteneva molti caratteri sbagliati ed errori tipografici e i libri spesso venivano stampati con font ravvicinati e più piccoli per diminuire i costi della carta. Nonostante la miriade di difetti, il mercato era pieno di consumatori, la maggior parte dei quali studenti a corto di soldi che non resistevano alla tentazione di comprare un libro.

Il fatto che i libri continuino ad essere venduti a tali quantità nei campus delle migliori università cinesi e in tutte le città attraverso i negozi dei rivenditori privati, malgrado le continue campagne governative, rivela una serie di cose molto importanti. Prima tra tutte, vi è un largo mercato di libri contraffatti e di copie, perché il prezzo della stampa originale è salito in poco tempo molto rapidamente. Dal 1979 per esempio è cresciuto di ben 17 volte, in confronto alle entrate finanziarie

dei lettori che sono cresciute solo 7,9 volte.[10] Ciò ovviamente ha fatto in modo che le persone non in grado di potersi permettere di acquistare copie originali si rivolgessero a rivenditori di bassa qualità, dove i prezzi erano molto più abbordabili ed in linea con le loro entrate; un problema altamente diffuso tra gli studenti che dovevano sopravvivere con i loro bassi stipendi e che si rivolgevano ai bazaar molto diffusi e molto popolari.

Secondo, quando i libri di pubblicazione ufficiale diventavano reali best sellers, in molti casi gli inefficienti editori statali e i rivenditori *Xinhua* non riuscivano a tener testa alla fortissima richiesta da parte dei lettori. I produttori e i distributori di libri privati erano invece rapidissimi ed abilissimi ad introdursi nel commercio e ovviare alla mancanza, inoltre speculavano anche sul fatto che i lettori avrebbero sicuramente preferito avere la loro copia (specialmente con uno sconto) poco dopo la messa in vendita ufficiale che aspettare i tempi di ristampa del "main channel".

Terzo, vendere libri pirata era un'attività molto redditizia poiché i rivenditori selezionavano solo i titoli già collaudati al'interno del mercato letterario e quindi non tenevano ne vendevano titoli che sicuramente non sarebbero stati richiesti. Di conseguenza, dopo le azioni di governo volte a far razzia, nuove masse di pirati apparivano molto velocemente, coscienti di assumersi un rischio che, in caso positivo, si sarebbe rivelato un alto profitto.

A causa del forte protezionismo e della corruzione che circolava negli strati più bassi della società, era evidente come il governo non attuasse politiche sufficienti per combattere la pirateria, sia in quantità che in qualità. Secondo le autorità governative, questo compito doveva ricadere prevalentemente sulle stesse vittime della pirateria, gli scrittori e gli editori, i quali erano i primi a perdere profitto nel momento in cui il loro titolo o il loro nome veniva copiato. Il rischio di incorrere in persecuzioni scoraggiava però molti commercianti ad entrare in conflitto con la pirateria e, poiché le violazioni di copyright accadevano sempre con minor frequenza in quanto mascherate attraverso la "copia per uso personale" o la condivisione in rete, riuscire a trovare ed identificare i pirati editoriali iniziava a diventare un'impresa assai ardua.

La persecuzione contro la pirateria divenne quindi sempre meno comune in Cina. Questo fatto assolutamente non irrilevante è dovuto soprattutto al protezionismo locale nella politica statale e al sistema giudiziario, ai governi locali, alla polizia e ai tribunali, i quali non sono più disposti a rafforzare le proprie condanne contro le principali fabbriche di libri pirata nelle loro regioni, poiché ciò potrebbe danneggiare l'economia locale. Anche quando decidano di rafforzarle, le sentenze spesso hanno sottostimato l'entità del danno, per cui non è raro che la remunerazione dalla parte civile sia di gran lunga inferiore rispetto ai costi del procedimento legale.

Un altro importante fattore che ha influenzato il settore della pirateria riguardava gli editori statali. La maggior parte di essi non era ancora in sintonia con la realtà di un mercato economico, aperto anche

[10] *Ivi*, p.92.

verso l'occidente. Finché potevano vendere i loro libri ad una quota fissa, raramente si interessavano a quali titoli venissero venduti all'interno di negozi di rivenditori pirata, soprattutto quando un'azione simile avrebbe comportato sforzi e rischi inutili. Da non dimenticare il fatto che gli editori statali venivano ancora sovvenzionati dallo stato e queste sovvenzioni, insieme al ricavato della vendita dei libri, erano sufficienti a coprire i loro salari.

Tutti o almeno la maggior parte dei problemi dell'editoria e della distribuzione del second channel, di cui abbiamo appena parlato, potrebbero essere risolti abolendo il sistema dei numeri di licenza e rimpiazzandoli con un sistema a registrazione aperta per gli editori, i quali verrebbero regolati e protetti dalla legge. Sotto questo sistema, ogni compagnia che abbia soddisfatto i requisiti di base per stabilire un'impresa secondo la legge cinese otterrebbe il permesso di fare affari come casa editrice e di poter produrre tanti libri quanti ne desideri, basandosi unicamente sulla domanda del mercato.

4.Influenze occidentali

La traduzione di letteratura straniera ed il contatto con gli editori stranieri sono stati un altro passo importante che ha influito fortemente sulla produzione letteraria. Gli anni novanta, in particolar modo, hanno visto crescere questo fenomeno attraverso scambi culturali, mostre, agenzie di copyright tra la Cina e l'estero e molte altre interazioni con editori taiwanesi e di Hong Kong, che pubblichino traduzioni di libri occidentali. Ciò ha permesso agli editori cinesi di seguire molto più da vicino il mercato editoriale straniero e quindi di applicare strategie promozionali sviluppate in occidente per aiutare questi best sellers ad avere successo nel mercato cinese.

Uno dei più recenti casi degno di nota di queste relazioni con il mercato cinese è la traduzione della saga di Harry Potter. L'incredibile successo di questo libro è stato senza dubbio coadiuvato dall'uscita dei film legati alla storia, ma non è un caso che la traduzione dell'opera della Rowling sia stata affidata (e completata con grande velocità) ad un team di traduttrici. Gli editori hanno deciso di scegliere delle donne per la traduzione di un best seller, scritto appunto da una donna, poiché le ritenevano molto più abili ad afferrare il sapore dell'opera originale e ad imitare nel miglior modo il linguaggio dei teenagers. Per prevenire il sorgere di edizioni pirata, la casa editrice ha speso un'ingente somma di capitale sulla stampa ed il design, per cui i libri vennero prodotti con copertine dorate su speciale carta colorata e con esclusivi segnalibri. [11]

Il successo di questa saga ed altri best sellers occidentali in Cina dimostra chiaramente che in questa era di globalizzazione i prodotti

[11] Shuyu Kong, *op. cit.*, p.139.

letterari circolano e vengono fruiti in grande quantità ed in differenti parti del mondo e che le tecniche per la loro circolazione e promozione stanno convergendo per migliorare così la varietà, la qualità e la forma del prodotto. Tuttavia, l'introduzione di meccanismi di mercato all'interno dell'editoria della letteratura straniera ha originato diversi problemi. Due dei più comuni tra traduttori e lettori sono la scarsa qualità delle traduzioni e la così definita "pubblicazione ripetitiva". Ciò è dovuto al fatto che molte case editrici cinesi non si erano mai avventurate prima nel mondo della letteratura straniera, dunque la maggior parte non era in grado di assumere redattori di letteratura straniera qualificati, inoltre spesso non avevano accesso a traduttori ben preparati ed esperti. Il risultato è la produzione di traduzioni alle volte misteriose e fuorvianti, a dispetto dell'incoraggiante crescita della gamma di opere della letteratura straniera disponibili.

La "pubblicazione ripetitiva" è un fenomeno correlato. La carenza di traduttori qualificati ed incapaci di pagare tanto per il copyright, ha portato molti editori a ricopiare vecchie versioni già tradotte, il cui copyright era scaduto. Questa tendenza è alquanto ovvia nell'area dei "classici", cioè le opere precedenti il ventesimo secolo, infatti è un fenomeno piuttosto comune quello degli editori che abbiano tentato di diffondere i loro nomi rapidamente e a basso costo, pubblicando collezioni e serie classiche tramite l'acquisto o addirittura il "copia ed incolla" di traduzioni precedenti all'interno di questa nuova e stabile letteratura straniera. Le vecchie traduzioni sono state riciclate sotto differenti copertine e i titoli riutilizzati da altre case editrici e ciò, oltre a saturare lentamente il mercato, ha privato i lettori di una vera scelta, fuorviandoli senza dubbio verso l'errore di comprare libri che già conoscevano.

Il mercato dell'editoria delle traduzioni letterarie, sia popolari che d'elite, per tutte le decadi successive agli anni novanta e fino ai giorni nostri ha continuato ad espandersi, e soprattutto, la qualità della selezione e l'efficacia degli imballaggi di trasporto sono aumentate enormemente. Il marketing più mirato ed astuto ha permesso agli editori di vendere opere letterarie a lettori ordinari in quantità maggiore rispetto a prima ed un attento e continuo monitoraggio del mercato dei best sellers occidentali, unito all'imitazione delle sue tecniche editoriali, ha fortemente incrementato il tasso di successo dei libri stranieri trapiantati in Cina.

Come in altre aree dell'editoria cinese, inoltre, sebbene molti problemi non siano ancora scomparsi, la commercializzazione del mercato di opere della letteratura straniera tradotte ha generalmente avuto un impatto positivo sulla disponibilità ed accessibilità di titoli stranieri ed ha portato ad una possibilità di scelta sempre più vasta per i lettori interessati ad apprendere nozioni sul mondo al di fuori della Cina.

III

GAO XINGJIAN
E
YAN LIANKE

L'integrità del letterato

1. GAO XINGJIAN e le idee innovative

Gao Xingjian 高行健nacque nel 1940 nella provincia dello Jianxi e rappresenta uno dei cinesi che venne segnato dalla guerra Sino-Giapponese (1937-1945). Inizialmente studiò francese all'Istituto di Lingue Straniere di Pechino, dove si laureò nel 1962, ma nel 1970 venne rimandato nella campagna per la "ri-educazione" durante la Rivoluzione Culturale, anni in cui scrisse senza mai pubblicare. Egli dovette infatti distruggere tutti i suoi diari e i suoi manoscritti per evitare di essere etichettato come anti-rivoluzionario. Solo nel 1979, come risultato del disgelo culturale dopo la morte di Mao e la caduta della Banda dei Quattro, egli poté pubblicare le sue opere. Nel 1975 gli fu permesso di ritornare a Pechino dove cominciò a lavorare come commediografo per il Teatro delle Arti Popolari.

Nel 1987, Gao andò in Germania per una conferenza e da lì proseguì per la Francia, paese del quale prese successivamente la cittadinanza. In quest'epoca di crescente disciplina e specializzazione professionale, Gao rappresenta qualcosa di passato che, grazie alla sua ampia conoscenza artistica riguardante molteplici aspetti quali narrativa, drammaturgia, critica e arti grafiche, riesce a creare un'idea di letterato cinese innovativa e moderna.

Come commediografo, Gao è riconosciuto come figura portante del Movimento di drammaturgia modernista cinese fino alla metà degli anni ottanta, influenzato da alcuni modernisti europei, tra cui Brecht e

Beckett. Come critico e teorico, ha scritto alcuni testi alquanto rilevanti sul modernismo, sulla drammaturgia, sulla pittura e sulla critica sociale.

Nel 1981 pubblica la sua monografia *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 现代小说技巧初探 (*Primo saggio sulla tecnica del romanzo moderno*), in cui presenta i processi utilizzati dai romanzieri occidentali per comporre le loro opere maggiori, infervorando il dibattito cinese sul modernismo e sul realismo all'interno della letteratura. Egli voleva dimostrare come le forme cosiddette "moderne" non generavano necessariamente delle opere "decadenti", al contrario di ciò che l'ideologia ortodossa sosteneva. Il libro infatti non venne accolto positivamente dalla critica ortodossa e le ideologie moderniste di Gao vennero ripudiate e condannate, poiché considerate quasi un'eresia.

Gli anni tra il 1981 e il 1983 sono dunque caratterizzati dalla questione del "modernismo", che crea un'occasione utile per far conoscere ai letterati cinesi le maggiori correnti occidentali moderne e un buon numero di scrittori e filosofi di tutto il mondo: esempi emblematici sono l'esistenzialismo, il nuovo romanzo, Freud e la psicoanalisi e il surrealismo.

In un articolo del 1988, Gao Xinjian stesso traeva le sue conclusioni riguardo alla polemica sopracitata:

> A questo punto, credo sia giunto il momento di mettere fine a questo dibattito e di considerare obiettivamente questa polemica. Benché sia stato a volte deviato su questioni non letterarie, come lo sono stati fino ad oggi tutti i dibattiti sulla letteratura contemporanea del nostro paese, esso resta incentrato tuttavia sulla questione letteraria vera e propria, elemento nuovo, a partire dal 1949, e molto significativo. Si tratta quindi di un progresso notevole. In effetti queste discussioni non affrontano altro che il metodo e la tecnica letteraria, escludendo di fatto tutte le implicazioni di tradizione, politica, ideologia, sociologia e morale. L'esistenza stessa di questa polemica ha già esercitato un'influenza non trascurabile sull'evoluzione della letteratura cinese. […]
>
> La letteratura mondiale odierna non ha un "maestro corrente". Ciò che essa attende sono delle opere di valore estetico che aiuteranno la gente a guardare con occhi diversi il mondo e a conoscersi meglio. Essa si fa schermo del dibattito tra realismo e modernismo. Tutte le etichette, "modernista" o "ricercatore delle radici", o anche di "scrittore regionalista" non servono alla valutazione di un'opera.[1]

Gao Xingjian viene annoverato all'interno del mondo letterario

[1] Noël Dutrait, *Leggere la Cina. Piccolo vademecum di letteratura cinese moderna e contemporanea (1976 – 2001)*, Editrice Pisani, 2005, p. 50-51.

cinese come scrittore altamente innovativo, il cui uso del linguaggio molto creativo apre nuovi sentieri per la novellistica e la drammaturgia cinese. Considerato un artista dai molti talenti e dalle plurime sfaccettature, è meglio conosciuto in Europa come pittore, drammaturgo e romanziere. Da quando ha preso residenza in Francia nel 1988, i suoi dipinti sono stati esposti in molti musei e molte mostre in tutta Europa. Oltre che per le sue doti pittoriche, è conosciuto come direttore artistico innovativo in grado di parlare la maggior parte delle lingue europee, tanto che nel 1992 guadagnò il titolo di *Chevalier de l'Ordre de Arts et des Lettres.*[2]

Le opere di Gao Xingjian vennero ben accolte all'interno del mondo letterario e filosofico occidentale, molte delle quali vennero tradotte in francese, tedesco, inglese e Svedese. In Australia, le sue commedie come *Fuggitivi* e *Tra la vita e la morte* sono tra le favorite della produzione teatrale e vengono spesso recensite all'interno di riviste di settore. Per tredici anni da quando lasciò la Cina e si stabilì in Francia, egli venne spesso invitato a conferenze con studenti e scrittori interessati alla sua visione sul linguaggio letterario e sulla soggettività: nelle sue opere, egli esplora la soggettività aldilà dei limiti del linguaggio attraverso un analisi del sé in relazione a genere, alla cultura, al luogo e alla politica.

Tra le opere più importanti pubblicate da Gao Xingjian, *Lingshan* 灵山 (*La montagna dell'anima*) e *Yigeren de shengjing* 一个人的圣经 (Il *libro di un uomo solo*) sono quelle che meglio rappresentano i principi ideologici e gli stili di scrittura innovativi che lo scrittore ha inserito all'interno della sua produzione letteraria e teatrale. Infatti, in aggiunta al suo coinvolgimento con il movimento modernista cinese, egli è famoso per il suo motto di essere "senza ismi", uno slogan che allude al proprio ideale di libertà dai tradizionalismi ideologici, nazionali e familiari. Il significato di questo slogan viene rinforzato da una tecnica narrativa attraverso la quale la voce narrante quasi autobiografica è frantumata in un insieme di voci individuali situate su diversi livelli di allontanamento dallo spazio enunciativo dell'"io" narrante.[3] Più precisamente, il narratore si riferisce a se stesso utilizzando la seconda persona "tu" nei capitoli scritti al presente ed in terza persona "egli" nei capitoli scritti al passato.

La tecnica di sostituzione dei pronomi personali viene usata da GaoXingjian per definire le diverse sfaccettature del personaggio-narratore e i vari gradi di interpretazione dalle differenti prospettive che esso deve rappresentare. Questa tecnica non è specifica solo per l'opera *Il libro di un uomo solo*, ma è una delle caratteristiche principali per la quale la sua narrativa è fortemente conosciuta. Secondo il linguista Emile Benveniste, i pronomi appartengono ad una classe di parole definite "sostitutori", i quali non hanno un referente assoluto e predeterminato, ma traggono il loro significato e la loro funzione dalle condizioni casuali

---

2 Kwok–Kan Tam, *Soul of chaos,* Hong Kong, Chinese University of Hong Kong Press, 2001, p.7.

3 Carlos Rojas, *The naked gaze – reflections on chinese modernity,* Harvard University Asias Center, 2009, p. 216.
Gao Xingjian iniziò a sperimentare questa tecnica all'interno delle sue storie già dai primi anni ottanta, la sviluppò in molti delle sue opere teatrali ed infine la utilizzò con grande effetto nelle se due opere principali.

dei referenti relazionali, cioè i soggetti della comunicazione.[4]

Nei lavori di Gao Xingjian, lo spazio all'interno del quale i significanti pronominali mettono in pratica la loro funzione sostitutiva disorienta il lettore, mentre fornisce un quadro spazio-temporale attraverso il quale si sviluppano i fatti del narratore-protagonista del romanzo. L'autore enfatizza l'uso dei pronomi multipli non solo per esplorare le diverse facce delle soggettività del narratore, ma anche per mascherare la condizione nella quale si trovano i suoi narratori, decentrati dal contesto, continuamente segnati da una varietà di premesse riguardanti il genere e la classe sociale.

Il tema delle maschere è un altro punto importante delle opere dell'autore. Egli stesso sottolinea il fatto che tutti i cinesi vivono dietro delle maschere, non solo veramente difficili da rimuovere, ma anche portatrici di diversi significati correlati l'uno con l'altro: da un lato, rappresentano un mezzo molto funzionale attraverso il quale i soggetti vengono interpellati nelle differenti posizioni sociali; dall'altro lato, sembrano tuttavia operare su un ulteriore livello astratto, come metafore necessarie al processo di frammentazione in diverse voci quasi autonome della soggettività del narratore.

Al di fuori della pratica teatrale, Gao ha sviluppato un'unica concezione di performance che è cinese nella sua origine estetica e postmodernista nella sua rappresentazione del soggetto. La nozione di soggetto, sia cinese che occidentale, e la sua frammentazione di fronte alla disintegrazione culturale dalla fine del diciannovesimo secolo, sono passate sotto l'analisi e la critica di filosofi, psicoanalisti, antropologi e femministe. E' all'interno di contesto simile che le sperimentazioni di Gao con il concetto Zen-Buddista cinese di soggettività offrono una nuova prospettiva di comprensione del sé che va aldilà dell'analisi psichica e linguistica.[5]

Ciò ci riconduce nuovamente alla tecnica di sostituzione dei pronomi personali, attraverso la quale egli usa i pronomi "io", "tu" e "egli" al posto dei soliti nomi dei personaggi per descrivere o focalizzare sul protagonista, creando così un senso di distanza. E' palese come le idee innovative di Gao Xingjian vivano nella costante necessità di essere espresse attraverso metodi e tecniche altrettanto nuovi e adeguati allo stesso autore. Nella ricerca di nuovi modi d'espressione, Gao formula le seguenti osservazioni:

> "Sono alla ricerca di nuovi modi d'espressione semplicemente perché mi sento costretto dalle convenzioni della lingua e non posso esprimere i miei veri sentimenti. Ho faticato per trovare un modo più affidabile per esprimere le mie esperienze personali e sono stato fortemente illuminato da scrittori occidentali quali Proust e Joyce. Il loro interesse verso il conscio e il subconscio, come l'utilizzo di punti di vista narrativi, mi obbliga ad osservare le differenze tra

[4] Carlos Rojas, *op. cit.,* p.235.

[5] Kwok – Kan Tam, *op. cit.,* p.10.

> la lingua cinese e quelle occidentali.
> La lingua cinese non è così costretta dal soggetto o dalle sue inflessioni temporali come molte lingue dell'occidente. Esiste un'enorme flessibilità per esprimere le attività mentali delle persone, a volte tanto spesso che le scorciatoie di pensiero e le ambiguità di significato sono necessarie. In cinese, la realtà, il ricordo e l'immaginazione si presentano tutti come fenomeni che trascendono i concetti e i vincoli grammaticali, costituendo quindi un flusso di linguaggio che anch'esso trascende la concezione del tempo. Il pensiero e le sensazioni, il conscio e l'inconscio, la narrativa e il dialogo, così come il soliloquio ed anche l'alienazione dell'auto-coscienza, possono tutti essere messi alla prova dal metodo della contemplazione Zen-Buddista. Al posto di adottare il metodo dell'analisi psichica e semantica che possono essere trovati nella narrativa occidentale, io li unisco insieme in un unico e lineare flusso di linguaggio."[6]

E' chiaro quindi come i tentativi di GaoXingjian riguardo all'intercambiabilità della posizione del soggetto e sulla possibilità del cambiamento del soggetto stesso traggano le proprie origini all'interno del sistema linguistico cinese, il quale consente maggiore flessibilità sul tempo e sulle inflessioni del soggetto. Questa caratteristica ha molto a che fare con la filosofia daoista, secondo cui il linguaggio non è altro che un ostacolo per la comunicazione ed un limite per la capacità intuitive dell'essere umano.

Sotto questo punto di vista in cui l'intercambiabilità dei punti di vista e il distacco dal sé la fanno da padroni, i protagonisti dei romanzi e delle commedie di Gao sono quindi delle "oggettivazioni" di se stessi, acquisendo così la possibilità di poter creare molti altri sé. I giochi linguistici che egli utilizza, come il sopracitato scambio di pronomi, possono essere visti dal lettore, sotto il punto di vista psichico, sia come l'incessante desiderio del sé di staccarsi completamente dai vincoli, anche quelli che lo stesso sé crea. Dal punto di vista prettamente linguistico, possono essere interpretati come un giocare con le differenti sfaccettature del sé, offrendo nuovi spazi non solo per la rappresentazione del soggetto, ma anche per scappar via dalla costruzione vincolante della logica narrativa.

Come Gao disse al discorso tenuto al conferenza del Premio Nobel, "la letteratura è semplicemente un uomo che si focalizza su se stesso e, mentre lo fa, un filo di coscienza che emana luce su di lui inizia a crescere."[7]

---

[6] *Ivi.*, p. 11.
[7] *Ivi*, p. 13.

2.Il Premio Nobel

Dacché questa prestigiosa onorificenza venne istituita nel 1901, nessuno scrittore cinese fino alla fine del XX secolo era riuscito ad ottenerla. Negli anni venero fatti molti nomi, tra cui Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), il quale aveva dichiarato che avrebbe rifiutato il premio perché lo considerava essenzialmente "occidentale", Lao She 老舍 (1899-1966), Shen Congwen 沈从文(1902-1988), Ba Jin 巴金 (1904-) e, per quanto riguarda l'era contemporanea, Bei Dao北島, reputato il favorito per diversi anni, Wang Meng王蒙e Bai Xianyong 白先勇).

Finalmente, il 12 ottobre 2000, una delle più importanti opere di Gao Xingjian, *La montagna dell'anima*, gli ha permesso di conseguire l'ambito premio, suscitando senza dubbio grandissimo scalpore e critiche positive e negative da parte della comunità letteraria cinese. Infatti, il 14 ottobre dello stesso anno un comunicato dell'agenzia Nuova Cina riportava che, durante una conferenza stampa, un responsabile dell'Associazione degli scrittori cinesi aveva dichiarato che l'assegnazione di questo premio aveva risvolti più politici che letterari.

Nonostante molti scrittori come Wang Shuo 王朔, Mo Yan 莫言, Yang Lian 楊煉 (in esilio in Australia) e altri che risiedevano al di fuori della Cina fossero letteralmente entusiasti della notizia, questo avvenimento venne considerato a livello sociale più come un'offesa nei confronti del paese che un elemento di vanto per la comunità letteraria. Infatti, l'Associazione degli scrittori cinesi respinse Gao Xingjian, in quanto criticato per il suo "inquinamento spirituale" e denunciò l'Accademia Svedese, poiché il riconoscimento dato allo scrittore venne percepito come un non-riconoscimento verso il governo cinese. Per contro a Taiwan e a Hong Kong, Gao Xinjian fu accolto con entusiasmo dalle autorità governative e universitarie, a tal punto che ad Hong Kong gli venne conferita la laurea *honoris causa* presso la prestigiosa Chinese University e, malgrado il rifiuto da parte della madre patria e la scarsa popolarità tra la maggior parte dei lettori, egli divenne oggetto di studi.

L'interesse e la stima da parte di Taiwan e Hong Kong per Gao Xingjian risalgono già al 1984, quando il giornale di traduzioni anglo-cantonese *Renditions*譯叢 pubblicò un'edizione speciale sulla letteratura cinese contemporanea, nella quale la sua commedia *Chezan* 車站 (*La fermata dell'autobus,* 1983) venne citata e tradotta.[8] Ciò rappresenta uno dei primi forti interessi verso lo scrittore al di fuori della Cina che, scrivendo in lingua inglese, venne stimato come drammaturgo per la sua rottura con le antiche convenzioni del teatro cinese, vecchie di più di cinquant'anni.

Al giorno d'oggi, le librerie di Taiwan e Hong Kong sono colme di ristampe di libri di Gao, sia in cinese che tradotte in inglese, e ciò conferma chiaramente come ai tempi non gli venne riconosciuta la fama che meritava e che rimase poco conosciuto agli occhi di molti lettori finché non vinse il Premio Nobel nel 2000, tanto da arrivare fino in

[8] *Ivi.*, p. 5.

Europa ed in Nord America. Nelle testate francesi quali *Le Monde*, *Le Figaro*, *L'Humanité* e *Libération* vennero inserite sezioni speciali su recensioni e discussioni sulla straordinaria identità di Gao quale cittadino francese che scriveva in cinese. Negli Stati Uniti, i giornali *New York Times* e *Timese Literary Supplement* sul suo essere uno scrittore dissidente che in Cina è bandito.[9]

L'attribuzione del Premio Nobel per la letteratura ad uno scrittore di lingua cinese costituiva un forte incoraggiamento ed un importante monito per gli scrittori cinesi, in esilio e non, ancora vessati dalla politica cinese. La lingua e letteratura cinese conquistarono a pieno titolo il loro spazio nella dimensione letteraria internazionale, ma ciò andò a scontrarsi contro la questione del nazionalismo cinese, supportato fortemente dallo stesso governo: una reazione a doppia mandata che sovvertì l'ordine cognitivo naturale imposto dalla madre patria, secondo cui il riconoscimento di ciò che non era riconosciuto implica il non riconoscimento di ciò che era conosciuto. In altre parole, dare visibilità o riconoscere importanza a qualcosa o a qualcuno che, secondo l'ideologia cinese, non deve averne, svilisce poi ciò che invece ne ha. In base alla tradizione cinese, così come nelle politiche cinesi contemporanee, l'identità dell'individuo non è caratterizzata solo da come uno definisce se stesso, ma è anche definita dal sistema dialogico che viene a crearsi in relazione al suo effettivo riconoscimento nella società.

Indipendentemente dal fatto che si possa essere preoccupati o incoraggiati dalle prospettive future della globalizzazione della cultura, il trend è chiaro: in un mondo che sta rimanendo schiacciato da un rapido avanzamento tecnologico e da una estesa integrazione economica, la creazione letteraria sta finalmente riuscendo a rompere i limiti dei confini geografici nazionali. E Gao Xingjian ne è l'esempio. Il suo talento letterario è fondato sulla sua grande capacità di sintesi tra il patrimonio cinese con le tradizioni culturali e letterarie occidentali. Egli infatti sostiene che nonostante viva in Francia, la cultura e la spiritualità cinese risiedono dentro di lui. Non è un caso dunque se l'esilio per Gao è un elemento rilevante ai fini della sua esperienza, sotto diversi punti di vista: l'essere fisicamente in esilio, gli rimembra l'esilio spirituale che intraprese durante il suo viaggio sui monti del Sichuan, uno sforzo voluto e desiderato nel tentativo di fuggire dalle persecuzioni politiche della cultura collettivista dei primi anni ottanta. Inoltre, il senso di abbandono e allontanamento, generato dall'esilio e dal conseguente cambio culturale, non sono problemi prettamente cinesi, ma è una condizione umana del ventesimo secolo.

Questi due punti di vista, assieme ad altre tematiche, sono vivamente descritte in quella che viene definita dalla critica "un'opera di validità universale", per le sue intuizioni pungenti e le innovazioni linguistiche, definite all'avanguardia per l'uso del linguaggio e transculturali per la loro validità aldilà dei confini nazionali. Le parole che Gao Xingjian pronunciò al ricevimento del Premio Nobel riassumono in maniera esaustiva il suo senso di gratitudine verso una forma di riconoscimento che la madrepatria gli aveva negato e lasciano trapelare

[9] Noël Dutrait, *op. cit.*, p. 112.

quanto il suo essere innovativo sia stato compreso dai lettori:

> Vi ringrazio per avermi conferito il Premio Nobel per la letteratura, una letteratura che è incrollabile nella sua indipendenza e che non evita la sofferenza umana ne l'oppressione politica, ma che non è al servizio della politica. Ringrazio ognuno di voi per il conferimento del premio più prestigioso per i lavori che sono stati rimossi dal mercato della scrittura, lavori che hanno sollevato poca attenzione, ma che veramente vale la pena leggere. Allo stesso tempo, ringrazio l'Accademia Svedese di avermi consentito di salire su questo podio per parlare prima agli occhi del mondo. Ad una debole voce di un fragile individuo che difficilmente vale la pena ascoltare e che normalmente non viene sentita dai media è stato permesso di rivolgersi al mondo.[10]

3. Un'opera di valenza universale La montagna dell'anima

Iniziata nel 1982 a Pechino, Gao Xingjian impiegò 7 anni per terminare poi a Parigi la stesura de *La montagna dell'anima*, romanzo che può essere considerato per ora il suo lavoro più rappresentativo.

Questo romanzo non è stato pubblicato in Cina, persino a Taiwan, dove è apparso poi nel 1990, è uscito in tiratura limitata. Il paradosso è che ha avuto più successo all'estero che in patria, probabilmente per la sua concezione modernista che si avvicinava più ad un pubblico occidentale che orientale. Infatti, alla sua uscita in Francia nel 1995, ricevette critiche positive ed accoglienti dalla critica letteraria e conquistò un successo di vendite poco comune per un romanzo cinese contemporaneo.

Il romanzo è ispirato in parte all'esperienza dell'autore su una diagnosi sbagliata riguardante un cancro terminale al polmone e incentra la storia sul viaggio quasi autobiografico del protagonista attraverso il Sichuan e verso il sud-ovest della Cina alla ricerca della "montagna dell'anima". Il racconto si focalizza sulle sue relazioni con alcune donne di minoranze etniche che incontra lungo il suo percorso.

Alla base della struttura dell'opera vi è una fondamentale dualità, composta da elementi probabilmente compensativi: un viaggio spirituale ed un viaggio fisico. Mentre quello fisico accompagna il protagonista in tutti i luoghi del racconto nella speranza di trovare il luogo spirituale che sta cercando, il viaggio spirituale lascia intuire al lettore una sorta di

[10] Kwok-Kan Tam, *op. cit.*, p. 16.

“viaggio del se”, che viaggia alla ricerca del significato della vita attraverso l'incontro con la natura, della comprensione dei propri svariati sé tramite le relazioni con le donne che incontra, per poi tentare di trascenderli. Il viaggio porta quindi il protagonista ad interagire coi propri sé e con gli altri personaggi che non sono altro che proiezioni o riflessi degli stessi sé: è un viaggio alla ricerca dell'anima, fatto di incontri immaginari e dialoghi tra i sé del protagonista. Infatti, lo stesso Gao Xingjian enfatizza ripetutamente il concetto di “fuga” come elemento necessario per comprendere al meglio le rivelazioni del proprio sé.

La fuga dalla cultura, dalla società, dalle politiche, dalla storia e persino dalle autolimitazioni dell'inconscio resta l'unico modo attraverso il quale una persona può essere libera di analizzare le sfaccettature reali e naturali del proprio essere, in modo distaccato e trascendente. All'interno dell'opera il protagonista, tramite il percorso di fuga tra le montagne per liberarsi dai vincoli della politica e della civilizzazione, capisce come la natura umana sia stata distorta dallo stesso processo di civilizzazione e di globalizzazione e quindi viene espresso più volte come di conseguenza lo stesso protagonista brami ad un ritorno alla purezza e alla naturalezza.

La fuga, la ricerca dei ricordi, la separazione della coppia, le visioni, la lacerazione, sono i temi che attraversano il teatro di Gao e che ritroviamo anche all'interno dell'opera. Tutto ciò viene contornato da una serie di mezzi linguistici innovativi, da dialoghi e monologhi sotto forma di flussi di coscienza, come ci si aspetterebbe normalmente da un romanzo, ma anche da brani che assomigliano a reportage giornalistici, relazioni antropologiche, saggi filosofici e trattati storici. Questa combinazione di temi è in qualche modo una reminiscenza dei classici cinesi, ma la tecnica e il contenuto intellettuale sono tratti dagli approfondimenti che l'autore fece sulla cultura occidentale.

L'intricata struttura dei personaggi all'interno de *La montagna dell'anima,* i quali esprimono unità sottolineando le loro stesso differenze, rappresenta una prospettiva filosofica che aleggia intorno al libro. Questa prospettiva, alla quale ci possiamo riferire in termini di “soggettivismo”, la si trova per esempio all'inizio del capitolo 52:

> Sai che mi limito a parlare a me stesso per alleviare la solitudine. E' una solitudine senza speranza, nessuno mi può aiutare, posso solo conversare con e stesso. Nel lungo soliloquio <<tu>>, destinatario del mi racconto, sei solo la mia ombra, l'<<io>> che si ascolta attentamente.
> Mentre ascoltavo il mio <<tu>> ti ho lasciato creare <<lei>>, perché sei come me: non sopporti la solitudine, hai bisogno anche tu di compagnia.
> <<Tu>> hai fatto appello a <<lei>> come <<io>> ho fatto appello a te. <<Lei>> è nata da <<te>>, quindi non fa che confermare me stesso. <<Tu>>, mio compagno di conversazione, tramuti il mio vissuto e le mie fantasie ne tuo rapporto con <<lei>>, rendendo impossibile distinguere tra

realtà e fantasia.[11]

Essendo uno scrittore che può essere collocato situato alla fine del ventesimo secolo, Gao Xingjian non è esente dall'"ansia dell'influenza" che affliggeva i letterati di quel periodo, infatti la sua nozione di "esistenza senza ismi" è potenzialmente una ricerca di indipendenza dai vincoli tradizionali sullo stile e sulla scrittura. Nel suo saggio *Meiyou zhuyi* 没有主义(*Senza ismi*) esprime in modo chiaro il suo forte desiderio di libertà dall'influenza degli esperimenti linguistici occidentali:

> "Sebbene io abbia le mie idee sulla letteratura, assegno grande importanza alla forma e alla tecnica. La letteratura occidentale, in particolar modo le idee e i metodi della letteratura moderna occidentale, mi hanno dato grande ispirazione, ma non penso che prenderli in prestito indiscriminatamente possa condurre ad un gran lavoro. Quindi assegno più importanza al lavoro stesso e non voglio mettere l'etichetta di qualsiasi "ismo" su me stesso…
> Dovrei però riaffermare che non appartengo ad alcuna scuola, sia in politica che in letteratura, ed anche a nessun "ismo", compresi nazionalismo e patriottismo. Certamente ho un'opinione personale sulla politica ed una visione personale sulla letteratura, ma non penso sia necessario inchiodare me stesso a qualsiasi corrente politica o struttura estetica."[12]

Gao Xingjian attribuisce l'assurdità di tutte le teorie alla stessa assurdità della razionalità umana, asserendo che la filosofia non è niente di più che l'insieme degli sforzi intellettuali intelligenti ma inutili dell'essere umano. E la letteratura non è niente di più che una descrizione di questi inutili sforzi. Secondo lo scrittore, la dipendenza dell'uomo moderno dalla razionalità deriva dal bisogno dell'espressione e dell'accettazione del sé, ma purtroppo in realtà viene data maggior attenzione ai metodi descrittivi che al fine vero e proprio della descrizione stessa. Questa continua ricerca di metodologie filosofiche e sintattiche è stata gradualmente rimpiazzata dalla filosofia stessa la stessa filosofia che Gao reputa un mero gioco intellettuale, che deve esistere e deve esprimersi senza bisogno di essere così vincolato dagli svariati "ismi" della letteratura.

Egli sostiene che essere senza "ismi" è una questione di scelta. Sebbene scegliere di non avere alcuno "ismo" sia considerato dalla critica letteraria un "ismo" stesso, essere senza ideologia non è nichilismo, né egoismo o autoritarismo. Questa scelta non è condizionata dalla politica, ma allo stesso tempo non condiziona la gente a partecipare

---

[11] Gao Xingjian, *La montagna dell'anima*, Milano, Rizzoli Editrice, 2002, p 403.
[12] Kwok-Kan Tam, *op.cit.*, p 9.

alla vita politica e chiunque voglia farlo deve continuare nel suo intento finché non lo raggiunge. L'adesione al "non ismo" non crea illusioni su società astratte o idealizzate, non richiede mobilitazioni di rango o fazioni, nemmeno l'organizzazione delle masse e non utilizza gli altri ma , nel contempo, non viene utilizzata da chiunque. Bisogna fare attenzione, però, che tutto ciò non significa in alcun modo essere anarchici o rigettare una qualsiasi forma di governo, altrimenti tutte le società diventerebbero luogo perfetto per la proliferazione della delinquenza di gangsters, terroristi e sette segrete.

Al momento della nascita, ogni individuo viene generato senza alcun "ismo", ma poi tutti gli "ismi" acquisiti durante lo sviluppo dell'essere interiore dato dall'esperienza di vita, diventano caratteristici della propria esistenza e quindi assai difficili da cancellare, soprattutto col passare del tempo. Al giorno d'oggi alle persone è permesso di passare da un "ismo" all'altro con una facilità estrema ma, paradossalmente, non è permesso loro di stare senza. Gao Xingjian stesso considera tutti questi "ismi" delle forzature, senza le quali le persone sarebbero ovviamente più libere e più vicine alla verità, poiché è più utile ricercarla direttamente in base al proprio credo che seguendo i sentieri stabiliti dagli altri. In base a ciò, la mercificazione e la commercializzazione di una persona data dalla mancanza di una propria coscienza rappresenta la fine della persona stessa, che non è nient'altro che ciò che sta accadendo nell'ultimo decennio.

La dottrina "senza ismo" di Gao è quindi una semplice resistenza a tutto ciò che non deriva dal sé, che però non può essere ancora un'opzione attuabile per tutti gli scrittori cinesi. Il grado di libertà d'espressione artistica che vige in Cina è nettamente inferiore a quello degli stati occidentali, dove oramai è ampiamente diffusa. La sua idea innovativa non può essere indirizzata specificatamente ad un pubblico cinese per ora, poiché il principio di integrità rimane ancora uno dei fondamenti di base del *ren* 仁 (benevolenza) e del *de*德 (moralità), tipici della dottrina cinese.

Anche nel campo della rappresentazione teatrale, egli critica e rifiuta la relazione convenzionale a due dimensioni tra l'attore e il personaggio, poiché questo convenzionalismo non permette all'attore stesso di calarsi nella parte di divincolarsi dalle proprie esperienze di vita e da tutto ciò che hanno scaturito a livello emozionale. Gao propone una "performance tripartita", che prevede l'interposizione di un'identità neutrale tra l'identità della vita reale dell'attore e quella del personaggio all'interno dell'opera. Una neutralità paragonabile alla solitudine scaturita dal senso di alienazione, sia forzato dall'esterno sia auto imposto, che l'ondata moderna ha portato nei suoi personaggi. Egli ha voluto dimostrare all'interno delle sue rappresentazioni la situazione complicata dell'identità umana iniziata già nell'era moderna, attraverso tematiche universali e fortemente innovative, traendo spunto da opere di scrittori occidentali aderenti all'esistenzialismo.[13]

[13] Quah Sy Ren, *Gao Xingjian and transcultural Chinese theater,* University of Hawaii Press, 2004, p.146.

4. YAN LIANKE e l'integrità del letterato

Al fine di presentare e analizzare alcune caratteristiche salienti dello scrittore Yan Lianke e della sua produzione di letterato moderno nella Cina contemporanea, si riporta di seguito la traduzione di due articoli accademici su una delle sue opere più significative: *Il sogno del villaggio dei Ding.*[14]

Per l'integrità dell'uomo[15]

Le attività artistiche dell'essere umano sono in primis attività della società stessa. Quindi studiare l'essenza e le leggi della letteratura e dell'arte sul piano sociologico è una cosa estremamente necessaria.

La sociologia della letteratura e dell'arte si basa sull'utilizzo del punto di vista della "teoria intermediaria", al fine di spiegare i rapporti di riferimento tra l'arte e la letteratura da un lato, e la vita della società dall'altro; essa non solo consiste nel confermare questi rapporti, ma anche nel tentativo di collegare gli elementi intermedi tra questi due aspetti, nel toccare uno ad uno tutti gli strati, analizzandone le difficili strutture interne e rivelando dunque l'interazione biunivoca tra questi due aspetti. Questo testo prova ad analizzare l'opera di Yan Lianke "*Il sogno del villaggio dei Ding*" dal punto di vista della sociologia dell'arte e della letteratura.

Il sogno del villaggio dei Ding è un'opera realista, un romanzo realista sulla piaga dell'AIDS. Le persone di questo villaggio, alla ricerca di un modo per "fare fortuna", e allo stesso tempo rispondendo a un appello dei loro superiori, scelgono la via della vendita di sangue e, dopo l'esplosione della febbre, nel villaggio cominciano ad accadere una serie di eventi quali truffe e privazioni reciproche, rivelando aspetti negativi e radicati che suscitano spavento e disperazione. Dal punto di vista dell'argomento trattato, quest'opera rappresenta un tipico caso di realismo.

Collegandoci alla teoria del "*triplice approccio"* di **Taine**, il valore del *Sogno del villaggio dei Ding* sta nell'utilizzare una condizione di esistenza rurale per mostrare una miniatura della società e per rivelare i problemi di sussistenza della società.

L'esperienza reale di uno scrittore riguardo all'esistenza fa parte dello stesso chiaro atteggiamento che gli scrittori assumono verso l'arte e l'esistenza: attraverso le proprie opere lo scrittore mostra la propria analisi nei confronti dell'esistenza e della società, e dunque la propria ricerca di un mondo ideale.

Taine utilizza il "grado di utilità delle caratteristiche distintive" come standard di valutazione del valore artistico, in realtà esso è uno

---

[14] Trad.Italiana: Il sogno del Villaggio dei Ding, a cura di Lucia Regola, Nottetempo, Roma, 2011.

[15] Bi Qiangqiang 薛强强, "*Weile ren de wanzhengxing"* 为了人的完整性 ("Per l'integrità dell'uomo), in *Zhishi jingji*, 2010, 6, p.147.

standard di giudizio sul piano etico e morale. Il *Sogno del villaggio dei Ding* è un racconto sull'AIDS, nel quale l'autore non si limita a descrivere la malattia in sé, ma analizza le ragioni profonde che hanno portato alla catastrofe all'interno dell'intero modello politico, economico e culturale della campagna e, in particolare, analizza l'aspirazione dei malati, nella loro situazione disperata, a lottare per i propri diritti e interessi. Porta così all'estremo la sua indagine sulla malvagità dell'animo umano, mostrando la forza e l'atteggiamento inevitabile dello stesso Yan Lianke contro il "male", già rivelati nelle sue primissime creazioni.

Lo scrittore, attraverso il metodo artistico che, più o meno volontariamente, ha inserito all'interno del testo, basato su un modello binario di opposti, fa sì che tra il mondo delle forze politiche e il villaggio di Ding, simbolo del mondo popolare, si crei una contrapposizione più marcata.

Si può notare, dal romanzo, che la bilancia spirituale dello scrittore propende dall'inizio alla fine verso coloro i quali vengono disonorati e danneggiati, chi è senza potere e senza influenza. Nel mondo immaginario che dovrebbe possedere una certa vaghezza e una forte relatività, da lui creato senza adottare pienamente un preciso pensiero artistico, Yan Lianke rinuncia ad una riflessione e ad un esame accurato dei pregi e dei difetti della natura umana che accomunano uomini politici e gente comune e che si rivelano nella loro interazione. In realtà, è proprio in questa era in cui "falsi piccoli capitalisti" mettono in scena una finta pace e prosperità, che adottare questo metodo può suscitare ancora più grande allarme.

Il legame tra il contenuto dell'opera e la vita è egualmente assai singolare: le cose che vengono mostrate non sono altro che la società stessa, tuttavia le cose che vengono realmente espresse sono ulteriormente divise dalla realtà stessa da un altro livello e questo livello è caratterizzato dalla forte coscienza della vita dell'autore.

Indipendentemente dal fatto che si tratti di narrare una realtà familiare o altro, l'autore conduce sempre i lettori verso una sorta di viaggio spirituale fantastico. Le cose che vengono mostrate sono i misteri della vita, il lato tortuoso e insondabile all'interno della natura umana e lo strato più profondo e nascosto.

E' proprio attraverso la sua tenacia e la sua costanza che gli derivano dalle proprie origini contadine che Yan Lianke sta gestendo la sua serie narrativa di "Balou" cominciando a liberarsi dallo stato di coesione che in passato c'era tra la terra e la sua opera, per dedicarsi alla liberazione ideale del testo, le sue opere più che una rappresentazione dello stato di esistenza dell'individuo rurale, sono piuttosto il supporto della propria riflessione metafisica sulla vita. Promuovendo l'integrazione sociale attraverso l'influenza esercitata da immagini letterarie piene di vita, egli crea un'atmosfera culturale salutare per la socializzazione delle persone.

Le opere di Yan Lianke sono state definite "fiabe esistenziali della campagna cinese". Attraverso le sue facoltà immaginative ed il suo modo di immaginare ha creato per noi un mondo contadino sia aderente alla realtà sia surreale. Egli incarna le peculiarità della formula dei "Cinque livelli di Plechanov": spiegare l'arte attraverso l'analisi della vita e

attraverso l'indagine sul legame reciproco tra vita e arte realizza un'esplorazione profonda delle regole dell'arte.

Allo stesso modo, attraverso la mentalità sociale di un scrittore, si può anche afferrare saldamente il contesto di vita delle sue opere letterarie. Per quanto riguarda la mentalità sociale, Plechanov non ha una definizione accurata e rigorosa, essa generalmente viene definita come la condizione spirituale inconscia di tendenze, percezioni, interessi, mode e costumi che una specifica era, una specifica minoranza etnica ed una specifica classe o livello sociale producono spontaneamente. La letteratura riflette la vita della società attraverso immagini vivaci e la psicologia della società spesso è l'oggetto che la letteratura e l'arte mostrano, tanto che spesso le opere letterarie rispecchiano la mentalità sociale in forma artistica. Quindi, una creazione letteraria che non metta in risalto l'anima non è una vera creazione letteraria, noi non abbiamo motivo di credere che le cose che uno scrittore vede siano reali, perché l'occhio spesso ci inganna. Le opere che possiedono un punto di vista del quale ci si può fidare sono quelle il cui contenuto è caratterizzato fortemente da un reale sapore materialista, la cui base non può essere che il positivismo.

La principale caratteristica distintiva della letteratura del ventesimo secolo è l'estremo sviluppo dell'immaginazione. Di conseguenza la spiritualità portata dagli scrittori stessi cominciò a rimediare enormemente ai limiti imposti dagli occhi, una capacità di immaginazione suprema ha fatto si che l'esperienza degli scrittori potesse raggiungere più profondamente il cuore dell'epoca.

All'interno del dibattito che si è svolto a partire dagli anni novanta del secolo scorso fino ai giorni nostri riguardante la posizione in cui debba risiedere la letteratura, la "teoria della marginalizzazione della letteratura" è la corrente principale: si è cominciato a ritenere che la letteratura sia solamente uno strumento di svago e di divertimento e che essa non si debba sobbarcare determinate responsabilità sociali. Tuttavia, anche se sotto la copertura del cosiddetto "postmoderno", ciò che la vera letteratura mostra deve riflettere i fatti dell'epoca, farsi carico di determinate responsabilità sociali e svolgere una funzione educativa verso la gente comune, e non deve invece assecondare ciecamente il gusto popolare, perdendo la propria essenza.

La creazione letteraria ha come fine l'essere umano, un essere umano completamente sociale e non naturale. "La creazione della letteratura pura è una creazione di carattere poetico, il materiale che gli scrittori utilizzano è materiale ricavato dalla società che tutti conoscono, di conseguenza ciò che viene creato non è nient'altro che un mondo estremamente individuale". La vera letteratura deve essere una via dell'essere umano che pone al centro l'essere umano e che ha come fine ultimo la costruzione di un ideale.

In quest'era inondata da desideri materiali, l'esistenza delle persone non può più mostrarsi da sé e necessita di conferme per mezzo di prove, comportamenti ed ideologie. Si può dire quindi che l'intera corrente letteraria e artistica del modernismo è caratterizzata dall'impegno a tornare all'integrità dell'essere umano, proprio come Adamo cercava la sua costola sulla Terra, che in verità è uscita dal suo corpo, ma non si sa

dove l'abbia persa. Il non sapere dove sia stata smarrita è all'origine dello smarrimento, del disorientamento e della pazzia della specie umana nell'era moderna. Quindi molti scrittori ricercando un equilibrio tra reale e "surreale" raggiungono un superamento di entrambi: una creazione letteraria per l'integrità delle persone.

Scrivere per l'integrità delle persone richiede allo scrittore, quando osserva un determinato mondo o una persona, di puntare l'occhio sul suo significato inviolabile, eterno e simbolico, cosi come sulle difficoltà e le sofferenze nel ricercare, nel contesto attuale, un'esperienza spirituale individuale, una coscienza, la propria dignità o l'amore. Egli non deve invece attenersi a una vita di apparenze o all'esperienza concreta, nemmeno persistere nel significato che emerge dai frammenti ed eventi della vita di ogni giorno e dal processo di gestione di questi stessi eventi, né deve tanto meno confermare le tattiche di sopravvivenza volgari, concrete e di breve durata adottate per fare fronte agli eventi comuni. Lo scrittore deve invece far sì che la letteratura, nel rappresentare la società con una scrittura che abbia un significato sul piano esistenziale, consista piuttosto in una ricerca e un'aspirazione di un'umanità completa e ideale.

Infatti, in questo mondo desolato siamo felici di vedere autentici maestri capaci di raccogliere la speranza e la fiducia rimanenti tra le rovine, con il loro coraggio, la loro personalità e il loro atteggiamento di sopportazione, al fine di ottenere una base integra che si preoccupi dell'essere umano e di spiegare la nuova esistenza del futuro.

5. *L'influenza della nuova economia*

"L'ansia di chi è del posto"[16]

Abstract

Il sogno del villaggio dei Ding" ha espresso, come tante altre opere dell'autore, il suo profondo sentimento per la gente che vive nella provincia dello Henan. Eppure questa storia raccontata attraverso una grande varietà stilistica, che nasconde però un segreto, è un'opera che suscita ansia. L'ansia riguarda le cause originarie della malattia, nonché la sofferenza e la condizione dei personaggi spinti a rischiare la vita, a causa della disperazione.

<Parole chiave>
Il sogno del villaggio dei Ding, Aids, ansia, critica.

Sin dalla sua prima presentazione al pubblico il romanzo *Il sogno*

[16] Zhang Pei 张沛, *"Zai di de jiaolu"* 在地的焦虑 ("L'ansia di chi è sul posto), in *Qingchun luoyue* 青春罗月, 2010, 10, 42.

del Villaggio dei Ding di Yan Lianke fu caldamente raccomandato ai lettori, essendo considerato il primo romanzo che raccontava la situazione dell'AIDS in Cina, messo al pari con *La Peste* di Albert Camus e *Il diario dell'anno della peste* di Daniel Defoe. Di fronte ad un opera di così alta considerazione, come fedele fan di Yan Lianke, io naturalmente non mi sarei permesso di lasciarmela scappare. Eppure dopo una rispettosa lettura, il romanzo mi ha lasciato un senso particolare, per metà di gioia e per metà di profonda ansia e preoccupazione.

La gioia è dovuta al fatto che finalmente qualcuno ha voluto toccare l'argomento amaro che riguarda in particolar modo questo gruppo sociale in preda alle difficoltà. Poiché conosco fin troppo bene questo villaggio dei Ding "situato a sud della strada che da Luoyang porta al distretto di Wei", sono riuscito rapidamente a riconoscere il suo profilo dai più piccoli particolari descritti dal libro. Questo villaggio dei Ding descritto da Yan Lianke doveva essere proprio quello che conoscevo io. Il mio dubbio fu risolto molto presto: un signore che abita proprio in quel posto mi disse che una volta ci era passato di lì uno dell'esercito, ed era rimasto da loro per un lungo periodo. Costui doveva essere appunto Yan Lianke. Le persone, gli avvenimenti e la malattia dell'AIDS che io conosco sono esattamente quelle che egli ha descritto nella sua esperienza di vita all'interno del villaggio dei Ding. Proprio come ha descritto nel libro, le persone di questo villaggio avevano iniziato già in giovane età a percorrere la strada della vendita di sangue per combattere la povertà e diventare ricche, ma col passare del tempo, nel momento in cui ogni famiglia era riuscita di conseguenza a guadagnar soldi e metter su nuovi palazzi e belle case, l'AIDS le ha colpite come una grande tempesta lugubre e la morte si è diffusa ovunque, come il palese cadere delle foglie, girando negli angoli più nascosti del villaggio. Da ricercatore sul posto, ho compreso profondamente queste persone che ogni giorno erano accompagnate dalla possibilità di morire. Proprio per questa comprensione, questa lettura ha suscitato in me l'ansia di "stare sul posto".

L'ansia deriva, in primo luogo, dalla scrittura fantastica e bizzarra ma allo stesso tempo contraddittoria dell'autore all'interno dell'opera stessa. In tutte le sue molteplici opere precedenti, l'autore ha utilizzato molto il *realismo magico* come stile di scrittura e questa volta ha voluto spingere agli estremi questa tendenza: lo scrittore utilizzando ripetutamente un linguaggio di rottura, narra il sogno incredibile del nonno e della strana vegetazione del villaggio dei Ding, la ricerca di uno stile surreale conferisce al testo un forte carattere tecnico e le tracce di una eccessiva artificiosità rendono la lingua lievemente affrettata e poco chiara nei suoi obbiettivi. Sotto questo pesante velo di misticismo, le difficoltà e le sofferenze vengono sospese, nell'animo dei lettori assumono un'esistenza vaga e vacillante, perdendo il peso che hanno nella realtà stessa. Yan Lianke è uno degli scrittori più impegnati della letteratura rurale della nuova era, ma se anch'egli alleggerisce la sofferenza tramite la fantasia, dove andrà a finire la responsabilità della letteratura?

Questa ansia sta anche nella ricerca e nella critica dell'autore circa le cause della calamità. Sin dai primi esordi della nuova letteratura in cui Lu Xun aveva aperto due vie di scrittura della letteratura della terra natia[17], la critica del carattere nazionale e la ricostruzione dell'etica del popolo sono sempre stati i due obiettivi principali delle opere appartenenti alla cosiddetta letteratura rurale ed anche Yan Lianke ne è sempre stato un fedele praticante: fin dall'inizio ha sempre descritto con freddezza e senza alcuna riserva l'ignoranza, l'ostinazione e la malvagità della natura umana dimostrate dai contadini. Lo stesso vale per *Il sogno del Villaggio dei Ding*, lo scrittore non si limita a descrivere la malattia in sé, ma analizza le ragioni profonde che hanno portato alla catastrofe, all'interno dell'intero modello politico, economico e culturale della campagna, e in particolare analizza l'aspirazione dei malati, nella loro situazione disperata, a lottare per i propri diritti e interessi. Questo tipo di definizioni ha fatto sì che ne *Il sogno del Villaggio dei Ding* l'ignoranza dei contadini venga indicata come colpevole della grande malattia. Anche nel processo di creazione della trama, pura elaborazione del testo, è così, esso si focalizza con forza sulla lotta per il potere dei contadini e la loro avidità materiale, inoltre dipinge a tinte forti l'amore travolgente vissuto tra la vita e la morte da Ding Liang e Lingling, ignorando o volutamente indebolendo l'importantissimo sfondo del disastro, sul quale leggiamo: "Io lavoro per il governo e ho convocato tutti per andare nello Caixian per una visita e da lì allora hanno cominciato a vendere il sangue e, dunque, anche la malattia di oggi". Quindi questo è un romanzo che rende fondamentalmente ciò che è stato solo incidentale, perché la vendita di sangue è stata una vera e propria operazione condotta "dall'alto verso il basso".

In verità, è facile che i contadini che lavorano nei campi dalla mattina alla sera non sapessero che tre persone non possono usare lo stesso tampone di cotone o la stessa siringa ed è anche difficile che sappiano quanto sangue si estrae per volta, tanto da arrivare al punto in cui "se vede che la mia faccia diventa troppo gialla, allora non c'è bisogno che ne estragga di nuovo." Questo non avveniva per l'ignoranza dei contadini, ma era una conseguenza di quegli anni, quando tutti coloro che non erano figure professionali, analogamente ignoravano queste cose e ciò non può quindi essere una dimostrazione credibile dell'ignoranza dei contadini. Quando il distretto incita più volte alla vendita di sangue e durante i convegni generali viene criticato il fatto che il villaggio dei Ding non vendesse abbastanza sangue, è naturale che i contadini avrebbero lottato per esser primi nel fare una cosa che già rispondeva alle loro esigenze e li avrebbe fatti diventare ricchi, ma non possono essere incolpati se per lungo tempo erano stati abituati ad avere cieca fiducia ed obbedienza nel proprio governo e nelle sue parole. Di conseguenza, tutto questo può essere considerato una tragedia epocale, non per colpa dei singoli individui, ancora di meno per l'ignoranza dei contadini. L'autore ha posto la propria attenzione soltanto sull'esistenza senza speranza di contadini torturati dalla malattia e in preda alle cattive abitudini, ingrandendo la responsabilità attribuita alla malvagità sul personaggio di

[17] Tendenza letteraria degli anni venti e trenta, tra cui i principali esponenti vi è appunto Lu Xun.

Ding Hui, senza toccare veramente lo sfondo storico di questa farsa. Ma le cose su cui noi dobbiamo riflettere e mantenere uno sguardo critico sono l'inconsapevolezza collettiva di quella intera società, l'errato modo di comunicazione e la deformità della propaganda del governo. Tutto questo non può non essere considerato un difetto considerevole sul piano dei valori espressi dall'opera.

Frasi come: "Io lavoro per il governo e ho convocato tutti per andare nello Caixian per una visita e da lì allora hanno cominciato a vendere il sangue e anche la malattia di oggi" che portano alla luce il background del testo e, sebbene siano poche e frammentarie, lasciano tracce visibili come le stelle che brillano nel cielo buio, ci fanno capire che l'autore ha osservato anche questa parte della situazione, pur non avendo abbastanza la forza di parlarne. A questo punto ci si chiede, quanto spazio di espressione c'è per uno scrittore? Che tipo di responsabilità può portare la letteratura? Dopo aver vissuto l'esperienza dello stato di sottomissione e di stereotipo strumentale al servizio della politica, dei lavoratori, dei contadini e dei soldati, la libertà e la democrazia nella creazione letteraria ci sembrano cose particolarmente preziose. Mentre l'indipendenza e l'estetica della letteratura stanno avendo una ripresa, nel contempo anche elementi d'avanguardia come la sua responsabilità sociale e la sua funzione critica stanno riemergendo a grandi passi. Tuttavia quando gli elementi di punta vengono vincolati ai temi ufficiali del socialismo, è inevitabile una regressione, e la responsabilità della letteratura può diventare solo relativa.

Yan Lianke come scrittore impegnato che si colloca all'interno della realtà rurale, nel toccare con delicatezza ed approfondire la sofferenza profonda degli abitanti del villaggio, conosce tacitamente le ragioni di questa catastrofe, solo che il suo inchiostro fa fatica a raggiungere il tema centrale. Nel suo libro *Il collasso della scrittura*, lo scrittore confessa le innumerevoli correzioni avvenute sull'opera, definendole: "Un nuovo assaporare la vita e la disperazione, l'ennesima sensazione della disperazione della scrittura." La scrittura è una cosa senza speranza, perché non riesce a contenere l'odio e la rabbia dello scrittore, non può neppure accoglierne il pianto e le lacrime. Lu Xun disse che, la disperazione e la speranza sono ugualmente illusorie. E allora così dicendo, consideriamo pure per il momento *Il sogno del Villaggio dei Ding* come l'ennesima ripercussione negativa della scrittura disperata di Yan Lianke, egli trasforma magicamente la ricerca delle cause che hanno contribuito alla catastrofe, senza esporle alla pubblica critica, in una descrizione vivida e accurata della sofferenza del popolo sotto l'apparenza di una critica del carattere nazionale, almeno noi riusciamo a sentire dalla sua scrittura, tra la disperazione della vita e l'agonia, il valore di un vero ed autentico sentimento umano.

Dato il rapporto così intimo e radicato tra me e gli abitanti di questo villaggio coinvolti nel vortice della malattia, miei compaesani, è impossibile che io possa leggere questo romanzo con freddezza e distacco. Ciò cui un gruppo sociale di questo tipo, portatore del virus dell'AIDS, ha dovuto far fronte non sono solo i corpi martoriati ed indeboliti dal dolore e il terrore della morte che potrebbe avvenire da un

momento all'altro, o anche il rigetto dei propri figli e l'emarginazione sociale del "mondo normale" di individui, o l'essere privati dei sussidi materiali del governo, ma anche la discriminazione sociale in merito all'AIDS e la loro responsabilità all'interno del sistema morale della propria famiglia. Prima di tutto se in una famiglia c'è un infetto di AIDS, ai bambini di quella famiglia viene affibbiata l'etichetta di "pericolo latente", le persone li evitano e quando saranno cresciuti dovranno affrontare la difficoltà di trovarsi il marito o la moglie... Sotto la pressione di tutte le difficoltà che si trovano davanti, avendo il semplice scopo di interrompere "l'attesa di una morte inevitabile" e di accumulare un po' di ricchezza per la propria famiglia e per i figli, hanno deciso di incamminarsi con grande determinazione verso una specie di "autosoccorso" dei malati di AIDS.

Siccome la debolezza fisica delimita le loro possibilità di fuga dalla terribile situazione, questo autosoccorso può essere solo una cosa altamente estrema, tanto che si vedono situazioni in cui vanno a recuperare i prestiti dai debitori o cercano di fare lavori che le persone comuni non sono in grado svolgere, strappano ogni volta di più la propria ferita (il fatto di essere malati di AIDS) mostrandola alle persone, usando questo fatto come uno strumento per arrivare ai propri fini. L'AIDS diventa quindi un simbolo di salvezza, addirittura qualcosa a cui si trovano ad aggrapparsi per la sopravvivenza. Questi sono gli argomenti che si trovano al di fuori delle descrizioni di Yan Lianke, che toccano anche il tema da lui sempre seguito de "la critica al carattere del popolo". Da queste esperienze di sopravvivenza sorprendenti ed *orripilanti*, io come ricercatore sul posto, ne traggo non soltanto i profondi tratti negativi del popolo denunciati da coloro che li hanno provati veramente, ma anche un profondo senso di solidarietà e di protesta per gli abitanti del mio villaggio: l'assistenza e i supporti sanitari, la sicurezza della persona fisica, l'uguaglianza sociale, la tutela alla famiglia e la sistemazione dei loro figli dovrebbero essere tutti argomenti di interesse primario dei malati di AIDS. Shao Yanxiang una volta ha detto de *Il sogno del Villaggio dei Ding*: " Essendo un romanzo che affronta direttamente la realtà, la mancanza di una rappresentazione corrispondente della forza e della luce già esistente nella realtà, non si può non dire che sia un importante difetto dell'opera." In effetti, la forza e la luce esistono tuttora, ma ciò che speriamo ora è che queste forze riescano a penetrare più in profondità nei cuori delle persone e portare luce di speranza all'anima di ogni malato di AIDS. Yan Lianke è "colui che trasporta il treppiede - vale a dire qualcuno che porta su di sé un fardello pesante, una grande responsabilità - e, alzando la bandiera della "critica al carattere del popolo", si porta sulle spalle un sentimento profondo verso la Cina rurale e la provincia dello Henan, camminando da solo sulla via della letteratura responsabile. Con *Il sogno del Villaggio dei Ding*, egli ha espresso, come in passato nelle sue altre opere letterarie, la sua benevolenza verso il popolo che vive nella terra dello Henan, mostrando l'angoscia nascosta e la preoccupazione personale di un intellettuale. Io come un lettore che vive sul posto, da una parte mi stupisco di questo suo sentimento ripetuto e duraturo, dall'altra avverto ansia nel leggere questo libro, provo un sentimento di ansia, per questa

storia raccontata attraverso una grande varietà stilistica, che nasconde però un segreto, e per la sofferenza e la condizione dei miei compaesani spinti a rischiare la vita, a causa della disperazione. Ma anche per noi, noi che siamo considerati gente apparentemente normale, sana, "la nostra vita sembra non avere niente a che fare con l'AIDS, eppure ne viviamo circondati, il pericolo si nasconde in ogni angolo. L'AIDS qui non rimane soltanto una terminologia medica, ma assume un significato sociale", pertanto consideriamo i malati di AIDS con animo tollerante e imparziale, perché cosi tratteremo bene noi stessi.

IV

VERSO IL NUOVO MILLENNIO

1 Nell'era del postmodernismo

Facendo un accostamento tra la storia cinese e quella europea, possiamo notare come gli effetti sociali scaturiti all'interno del mondo culturale a seguito di importanti fatti storici risultino molto simili. La Rivoluzione Culturale cinese, come l'Olocausto, distrusse sotto ogni punto di vista l'integrità dell'essere umano, a causa dell'ideologia maoista sull'onnipotenza dell'essere umano che promise sì un futuro prosperoso, ma che andò invece verso risultati disastrosi, quali traumi fisici e psichici.

Poiché essa non fu l'unico evento spiritualmente devastante nella storia cinese recente, il periodo post – Rivoluzione Culturale, quindi, non può escludere la traumatica esperienza degli altri eventi storici avvenuti nella seconda metà del ventesimo secolo: basti ricordare la Campagna Anti-Destra (1957–58), il Grande Balzo in avanti (1958–60), la Campagna anti–inquinamento spirituale (1983–84) e l'incidente del quattro giugno (1989). Di conseguenza il post-modernismo non può essere definito come una specifica periodizzazione che racchiude le condizioni psicologiche di una massa, in questo caso, quella reduce da una Cina catastrofica.

Il post-modernismo venne introdotto all'interno della critica letteraria cinese contemporanea verso la fine degli anni ottanta, attraverso alcuni testi ed alcune traduzioni dell'Università di Pechino di Frederic Jameson, la cui definizione aderente alla logica culturale del capitalismo venne rifiutata e dibattuta tra i critici del tempo, quali Chen Xiaoming 陈小明, Zhang Yiwu 章已寤e Wang Ning 王拧. Quest'ultimo, per esempio, sosteneva che il postmodernismo letterario in Cina non poteva essere considerato la corrente di maggior genere, ma uno stile ausiliario,

in quanto lo stato cinese è ancora situato al primo stadio del socialismo e la realizzazione delle quattro modernizzazioni è uno scopo che richiede ancora troppi sforzi. Infatti egli aggiunge che il post modernismo apparve in occidente semplicemente per effetto della pura evoluzione letteraria, ma in Oriente e nei paesi del Terzo Mondo non vi è un background culturale pronto ad accogliere una graduale innovazione della tradizione letteraria, seppur ammettendo che il post modernismo occidentale ebbe un grande impatto sugli scrittori cinesi.[1]

Zhang Yiwu invece, sebbene molto aderente al pensiero di Wang Ning considera il post modernismo come un fenomeno culturale globale, una condizione culturalmente corrispondente alla post industrializzazione e post commercializzazione che lo sviluppo della società moderna sta affrontando, non applicabile solamente alle zone geografiche sviluppate, ma anche alla cultura del terzo mondo per effetto della globalizzazione della comunicazione e dell'informazione. Egli rimane aderente al fervore nazionalista, supportato dalle autorità politiche, e crede fortemente nell'esistenza binaria di un "Primo Mondo" e di un "Terzo Mondo", che delinea chiaramente l'ibrida situazione societaria che caratterizza gli anni ottanta del ventesimo secolo. All'interno di questo "stato ibrido", il Terzo Mondo è situato al di sotto del dominio culturale e politico del Primo. Infatti, se la post modernizzazione occidentale può essere considerata in parte una reazione all'ultima società capitalista, ciò che risulta in Cina non è solamente un complesso commerciale globalizzato ma, in primis, un complesso politico autoritario. La civiltà commerciale non ha ancora avuto un potere culturale tanto forte quanto l'autorità politica può avere e ciò diviene spesso uno dei modi più efficaci di manipolazione politica.[2]

Chen Xiaoming, assieme alle due figure precedenti, rappresenta una posizione centrale all'interno del gruppo dei "post modernisti" cinesi, ciononostante non è uno dei più ardenti partecipanti al dibattito, probabilmente a causa dell'ambiguità delle sue posizioni. Egli differisce radicalmente da Zhang Yiwu poiché, pienamente cosciente della struttura di potere dell'arena globale, considera maggiormente l'esperienza di vita delle persone, presente e passata, che viene politicamente condizionata. In questo diretto contrasto, egli esprime l'importanza dell'esperienza degli intellettuali cinesi, i quali dovrebbero essere messi a conoscenza che, per coloro che lottano per la libertà di pensiero, la cultura occidentale non è la spinta spirituale e l'egemonia culturale a cui essi devono ambire, bensì devono mantenere la propria identità natale che non è nient'altro che il reale immaginario culturale del capitalismo globale.[3]

La domanda quindi sorge spontanea: qual è allora la reale connessione tra la condizione politica della società e la produzione culturale negli anni ottanta? Tutto sta a come viene percepito il potere politico in termini di cultura: se viene inteso come esempio culturale al posto di entità dell'apparato statale che svolge attività specifiche, nel caso

---

[1] Yang Xiaobing, *The Chinese Postmodern – trauma and irony in Chinese avant-garde fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, pp. 232-233.

[2] *Ivi*, pp. 234-237.

[3] *Ivi*, pp. 238-240.

della Cina contemporanea post modernista, si può notare come l'uno derivi dall'altro, poiché i concetti di modernità e post modernità non sono puramente politici o culturali, ma il loro significato culturale è destinato a derivare dalle loro stesse implicazioni politiche e viceversa. Il problema nasce nel momento in cui, a causa del forte sviluppo economico che ha dato vita ad un nuovo tipo di emancipazione rivolta al piacere materiale senza un'elevazione spirituale, il discorso incentrato sull'economia del bene di consumo rimpiazza l'utopico discorso incentrato sulla moralità interna di ogni individuo. A tal proposito, la distinzione tra l'era maoista e la successiva era di Deng Xiaoping è molto sottile: l'ideale di comune egualitaria di Mao è destinato alla gente di bassa classe sociale, soprattutto per la sua promessa di migliorare le loro vite materiali e di valorizzare il loro stato sociale, ma sebbene egli screditasse il piacere individuale, il discorso maoista conteneva al suo interno una base utopica orientata al piacere, che però non assicurando la prosperità economica in senso collettivo, non arrivò e non attecchì all'interno dei circoli culturali. Quest'ultimi, se l'interesse economico durante l'era di Mao doveva sempre essere espresso in termini politici, inventarono nell'era successiva un vocabolario economico che invece rinnovava e sosteneva la stessa agenda politica, al posto di indebolirla.

Durante l'era di Deng, sotto la leadership del partito, la gente procedeva in avanti verso un futuro migliore, attraverso la politica delle "modernizzazioni". E' proprio in questa era che, grazie a questo nuovo spirito, il comunismo venne spogliato del suo ideale pseudo altruista e venne mostrato per ciò che era diventato: una nuova arena di combattimento, non più contro i nemici di classe, bensì contro gli "animali economici" in cui è ancora vivido il desiderio di un mondo in cui i materiali sono talmente abbondanti che il principio di distribuzione possa basarsi sull'accordo con le proprie esigenze individuali. Alla luce di questa nuova visione, il comunismo, col suo codice idealistico e teleologico, sostiene l'autoritarismo politico e ostacola tutti i discorsi e le teorie in conflitto con esso.

Come conseguenza di questa disillusione, la perdita degli ideali socialisti-comunisti dopo la metà degli anni ottanta corrisponde al carattere distruttivo tipico della narrativa avanguardista. Dall'altro lato, invece, la commercializzazione della Cina odierna non è un fenomeno che decentra in maniera significativa l'ideologia comunista per dare una nuova direzione alla modernità cinese, ma è diventata la giustificazione plausibile di questo trend per di più edonistico e sociale. Se la modernità di Mao incoraggiava il caos e la persecuzione per coadiuvare il progresso storico, il principio di modernità di Deng era un altro, non meno totalitario: esso basa il progresso storico sui desideri individuali del singolo individuo, che però, in caso di mancanza di nuovi stimoli, consentono la diffusione della corruzione morale e l'accrescere dei disordini sociali.

Allo stesso tempo, la commercializzazione ebbe un impatto critico sullo sviluppo della letteratura avanguardista cinese. Specialmente negli anni novanta e fino a i giorni nostri, la letteratura avanguardista ha dovuto affrontare le pressioni non solo dal vecchio, ufficiale e ortodosso apparato culturale, ma anche dal nuovo, commerciale e popolare

ambiente letterario. La narrativa avanguardista cinese, avendo già combattuto contro il vecchio apparato, può difficilmente resistere al richiamo e alla pressione della mercificazione e del consumismo culturale. Per cui, in base a ciò, la nozione del "*Post-Mao-Deng*" si riferisce al paradigma politico-culturale e non a quello storico–cronologico, inoltre la narrativa avanguardista è emersa durante l'apogeo dell'era di Deng Xiaoping e continuò persino dopo la sua morte. In che senso allora possiamo usare il prefisso *post*-? Il paradigma politico-culturale del Post-Mao-Deng non si manifesta necessariamente cronologicamente dopo le cariche di Mao e Deng, così come il paradigma culturale post moderno non venne fuori dall'età moderna, ma indica uno sgretolamento del paradigma moderno a partire dal suo interno. Quindi, se l'affermazione del filosofo francese Jean-François Lyotard che il post modernismo esiste all'interno del modernismo è valida[4], possiamo altresì dichiarare che il post-Mao-Deng può essere situato all'interno dello stesso paradigma Mao-Deng e che, di riflesso, il post-Mao-Deng può essere messo al pari del postmoderno, poiché la tendenza della cultura e della letteratura a contestare il discorso politico corrisponde al postmodernismo che contesta le principali narrative moderne.

Il postmodernismo non può essere definito come una mera condizione socio-economica nell'era della globalizzazione e della commercializzazione, ma deve essere inteso come un paradigma culturale generato all'interno e paradossalmente contro il paradigma culturale del modernismo, senza essere confinato nella struttura materiale ed economica della civilizzazione contemporanea. Nel caso cinese, il postmodernismo della narrativa avanguardista può essere definito sia come una reazione psicologica alla modernità politico-culturale incorporata nell'ideologia principale Mao-Deng, sia come una reazione alla modernità letteraria del post-Mao. A tal proposito, anche Xiaobing Yang, professore e ricercatore di studi cinesi moderni e letteratura comparativa, asserisce che "la funzione del postmodernismo cinese è quella di smantellare le narrative principali del modernismo e di creare un campo di demistificazione non compromessa", per cui non è un movimento che critica in maniera oggettiva e distaccata, ma propone un auto-coinvolgimento all'interno del processo storico, al pari di un'espressione sincronica delle sue repressioni e non di una trascendenza diacronica del moderno.[5]

L'auto-analisi soggettiva diventa dunque la caratteristica più percettibile dell'avanguardismo cinese postmoderno. A causa dello smantellamento dell'immaginazione moderna all'interno del soggetto narrativo che si conforma alla totalità politica, il postmodernismo letterario è una sorta di confessione formale del trauma causato dalla violenza della modernità. L'impeto della auto-critica soggettiva deriva

---

4 cfr. François Lyotard, *La condizione postmoderna,* trad.it., Milano, Giacomo Feltrinelli editore, 2004.
François Lyotard è stato un filosofo francese, generalmente associato al post-strutturalismo e conosciuto soprattutto per la sua teoria della post-modernità. Egli ha creato una vera e propria categoria interpretativa della società contemporanea - la società, appunto, "postmoderna", la cui caratteristica peculiare è il rifiuto delle grandi narrazioni metafisiche (illuminismo, idealismo, marxismo), le stesse che hanno giustificato ideologicamente la coesione sociale e ne hanno ispirato, nella modernità, le utopie rivoluzionarie.

5 *Ivi*, p. 245.

dalla consapevolezza che le catastrofi storiche in Cina non possono essere semplicemente imputate a forze malvagie esterne (come il Partito Comunista in questo caso), ma devono essere esaminate all'interno del soggetto culturale individuale/collettivo che resta fedele sempre all'ideologia del paradigma politico dominante.

La disintegrazione dell'identità moderna nella letteratura avanguardista cinese è la disintegrazione di un soggetto che ha bisogno di auto-chiarimenti sui suoi stessi limiti e sulle sue non identità. L'avanguardista cinese non applaude per la morte del soggetto, ma innesca un'auto-decostruzione della soggettività totalitaria e repressiva. Nella sua irrazionalità, egli può essere considerato come un'entità che subisce la forte pressione del momento politico-storico, piuttosto che essersi auto-generato spontaneamente.

In conclusione, la soggettività postmoderna è una struttura auto-interrogativa e distruttiva che riesce a fare breccia nell'oppressione assoluta, razionale e totalitaria del paradigma politico-storico Mao-Deng e nella modernità culturale e letteraria.

2. La forza della televisione

Dagli anni novanta in poi ci fu in Cina un rapido sviluppo dell'industria dell'intrattenimento e dei mass media, grazie al forte boom economico che coadiuvò l'innovazione tecnica e la crescita commerciale di tutto il paese. La quantità di stazioni televisive aumentò in maniera esponenziale e le tv locali che trasmettevano solo in alcune regioni, ora hanno esteso la loro banda di trasmissione in tutto il paese, persino via satellite. Vennero prodotti una grande varietà di programmi televisivi, i quali attori o conduttori divennero in pochissimo tempo delle celebrità, inoltre la televisione divenne la principale piattaforma di trasmissione di prodotti pubblicitari, dalle comodità di ogni giorno come bevande o detersivi a prodotti culturali come film, cd e persino libri.[6]

Per quanto negli anni novanta la crescita del fenomeno televisivo venne considerato come fenomenale proprio a causa dell'incremento repentino di numeri e quantità, dal 1999 il mass media che crebbe con maggiore successo fu Internet. Sia internet che il personal computer vengono considerati tuttora come elementi nuovi della cultura cinese, infatti il loro valore viene stimato pressoché a beni di lusso solo per cittadini urbani. E per chi non poteva permetterselo, utilizzava il proprio account in uno dei tanti internet caffè che dal 2001 proliferarono in ogni città cinese. Di conseguenza aumentarono le compagnie di telecomunicazioni transnazionali e di pari passo fiorirono e si rinnovarono in gran velocità le infrastrutture hi-tech, facendo diventare la Cina un membro della famiglia delle telecomunicazioni globali.

[6] Shuyu Kong, *op.cit.*, p.172.

Persino il mercato economico di tutti gli altri prodotti venne intaccato dal rapido sviluppo delle infrastrutture hi-tech, poiché influenzò anche il processo stesso di produzione e consumo, sia socio-culturale che non. E-mail, acquisti online, chat e blog sono solo alcuni dei più recenti esempi di comunicazione mediatica, utilizzati maggiormente dai giovani e dalle persone in carriera, cambiando così inevitabilmente come i cinesi, inclusi gli scrittori, esprimono le loro idee e comunicano l'uno con l'altro.

Sembra quindi che le immagini abbiano soppiantato le parole come blocchi di base per la costruzione del significato, tanto che persino la società stessa sta lentamente transitando dalla "stabilità" della parola stampata all' "instabilità" di schermi di computer e tv, i quali continuano progressivamente ad aumentare di quantità e livello. Ma l'arrivo del mercato culturale portò anche dei miglioramenti all'interno dell'odierno mondo culturale, sia in termini quantitativi che qualitativi, aumentandone varietà ed interesse collettivo. Infatti scrittori e case editrici hanno dovuto costantemente aggiornare ed adattare i loro metodi di lavoro per stare al passo con le industrie dei media e dell'intrattenimento e per continuare a trarre profitto dall'interazione con esse.

Ovviamente le critiche e le disapprovazioni non tardarono ad arrivare. Sembra, infatti che molti critici abbiano dimostrato come il rapido sviluppo del settore televisivo abbia leso e portato al declino la lettura e al giorno d'oggi molti libri di rilevante caratura siano stati venduti solo in poche migliaia di copie, tanto da creare disagio a quelle case editrici che ne hanno subìto la perdita. Infatti l'esplosione della produzione televisiva degli anni novanta, ispirata e fomentata da un audience sempre più crescente, fu coadiuvata dalle compagnie d produzione televisiva e cinematografica, le quali cominciarono ad elargire finanziamenti al fine di promuovere la loro produzione alle nuove stazioni televisive nazionali e locali.

Molti scrittori, anche di rilievo, furono persuasi a scrivere per la televisione, sia full-time che occasionalmente, attraverso forme di sussidi che incentivavano il loro lavoro. Molti, per esempio, dovevano scrivere un episodio a settimana, ricevendo un compenso che andava dagli otto ai dieci mila yuan, altri invece che lavoravano per i giornali, nonostante il loro lavoro richiedesse molto più tempo e dedizione, guadagnavano alcune centinaia di euro. Coloro i quali continuavano a lavorare per le compagnie di produzione e distribuzione cinematografica rappresentavano quella minoranza alla quale non piaceva affatto che un produttore o un regista possano ordinar loro di scrivere o riscrivere la loro opera. Alcuni addirittura erano fermamente convinti che scrivere per la televisione significava distruggere la creatività dello scrittore. Col passare del tempo questa concezione negativa divenne sempre meno considerata, poiché molti scrittori capirono che collaborare con questo nuovo mezzo di comunicazione di massa non solo avrebbe portato loro soldi, ma popolarità da parte dei lettori, cosa che prima non avrebbero raggiunto con la sola scrittura.

Questo cambio di atteggiamento tra gli scrittori fu notevolmente influenzato dai lavori di un famoso regista, Zhang Yimou 张艺谋, il quale secondo la critica, viene definito come il salvatore della letteratura cinese contemporanea. Molti scrittori infatti arrivarono ad ottenere fama

internazionale e a incrementare in maniera esponenziale la vendita dei loro scritti solo dopo il tocco di questo grande professionista. Altri invece riuscirono ugualmente a far entrare le loro opere nel mercato delle serie televisive o della produzione cinematografica vendendo i diritti per l'adattamento o producendo loro stessi degli scritti su commissione. Chi non riuscì a subentrare in questo processo, cercò di rigirarlo, scoprendo che uno scritto televisivo può essere facilmente trasformato in un romanzo best-seller o, più semplicemente, essere venduto come libro, tanto che nel 2001 quasi tutti gli scrittori cinesi, vecchi e giovani, affermati ed emergenti, scrivevano qualcosa per la produzione televisiva o comunque stavano pianificando di farlo per poter avere qualche chance all'interno di questo mercato altamente competitivo. Oramai produrre opere che potessero essere adattate all'ambito televisivo o cinematografico era diventata una cosa normale ed usuale e sviluppare il potenziale multimediale di un prodotto letterario non era più un fenomeno così strano.

Non furono solo gli scrittori ad associarsi direttamente al campo televisivo e cinematografico. Anche le stesse case editrici furono invogliate ad indirizzare la loro produzione verso compagnie di distribuzione "visiva", al fine di migliorare sia il loro processo produttivo che promozionale, associandosi persino a grandi colossi cinematografici emergenti. Sebbene questo tipo di letteratura – definita letteratura televisiva e cinematografica – fosse stata disponibile fin dai primi periodi, solo recentemente divenne un genere prominente, poiché la case editrici realizzarono solo successivamente il potere commerciale dei mass media e del business di intrattenimento. Ciò spiega perché al giorno d'oggi la maggior parte delle case editrici segua con grande interesse le più recenti produzioni cinematografiche e di serie televisive, allo scopo di chiederne gli scritti originali e produrre romanzi basati su prodotti già popolari e quindi facilmente vendibili. Il continuo sviluppo di questo settore fece si che le case editrici non stettero quindi ad aspettare passivamente che gli scrittori producessero materiale utile per la loro produzione o quella cinematografica o che gli stessi scritti venissero adattati, ma attuarono una forte campagna di incentivi e finanziamenti per coadiuvare ed accelerare il processo produttivo.

Sempre più case editrici hanno adottato questo tipo di modello produttivo, sviluppando prodotti letterari multidimensionali che potevano essere venduti in diversi contesti editoriali e di intrattenimento e creando alleanze con compagnie televisive , al fin di soffocare il processo di adattamento e di sfruttamento degli scritti.

3. Nuove risorse per il mercato letterario

Non solo la televisione ed il cinema furono gli unici due settori culturali che crebbero rapidamente in Cina negli ultimi anni, grazie al fortissimo sviluppo economico. Il Web divenne una nuova ed importante

piattaforma culturale e nel giro di pochi anni praticamente la maggior parte dei siti internet erano collegati ad argomenti letterari. Ogni tipo di testo, associazione culturale e scrittore apparvero in breve tempo sulla rete ed ognuno di essi divenne facilmente reperibile e consultabile attraverso una tastiera o un paio di click del mouse, fino ad arrivare alla compravendita online.

Una vera e propria "rivoluzione della scrittura letteraria" che promuove e favorisce l'espansione di quella che tuttora viene definita "*Internet literature*" (*wangluo wenxue* 网络文学).[7] Questo termine comprende qualsiasi opera creativa pubblicata in rete o in altri spazi ad essa correlati e sin dall'inizio del nuovo millennio divenne un intricato sistema di circolazione di password tra editori, scrittori amatoriali e svariati agenti online. Infatti, già nel 2000 e 2001 più di due dozzine di e-book vennero pubblicati e molte campagne promozionali dichiararono che la *"internet literature*" costituisce la vera letteratura dell'umanità. È completamente priva e libera da qualsiasi limitazione da parte di istituzione e commercializzazione, in quanto nel ciberspazio gli scrittori spesso non scrivono con l'intento di perseguire delle commissioni, ma solo libertà, apprezzamenti, comprensione e tolleranza. La condivisione era l'essenza della *Internet Literature* e persino alcuni affermati scrittori di letteratura convenzionali come Wang Shuo 王朔 e Wang Meng 王蒙 sono diventati ferventi sostenitori della diffusione della letteratura sul web, dichiarando che la rete fornisce alle persone opportunità di libera espressione senza precedenti, che hanno modificato l'intero processo di produzione letteraria e di comunicazione.

L'accesso immediato e la velocità di reperimento e di fruizione delle fonti letterarie in rete fece in modo che questa nuova piattaforma comunicativa si espandesse ad un velocità elevatissima. Con pochi gesti del mouse il lettore odierno può visionare qualsiasi tipo di pubblicazione, ma soprattutto può pubblicare il suo pensiero o addirittura il suo testo. Esso infatti può essere consultato non solo da persone dello stesso paese dell'autore o di chi per lui pubblica, ma anche da un pubblico internazionale, il quale ha l'importante facoltà di ricevere un commento o una risposta in tempo reale.

Un altro fattore preponderante che ha incrementato il numero di nuovi account sul web è costituito dalla segretezza dell'identità di colui che scrive o che commenta. La caratteristica di "luogo senza identità" della rete ha fatto si che l'utilizzo di pseudonimi sia diventato un fenomeno sempre più di uso comune, tanto da rendere inefficace la censura dei propri pensieri e trasformare così i siti internet di questo campo da comunità di scrittori amatoriali, a piattaforme di sondaggi o di scambio di copyright.

Le critiche mosse tuttora contro la rete ovviamente non sono molto favorevoli. Per quanto internet abbia garantito una zona franca e democratica dove ognuno ha la possibilità di usufruire del diritto di pubblicare liberamente il proprio pensiero, ignorando le convenzioni letterarie e la censura politica, la maggior parte dei critici più obiettivi definisce tuttora il ciberspazio come una forma di "karaoke letterario" e,

[7] *Ivi*, p.177.

nel peggiore dei casi, persino un insieme di“detriti letterari” scaricati liberamente sullo schermo, senza alcuna passione, originalità o talento. Inoltre in questi testi è assai difficile trovare innovazioni letterarie sostanziali: il soggetto e gli stili tendono spesso ad essere limitati, banali e monotoni, ma fortunatamente la moderna interazione tra immagini e parole e la preziosa possibilità di creare collegamenti tra le stesse pagine internet ovvia a questo problema, dando al lettore la capacità di visionare più materiale contemporaneamente e quindi avere una comprensione meno limitata del testo stesso.

Questa caratteristica crea le condizioni tali per cui la diffusione delle informazioni potesse avvenire molto rapidamente e soprattutto con fortissima efficacia. Non a caso, al giorno d'oggi internet viene utilizzato prevalentemente per il suo potere commerciale, permettendo a lettori, scrittori e case editrici di trasformarlo in una perfetta piattaforma per testare la popolarità di un determinato prodotto. Le case editrici, quindi, non devono fare altro che comprarne i diritti d'autore ed eliminare così direttamente il problema della produzione; invece scrittori che non erano mai stati presi seriamente in considerazione in passato possono mostrare finalmente le loro capacità letterarie ai lettori di tutto il ciberspazio e magari guadagnarsi contratti assai lucrativo forniti dalle stesse case editrici.

Le tecnologie e le modalità di comunicazione di massa sono al giorno d'oggi in continuo sviluppo e mutamento, per cui è ancora troppo presto per valutare la vera influenza che il fenomeno di internet ha portato all'interno dell'odierno mercato letterario in Cina. Si può dire però che, oltre ad essere ampiamente utilizzato come strumento di mediazione commerciale o pubblicitaria (come già detto nel paragrafo sopra), vi siano altri segni che mostrano come anche il settore comunicativo subisca chiaramente le conseguenze dello sviluppo tecnologico: il linguaggio letterario si sta via via uniformando al metodo colloquiale delle nuove generazioni e la complessità del linguaggio, l'ironia, l'ambiguità e la multi valenza tipiche della “cultura stampata” incappano sempre più nella difficoltà di stare al passo con le nuove pubblicazioni su schermo o su siti web.

Questa invasione su larga scala dei mass-media e della tecnologia nella produzione e nella fruizione letteraria è coincisa con la nascita e lo sviluppo del mercato letterario dei prodotti culturali cinesi. I nuovi canali comunicativi che l'industria pubblicitaria, cinematografica e televisiva ha creato forniscono a case editrici e scrittori un tramite attraverso il quale possono interagire con la grande quantità di lettori e l'immensa vastità del mercato. Allo stesso tempo, sotto l'influenza dei media e del mercato globale, la natura stessa della produzione letteraria va via via modificandosi, in quanto ogni testo scritto, sia come opera letteraria che commento di blog, non ha più una sua esistenza indipendente che lo rende entità distinta dalle altre, ma viene scritto e letto semplicemente come parte di un processo di produzione multimediale e multidimensionale.

All'inizio di un secolo in cui mass media e mercato globale la fanno da padroni e possono essere definiti come due delle più importanti forze che stanno ricostruendo l'ambito culturale in Cina, ci si chiede ancora

come i distributori possano riuscire ad entrare maggiormente in sintonia con le richieste di un mercato sempre più eterogeneo e come possano star dietro ai cambi repentini delle crescenti esigenze dei consumatori–lettori.

4. Il nuovo contesto economico

Dopo un secolo in cui la storia economica cinese è stata caratterizzata da svariati eventi di grande rilevanza, sia negativi che positivi, la crescita e l'integrazione internazionale della Cina negli ultimi trent'anni sono due dei fenomeni più significativi del secondo dopoguerra. Infatti ciò che tutto il mondo economico sta tuttora vivendo non è altro che una fase di transizione in cui sta gradualmente volgendo al termine il passaggio di egemonia dagli Stati Uniti alla Cina, un fenomeno che, secondo il parere dei ricercatori, accade ciclicamente, ovviamente tra diversi stati e in modi differenti.

Tra il 1978 e il 2005 il PIL della Cina è cresciuto ben oltre il 9% l'anno, recuperando così gran parte della rilevanza economica che vantava già da prima della rivoluzione industriale del XIX secolo e che aveva perduto nei secoli successivi, a causa di una più rapida industrializzazione dei paesi occidentali e del suo lungo periodo di chiusura internazionale e pianificazione centralizzata del XX secolo.[8]

L'apertura al resto del mondo ed un vasto e graduale programma di riforme strutturali hanno posto le basi non solo per il commercio internazionale e gli investimenti esteri, ma anche per la nascita di un sistema produttivo privato. L'elevato gradualismo delle riforme fu l'elemento principale che rese possibile un così rapido sviluppo, toccando sia il sistema industriale e finanziario, sia di conseguenza quello culturale e sociale.

Il sistema di riforme dell'allora presidente Deng Xiaoping prevedeva che un sistema industriale competitivo e profittevole ed un sistema finanziario solido fossero essenziali per lo sviluppo economico di un paese. Esso venne applicato inizialmente, su base sperimentale, in alcune località, per poi essere esteso a tutto il paese dopo averne verificata l'efficacia e corretto gli effetti non desiderati. In Cina, al principio dell'applicazione delle riforme, entrambi i sistemi erano ben lungi da una situazione anche lontanamente assimilabile ad un nuovo contesto di mercato. Non a caso la prima scelta cruciale avvenuta nel 1984 prevedeva il passaggio da un sistema fondato su imprese statali, che ricevevano sussidi a fondo perduto dallo stato e al quale versavano i loro profitti, a uno nel quale le imprese hanno diritto a poterli trattenere.

---

[8] Stefano Chiarlone / Alessia Amighini, *L'economia della Cina – Dalla pianificazione al mercato,* Roma, Carocci editore, 2007, pp. 9-10.
Nel 2005 la Cina è ormai la quarta economia del mondo e la seconda se il PIL viene valutato in parità di poteri d'acquisto. La Cina è un attore primario dell'economia mondiale, al punto che la sostenibilità del suo ciclo economico è diventata cruciale per quello globale.

Questo passaggio che vide transitare l'economia cinese da una quasi totale autarchia del primo trentennio della Repubblica Popolare ad una politica che apriva il paese alla concorrenza internazionale, attraverso l'adozione della cosiddetta "politica della porta aperta", portò il governo cinese a prediligere la promozione delle esportazioni, per favorire la modernizzazione del sistema produttivo. Negli ultimi 25 anni le esportazioni sono diventate uno dei principali fattori di crescita per la Cina, tanto da diventare il terzo esportatore mondiale e la competitività dei suoi prodotti si è estesa anche ad un crescente numero di settori più avanzati, dalle telecomunicazioni, all'elettronica e all'informatica.[9]

L'integrazione della Cina nell'economia globale può essere rappresentata dal fatto che, al giorno d'oggi, molte delle esportazioni doganali cinesi derivino dalle attività di multinazionali straniere che hanno localizzato in Cina molte delle fasi di produzione utilizzando, la maggior parte delle volte, lavoro non qualificato e sottopagato. Ciò fece si che la partecipazione delle imprese cinesi alle catene internazionali generò un continuo miglioramento della capacità e della qualità produttiva, inoltrando l'intero sistema cinese verso un lungo percorso di crescita e di crescente competenza potenzialmente concorrenziale.

E' all'interno di questo contesto economico di riforme ed orientato alla "mercatizzazione" che nasce e cresce la figura del letterato moderno. Questo fenomeno non modificò solamente la struttura economica dello stato, ma persino la struttura sociale stessa, influenzando valori morali, stile di vita e ideali degli scrittori e delle case editrici. Quest'ultimi, investiti completamente da un boom economico alquanto repentino, hanno dovuto adeguarsi a dei ritmi di sviluppo e di commercializzazione del settore dell'editoria frenetici e pesanti, non scrivendo più per il mero piacere o per un'etica morale, ma semplicemente per vendere e ricavarne un lucro personale.

5. *La nuova società*

Anche il sistema comunicativo è in continua evoluzione e nemmeno le parole riescono a tenere il ritmo dei cambiamenti che sconvolgono la vita dei cinesi. In un sistema linguistico in cui i neologismi sono all'ordine del giorno, esistono senza dubbio ancora migliaia di espressioni da scoprire, molte delle quali spesso cambiano il modo di parlare di una nazione intera.

Già partendo dall'era maoista, anche nell'era moderna la struttura comunicativa pubblica della società cinese è caratterizzata, per esempio,

---

[9] Stefano Chiarlone / Alessia Amighini, *op. cit.*,p.21.
Fra il 1978 e il 2005 le esportazioni della Cina sono aumentate da 10 a 762 miliardi di dollari e le importazioni da 11 a 628 miliardi di dollari, quadruplicando il peso del commercio estero sul PIL. La Cina è oggi il terzo paese al mondo in termini di flussi commerciali totali, tanto che, fra il 1978 e il 2004, il peso delle esportazioni cinesi sul totale mondiale è cresciuto dall'1 al 6,5 % e quello delle importazioni dall'1 al 5,9%.

da *slogan* e *chengyu.* I primi erano in principio costretti ad inglobare significati legati alla politica, in particolar modo nei primi anni della Rivoluzione Culturale, ma anche ai giorni nostri rappresentano un elemento costante della lingua parlata, come in quella scritta, mantenendo alle volte chiavi semantiche legate ad una matrice politica. La loro diffusione, unita alla rapida crescita economica degli anni Novanta, ha approfondito le disuguaglianze, non solo fra l'Est e l'Ovest della Cina, ma anche all'interno degli stessi villaggi e, nel piccolo, delle famiglie, creando un rapporto direttamente proporzionale tra la nascita dei nuovi ricchi e la moltiplicazione dei nuovi poveri.[10] Le risposte non tardarono ad arrivare. Nuovi slogan diffusi tramite i principali vettori di propaganda ed una serie di modifiche alla costituzione avvenuti tra il 1999 e il 2004 avevano introdotto concetti che potevano apparire come caratterizzati da una forte influenza occidentale. I nuovi slogan e le nuove parole riflettono prima di tutto i mutamenti sociali, economici e tecnologici che stanno ricostruendo la nazione destinata a dominare la scena di questo secolo.

Tutti i campi della società cinese sono finiti sotto l'influenza di questo nuovo e fortissimo sviluppo, soprattutto il campo culturale: saggi, film, scrittura in genere e fiction, riflettono in maniera molto evidente lo stato di "tendenza al mercato" della cultura cinese e della società in generale iniziata già durante il periodo post-socialista. Questo sviluppo è parte di una condizione globale di modernità post-socialista che può essere contestualizzata in un nuovo sistema capitalistico globale, che non solo trasforma la Cina ma viene trasformato dal sistema stesso. E' un nuovo mondo culturale, colmo di frammentazioni e di ansietà, uniti alla crescente coscienza di nuovi desideri e nuove identità, che sfociano in un'era di barbarismo globalizzato.

E' un processo graduale le cui radici possono essere associate agli sviluppi culturali nati alla fine degli anni settanta e incrementati nella decade successiva, a partire dai risultati estetici della "Quinta Generazione" del cinema alle nuove direzioni come "ricerca delle radici" e i movimenti avanguardisti, tutto ovviamente schermato dagli effetti del nuovo mercato. Ci sono molte ragioni per le quali si può annoverare la transizione degli anni ottanta e novanta, in special modo il periodo tra il 1989 e il 1992, come il punto di svolta della cultura cinese, ma alcuni osservatori prendono proprio il 1989 come momento centrale del processo di transizione, a causa delle proteste studentesche e della violenza di Piazza Tian'anmen del 4 giugno. La disillusione e il cinismo che si generano da cotanta violenza tra gli intellettuali e gli artisti coerenti alla propria linea di pensiero, portarono ad un progressivo abbandono dei forti ideali culturali e ad una dedizione alla commercializzazione e allo scopo di lucro caratteristici della decade successiva.

Il 1992, altro anno molto importante, segna il momento in cui Deng

---

[10] Stefania Staffutti / Gianmaria Ajani, *Colpirne uno per educarne 100*, Trento, Einaudi editore, 2008, p. 115
构建和谐社会 <<Goujian hexie shehui>>, "edificare una società armoniosa". I primi tentativi di affrontare la questione delle disparità sociali, per creare la strada verso una società armoniosa, risalgono al VXI congresso del Pcc, del Novembre 2002: Hu Jintao definì i contenuti della nuova teoria secondo la quale una società socialista ed armoniosa deve essere fondata sullo stato di diritto, sulla democrazia, l'equità, la giustizia, la stabilità, l'ordine e l'armonia fra l'uomo e la natura. Slogan.

Xiaoping fece il suo storico “viaggio nel sud” verso le zone economiche costiere, con il quale riaffermò simbolicamente la corsa alle riforme e rimosse ogni vacillamento della burocrazia statale dopo i tumulti del 1989. Durante il Quattordicesimo Congresso del Partito tenutosi alla fine del 1992, l’”economia socialista di mercato” divenne il marchio ufficiale della nuova organizzazione delle risorse della società e numerose politiche espansionistiche vennero adottate per estendere le riforme commerciali a nuove aree economiche. Di grande rilevanza fu il fatto che l'industria culturale venne messa per la prima volta in prima linea per essere sottoposta alla ristrutturazione economica e ciò portò, negli anni a venire, ad una produzione culturale soggetta alle strette regole della competizione di mercato.

Un altro soggetto molto importante che incoraggiava e sosteneva la diversità e la frammentazione è stato il presidente Jiang Zemin, in carica dal 1993 al 2003. La teoria delle “Tre Rappresentanze” da lui promulgata non segna in questo nuovo contesto nessuna nuova direzione, ma semplicemente consolida i trend esistenti e li fissa attraverso questa nuova autorità ideologica, favorendo la legittimazione capitalistica e l'emergere di una industria culturale privata. Le riforme avvenute in questa decade non riguardarono solamente il settore privato della cultura, ma anche quello pubblico, dove le imprese si trovarono anch'esse forzate ad adeguarsi alle nuove domande di mercato, sia per quanto riguarda la tipologia e la quantità di produzione, sia per quanto riguarda la capacità di creare guadagno. Ciò provocò una competizione sempre più agguerrita tra quelle che erano le testate pubbliche principali e l'esplosione di riviste più piccole e di bassa diffusione. Per quanto riguarda i libri invece, tutte le case editrici rimasero aderenti al settore statale, ma le domande di mercato, per quanto riguarda varietà e intrattenimento del prodotto, furono parzialmente soddisfatte attraverso la manipolazione dei rivenditori, i quali lavoravano con le case editrici per aggirare le crescenti restrizioni imposte dai diritti di proprietà statali.

La Cina sta indubbiamente entrando in un periodo storico che va aldilà oramai dal post modernismo tipico degli anni ottanta. Gli anni novanta rappresentano gli anni della svolta, gli anni in cui il processo astratto che caratterizza le dinamiche di transizione dal socialismo statale ad una società commerciale post socialista non ha solamente introdotto la cultura ad un processo di trasformazione, ma ne sta gradualmente prendendo parte, diversificandosi e diventando sempre più difficile da descrivere e da fissare. Gli stessi critici cinesi hanno cominciato ad utilizzare nelle loro osservazioni sulla cultura degli anni novanta termini quali *shichanghua* 市场化(mercatizzazione), *duoyuanhua* 多元化 (pluralizzazione), *gerenhua* 个人化(individualizzazione) e *fenhua* 分化 (divisione, differenziazione, disgregazione). Lo stesso Niklas Luhmann, all'interno del saggio *La differenziazione della società*, delineò una teoria di modernità sociale secondo la quale questo dinamismo di differenziazione non è semplicemente una decomposizione in parti più piccole, quanto piuttosto un processo di crescita attraverso disgiunzioni interne. In base a ciò, la modernità capitalista ed espansionista è caratterizzata dalla separazione delle differenti sfere della vita nei loro relativi sottosistemi autonomi quali politica, educazione, religione, arte

ecc, in completo contrasto con il precedente sistema statale pre-moderno, feudale ed unificato, in cui l'autorità politica, economica, religiosa e culturale tendevano a coincidere.[11]

Altri termini che spesso sono apparsi in testi di critica culturale degli anni novanta conferirono un senso secondo il quale la differenziazione della cultura e della società era in molti casi vissuto come disintegrazione sconvolgente. Per esempio, termini contenente il carattere 崩*beng* (crollo, collasso, divisione) furono usati per descrivere la distruzione (崩溃 *bengkui*) dei valori della società contemporanea o lo sfacelo (崩塌 *bengta*) del senso di totalità sociale o del quadro di riferimento per gli autori letterari. Altri termini invece impiegano il carattere 碎 *sui* (fare a pezzi) per rendere una percezione molto simile, come nella frammentazione (破碎 *posui*) delle convinzioni spirituali. Molti di questi termini sono stati tratti dal dibattito dello "spirito umanista" all'interno del mondo intellettuale, il quale rivelava un vuoto ideologico che si creò nel momento in cui l'organizzazione eterogenea della cultura comunista cessò di esistere. Quando una dottrina così totalitaria viene a mancare, lascia una immensa lacuna ideologica che viene spesso parzialmente colmata da una cultura o ideologia fittizia.[12]

Ai tempi della Cina maoista, la stessa rivoluzione veniva propinata come una visione di modernità alternativa ed utopica, che patrocinava la sistematica sostituzione, talvolta violenta, del vecchio con il nuovo, della cultura feudale con quella rivoluzionaria. Quindi, quando arrivò la cultura capitalista post socialista, col suo bisogno di continua rivoluzione sia della produzione che dei consumi, si dovette confrontare con una popolazione che era già stata tagliata fuori da molti aspetti della cultura tradizionale mentre era immersa nella cultura totalitaria della rivoluzione. Di conseguenza, la perdita di punti di riferimento ideologici sia tradizionali che rivoluzionari contribuisce tuttora ad un sentimento persistente di disintegrazione che accompagna l'incessante nascita di edifici della nuova economia. Non a caso al giorno d'oggi in Cina, il carattere più simbolico concernente tale argomento è discutibilmente 拆 *chai* (demolire), il quale sembra onnipresente nelle città cinesi contemporanee, raffigurato su edifici destinati alla distruzione per far strada al boom sfrenato dell'edilizia, che causò la scomparsa di interi quartieri anche solo durante una notte.

É altresì chiaro come i piaceri domestici ed individuali della vita personale di ogni essere umano siano finalmente ritornati all'interno della nazione con una forte volontà di rivalsa. L'autonomia delle varie industrie, negozi, opere d'arte e artisti vengono accompagnati da una nuova psicologia di autonomia nella quale le visioni di desiderio e appagamento sono diventate fortemente individualizzate. Dopo l'emergere della sfera pubblica e di quella privata durante l'ideologia totalitaria del comunismo, nella quale persino la psiche individuale venne esplicitamente obbligata a sottostare alle politiche rivoluzionarie, la trasformazione verso la modernità post socialista richiese la ricerca di

---

[11] Jason Mc Grath, *Post socialist modernity – chinese cinema, literature, criticism in the market age,* Stanford, California, Stanford University Press, 2008, p.7.

[12] Jason Mc Grath, *op.cit.*, p.20.

una nuova interiorità psicologica che è stata precedentemente repressa. Indipendentemente da quanto le aspirazioni delle persone possano diventare fortemente individuali, esse sono nondimeno radicate in un più vasto immaginario sociale e sono indubbiamente legate ai processi materiali che stanno trasformando la Cina.

L'immagine di un mondo inglobato in un processo di frammentazione raffigura in modo esemplare la condizione differenziata e pluralizzata della cultura cinese fin dai primi anni novanta e quindi anche la conseguente impossibilità di rappresentarla o narrarla attraverso qualunque approccio come un integro tutt'uno. Ogni frammento della cultura contemporanea si presenta a noi come un mondo semi autonomo ma, attraverso una ricostruzione ponderata del mondo stesso, si spera che il letterato possa non solo guadagnarsi uno spazio all'interno di ogni frammento, bensì anche all'interno di questa totalità irrappresentabile. Se durante tutta l'era delle riforme la Cina non ha avuto un esempio ideologico dominante o una "febbre culturale" generale, ora può tranquillamente basarsi sulla logica del mercato la quale, per la prima volta nella storia della Repubblica Popolare, lascia le proprie tracce virtualmente ovunque. Di conseguenza, il fenomeno della "mercatizzazione" della cultura emerge non solo per una condizione del processo di produzione, ma come nuovo orizzonte storico, che viene immaginato e rielaborato in modi differenti attraverso lavori artistici individuali, a partire da nuovi generi di intrattenimento cinematografico e di letteratura popolare fino alle nuove strategie di negazione modernista e critica culturale.

All'interno di una società di questo tipo è quasi inevitabile arrivare ad una svalutazione dei valori umani, nonché una "impersonalizzazione" delle relazioni: le persone e le merci (e le persone in qualità di merci) si incontrano all'interno di questo nuovo mercato ad un livello quasi privo di moralità che si riduce puntualmente ad uno svilimento del valore umano. In tutte le precedenti forme di organizzazione sociale, il sistema economico era una funzione dell'apparato organizzativo statale, ma sotto il capitalismo moderno il ruolo della società diventa complemento del mercato stesso, quindi al posto di una economia circondata dalle relazioni umani, troviamo le relazioni umani inglobate nel sistema economico. E' dunque facile poter pensare che in un contesto del genere possa prendere vita un ideale di autoregolamentazione del mercato, che richiede la separazione istituzionale della società in una sfera economica ed una politica, dove invece nelle altre forme di organizzazione sociale la sfera economica è fortemente subordinata a quella politica. In termini di vita sociale e culturale delle persone, la modernità capitalista portò una dislocazione di massa e il collasso di molti vincoli sociali e di svariati codici culturali, cosi come le relazioni e i valori umani sono stati notevolmente ridotti a mere funzioni subordinate al mercato.

Da parte degli intellettuali cinesi, era inevitabile aspettarsi un confronto con il contesto letterario dell'occidente. Le culture capitaliste occidentali ritenute più avanzate crearono in loro sentimenti negativi quali forte autocritica e persistenti complessi di inferiorità, che però rivelano una forte ambivalenza che sta al di sopra dello stesso orientamento verso il mercato della cultura: ci fa capire come l'egemonia

economica, seppur in fase iniziale, non corrisponda sempre all'egemonia culturale. Giusto per citare un esempio, mentre la Gran Bretagna toccava il picco del suo potere globale nel diciannovesimo secolo, il centro dello spazio letterario mondiale era nientemeno che Parigi, non Londra. Anche in termini economici, la Cina rimane una egemonia nazionale/regionale, con possibilità di dominio globale forse tra cinque o dieci anni, senza contare che al momento la cultura di zone asiatiche quali Giappone, Sud Corea, Taiwan e Hong Kong è maggiormente dominante rispetto a quella del continente, grazie soprattutto all'industria cinematografica.

CONCLUSIONI:
LA CINA E IL FUTURO

L'idea di modernità cinese è basata sulla teoria del progresso storico in campo sociale ed intellettuale. La decadenza dell'impero Qing nelle guerre durante il diciannovesimo secolo portarono molti cinesi a credere che l'unico modo per salvare la nazione dal declino era favorire la modernizzazione. Modernizzare la Cina significava quindi spingere la società cinese ad una nuova fase socialmente, tecnologicamente ed economicamente più avanzata. Gli intellettuali cinesi del ventesimo secolo furono eccitati da questa idea che avrebbe dovuto salvare con grande speranza la nazione dal caos e dall'arretratezza, fondando uno stato unificato ed industrializzato, tanto che l'ideale confuciano venne modificato affinché fosse la stessa responsabilità sociale degli intellettuali ad introdurre l'idea di modernità in Cina. Essi dovevano, quindi, dar voce ai bisogni della nazione ed allo stesso tempo, identificare la propria soggettività con quella nazionale.

Nell'era del comunismo, il soggetto storico e il soggetto letterario dovevano praticamente coincidere, poiché lo scopo principale non era altro che promuovere il trionfo finale del Partito Comunista e, di riflesso, della linea politica maoista. Dopo un passaggio storico attraverso il quale la letteratura vide prima i movimenti del 4 Maggio e poi l'eliminazione della banda dei 4, la produzione letteraria entrò finalmente in quella che possiamo definire una *nuova era*. Questo termine venne coniato dopo la morte di Mao e la fine della Rivoluzione Culturale, indicando un tentativo di apertura a nuove possibilità per una nazione che desiderava ardentemente sorpassare la dolorosa memoria del passato trascorso negli anni precedenti.

Dopo la morte di Mao Zedong, gli intellettuali cinesi e la nazione stessa si ritrovarono completamente distrutti e sopraffatti dalla Rivoluzione Culturale, derubati dei loro pensieri e dei loro ideali, alla ricerca di un identità che pareva fosse scomparsa. E' da qui che le ideologie moderne nascono e si sviluppano, ovviamente incontrando non poche difficoltà, ma attraversando momenti più facili rispetto a quelli vissuti nel decennio del terrore, dove qualsiasi forma di libertà espressiva veniva soffocata, a meno che non avesse passato il controllo del regime maoista.

Con l'avvento dell'era delle riforme promossa dal presidente Deng Xiaoping negli anni ottanta, crebbe notevolmente la capacità produttiva dell'intera nazione. Ciò portò inevitabilmente ad una maggiore circolazione di capitale, grazie alla quale l'intera nazione poté ripartire economicamente, alzando il livello del tenore di vita delle stesse famiglie cinesi. Ma non tutti gli strati sociali della nazione poterono giovare dei lati positivi di questa ripartenza economica: il trend di accumulo di beni materiali che andò via via sviluppandosi all'interno della società fece si

che gli intellettuali e gli studiosi si videro gradualmente marginalizzare dalla società stessa, in quanto il loro ruolo non ricopriva più una funzione indispensabile per lo sviluppo della nazione. In preda ad una profonda crisi, all'intellettuale degli anni novanta non restò altro che adeguarsi al nuovo trend che tendeva al futuro o venire inesorabilmente schiacciato ed annientato dalla nuova emergente divinità: il Dio denaro.

E' la stessa divinità che ha fatto si che la Cina, dopo la sua entrata nel *World Trade Organization* il 10 dicembre 2001, potesse aprirsi ufficialmente al mondo del commercio globale, ma non in maniera passiva, bensì in funzione attiva, quasi da protagonista. La sua grande forza industriale e il suo territorio che ospita un quinto della popolazione mondiale hanno creato i presupposti sufficienti per portare la Repubblica Popolare Cinese in vetta alla classifica delle nazioni più ricche.

Come descritto nei precedenti capitoli, molto spesso lo sviluppo culturale di una nazione procede di pari passo con i cambiamenti economici e politici che influiscono sulla società. All'alba del ventunesimo secolo, il numero di cinesi che ha la possibilità di possedere un computer e connettersi alla rete raggiunge e supera quello degli americani. Questo immenso paese possiede delle caratteristiche che forse nessun altro può eguagliare: dimensioni territoriali estese, manodopera pressoché inesauribile e a basso costo, punte avanzate di modernità e grande abilità emulatrice. Questo boom economico detta i ritmi e le regole del sistema in cui noi tutti viviamo e nessun settore è esente dall'influenza del mastodonte asiatico, che sta lentamente invadendo con le sue merci l'intero mercato globale, mettendo in gravi difficoltà molte piccole e grandi imprese. E' da sottolineare come, eliminata l'oppressione dell'era maoista che aveva annullato quasi ogni tipo di libertà, i valori su cui la moralità dei cinesi si è sempre basata hanno permesso alla società orientale di evolversi e di diventare nel giro di pochi anni una grande potenza economicamente competitiva: la forza interiore di un popolo la cui disciplina e obbedienza sono realmente fondate sul lavoro, il leggendario talento commerciale che il comunismo non era riuscito a sopprimere, un modo di vivere delle famiglie teso alla parsimonia e al risparmio, il forte rispetto per l'istruzione.

Questo non è il primo evento avvenuto nelle terre del sol levante a vantare risultati così stupefacenti. Si pensi al Giappone,alla Corea del Sud, a Hong Kong e Singapore: tutti paesi che hanno dimostrato quanto la cultura orientale rimanga tuttora avanti anni luce rispetto a quella occidentale, ma la Cina ha raggiunto un primato senza precedenti, che sconvolge l'asse economico mondiale e, di riflesso, anche quello diplomatico e militare. In soli vent'anni il governo cinese è stato in grado di creare un nuovo ceto medio urbano di circa 200 milioni di persone dotate di un potere d'acquisto pari quasi a quello occidentale.[1] Non è un caso che la Cina, ai giorni nostri, rappresenti uno dei più vasti popoli di consumatori e, nel contempo, il più ampio bacino di forza lavoro, che farà raggiungere nel giro di trent'anni una capacità economica tre volte maggiore di quella degli Stati Uniti. Essa possiede tuttora gli stessi requisiti che un secolo prima permisero agli Stati Uniti di sorpassare

[1] Federico Rampini, *Il secolo cinese – storie di uomini, città e denaro dalla fabbrica del mondo,* Milano, Mondadori,2005, p.4.

l'Inghilterra, ma ciononostante, anche in questa similitudine, la Cina ha voluto distinguersi per la propria peculiarità ineguagliabile: una caratteristica reale che ha dell'incredibile se pensiamo che una grande parte della sua popolazione percepisce un reddito da Terzo Mondo, cosa che in Inghilterra e in America non era presente.

Stiamo dunque entrando nel "secolo cinese", sotto tutti i punti di vista, poiché il bagaglio culturale che questo paese porta con sé è davvero immenso. L'apertura verso l'esterno ha fatto si che anche il resto del mondo potesse incontrare questa meravigliosa civiltà, fatta di cinquemila anni di storia, restituendo all'equilibrio mondiale il precedente ordine di ruoli. L'antica centralità dello stato cinese, la cui traduzione richiama proprio questa peculiarità semantica (*Zhong Guo* 中国 "Cina", dove *zhong*中 "centrale" e *guo* 国 "paese, stato"), è come se fosse stata ripristinata e ciò desta non poche preoccupazioni a tutti gli altri regimi politici se le cose non dovessero cambiare. Il rischio maggiore è che l'economia planetaria non sarà più governata da un sistema democratico, bensì da un potere governativo autoritario, privo dei meccanismi politici a cui l'occidente è abituato.

Anche a livello sociale tutto si sta modificando e lo stesso Partito, infatti, è tuttora alla ricerca di una sorta di identità sociale, che deve tenere a bada le frequenti tensioni sociali. Il pragmatismo e il materialismo tipico dei cinesi non è in questo caso utile per l'adempimento di tale scopo, anzi sta favorendo la crescita del fenomeno della corruzione all'interno di ogni livello della società e lo sviluppo economico, così repentino e così su ampia scala, non ne ha di certo sfavorito la proliferazione. E' per tal motivo che il Confucianesimo, precedentemente schiacciato dal maoismo, sembrava aver trovato uno spiraglio di luce durante il decennio di Hu Jintao 胡锦涛 e Wen Jiabao 温家宝. La sua teoria dell' "armonia e della società armoniosa" venne utilizzato dal governo cinese come espediente per mantenere le briglie di una popolazione spaventosamente numerosa, in cerca di un etica e di una moralità necessarie a fronteggiare i grandi cambiamenti in corso.

Con l'ascesa al potere di Xi Jinping 习近平, la Cina sta cercando di creare una specie di equilibrio tra le tre ideologie cardine che hanno sostenuto lo spirito sociale nel secolo precedente: Confucianesimo, Maoismo e Marxismo. Il "sogno cinese" di Xi può essere accostato in certo qual modo alla figura della "rinascita": rinascita della tradizione quale base sociale, un assestamento dell'ideologia marxista-maoista quale principale fonte della leadership politica, dell'unità e della mobilitazione sociale ed infine un adeguamento dell'economia di mercato, quale soggetto chiave della forza commerciale e del collegamento con altre culture. Grazie a questa politica innovativa è fortemente calata l'incidenza della corruzione all'interno degli ambiti sociali, ma dall'altro lato il ritorno ad una ideologia passata ha fatto si che la Cina andasse verso un'assertività in campo internazionale, volta a permettere una maggiore concentrazione sullo stato interiore di ogni individuo per creare le basi di una nazione forte ed intraprendente. Questa sinergia dovrebbe essere d'esempio per le culture occidentali, le quali invece sono ancora fossilizzate sulla loro idea di superiorità culturale, che porterà loro verso uno scontro con la realtà alquanto traumatico.

Lo scopo che questa tesi si è prefissata fin dal suo principio è quello di analizzare le caratteristiche peculiari del letterato cinese moderno e contemporaneo per tentare di capire quali sviluppi ci riserva il futuro, sia a livello socio-letterario sia sul piano della spiritualità individuale. Attraverso l'analisi di diversi testi utili a comprendere sia il contesto letterario che quello socio-politico in cui essi sono cresciuti e in cui tuttora alcuni vivono, si evince che i principali soggetti che caratterizzano la Cina odierna sono chiaramente tre: il mercato globale, lo stato-partito e il letterato. Tre forze differenti che convivono sinergicamente insieme, l'uno dipendente dall'altro, alla ricerca di un equilibrio molto difficile da trovare e mantenere. Infatti, come esposto nei capitoli precedenti, l'edonismo, l'individualismo e il "culto del denaro" promossi dalla globalizzazione del mercato letterario, oltre ad intaccare i principi per e con i quali i letterati hanno sempre esposto il loro pensiero, va a scontrarsi con l'ideale confuciano di armonia e stabilità propagandato dal PCC. Ciò ovviamente suscita scontri e dibattiti continui, talvolta anche violenti, all'interno dei quali si colloca il letterato contemporaneo, difendendo con tenacia lo spirito umanistico, la purezza letteraria e l'impegno sociale in cui egli continua a credere.

Accostare il pensiero di due scrittori totalmente diversi ci aiuta molto a capire i rispettivi punti di vista e le differenti idee sul futuro di chi vive all'interno della madrepatria e di chi, invece, vive in esilio. Uno dei pochi elementi in comune che hanno i due scrittori presi in analisi è che entrambi hanno riscontrato non poche difficoltà per quanto riguarda la pubblicazione delle loro opere. Yan Lianke, con il suo stile satirico volto ad una critica a carattere nazionale, ha dovuto imporsi l'autocensura, al fine di evitare di essere censurato da parte del partito, cosa che comunque accadde per il suo romanzo *Il sogno del Villaggio dei Ding*. Promuovendo con fervore una ricostruzione dell'etica morale del letterato, attualmente condizionato e vessato dallo sviluppo economico e dalla globalizzazione, Yan Lianke viene accostato alla letteratura rurale, ambiente in cui è nato e cresciuto, che rappresenta in maniera esaustiva all'interno delle sue opere con una visione orientata alla fine della povertà e delle disparità sociali. Gao Xingjian, invece, diventato a tutti gli effetti cittadino francese nel 1988, sostiene l'importanza dell'esilio come esperienza necessaria alla crescita individuale interiore, al fine di divincolarsi da tutte le convenzioni sociali e da tutti gli "ismi" che la nuova società ci fa credere necessari. Fortemente criticato per il suo "inquinamento spirituale" dovuto al suo avvicinamento alla cultura occidentale, Gao Xingjian resta uno dei più grandi scrittori dell'era moderna, un uomo dai mille talenti che utilizza le "maschere" come uno dei temi principale della sua produzione sia letteraria che teatrale.

Una cosa è certa. Tutti al mondo in qualche modo dobbiamo pur vivere e, in questa economia globale indirizzata verso i beni di consumo, è il lettore stesso ad aver perso i propri valori interiori. Quindi per un letterato ha più senso difendere e lottare per i propri ideali stando in patria o analizzandola dall'esterno? Ci si augura fortemente che il letterato almeno non dimentichi il motivo per cui scrive, quello reale, quello concreto e quello etico e si spera che il denaro non gli porti via la dignità e la libertà che solo Mao riuscì a sottrarre.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Arrighi, Giovanni, Silver, Beverly J., *Caos e governo del mondo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori editori, 2003.
- Bi Qiangqiang 薛强强, "*Weile ren de wanzhengxing"* 为了人的完整性 ("Per l'integrità dell'uomo"),in *Zhishi jingji*, 2010, 6, p.147.
- Cai Rong 蔡容, *The subject in crisis in contemporary chinese literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004.
- Chi Pang-Yuan, *Chinese literature in the second half of modern century,* Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- Chiarlone, Stefano, Amighini, Alessia, *L'economia della Cina – Dalla pianificazione al mercato*, Roma, Carocci Editore, 2007.
- Dutrait, Noël, *Leggere la Cina, piccolo vademecum di letteratura cinese contemporanea 1976 -2001*, Editrice Pisani, 2005.
- Gao Xingjian 高行建, *La montagna dell'anima*, Rizzoli Editrice, Milano, 2002.
- Harvey, David, *Breve storia del neoliberismo*, Milano ,Il Saggiatore editore, 1997.
- Hong Zicheng 洪自诚, *A history of contemporary chinese literature*, Peking University Press, 1999.
- Huang Yibing 黄已兵, *Contemporary chinese literature – From the cultural revolution to the future*, Palgrave Macmillan, 2007.
- Kong Shuyu 孔叔与, *Consuming literature – Best sellers and the commercialization of the literary production in contemporary China*, Stanford, California, Stanford University Press, 2005.
- Kwok-Kan Tam 譚國根, *Soul of chaos*, Hong Kong, Chinese University of Hong Kong Press, 2001.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Milano, Giacomo Feltrinelli editore, 2004.
- Marinelli, Maurizio, *Gli intellettuali cinesi e il dibattito sulla globalizzazione*, http://www.tuttocina.it/mondo_cinese/110/110_mari.htm.
- McGrath, Jason, *Post socialist modernity – Chinese cinema, literature and criticism in the market age*, Stanford, California, Stanford University Press, 2008.
- Quah Sy Ren, *Gao Xingjian and transcultural chinese theather,* Honolulu, University of Hawaii Press, 2004.
- Rampini, Federico, *Il secolo cinese – storie di uomini, città e denaro dalla fabbrica del mondo*, Milano, Mondadori, 2005.
- Rojas, Carlos, *The naked Gaze – Reflections on Chinese modernity,* Boston, Harvard University Asia Center, 2009.
- Staffutti Stefania, Ajani, Gianmaria, *Colpirne uno per educarne 100,* Trento, Et Pop Einaudi, 2008.
- Wang Hui 王晖, *Il nuovo ordine cinese – Società, politica ed economia in transizione*, Roma, Manifesto Libri Editore, 2006.
- Yan Lianke 阎连科, *Il sogno del villaggio dei Ding*, Roma, Edizione Nottetempo, 2011.
- Yang Xiaobing 杨小兵, *Modernity, the chinese post modern: trauma and Irony in chinese Avant-garde fiction*, University of Michigan, 2005.

- Yeh Wen-hsin, *Becoming Chinese: Passages to modernity and beyond*, University of California Press, 2000.
- Zhang Pei 张沛, *"Zai di de jiaolu"* 在地的焦虑 ("L'ansia di chi è sul posto"), in *Qingchun luoyue* 青春罗月, 2010, 10, p.42.