

Associazione Italiana di Studi Cinesi

Atti

del XVI convegno 2017

a cura di Elisa Giunipero e Chiara Piccinini



ASSOCIAZIONE
ITALIANA
STUDI
CINESI



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore



Associazione Italiana di Studi Cinesi

Atti

del XVI convegno 2017

a cura di Elisa Giunipero e Chiara Piccinini



Associazione Italiana di Studi Cinesi

a cura di: Elisa Giunipero e Chiara Piccinini

© 2019 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-470-0

Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259 - 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

Prima edizione agosto 2019

Indice

ELISA GIUNIPERO E CHIARA PICCININI <i>Prefazione</i>	7
VICTORIA ALMONTE La concezione delle varietà linguistiche (<i>Fangyan</i> 方言) nel <i>Lingwai Daida</i> di Zhou Qufei (1178): alcune riflessioni	11
SELUSI AMBROGIO La via empia del realismo cinese: Yan Lianke 阎连科 e il ponte del mitorealismo (<i>Shenshi Zhuyi</i> 神现实主义)	19
LORENZO M. CAPISANI Alcuni spunti sugli anni Venti nelle fonti del Partito Nazionalista Cinese	27
MARTINA CASCHERA Il <i>Guomindang</i> 国民党 tra satira e umorismo visuale: caricature e allegorie	32
ERICA CECCHETTI L'alfabeto del cinese di Eligio Così OFM (Firenze, 1818 - Jinan, 1885): una proposta di romanizzazione alla fine del XIX secolo	41
LOREDANA CESARINO Frammenti di note dolenti: “ <i>The Masculine Mode</i> ” nei versi della cortigiana Chang Hao 常浩 (IX sec.)	54
LARA COLANGELO Il diritto romano in Cina e le problematiche di resa terminologica nella migrazione di concetti ed istituti giuridici fondamentali: alcune riflessioni sulla traduzione di ‘dolo’ e ‘colpa’	63
SERENA DE MARCHI Da poeta a “testimone della storia”: un’analisi dell’evoluzione autobiografico-testamentaria delle memorie del cacere di Liao Yiwu	71
ORNELLA DE NIGRIS L’introduzione delle parole <i>Měishù</i> e <i>Měishùguǎn</i> nel lessico cinese moderno: alcune considerazioni preliminari	78
ILEANA DI NALLO L’evento storico come antagonista nel romanzo <i>Hen Hai</i> 恨海 di Wu Jianren	86
ANNA DI TORO Le collezioni di testi sinologici di Antonio Montucci: alcune riflessioni	93
NAZARENA FAZZARI La paronomasia omofonica su Internet: la satira come rovesciamento dei temi della propaganda e interventi di contenimento	100
GLORIA GABBIANELLI Acquisizione e cognizione dei classificatori del cinese da parte di apprendenti italofoeni	108
MARINA MIRANDA Sulla Rivoluzione culturale cinquant’anni dopo: la polarizzazione del dibattito	118

LUISA M. PATERNICÒ	
Le riflessioni linguistiche di Antelmo Severini in scritti editi e inediti	125
GIULIA RAMPOLLA	
Frammenti di storia: memorie individuali nella narrativa di tre scrittrici cinesi contemporanee	133
ANDREA SCIBETTA	
La valorizzazione della lingua cinese nelle classi plurilingui: una sperimentazione basata sul <i>translanguaging</i> in due scuole primarie	141
GABRIELE TOLA	
I classificatori secondo gli studiosi del tardo periodo Qing: alcune considerazioni linguistiche dalle grammatiche del cinese del XIX secolo	151
ALESSANDRO TOSCO	
Per <i>lealtà</i> e <i>amore filiale</i> : padri che sacrificano figli, figli che vendicano padri	157
RENATA VINCI	
La cultura italiana nella stampa cinese alle soglie del nuovo secolo (1872-1911): fonti e dinamiche della rappresentazione di una nazione	165
<i>Abstracts</i>	172
<i>Profili degli autori</i>	179

LA VIA EMPIA DEL REALISMO CINESE: YAN LIANKE 阎连科
E IL PONTE DEL MITOREALISMO (SHENSHI ZHUYI 神现实主义)

Yan Lianke è sicuramente uno degli scrittori cinesi più famosi degli ultimi venti anni sia in Cina sia all'estero. È nato nello Henan nel 1958 e, come per Mou Yan, per quanto viva a Pechino, la sua terra natale offre il paesaggio e il contesto culturale per molte delle sue opere di narrativa. Da giovane le sue umili origini lo obbligano ad arruolarsi per poter accedere all'istruzione universitaria (1978). Studia prima Scienze politiche presso l'Università dello Henan e infine ottiene una laurea dal Dipartimento di Letteratura della People's Liberation Army Academy of Art nel 1991. La prima opera di narrativa di Yan risale al 1979, *La storia di Tianma* (*Tianma de gushi* 天马的故事), ma la vera notorietà lo coglie negli anni '90 con i primi premi letterari nazionali (primo posto al Premio Lu Xun 1995-1996) e la prima opera controversa come *Lo scorrere del tempo* (*Riguang liunian* 日光流年, 1998) sul tema dell'inquinamento da contaminanti industriali. La sua produzione letteraria spazia dai racconti, ai romanzi brevi e lunghi, ai saggi relativi alla vita e cultura cinese moderna, ai saggi e trascrizioni di conferenze relativi alla sua critica letteraria. Diverse sue opere più rappresentative sono state tradotte nelle principali lingue occidentali, soprattutto in francese e inglese, ma anche in italiano sono disponibili cinque testi tradotti¹. Ognuna delle sue opere principali ha creato un ampio dibattito per una serie di ragioni: il suo stile in continua evoluzione e sperimentazione, la sua opposizione alle norme letterarie del realismo e soprattutto la censura a cui diverse sono andate incontro². Dal 2016 è stato nominato Visiting Professor presso la Hong Kong University of Science and Technology dove insegna corsi di scrittura e letteratura.

In questo articolo ci concentreremo sulla sua produzione di critica letteraria, in particolare con lo scopo di rintracciare la definizione e i caratteri del suo realismo che egli stesso definisce "mitorealismo" *shenshi zhuyi* 神现实主义 e, nelle conclusioni, le connessioni che questa definizione ha con concetti filosofici classici daoisti e buddhisti, nel quadro di una scrittura come forma di elevazione spirituale. Wang Jinghui ha offerto un lucido articolo riguardante gli elementi religiosi o spirituali diffusamente presenti in un'opera di Yan come *Il Sogno del villaggio dei Ding*, rintracciando sia le influenze della letteratura del "realismo magico" di Borges e Marquez, sia la grande tradizione dei racconti di spiriti e demoni che risalgono alla più profonda tradizione cinese (*lingyi guiguai xiaoshuo* 灵异鬼怪小说)³. Quello che invece noi ci prefiggiamo di fare è co-

¹ Si tratta di tre romanzi: 1. *Servire il popolo*, (trad. Patrizia Liberati, Torino: Einaudi, 2006); 2. *Il sogno del villaggio dei Ding*, (trad. Lucia Regola, Roma: Nottetempo, 2011) e *I quattro libri*, (trad. Lucia Regola, Roma: Nottetempo, 2018). Un testo biografico sullo scontro generazionale col padre che non comprendeva le sue giovanili velleità intellettuali: *Pensando a mio padre*, (trad. Lucia Regola, Roma: Nottetempo, 2013). E infine un'antologia di racconti: *Il podestà Liu e altri racconti*, (trad. Marco Fumian, Roma: Atmosphere Libri, 2017).

² Sono stati oggetto di censura diretta i romanzi: *Servire il popolo* (*Wei renmin fuwu* 为人民服务, 2005), *Il Sogno del villaggio dei Ding* (*Dingzhuang meng* 丁庄梦, 2006) e *I quattro libri* (*Sishu* 四书, 2011). Le Cronache di Esplosione (*Zhalie zhi* 炸裂志, 2013) ha invece subito quella che si potrebbe chiamare una censura del "silenzio promozionale". Sulla censura "hard" e "soft" in Cina e in particolare su l'ultimo romanzo menzionato si veda Yan Lianke, "An examination of China's Censorship System", in *Oxford Handbooks of Modern Chinese Literatures*, a cura di Carlos Rojas e Andrea Bachner (New York: Oxford University Press, 2016), 263-74.

³ Wang, Jinghui, "Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works", *Mo Yan in context*, edito da Angelica Duran & Huang Yuhua (West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 2014), 138-52.

gliere questa stessa dimensione spirituale non nelle tematiche e nei soggetti trattati nelle narrazioni, bensì nella definizione stessa che Yan propone di atto narrativo. La componente spirituale non è solo il medium di trasmissione del contenuto critico come Wang fa a tratti sembrare, facendo passare l'utilizzo di situazioni irreali e personaggi più o meno fantastici per un espediente volto a scavalcare la censura, secondo buona tradizione letteraria cinese. Dal nostro punto di vista, invece, questa dimensione spirituale e "irrealistica" è parte fondante della scrittura, poiché è la base di un processo di interpretazione del reale contemporaneo cinese che eccede la capacità di definizione e comprensione di un realismo in senso classico. Il reale è più del realismo, per cui c'è bisogno di uno strappo "mitologico" a tratti estatico. È proprio su questo contenuto metanarrativo che concentreremo la nostra analisi, rivolgendoci alle sue opere di critica e riflessione letteraria piuttosto che alla sua narrativa stessa, che funge però da inevitabile sfondo per questa riflessione.

1. I quattro realismi

Tra i suoi numerosi scritti sulla letteratura spicca *La scoperta della narrativa* (发现小说)⁴ del 2011, poiché, a differenza delle sue altre opere di critica, è delineato come un trattato, suddiviso in fasi coerenti e non una raccolta di saggi o articoli non connessi tra loro. *La scoperta* è dedicato alla definizione di una propria via nel realismo letterario e ha una ricchezza argomentativa che non lo colloca solo all'interno del dibattito cinese, bensì in un più complesso dibattito globale sulla letteratura, sia perché egli analizza autori non cinesi, sia perché la sua riflessione ha una portata estremamente elevata che penetra la questione del narrare e dell'impegno sociale dello scrittore nel mondo contemporaneo.

Yan apre il trattato denunciandosi in quanto "figlio empio del realismo" (*xianshizhuyide buxiaozi zi* 现实主义的不孝之子)⁵, usando quindi la forte espressione *buxiao*, che sappiamo essere nella tradizione familiare cinese un'accusa gravissima, poiché si tratta della negazione dell'amor filiale, quindi della rottura del legame sociale principale su cui si costruiscono specularmente tutte le relazioni sociali. L'autore si autodefinisce figlio del realismo marxista e socialista, dice di scrivere racconti che hanno la consistenza del realismo, ma che non ne rispettano le norme, i criteri e i soggetti. In particolare si oppone alla descrizione del nudo realismo, che percepisce come estetizzazione della banale apparenza. È un figlio empio ma non nel senso dell'odio verso il padre, del disprezzo, ma in quanto rompe la regola confuciana del lieve dissenso che il figlio può mostrare ma il quale, davanti al genitore che non lo ascolta, deve necessariamente piegare la testa. Cosa che Yan non fa. Per capirne il significato ci basti citare il *Lunyu* IV.18 "Il maestro disse: Nell'agire per i tuoi genitori puoi manifestare il tuo dissenso [su come ti è richiesto di agire] ma devi farlo con pacatezza. Se noti che non hanno intenzione di accettare il tuo consiglio, continua a rispettarli e non opporti. Puoi esserne amareggiato, ma non dimostrarti mai risentito"⁶. Yan manifesta apertamente il suo dissenso e rifiuta di accettare il realismo tradizionale, scegliendo la disobbedienza rispetto al tributo di onori che avrebbe dalla sua "resa". Il "padre realismo" lo premierebbe con riconoscimenti, ruoli istituzionali, premi e supporto, a cui il "figlio empio" rinuncia, rischiando censura e silenzio sulle sue opere.

Seguendo la sua "empietà", Yan definisce quattro modalità di realismo⁷: 1. Un realismo che si autolimita (*kong gou xianshizhuyi* 控构现实主义), quindi falsificato e soggetto al controllo dell'autorità; 2. Un realismo mondano (*shixiang xianshizhuyi* 世相现实主义), che resta superficialmente dedicato all'apparenza, prova ad imitare la vita quotidiana, una presunta esperienza comune, crea modellizzazioni e soddisfa il bisogno edonistico del lettore di sentirsi al centro della narrazione in un semplice riconoscimento di condizione con i protagonisti. A detta di Yan, sfortunatamente questa è la forma più diffusa di realismo tra gli scrittori degli ultimi trent'anni, che lo confondono per sperimentazione e libertà narrativa; 3. Un realismo vitale o della vita (*shengming xianshizhuyi* 生命现实主义), che penetra la ricchezza, la profondità ambigua e insondabile dell'esperienza umana della vita; 4. Un realismo spirituale o dell'anima (*linghun xianshizhuyi* 灵魂现实主义), il quale va oltre e indaga sia l'esperienza umana quotidiana sia l'anima o lo spirito individu-

⁴ Yan, Lianke 阎连科, *Faxian xiaoshuo* 发现小说 [La scoperta della narrativa], (Tianjing: Nankai daxue chubanshe), 2011. Scegliamo di tradurre *xiaoshuo* non con romanzo bensì con narrativa (*jixuwen* 记叙文), poiché con questo termine Yan intende qualunque forma di narrazione, sia breve sia lunga, sia suddivisa in capitoli sia no. La corrispondenza più coerente dell'uso del termine è probabilmente con l'inglese "fiction".

⁵ *Ivi*, 3. Tutte le traduzioni sono da intendere come nostre.

⁶ 子曰：『事父母幾諫，見志不從，又敬不違，勞而不怨。』 (traduzione nostra).

⁷ L'elenco dei realismi si trova a p. 7, la loro spiegazione nelle pagine successive.

ale dei personaggi, descrivendone la vita come guidata da questa forza interiore che va oltre la semplice razionalizzazione. Il realismo vitale non solo crea personaggi realistici ma personalità che rappresentano la complessità della loro epoca rendendoli degli esseri umani dalla portata universale senza farne dei modelli stereotipati. La loro esperienza unica sa parlare a tutti gli uomini e alla loro umanità profonda, in quanto esempio e non modello. Yan dice che il realismo spirituale “ha una valenza universale e lo status ampio dei classici” (*youzhe pubian yiyi he weida de jingdian diwei* 有着普遍意义和伟大的经典地位). Mentre il realismo mondano stereotipa e fissa i personaggi, il realismo vitale offre soggetti mutevoli che non sono quindi cristallizzati o determinati. Lo spiega dicendo:

Ciò che noi – in quanto lettori – cerchiamo in un’opera che sia un classico del realismo, è se la verità della vita del personaggio sia superiore rispetto alle azioni e reazioni nei confronti della complessa società che si presentano all’interno della storia. Inoltre cerchiamo se questo personaggio trascenda o meno la sua epoca e il suo tempo, quindi quale sia il suo status universale rispetto alla vita degli uomini nella stessa epoca.⁸

Dei personaggi realmente vivi devono essere come gli umani, non possono essere esauriti attraverso aspetti limitanti della loro vita che abbiano la pretesa di comprenderli in toto. Le azioni di un uomo non ne comprendono mai l’umanità. Il più alto livello raggiungibile è quindi la vitalità profonda dello spirito, il luogo in cui l’anima del personaggio sia mostrata nelle sue miserie e grandezze, nelle sue contorsioni e nei tormenti interiori. E questo spazio interiore non è la semplice risposta alla realtà esteriore, ma è essa stessa condizione di quello spazio esteriore. Secondo Yan il primo grande maestro del realismo spirituale sarebbe stato Dostoevskij, mentre Lu Xun sarebbe il primo scrittore cinese ad aver raggiunto queste stesse vette.

2. Le quattro forme di causalità narrativa

Il secondo contributo rilevante di Yan Lianke alla critica letteraria è una complessa classificazione delle forme di causalità riscontrabili nella narrazione: la causalità zero, la causalità assoluta, la semi-causalità e la causalità interna (o interiore). La “causalità zero” (*lingyin guo* 零因果)⁹ è emblematicamente rappresentata dalle *Metamorfosi* di Kafka nel momento in cui l’autore inizia a riportare il risultato del processo di trasformazione, o metamorfosi del protagonista, senza mai offrirne giustificazioni. Kafka avrebbe usato in tal modo tutto il potere “egemonico e regale” (*baquan, huangquan* 霸权, 皇权)¹⁰ dell’autore, col rischio però di creare nel lettore la consapevolezza dell’assurdo, dell’irreale, quindi distanziando la storia dalla vita e dalla verità di ogni singolo uomo reale che può esserne lettore. Offrendo un effetto senza alcuna forma di causa (*wuyin zhi guo* 无因之果), Kafka “lascia questo gigantesco spazio vuoto come catena della causalità, davvero facendo smarrire i lettori e i ricercatori in questo buco nero”¹¹.

Al lato opposto, la “causalità assoluta” (*quanyin guo* 全因果)¹² è l’espressione di una perfetta e chiara catena causale, dove per ogni effetto c’è una causa e viceversa, dove entrambe sono sempre evidenti e accertabili. In questo caso i personaggi risultano complessivamente definiti: “questo è il metodo predisposto di creare personaggi archetipici, la via inevitabile del dare vita a “personaggi sociali””¹³. Vuol dire quindi che ogni personaggio non è descritto come una persona reale, in luci ed ombre, bensì come una “persona collettiva”, un’astrazione. Una persona che viva in uno spazio di definite determinazioni, di logica concatenazione prestabilita. Contro questo genere di narrazione, Yan obietta: “Ma, per le persone che vivono effettivamente una vita nelle circostanze e in un mondo reali, non è che tutto sia sempre guidato dalla necessità (*biran* 必然), quanto più spesso dalla contingenza (*ouran* 偶然)”¹⁴. Quindi il nucleo veritativo della vita umana non è nella neces-

⁸ 人物生命的真实是否大于故事中对复杂社会真实的揭示与铺排，并且这个人物是否超越时代和时间，对当下所有人的生有多少普遍意义，这是我们作为读者对经典现实主义作品在今天的切实苛求。Ivi, 30.

⁹ Ivi, 61-87

¹⁰ Ivi, 20.

¹¹ 留下那巨大的因为之因为的空白，其实正是令读者和研究者着迷的黑洞。Ivi, 22. Evidente il gioco terminologico tra il bianco dell’assenza di una qualsivoglia catena di causalità e il buco nero della non comprensione in cui invece cade il fruitore del racconto.

¹² Ivi, 89-104

¹³ 这是典型人物产生的典型法章，是社会人孕育的必须途径。Ivi, 28.

¹⁴ 然而，身处生活、环境和现实世界中的人，却又恰恰不是永远都在必然中，而是往往身处偶然中。Ivi, 29.

sarietà, bensì nella contingenza e quindi il valore che la narrazione deve preservare e accrescere è proprio questa indeterminazione, questa casualità interiore e esteriore del soggetto.

Yan suggerisce che il vero balzo in avanti nel mondo globale della narrativa, si debba a Gabriel Garcia Marquez che ha creato una terza causalità, che l'autore cinese chiama "semi-causalità" (*ban yinguo* 半因果)¹⁵, e che è cifra del "realismo magico". Marquez non si sarebbe servito né dell'oscura "causalità zero", né della prescrittiva "causalità assoluta", ma piuttosto del principio di "improbabilità" (*bukengde fasheng* 不可能的发生) che permette di far avvenire ciò che in sé sembra inverosimile o almeno improbabile, ma che non è assurdo e quindi ha una sua verosimiglianza. La "semi-causalità" restituisce quella contingenza della vita di cui Yan parla e che vuole difendere rispetto alle pretese della stessa narrativa che vorrebbe invece dettarle regole che non ha, per renderla lineare, interpretabile e comprensibile. I personaggi di Marquez devono affrontare la vita e i pericoli di eventi improbabili ma possibili, nascosti nelle maglie della quotidianità. Essi si avvicinano al tenore dei soggetti della narrazione mitica ed epica, perché colgono l'archetipo della condizione umana.

L'ultima causalità, prossima a questa, ma che secondo Yan è un ulteriore passo innanzi, è la causalità interna o interiore (*neiyin guo* 内因果)¹⁶, non connessa ad un ambiente esterno, alle condizioni globali o assolute, alla realtàmondana, ma alle corde dell'interiorità più profonda dell'anima del personaggio, al suo cuore e ai suoi sentimenti, tutti fattori interni che condizionano gli eventi nella loro carsicità. I personaggi non solo vivono la loro vita esteriore, ma anche il loro mondo interiore e profondo, le loro attitudini e aspirazioni, che risultano essere reali e determinanti tanto quanto l'esteriorità degli eventi, poiché possiedono una loro causalità interna, una logica dell'interiorità. I personaggi legati a questa causalità non sono quindi rilevanti in quanto astrazioni di un contesto sociale o di una epoca, ma in quanto esprimono un sensato e complesso mondo di eventi e azioni interiori. I sentimenti e desideri possono condizionare e dilaniare un uomo anche più delle sue concrete condizioni esterne. Gli eventi che vengono narrati sono quindi nuovamente improbabili come per la semi-causalità, possono avere i connotati del racconto epico e un'aurea misteriosa, ma non sono mai distanti quanto il mito antico rischia di essere per l'uomo d'oggi. Non c'è questa distanza storica e qualitativa rispetto al lettore odierno. I protagonisti non sono eroi straordinari che meritano l'immortalità per le loro gesta "non umane", bensì uomini con grandezze e miserie tipiche di tutti gli uomini, ma che vengono inseriti in un contesto storico-sociale che viene elevato alla qualità del mito. Eroi di un'epica quotidiana, fatta di sopraffazione, violenza, crescita e sentimento.

3. Il mitorealismo come ponte verso il reale

Yan è ben cosciente del rischio che corre adoperando il concetto di "mitorealismo". Il mondo epico e mitico si definisce nell'irrealtà e quindi nella distanza dalla vita umana, mentre la sua narrativa usa il mitico come "genere" e non come "spazio", essendo il contesto delle sue narrazioni sempre reale, quotidiano. Specifica:

Ma, questa [narrazione con causalità interna] non è come le favole o gli aneddoti. La sua somiglianza con le favole è dovuta al fatto che la "veridicità interna" (内真实) nasca da delle esperienze che di primo acchito solo lo scrittore ha avuto e che poco probabilmente (不可能) il lettore possa aver incontrato o sperimentato nella sua vita. I racconti antichi si basano prevalentemente sulla ripetizione della tradizione ed è quasi impossibile che siano scaturiti da eventi avvenuti nella realtà. Al contrario, lo scopo della scrittura a causalità interna non è quello di far emergere una sensazione o un pensiero relativo al mistero, all'allegorico o all'esoterico, ma piuttosto di aprire una via inedita che penetri la concretezza della realtà e della vita. L'essenza e la potenzialità della causalità interna è di inaugurare la scrittura di un nuovo realismo e di un nuovo reale. Altrimenti, la causalità interna perderebbe il suo significato e sarebbe soffocata a morte dalle due mani invisibili del favoloso e del misterioso.¹⁷

¹⁵ Ivi, 105-48

¹⁶ Ivi, 149-177

¹⁷ 但它决然不是寓言小说或寓言故事。之所以被寓言，是因为那个内真实是只有作家最先体会并表达出来的，而读者不可能在生活中找到曾经的发生与经验。亦如古老的寓言只能从流传中走来，而很少会从现实中再次发生般。但内因果写作的目的不是为了神秘、寓言和含蓄在故事中寄情和寓理，而是另辟蹊径地踏入现实和生活之真实，别开生面地写出一种新的现实与真实，是内因果的根本与可能。舍此，内因果就失去意义而被寓言和神秘这两只看不见的手堵住呼吸而死亡。Ivi, 48.

Quindi il “realismo interno” non presenta la distanza e l’irrealisticità del racconto epico, non usa la “causalità zero”, non presuppone eventi e condizioni fantastici, ma al contrario si occupa della reale vita interiore degli uomini, della loro anima, del cuore e delle relazioni. La “causalità interna” “non è una questione di stile o gusto personale, quanto piuttosto una modalità di conoscenza del mondo e una via inedita del realismo”¹⁸. Yan quindi dà questo nome complessivo al suo progetto narrativo chiamandolo “mitorealismo” (*shenshi zhuyi* 神现实主义) e questo sarebbe la terza via cinese tra puro realismo tradizionale e l’attrazione delle scuole letterarie occidentali, come le avanguardie¹⁹. Questo dovrebbe essere il nuovo corso della letteratura in Cina, liberando finalmente la creatività dal giogo dell’adattamento della narrazione e dell’anima cinesi ai trend letterari occidentali. Perché, e questa è una chiara rivendicazione dell’autore, gli insegnamenti e le tecniche della letteratura occidentale non possono adattarsi al mondo cinese, perché l’arte della narrazione non può essere dissociata da una cultura, un’epoca e un territorio²⁰. Così egli descrive il suo progetto, che non intende solo come personale, bensì come collettivo:

Nel processo narrativo è necessario abbandonare ogni relazione logica superficiale, nella ricerca di una verità “non manifesta” (“不存在”的真实), una verità invisibile che è stata occultata dalla verità stessa. Il mitorealismo si distanzia dall’interpretazione comune del realismo. La sua relazione con la realtà non si basa sulla causalità diretta della vita, quanto invece essa risiede nell’animo umano (灵魂), nello spirito (精神) – in quanto relazione dello spirito del reale con le cose e con l’uomo – e nella specifica concezione fondativa dell’autore sui caratteri del reale. Parlando solo di ciò che è visibile e chiaro, non si può giungere al ponte che conduce alla verità e al reale (真实和现实的桥梁). Le tecniche e i canali che possono tenere insieme il mitorealismo con la verità e la realtà sono costituiti dell’immaginazione, dall’allegoria, dal mitologico, dal leggendario, dal mondo onirico, dal fantastico, dal misterioso, dal camaleontico, ecc, che possono tutti prendere vita.

In nessun modo il mitorealismo rigetta il realismo, strenuamente costruisce realtà e supera il realismo.²¹

Il mitorealismo ha quindi il potere poetico di aprire nuovi e imprevedibili porti o ponti verso la comprensione della vita e dell’interiorità dell’uomo, pur lasciando quest’ultimo nel contesto della vita reale. Esso investiga la verità dietro la verità, l’insondabilità dell’umanità in quando sorgente inesauribile di reale. Yan, con una espressione densa di fascino e di ambiguità, definisce questa verità come “non manifesta” o “non esistente” (*bu cunzai* 不存在). Una verità che non è la semplice cronaca di eventi e fatti, bensì la sorgente di tutti i “possibili reali”. Questo nuovo realismo non deve confinarsi nella realtà misurabile dello spazio e del tempo, poiché deve invece raggiungere il confine vitale incommensurabile dell’animo umano, che è un aspetto concreto ma non quantificabile del reale e della verità della vita. Se il mitorealismo è un ponte, non bisogna soffermarsi sulla sua componente mitica, bensì puntare alla sua funzione: il raggiungimento della sponda del reale.

Yan sente il rischio del termine scelto, di ricadere nella distanza mitica e epica, una distanza che necessita divinità e pura imperscrutabilità. Per questo dedica diversi passaggi alla distinzione tra il suo realismo e il mitologico, due aspetti che per loro conto apparirebbero in pura contraddizione. In una di queste puntualizzazioni usa nuovamente il termine “ponte”:

Relativamente al mitorealismo di alcuni scrittori contemporanei²², è necessario mettere in evidenza che non si intende che l’autore stia scrivendo “mitologicamente” – ad es. eventi miracolosi, misteri, racconti segreti o mitologie. È semplicemente che ha attraversato il “ponte del mitico” (神的桥梁) per raggiungere infine la sponda del “reale” (“实”的彼岸), un “nuovo tipo di reale” o “nuovo tipo di verità” che è su una sponda irraggiungibile attraverso il realismo ordinario. Questo luogo remoto e pacifico dove il realismo non può spingersi, è raggiungibile grazie al “mitorealismo” che sa portare la luce in tale luogo in ombra. Tutto ciò che viene eliminato, sia ciò che è assurdo e nascosto, sia quello che è evidente, diventa chiaro, comprensibile e percepibile.

¹⁸ 它不是一种风格和个性，而是认识世界的一种方法，走进现实的一种新径。Ivi, 48

¹⁹ Ivi, 181,

²⁰ Ivi, 188-189.

²¹ 在创作中摒弃固有真实生活的表面逻辑关系，去探求一种“不存在”的真实，看不见的真实，被真实掩盖的真实。神现实主义疏远于通行的现实主义。它与现实的联系不是生活的直接因果，而更多的是仰仗于人的灵魂、精神（现实的精神和事物内部关系与人的联系）和创作者在现实基础上的特殊臆思。有一说一，不是它抵达真实和现实的桥梁。在日常生活与社会现实土壤上的想象，寓言，神话，传说，梦境，幻想，魔变，移植等等，都是神现实主义通向真实和现实的手法与渠道。神现实主义绝不排斥现实主义，但它努力创造现实和超越现实主义。Ivi, 181-2.

²² Cita alcuni autori che condividerebbero con lui questa attitudine “mitorealista”: Han Shaogong, Zhang Wei, Chen Zhongshi, Li Rui, Wang Anyi e soprattutto Mou Yan che riconosce come maestro indiscusso.

bile. [...] Noi possiamo scoprire al di sotto di una “vita realistica”, determinata dalla logica e dalla catena del causa-effetto, una invisibile e mai letta verità o datità, che metta d’accordo la ragione e la catena logica del causa-effetto.²³

È evidente quindi che il termine “mito” in “mitorealismo” sia da intendere come un puro e semplice determinante nominale, come carattere descrittivo e non come genere letterario alternativo, poiché di realismo si tratta: ricerca di una visione ermeneutica del reale. Per sopperire a questo rischio della miticizzazione, Fumian propone di tradurre il termine *shenshi zhuyi* 神现实主义 con “pararealismo”, che spiega definendolo “[...] l’invenzione di realtà “parallele” che sono e non sono, sembrano e non sembrano la realtà “reale” della Cina contemporanea”²⁴. Sebbene egli ben spieghi che non si tratti di realtà effettivamente parallele, bensì di penetrare l’imperscrutabile, il termine “pararealismo” se avvicinato al concetto di “parallelo” indicherebbe un’alterità o ulteriorità. Di per sé, il prefisso “para-” (παρα-) indica sia qualcosa che è accanto sia qualcosa che è oltre, al di là²⁵. Se il concetto di prossimità andrebbe bene, quello di alterità (o di oltre) risulta incongruo, rischiando di definire il “mitorealismo” in un rapporto di alterità rispetto al realismo. Accogliendo la giusta motivazione di Fumian nell’offrire una traduzione alternativa, ci sembrerebbe più consono usare un neologismo come “transrealismo”, intendendo il “mitorealismo” come un modo per attraversare il reale, per penetrarlo al di là dell’apparenza, restituendo col prefisso “trans-” l’idea del ponte cara all’argomentazione di Yan. Ma insistendo l’autore sulla definizione di *shenshi zhuyi* proprio nella distinzione dal “mito”, voler fornire altre traduzioni ci sembra tradire l’argomentazione dell’autore e perdere il legame che invece vuole saldamente stabilire con la tradizione narrativa sia scritta sia orale della più profonda antichità cinese.

La Cina per essere non solo descritta ma compresa necessita quindi di essere narrata, poiché una narrazione ermeneutica può metterne a nudo le sue complessità indistricabili. Yan in più articoli, saggi e prefazioni ripete che la trasformazione della contemporaneità cinese sia così estrema, rapida, spesso assurda e con leggi inintelligibili, che la descrizione di questo reale, se rimane puro realismo, ne appiattisce l’incomprensibilità, normalizzandola, rendendola accettabile e logica anche quando non lo sia. La dimensione del mitico invece ne indaga l’improbabilità che è divenuta realtà accettata. Il mito ricrea nel lettore quel minimo senso di distanza che fa vibrare e oscillare la presunta razionalità indubitabile del reale²⁶. La componente mitica mette a nudo la narrazione del potere, non è l’espedito di occultamento della critica.

4. La dimensione spirituale della narrazione

Come abbiamo anticipato all’inizio di questo articolo, tra i nostri intenti argomentativi c’è la definizione della narrativa in Yan come un vero e proprio percorso spirituale sia per l’autore sia per il lettore. La dimensione di questa raffinatezza spirituale viene sostenuta anche da Tao Dongfeng, che definisce Yan Lianke, insieme a Mo Yan e Jia Pingwa, come uno dei massimi rappresentanti contemporanei di una eleganza stilistica e narrativa che egli definisce con il termine “elite literature”²⁷. È necessario specificare che il termine non abbia assolutamente un’accezione di definizione di natali elevati o censo, poiché se così fosse, la contraddizione sarebbe palese essendo sia Mo sia Yan di umili origini rurali. Al contrario, Tao considera “elitari” quegli autori che positivamente si oppongono alla resa al business editoriale, alla scrittura di testi che estetizzano il reale tanto da arrivare a toccare i livelli del ridicolo e del carnevalesco. Il critico in effetti definisce questa letteratura di massa contemporanea come “de-elitizzazione” (de-elitization), proprio a sottolineare come sia la “letteratura elitaria” a portare avanti sia la sperimentazione formale (linguistica e narrativa), sia la let-

²³ 关于神现实主义的当代写作，这儿必须要强调的不是作家在写作中如何地“神”——神奇，神秘，神经。而是要透过“神的桥梁”，到达“实”的彼岸——那种存在彼岸的“新的现实”和“新的真实”，是今天奉行的现实主义无法抵达和揭示的真实与现实。凡为现实主义无法跟进的幽深之处，神现实主义恰可路通桥至，如聚光灯样照亮那幽暗的角落。一切被隐蔽的荒谬与存在，在神现实主义面前都清晰可见，明白无误，可触可感。[...] 发现现实生活表面的逻辑因果之背后那种看不见的、不被读者，情理与因果逻辑认同的那种荒谬的真实和存在。Ivi, 54.

²⁴ Marco Fumian, “Postfazione. Le sofferenze dei contadini nella Cina della modernizzazione: un breve excursus sulla narrativa di Yan Lianke”, in Yan Lianke, *Il podestà Liu e altri racconti* (Roma: Atmosphere Libri, 2017), 165.

²⁵ Se ne veda la definizione nell’*Enciclopedia Treccani* <http://www.treccani.it/vocabolario/para-2/>.

²⁶ Una delle più chiare spiegazioni di questa assurdità della Cina contemporanea si può trovare nella “Author’s Note” presente alla fine della traduzione in inglese di *The Explosion Chronicles*, 451-7. Questa nota è assente sia nella versione cinese da noi consultata sia nella traduzione francese, si tratta evidentemente di una nota scritta appositamente da Yan per l’edizione inglese.

²⁷ Tao Dongfeng, “Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization”, in *A companion to Modern Chinese Literature*, edito da Zhang Yingjin, Oxford: Wiley-Blackwell, 98-115.

teratura come impegno alto, di critica socio-politica, anche a costo di subire censura. Yan quindi, in quanto letterato “elitario”, in tale accezione, rappresenta a pieno titolo questa ricerca di una visione disincantata e profonda del reale. La dimensione spirituale della scrittura è quindi una forma di “elitarismo narrativo”, ma assolutamente non di elitarismo contenutistico, poiché i testi di Yan sono densi di riferimenti alla cultura religiosa e sociale del mondo rurale.

Nell’analisi precedente abbiamo già evidenziato come i nessi profondi della realtà e verità vengano definiti da Yan come “non esserci” o “non manifesti” (*bu cunzai* 不存在), questa loro profondità è certamente dettata dall’occultamento da parte del potere, che vuole mascherare il più possibile ogni sua violenza, illegittimità e usurpazione, ma secondo noi c’è anche una ragione ontologica dietro questa assenza. La verità (*zhenshi* 真实) risulta assente non solo perché mascherata, ma anche perché profonda, insondabile empiricamente. Yan descrive l’arte della narrazione come uno spogliarsi di costrutti e di abilità, per raggiungere una purezza profonda.

Non saper fare è un inizio, invece saper fare diventa efficace risultato e risoluzione [...]. In realtà è proprio dal saper fare al non saper fare che si trova il confine genuino dell’illuminazione (*kaifu* 开悟). Dal capire al sentirsi confusi, questa è la più profonda illuminazione e il più profondo risveglio²⁸.

E il lessico evidentemente spirituale adoperato non è casuale, poiché questa argomentazione segue la narrazione di un racconto buddhista che Yan cita almeno in due occasioni²⁹: un novizio che non riesce a risvegliarsi perché troppo intelligente e capace, viene gradualmente indotto dal maestro a lasciare lo studio divenendo agricoltore, un mestiere che non sapeva fare (*bu hui* 不会) ma in cui rapidamente eccelle (*hui* 会) a tal punto da continuare a non raggiungere il risveglio. Il maestro frustra i suoi successi rendendolo così svogliato e interessato solo al futile (una gara di grilli), da disimparare tutto ciò che aveva appreso (*buhui* 不会) e solo allora il maestro lo dichiarerà risvegliato (*kaiwu* 开悟). Come il monaco, per il nostro autore, lo scrittore da non saper scrivere, deve studiare e imparare a farlo (acquisendo regole), ma per scrivere davvero, per penetrare la profondità della verità, deve disimparare a farlo, deve ridurre la sua professionalità e bravura (es. dimenticare le regole). Se in epoca Song la critica della poesia (*shihua* 诗话) ricevette dalla meditazione buddhista il lessico per definire la produzione e fruizione dell’opera poetica, la stessa cosa accade col “mitorealismo”. Il buddhismo offre il distacco, la consapevolezza dell’illusione della conoscenza e della mutevolezza del reale.

Ma il lessico del “non c’è” o “non manifesto” non può non richiamare anche il daoismo e la definizione del *dao* 道 come *wu* 无, quindi come non manifestazione, stato di indeterminazione assoluta. E questa evidente eco è supportata da altre espressioni usate da Yan, come ad esempio: “ciò che qui si definisce “controtendenza rispetto al realismo”, non è una reale opposizione, bensì è un rovesciamento, un tornare indietro”³⁰. Questa opposizione è in realtà un ritorno, un ritorno al realismo ma di un realismo tolto dalle mani del potere, un ritornare quindi alla purezza originaria di quel reale che necessita quel “ponte del mitico” per manifestarsi nella sua potenza. Nell’originale cinese di quest’ultima citazione ricorre ben sette volte il carattere *fan* 反, uno dei termini cardine del pensiero di Laozi, come ritorno allo stato infantile, ritorno alla purezza, al non manifesto, all’armonia iniziale e allo stato di vera efficacia: “Il ritorno (反) segna, della Via (道), il moto”³¹. Il mitorealismo è ritorno al realismo autentico e per realizzarlo lo stesso autore deve ridursi, attenuare la sua capacità e ritornare allo stato di “incomprensione” (*hutu* 糊涂), quando tutto è confuso e non ancora, quindi, determinato. Lo stato di confusione da cui la chiarezza trae origine altri non è che quel *wu* 无, il non determinato, il non ancora manifesto. Ed è questo il traguardo della narrazione in quanto “ponte” (*qiaoliang* 桥梁): accompagnare verso un reale di cui le vere ragioni d’essere sono occultate.

²⁸ «不会是一种开始，而会，却成了正果的目的和总结 [...] 原来，从会到不会，竟是一种真正开悟的境界。[...] 从明白再到糊涂。从明白到糊涂，才是最终的开悟和醒醒透» Yan Lianke. *Xiezuo zuinan shi hutu* 写作最难是糊涂 [Nello scrivere la cosa più difficile è restare confusi]. (Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2012), 73.

²⁹ Yan, Lianke 阎连科, *Faxian xiaoshuo* 发现小说 [La scoperta della narrativa], (Tianjing: Nankai daxue chubanshe), 2011, 215-217 e Yan Lianke. *Xiezuo zuinan shi hutu* 写作最难是糊涂 [Nello scrivere la cosa più difficile è restare confusi]. (Beijing: Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2012), 70-72.

³⁰ 这里说的“反现实”的反，不仅是反对的反，更是相反的反，逆向的反。Yan Lianke, *Zouzai bierende lushang: Yan Lianke yu si lu* 走在别人的路上: 阎连科语思录 [Percorrere le strade di altri: Registrazioni dei discorsi di Yan Lianke], (Shanghai: Shijie chuban jituan), 122.

³¹ 反也者道之动也, Laozi 40 citato dalla traduzione di Attilio Andreini, *Laozi. Genesi del «Daodejing»* (Torino: Einaudi, 2004), 9.

Bibliografia dei testi citati

- Andreini, Attilio. *Laozi. Genesi del «Daodejing»*. Torino: Einaudi, 2004.
- Fumian, Marco. "Postfazione. Le sofferenze dei contadini nella Cina della modernizzazione: un breve excursus sulla narrativa di Yan Lianke". In Yan Lianke, *Il podestà Liu e altri racconti*, 155-176. Roma: Atmosphere Libri, 2017.
- «para-» in *Enciclopedia Treccani* <http://www.treccani.it/vocabolario/para-2/> (ultima consultazione 6/06/2018).
- Rojas, Carlos. "Speaking from the margins: Yan Lianke". In *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, edito da Kirk A. Denton, 431-5. New York: Columbia University Press.
- Tao, Dongfeng. "Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization". In *A companion to Modern Chinese Literature*, edito da Zhang Yingjin, 98-115. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016.
- Wang, Jinghui, "Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works". In *Mo Yan in context*, edito da Angelica Duran & Huang Yuhan, 138-52. West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 2014.
- Yan, Lianke 阎连科. *Servire il popolo*. Torino: Einaudi, 2006.
- *Faxian xiaoshuo* 发现小说 [La scoperta della narrativa]. Tianjing: Nankai daxue chubanshe, 2011.
 - *Il sogno del villaggio dei Ding*. Roma: Nottetempo, 2011.
 - *Xiezuo zuinan shi hutu* 写作最难是糊涂 [Nello scrivere la cosa più difficile è restare confusi]. Beijing: Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2012.
 - *Yipai huyan: Yan Lianke haiwai yanjiang ji* 一派胡言: 阎连科海外演讲集 [Un pugno di insensatezze: Raccolta delle conferenze all'estero di Yan Lianke]. Beijing: Zhongxing chubanshe (ChinaCiticPress), 2012.
 - *Yan Lianke wenlun* 阎连科文论 [Prose di Yan Lianke]. Kunming: Yunnan chuban jituan gongsi, 2012.
 - *Pensando a mio padre*. Roma: Nottetempo, 2013.
 - *Zouzai bieren de lushang: Yan Lianke yu si lu* 走在别人的路上: 阎连科语思录 [Percorrere le strade di altri: Registrazioni dei discorsi di Yan Lianke]. Shanghai: Shijie chuban jituan, 2014.
 - *Les chroniques de Zhalie*. Arles Cedex: Éditions Philippe Picquier, 2015.
 - *Zhalie zhi* 炸裂志 [Le Cronache di Esplosione]. In Yan Lianke *Changpian xiaoshuo diancang* 阎连科长篇小说典藏 [Collezione di romanzi lunghi di Yan Lianke], 5 vol. Zhengzhou (Henan): Zhongguo banben tushuguan, 2016.
 - *The Explosion Chronicles*. London: Chatto & Windus, 2016.
 - "An examination of China's Censorship System". In *Oxford Handbooks of Modern Chinese Literatures*, edito da Carlos Rojas e Andrea Bachner, 263-74. New York: Oxford University Press, 2016.
 - *À la découverte du roman*. Arles Cedex: Éditions Philippe Picquier, 2017.
 - *Il podestà Liu e altri racconti*. Roma: Atmosphere Libri, 2017.
 - *I quattro libri*. Roma: Nottetempo, 2018.
- Ying, Lihua. "Yan Lianke (1958-)". In *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, edito da Ying Lihua. Lanhan-Toronto-Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.