

Memoria e immaginazione nel romanzo hantologico di Chan Koonchung

Lorenzo Andolfatto (Université de Fribourg)

*L'histoire ne sera pas seulement
institutionnalisée mais consolidée
répressivement. Le trajet du temps sera fixé
par décret et le passé programmé.*

Henri Lefebvre, *La fin de l'histoire*

Introduzione

All'ombra della nuova legge di sicurezza nazionale imposta dal governo di Pechino in risposta alla lunga stagione di proteste pro-democratiche iniziata nel 2019,¹ il trentaduesimo anniversario del massacro di Piazza Tiananmen si è svolto a Hong Kong *in absentia*. Contro la presenza soverchiante delle forze di polizia,² attivisti e attiviste hanno onorato la memoria della strage in maniera obliqua, senza diretto referente. L'esempio più emblematico è forse quello dell'artista Sanmu Chan, il quale, nella giornata di venerdì 4 giugno 2021, ha percorso le strade di Causeway Bay (Tung Lo Wan 銅鑼灣) agitando un cartello con su scritto "Non andate a Victoria Park, [non] accendete candele" (不要去維園, / [不]點燃燭光).³

¹ Promulgata il 30 giugno 2020 dal Comitato permanente dell'Assemblea nazionale del popolo senza approvazione da parte del Consiglio legislativo di Hong Kong, la nuova legge sulla sicurezza nazionale di Hong Kong (*Zhonghua Renmin Gongheguo Xianggang tebie xingzhengqu weihu guojia anquan fa* 中华人民共和国香港特别行政区维护国家安全法) criminalizza qualsiasi atto di secessione, sedizione, e sovversione contro il governo della Repubblica Popolare Cinese.

² Secondo l'emittente RTHK (*Radio Television Hong Kong*), durante la giornata di venerdì 4 giugno 2021 più di 7000 agenti di polizia hanno pattugliato le strade di Hong Kong con lo scopo di prevenire dimostrazioni e disordini.

³ Nel cartello dell'artista la negazione *bu* occupa una posizione ambigua in relazione alla seconda parte del messaggio, che può essere interpretata in senso sia positivo che negativo.

L'intenzione del gesto è ovvia: il richiamo alla tradizionale veglia a lume di candela in ricordo delle vittime di piazza Tiananmen viene reiterato in forma di ironico rimando al divieto di assembramento imposto dalle autorità. Rimosso da queste ultime per decreto e omesso dall'artista per tutela personale, il referente dell'*evento* di Piazza Tiananmen permane fra le due parti con carattere "spettrale" o "fantasmatico",⁴ continuando ad animare – non presente né assente – tanto il fervore delle guardie che quello delle opposizioni.

L'episodio appena descritto racchiude *in nuce* il tema di questo intervento. In altre parole, la performance dell'artista Sanmu Chan è da considerarsi un estemporaneo prodotto della particolare tensione fra memoria e rimozione che caratterizza—riprendendo gli *Spettri di Marx* di Jacques Derrida—la strumentale "politica della memoria, dell'eredità e delle generazioni"⁵ messa in atto dallo stato-partito di Pechino nella Repubblica Popolare Cinese a partire dal 1949.⁶ È proprio questa politica della memoria che, rielaborata in allegoria eterocronica e storiografia "controfattuale" per mezzo della forma-romanzo, diventa nell'opera dello scrittore hongkonghese-pechinese Chan Koonchung (Chen Guangzhong 陈冠中) una *poetica della memoria* che occupa una posizione pressoché unica nel panorama letterario cinese contemporaneo.

Chan Koonchung/Chen Guanzhong/John Chan, Hong Kong/Pechino/Taipei

È raro trovare al giorno d'oggi figura che sappia navigare meglio di Chan Koonchung le complessità del rapporto fra politica e letteratura nella RPC del periodo di regno di Xi Jinping 习近平. Quella di Chan è una convivenza complessa, anch'essa in un certo senso basata sullo stesso gioco strategico di presenze e assenze che caratterizza la sua scrittura. Nato a Shanghai nel

⁴ "La question de l'évènement comme question du fantôme". Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1993), 31.

⁵ "Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations." Derrida, *Spectres*, 15.

⁶ Sul rapporto fra politica e memoria storica nella Cina socialista, si veda p. es. Zhang Weng, *Never Forget National Humiliation: Historical Memory in Chinese Politics and Foreign Relations* (New York: Columbia University Press, 2012).

1952, Chan cresce a Hong Kong, dove studia (laureandosi in sociologia nel 1972) e, dopo un breve periodo negli Stati Uniti, intraprende la carriera di giornalista, editore, e sceneggiatore. Figura “meticcias metro-cosmopolita” (*zazhong chengshi yu shijie zhuyi* 杂种城市与世界主义)—così si definisce nella prefazione a un volume semi-autobiografico pubblicato nel 2013⁷— dal 1992 al 1994 vive a Pechino, per poi trasferirsi a Taipei, dove rimarrà sei anni prima di tornare in pianta stabile nella capitale continentale. È proprio a Pechino che Chan inizia a dedicarsi metodicamente alla narrativa, scrivendo racconti in chiave autobiografica ambientati nel contesto coloniale in transizione di Hong Kong.⁸ Il riconoscimento a livello nazionale e internazionale arriva però soltanto nel 2009, con la pubblicazione del suo primo romanzo, *Shengshi: Zhongguo, 2013 nian* 盛世—中國 2013 年 (*Il demone della prosperità*; Milano: Longanesi, 2012). Riflessione in chiave distopica sul nuovo miracolo economico cinese, *Shengshi* da una parte registra il sedimentarsi di un nuovo momento storico che vede una trionfante RPC post-Olimpiade sorpassare il PIL tedesco per diventare terza potenza economica mondiale, e dall'altra prefigura la chiusura ideologica e autoritaria che, già incombente nell'«ossessione per la stabilità» del tardo Hu Jintao 胡锦涛,⁹ caratterizzerà l'ascesa di Xi Jinping negli anni a venire.¹⁰

Publicato inizialmente a Hong Kong (da Oxford University Press China) e Taiwan (da Maitian chuban 麦田出版), *Shengshi* attira l'attenzione degli addetti ai lavori dell'editoria continentale, ma viene presto messo al bando dalle autorità pechinesi. Ciononostante, il romanzo inizia a circolare clandestinamente in rete, guadagnando di contro una visibilità forse ancor

⁷ Chen Guanzhong 陈冠中, *Wo zhe yi dai Xianggang ren* 我这一代香港人 (Beijing: Zhongxin chubanshe 中信出版社, 2013).

⁸ Si vedano p. es. “Shenme dou mei you fasheng” 什麼都没有发生 (Niente di tutto ciò è successo) oppure “Jindu chacanting” 金都茶餐厅 (La sala da tè di Jindu), raccolti nell'antologia *Xianggang san bu qu* 香港三部曲 (Trilogia di Hong Kong; Hong Kong: Oxford University Press China, 2013).

⁹ David Shambaugh in Karita Kan, “Whither *Weiwen*? Stability Maintenance in the 18th Party Congress Era”, *China Perspectives* 1 (2013): 87–93.

¹⁰ Si veda a proposito Carl F. Minzner e Wang Yuhua, “Rise of the Chinese Security State”, *The China Quarterly* 222 (2015): 339–359.

maggiore di quanto avrebbe potuto garantire una tiratura tradizionale. Come ha osservato lo stesso Chan,¹¹ la messa al bando del romanzo ne rafforza l'aura "orwelliana" già evocata dalla trama, ponendo il suo autore—specialmente agli occhi del pubblico internazionale—in odore di dissidenza.¹² La (non) pubblicazione di *Shengshi* rappresenta per la figura pubblica di Chan Koonchung un momento di *scissione*: da una parte l'autore prosegue la propria attività di critico culturale, ecoattivista, e intellettuale di stampo "social-liberista" (*shehui ziyou zhuyizhe* 社會自由主義者) e "centrista" (*zhongdao* 中道) di sinistra (*zuoyi* 左翼);¹³ dall'altra, si afferma "in negativo" come scrittore di romanzi proibiti, semi-sconosciuto in questa veste in patria ma celebrato all'estero—reputazione che Chan si vedrà confermata con la pubblicazione di *Luo ming* 裸命 nel 2013 (*La vita da sogno di Champa il tibetano*; Roma: Atmosphere, 2016) e *Jianfeng ernian – Xin Zhongguo wuyoushi* 建豐二年：新中國烏有史 (Jianfeng anno secondo: ucronia della nuova Cina) nel 2015.

Chan Koonchung non è certo l'unico scrittore ad abitare questa zona grigia: Mo Yan 莫言, per esempio, ha occupato a lungo una simile posizione prima del premio Nobel, mentre Yan Lianke 阎连科 vi si trova tuttora invischiato.¹⁴ Come nota inoltre Wang Chaohua in riferimento ai romanzi *Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人 di Wang Shuo 王朔 (1989), *Zhongnanhai zuihou de douzheng* 中南海最後的鬥争 di Li Jie 李劫 (1999),

¹¹ Chan Koonchung, "My Book Was Banned in My Home Country", *Huffington Post*, 07 Aprile 2012. https://www.huffpost.com/entry/book-banned-china_b_1211552.

¹² L'edizione inglese di *Shengshi*, tradotta col titolo di *The Fat Years*, verrà pubblicizzata come "il noto romanzo che nessuno in Cina osa pubblicare", e "il famoso thriller proibito in Cina".

¹³ Chan Koonchung citato in Josephine Chiu-Duke, "The May Fourth Liberal Legacy in Chan Koonchung's *Jianfeng ernian*", in Carlos Yu-Kai Lin e Victor H. Mair (a cura di), *Remembering May Fourth: The Movement and Its Centennial Legacy* (Leiden: Brill, 2019), 57.

¹⁴ Su Mo Yan si veda per es. Thomas Chen, "The Censorship of Mo Yan's 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads)" in Angelica Duran e Yuhuan Huang (a cura di), *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller* (West Lafayette: Purdue University Press, 2014), 37–50; su Yan Lianke, Marco Fumian, "Mythorealism or Pararealism? Yan Lianke's Short Fiction as a Key to Enter the Author's Representational World," in *The Routledge Companion to Yan Lianke* (London and New York: Routledge, in corso di stampa).

e *Siwang fuge* 死亡赋格 di Sheng Keyi 盛可以 (2013),¹⁵ il ricorso alla distopia quale strumento di critica indiretta dello stato di cose presenti non è appannaggio esclusivo della sua poetica. A distinguere quest'ultima è piuttosto quel che si può definire un *gesto riflessivo* di appropriazione o interiorizzazione tramite cui la prassi politica del controllo della memoria—ciò che l'astrofisico Fang Lizhi 方励之 definì a un anno di distanza dai fatti del 1989 come la “tecnica di oblio della storia” dello stato-partito cinese¹⁶—diventa nel testo narrativo non tanto oggetto di critica *per se*, quanto piuttosto *meccanismo formale* volto a caratterizzare la struttura stessa della narrazione. È appunto questa la poetica della memoria e “tecnica” politico-diegetica su cui è imperniato il progetto narrativo sviluppato da Chan.

Questo progetto ha preso forma in anni recenti con la trilogia dei romanzi *Shengshi* (2009), *Jianfeng ernian* (2015), e *Beijing ling gongli* 北京零公里 (Pechino kilometro zero, 2020).¹⁷ Contrapponendo al presente un tempo rimosso (in *Shengshi*) e uno storicamente mancato (in *Jianfeng ernian*), per poi inquadrare questi tre piani nella *longue durée* di una storia del potere statale come storia di violenza e soprusi (in *Beijing ling gongli*), Chan Koonchung evoca un'«hantologia» della Cina moderna e contemporanea che getta di riflesso luce su quanto dell'immagine di quest'ultima è risultato di rimozione e oblio.

Elementi di una poetica hantologica

L'importanza di tale gesto critico-riflessivo emerge ancor di più sullo sfondo delle tendenze “maggioritarie” da tempo presenti in seno alla letteratura di fantascienza cinese contemporanea, corrente cui Chan

¹⁵ Wang Chaohua, “Dreamers and Nightmares: Political Novels by Wang Lixiong and Chan Koonchung”, *China Perspectives* 1 (101), 2015, 24.

¹⁶ Fang Lizhi e Perry Link (tradotto da), “The Chinese Amnesia”, *The New York Review of Books*, 27 settembre 1990.

¹⁷ In questa prospettiva, *Luo ming* 裸命 si distingue come un'eccezione di stampo più prettamente realista.

Koonchung viene spesso (sbrigativamente) associato.¹⁸ Il recente successo nazionale e internazionale di questo genere in seguito agli exploit letterari di autori e autrici come Liu Cixin 刘慈欣, Hao Jingfang 郝景芳, Xia Jia 夏笳, Baoshu 宝树, e Chen Qiufan 陈楸帆 è andato di pari passo con la sua cooptazione al servizio di metanarrazioni e macro-progetti ideologici come il “sogno cinese” (*Zhongguo meng* 中国梦), l’apologia delle “storie della Cina” (*jiang hao Zhongguo gushi* 讲好中国故事),¹⁹ e la più recente direttiva centrale “per la costruzione di una prima potenza mondiale in campo scientifico e tecnologico” (*Wei jianshe shijie keji qiangguo* 建设世界科技强国). “La letteratura di fantascienza votata alla divulgazione scientifica rappresenta il futuro e le speranze di scienza e tecnologia,” ha recentemente ripetuto Li Yuanchao 李源潮 (ex vice-presidente della RPC) in occasione della prima convention di fantascienza cinese tenutasi a Pechino nel settembre 2016, “e chi si occupa di fantascienza ha la missione generazionale di migliorare la vita del popolo dal punto di vista scientifico e trasformare il paese in una potenza leader nella scienza e nella tecnologia.”²⁰ Prendendo dunque le distanze da una fantascienza “formalmente conservatrice” e “referenziale”,²¹ ovvero volta a riprodurre immagini essenzialiste e identitarie (ove l’identità ripresa e consolidata dal testo è quella fra stato, partito, nazione, lingua, e cultura), Chan avanza un’obliqua ma tantopiù efficace critica degli strumenti tramite cui tali progetti vengono implementati.

¹⁸ Si veda a proposito Jon Solomon, “Discovering the Modern Regime of Translation in China: Liu Cixin’s *Remembrance of Earth’s Past* and Wuhe’s *Remains of Life*”, *Journal of Translation Studies* 3 (1), 2019, 139–83.

¹⁹ Si vedano per es. Gautham Shenoy, “Telling the China Story: The Rise and Rise of Chinese Science Fiction”, *FactorDaily*, 12 gennaio 2019, <https://factordaily.com/china-science-fiction/>; e Zhu Ying, “The Same Old ‘China Story’ Keeps Chinese Sci-Fi Earthbound”, *ChinaFile*, 30 settembre 2019, <https://www.chinafile.com/reporting-opinion/culture/same-old-china-story-keeps-chinese-sci-fi-earthbound>.

²⁰ Li Yuanchao 李源潮, “Wei jianshe shijie keji qiangguo bosa kexue zhongzi” 为建设世界科技强国播撒科学种子. *Zhongguo kexue jishu xiehui* 中国科学技术协会, 8 settembre 2016, https://www.cast.org.cn/art/2016/9/8/art_358_31805.html.

²¹ J. Neil C. Garcia, “Translation and the Limits of Minority Discourse in the Philippines.” *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 31 (1), 2017, 4.

Nel fare della “tecnica di oblio della storia” un meccanismo narrativo funzionale alla costruzione del testo, Chan riconosce il carattere eminentemente politico della forma-romanzo quale prodotto di determinati “*pattern*” o forme di esperienza sociopolitica,²² ma ne riabilita al contempo il potenziale critico non-maggioritario—ciò che Darren Jorgensen ha definito come la “coscienza rivoluzionaria di differenza assoluta” contenuta in potenza nel genere fantascientifico.²³ Risultato di quest’operazione di “collisione” fra forme (letterarie, sociopolitico-esperienziali) e tecniche (politiche, narrative)—“strano incontro che reindirizza intenzione e ideologia”²⁴ —è una modalità di scrittura al contempo speculativa e realistica: speculativa nella sua tendenza a “deviare dall’imitazione della ‘realtà consensuale’ dell’esperienza quotidiana”²⁵ per esplorare invece spazi e tempi alternativi; ma allo stesso tempo realistica nel suo replicare *a livello formale* una prassi politica (la gestione della memoria storica da parte dell’apparato statale) i cui effetti si manifestano concretamente nella realtà della società cinese.²⁶ Tale realismo speculativo fondato sulla figura del rimosso caratterizza quella di Chan come una poetica appunto “hantologica”.

Il riferimento alla categoria derridiana dell’«hantologia» (*hantologie*) non ha qui valore solamente descrittivo ma anche genealogico. Dal primo punto di vista, quella di Chan Koonchung si può definire una poetica “hantologica” nella misura in cui il testo continua a rimandare a un

²² Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Princeton: Princeton University Press), 2.

²³ Darren Jorgensen, “Toward a Revolutionary Science Fiction: Althusser’s Critique of Historicity”, in Mark Bould e China Miéville (a cura di), *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009), 208.

²⁴ Levine, *Forms*, 18.

²⁵ Marek Oziewicz, “Speculative Fiction”, in *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 29 marzo 2017 (consultato il 3 settembre 2021).

²⁶ A proposito, si vedano p. es. Hanns Günther Hilpert, Frédéric Krumbein, e Volker Stanzel, “China’s Guided Memory: How Historical Events Are Remembered, Glorified, Reinterpreted, and Kept Quiet”, *Stiftung Wissenschaft Und Politik (SWP) Comment*, 2020; e Ian Johnson, “The Presence of the Past—A Coda”, in Jeffrey N. Wasserstrom (a cura di), *The Oxford Illustrated History of Modern China* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 310–323.

“presente non presente”, a un qualcosa di “quasi innominabile”.²⁷ La trama di *Shengshi* gravita intorno a un mese “scomparso” o rimosso. In *Jianfeng ernian*, il “presente non presente” è quello della realtà storica della Cina socialista, alla quale Chan contrappone una controstoria ucronica nella quale è il Kuomintang a vincere la guerra civile e unificare il paese nel 1949. In *Beijing ling gongli*, il referente incombente e innominabile è il potere in quanto tale, incarnato nel “punto zero” della capitale Pechino, cui viene contrapposta Nezha 哪吒, città ctonia nella quale dimorano i fantasmi delle vittime del potere costituito. Come osserva Colin Davies riguardo al potenziale critico-letterario della nozione di “hantologia”, in ciascuna di queste opere “il segreto dello spettro non è qualcosa che debba necessariamente venir svelato, quanto piuttosto una produttiva apertura di senso.”²⁸

Ma al di là degli aspetti diegetico-testuali di questa poetica, è la genealogia stessa del concetto di “hantologia” a offrire un utile punto di riferimento per inquadrare storicamente l’opera di Chan Koonchung. La nozione di “hantologia” sviluppata da Derrida nel saggio *Spectres de Marx: L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993) e la poetica “hantologica” di Chan sono prodotti di simili momenti storici, se non proprio delle due facce di uno stesso momento di transizione globale. Entrambe prendono forma dalla cognizione retrospettiva di un’occasione mancata, di un futuro venuto meno. Per Derrida, lo spettro che nuovamente “si aggira per l’Europa” è quello di un marxismo “amputato della sua dimensione rivoluzionaria,”²⁹ che persiste come possibilità irrealizzata dopo il crollo del muro di Berlino e la “fine della storia”.³⁰ Per Chan, invece, l’occasione mancata è quella della “decade perduta” degli

²⁷ “C’est quelque chose qu’on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. Ce présent non présent . . . Voici—ou voilà, là-bas, une chose innommable ou presque”. Derrida, *Spectres*, 26.

²⁸ Colin Davies, “Hauntology, Spectres and Phantoms”, *French Studies* 59 (3), 2005, 377.

²⁹ Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory* (New York: Columbia University Press, 2016), 31.

³⁰ “Che fare, oggi, . . . del progetto comunista?”, riassume Toni Negri, “Che fare oggi degli spettri di Marx?”. Antonio Negri, “The Specter’s Smile”, in Michael Sprinker (a cura di), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Specters of Marx* (Londra, New York: Verso, 1999), 7.

anni 80, ovvero il periodo di fermento politico e culturale iniziato poco dopo la morte di Mao, terminato drasticamente nel giugno del 1989, e infine “dimenticato’ nel silenzio imbarazzato di chi preferisce mettere in primo piano il miracolo economico degli anni 90”.³¹ Come ha osservato la traduttrice Linda Jaivin in occasione della prima pubblicazione di *Shengshi*, l’opera di Chan ha un carattere fortemente nostalgico nei confronti della “complessità politica, relativa stabilità sociale, fervente irrequietezza culturale e intellettuale, e generale senso di ‘apertura alla possibilità” che caratterizzarono questo periodo.³² Tale “apertura alla possibilità”, storicamente amputata, persiste nel testo letterario come possibile apertura di senso.

Declinazioni hantologiche

Il legame pragmatico-formale fra politica e poetica emerge con particolare chiarezza dalla giustapposizione dei romanzi *Shengshi*, *Jianfeng ernian*, e *Beijing ling gongli*. Queste tre opere tracciano un riconoscibile percorso che vede il discorso della memoria e della presenza del rimosso integrarsi nel testo narrativo prima mimeticamente (in *Shengshi*), quindi strutturalmente (in *Jianfeng ernian*), per dissolversi infine nella prospettiva storica di “lunga durata” di *Beijing ling gongli*.

In *Shengshi*, la “collisione” fra prassi politiche e forme narrative è appunto mimetica: il “*novum* hantologico” del mese mancante traspone in un futuro prossimo quanto succede già nel presente seppure in maniera meno fantascientificamente totalizzante. Questa premessa è evidente fin dalla prima riga del romanzo—“È venuto a mancare un mese, un mese intero, vi dico. È sparito, non si trova”³³—e dà forma a un racconto dal chiaro rimando allegorico, il cui referente è doppiamente manifesto: da una parte, la politica della memoria in quanto tale; dall’altra, quegli eventi che da essa sono stati rimossi. Tale immediata corrispondenza viene

³¹ Gregory B. Lee, *China’s Lost Decade: Cultural Politics and Poetics 1978–1990* (Lyon: Tigre de papiers, 2009), 8.

³² Linda Jaivin, “Yawning Heights: Chan Koon-chung’s Harmonious China”, *China Heritage Quarterly* 22 (2010).

³³ “一個月不見了。我是說，一整月不見了、消失了、找不到了”。Chan Koonchung 陳冠中, *Shengshi: Zhongguo, 2013 nian* 盛世—中國 2013 年 (Taipei: Maitian, 2009), 28.

esplicitamente riconosciuta nel testo tramite il riferimento diretto, soprattutto in fase di risoluzione della trama, a eventi storici la cui memoria è al giorno d'oggi strettamente irregimentata: “Nei discorsi ufficiali degli ultimi due decenni il 1989 viene raramente menzionato, come se nel non nominarlo, non esistesse.”³⁴ E ancora: “Il 2009 era il novantesimo anniversario del Quattro Maggio, il sessantesimo della fondazione della Repubblica, il cinquantesimo della fuga del Dalai Lama, il ventesimo dei fatti di Tiananmen, e il decimo della soppressione del Falun gong: il cosiddetto 9-6-5-2-1 aveva reso tutti inquieti”.³⁵

Se nell'opera prima di Chan Koonchung il discorso della memoria viene posto urgentemente in primo piano, in *Beijing ling gongli* si sedimenta invece sullo sfondo di un progetto narrativo più eterogeneo. Nella sua componente più propriamente romanzesca, *Beijing ling gongli* presenta dei “capitoli esterni” (*wai pian* 外篇) incentrati sulla vecchiaia di un'ex guardia rossa che sublima in decadenza culinaria la propria nostalgia per un futuro perduto; e dei “capitoli segreti” (祕篇 *mi pian*) di carattere satirico, ambientati in un *siheyuan* di Pechino nel quale è segretamente

³⁴ “在過去二十多年的官方論述中，甚少提到一九八九年，好像隻要不提，它就不存在”。Chan, *Shengshi*, 136.

³⁵ “二零零九年是一九一九年五四運動九十周年，四九年中共建政六十周年，五九年達賴喇嘛出走五十周年，八九年六四天安門事件二十周年，九九年鎮壓法輪功十周年，所謂九六五二一，弄得大家很緊張”。Ibid. Riguardo ai due passaggi appena citati, vorrei elaborare in nota un'osservazione di carattere traduttologico: nella traduzione inglese del romanzo (dalla quale è stata poi infelicemente ricavata la versione italiana), questi passaggi sono attribuiti a uno specifico personaggio, ovvero il quadro di partito He Dongsheng 何東生, il quale è chiamato a rendere conto in fase di risoluzione della trama del misterioso mese mancante. Nel testo originale però questo personaggio ricompare in scena solamente più tardi, mentre la menzione degli eventi di Tiananmen e del “9-6-5-2-1” viene affidata da Chan Koonchung al narratore eterodiegetico del romanzo. La differenza è significativa: questi passaggi rappresentano l'inizio del sotto-capitolo intitolato “L'arrivo del Leviatano” (*Juling lai le* 巨靈來了), ovvero – riprendendo il titolo dell'opera di Hobbes – la comparsa dello Stato nella sua “materia, forma e potere”. Sono convinto, in altre parole, che nell'attribuire a un narratore “esterno” uno dei pochissimi riferimenti diretti del romanzo all'evento cruciale e fantasmatico per eccellenza della storia moderna cinese, Chan Koonchung intendesse richiamare l'attenzione del lettore ai paralleli extra-diegetici della storia e al carattere appunto di Leviatano senza faccia del partito-stato cinese.

conservato da decenni il cervello di Mao Zedong. A introdurre queste due brevi sezioni è una vertiginosa cronaca della storia della città di Pechino quale manifestazione terrena ed epicentro del potere statale. Come scrive David Wang, “in un momento di ‘afasia storica’ [*lishi shiyu* 歷史失語], Chan affida alla finzione del romanzo una mole mai esplorata prima di dati sul passato.”³⁶ In questi cosiddetti “capitoli interni” (*nei pian* 內篇), l’unico segno di interpunzione usato dall’autore è la virgola di enumerazione (、), che ha l’effetto straniante di presentare la storia della capitale cinese in forma di un’interminabile lista di aneddoti, chiose, e osservazioni. A enumerare i dettagli e il significato di questa storia è il personaggio-spettro di Yu Yamang 余亞芒—ragazzino ammazzato dai carri armati di piazza Tiananmen che cerca ragione della propria morte violenta nella millenaria storia di “massacri, depredazioni, e schiavitù” della città, interrogando gli spettri senza pace che ne abitano il sottosuolo.³⁷

È tuttavia soltanto in *Jianfeng ernian* che la poetica “hantologica” incentrata sulla figura dello spettro quale rimosso che ritorna (*revenant*) assume carattere più propriamente strutturale.³⁸ *Jianfeng ernian* è un romanzo storico controfattuale costruito su quella che è forse una delle ipotesi più evocative della storia della modernità cinese:³⁹ la vittoria del Kuomintang contro il Partito Comunista Cinese nel 1949. Da questa premessa, Chan Koonchung elabora un’ucronia della nuova Cina nazionalista dal 1949 al 1979 che vede la nuova nazione cinese evolvere in una potenza di stampo liberista e liberale sotto la guida di Chiang Kai-shek 蔣介石 e l’egida degli Stati Uniti. Questa storia alternativa è raccontata dal punto di vista variabile di diversi personaggi reali e inventati, fra i quali: il

³⁶ Wang Dewei 王德威, “Beijing jixian mishi” 北京極限秘史 (Una storia segreto-liminale di Pechino), in Chen Guanzhong 陳冠中, *Beijing ling gongli* 北京零公里 (Taipei: Maitian, 2020), iii.

³⁷ Chen, *Beijing ling gongli*, 13.

³⁸ “Question de répétition: un spectre est toujours un revenant”. Derrida, *Spectres*, 32.

³⁹ Sulla modalità narrativa storico-controfattuale, si veda Catherine Gallagher, *Telling It Like It Wasn’t: The Counterfactual Imagination in History and Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 2018); sul nuovo romanzo storico cinese, Jeffrey C. Kinkley, *Visions of Dystopia in China’s New Historical Novels* (New York: Columbia University Press, 2015).

filosofo Zhang Dongsun 張東蓀; il generale Chiang Ching-kuo 蔣經國 (il cui soprannome “Jianfeng” 建豐 dà titolo al romanzo); il fondatore del Partito Comunista Tibetano Phüntsock Wangyal Goranangpa (Phünwang 平旺); un uomo d'affari; due docenti di letteratura chiamati a discutere i meriti dei premi Nobel Lao She 老舍 e Lin Yutang 林語堂; e infine la figura tragicomica della ragazza madre Mai Shinai 麥師奶 e del di lei figlio Mai Adou 麥阿斗.

Diversi spettri “infestano” il testo di *Jianfeng ernian*. Vi è per prima l'ipotesi “ritornante” della modernità nazionalista, che storicamente stroncata e marginalizzata dalla vittoria comunista del 1949, si manifesta nella finzione del testo letterario; questa premessa si staglia naturalmente sullo sfondo della storia reale della Cina moderna, che di contro assume carattere spettrale (ovvero rimosso). Questa sostituzione costituisce la dicotomia “hantologica” fondamentale sulla quale è costruito il romanzo. Vi è quindi il rimosso dell'alternativa politica di Taiwan, la cui storia insulare viene proiettata da Chan Koonchung sullo spazio-tempo della Cina continentale; infine, come nota Josephine Chiu-Duke, permane il retaggio del Movimento del Quattro Maggio e in particolare della corrente di pensiero liberale sviluppata da Hu Shi 胡適 ed elaborata da figure come Lei Zhen 雷震 e Yin Haiguang 殷海光, che riecheggia nell'«ucronia della nuova Cina» come possibilità mancata poiché “completamente eradicata in Cina durante l'estrema forma di socialismo propugnata da Mao”.⁴⁰ Queste tensioni mantengono il testo in una condizione di ambiguità. Quello di Chan non è un univoco gesto di condanna verso il passato comunista, poiché se da una parte la guida nazionalista del paese porta la nuova Cina del romanzo a raggiungere anzitempo lo status di potenza mondiale, questa traiettoria storica alternativa non è comunque libera da zone grigie e rimozioni.

Sono indicativi in questo senso il prologo e l'epilogo del romanzo: ad aprire la prima sezione di *Jianfeng ernian*, intitolata “l'inizio della fine: che giorno è oggi?” (*Zhongju de kaiju: jinri heri* 終局的開局: 今日何日), è una scena apparentemente conviviale—il ritrovo di un gruppo di intellettuali taiwanesi e continentali presso un ristorante del quartiere Haidian di

⁴⁰ Chiu-Duke, “The May Fourth Liberal Legacy”, 64.

Beiping il giorno 10 dicembre del secondo anno del governo Jianfeng (ovvero il 1979) per celebrare la Giornata mondiale dei diritti umani. Posta in apertura al romanzo quale punto d'arrivo dal quale ripercorrere le tappe storiche che hanno portato alla nuova "età dell'oro" cinese (*Shengshi Zhonghua* 盛世中華), questa premessa viene tuttavia rigettata nell'epilogo dal titolo "La fine dell'inizio: che sera è questa sera?" (*Kaiju de zhongju: jinxi he xi* 開局的終局: 今夕何夕). In coda al romanzo, lo spettro della realtà storica ritorna/irrompe nel testo in forma di pseudo-comunicato stampa governativo tramite cui viene rivelato l'arresto e l'imprigionamento di una "una grossa banda criminale composta da facinorosi e ribelli affiliati al partito comunista, convenuti in un ristorante nel quartiere Haidian di Beiping con lo scopo di 'sovvertire l'ordine costituito'".⁴¹

Inscenando a mo' di risoluzione l'arresto degli intellettuali presentati nel prologo, Chan sovrappone al 10 dicembre dell'«ucronia della nuova Cina» il 10 dicembre dell'incidente di Formosa (*Meilidao shijian* 美麗島事件)—momento di cruciale importanza nella storia della democrazia taiwanese.⁴² Tradotto nello spazio della Cina continentale, l'incidente di Formosa offre una nuova apertura di senso al di là dell'intuitiva, immediata dicotomia fra storia ufficiale e ucronia controfattuale. Che questa sovrapposizione sia da intendersi come una positiva invocazione del modello taiwanese affinché questo venga applicato nel continente, oppure come cupa premonizione (nella finzione del romanzo) e rimando (storico) al rigetto della quinta modernizzazione con l'arresto di Wei Jingsheng 魏京生 già nel 1978, rimane questione produttivamente aperta.

Conclusioni: immaginare altrimenti

Che dire dunque del progetto narrativo di Chan Koonchung? Il giudizio rimane sospeso. Nel rileggere a qualche anno di distanza gli esperimenti letterari di *Shengshi* e *Jianfeng ernian* emerge inaspettata la categoria

⁴¹ “在海淀鎮的一家飯店內，破獲共黨叛亂反動滋事分子重大犯罪團伙密謀企圖擾亂社會秩序”。Chen Guanzhong 陳冠中, *Jianfeng ernian – Xin Zhongguo wuyoushi* 建豐二年—新中國烏有史 (Taipei: Maitian, 2015), 244.

⁴² “Après la fin de l'histoire, l'esprit vient en revenant, il figure à la fois un mort qui revient et un fantôme dont le retour attendu se répète”. Derrida, *Spectres*, 25.

estetica del *gimmick* nell'accezione elaborata da Sianne Ngai, ovvero l'impressione di trovarsi di fronte a delle opere letterarie "pronte all'uso, che si interpretano da sole . . . espedienti sopravvalutati che sembrano fare troppo (in quanto tentativi forzati di attirare la nostra attenzione) e allo stesso tempo troppo poco".⁴³ Proprio come il *gimmick* quale categoria estetica specifica di una società tardo-capitalista "le cui astrazioni hanno saturato la vita di tutti i giorni,"⁴⁴ questi due espedienti narrativi sono peculiari prodotti dei propri tempi: *Shengshi* quale riflessione sulle "caratteristiche cinesi" di un miracolo economico avulso da qualsivoglia forma di liberalizzazione o apertura politica; e *Jianfeng ernian* quale tentativo di emancipazione dal monopolio della memoria storica imposto dallo stato-partito di Pechino esattamente a difesa di queste "caratteristiche" nazionali. Entrambe queste opere sono incatenate allo spettro (rimosso) del reale: è impossibile leggere *Shengshi* se non in mimetica relazione al nuovo miracolo cinese, così come è impossibile leggere *Jianfeng* se non in relazione alla storiografia ufficiale della Cina. Forse è proprio in risposta ai vincoli di questo orizzonte interpretativo che prende forma l'esperimento certo più azzardato di *Beijing ling gongli*.

Come ho osservato altrove riguardo all'opera dello scrittore di fantascienza Han Song 韩松,⁴⁵ le peculiarità stilistico-formali della trilogia "hantologica" di Chan Koonchung sono da considerarsi affini al "complesso di vincoli estetici" che caratterizzano ciò che il critico Mark Fisher ha definito come "realismo capitalista".⁴⁶ A caratterizzare il realismo speculativo (distopico, ucronico, storico-esoterico) di Chan Koonchung non è tanto la necessità di render conto della realtà multiforme della Cina contemporanea, quanto piuttosto quella di evidenziare le restrizioni ideologiche che impediscono di re-immaginare questa realtà altrimenti.

⁴³ Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2020), 1.

⁴⁴ Ngai, *Theory of the Gimmick*, 4.

⁴⁵ Si veda Lorenzo Andolfatto, "Abjection Abuse: Han Song's 'Meinü shoulie zhinan' (A guide to hunting beautiful women) and the Restricted Horizon of 'Chinese SF'", *Science Fiction Studies* 49 (1), 2022 (in corso di stampa).

⁴⁶ Mark Fisher, *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)* (London: Repeater, 2018), 506.