

## CINA

LETTERATURA. – Le più recenti teorie sfidano il concetto di letteratura cinese ridefinendola in termini linguistico-culturali piuttosto che nazionali: i confini di analisi sono più ampi e vaghi e sfumano nel concetto di ‘letteratura sinofona’, elaborato da Shu-mei Shih (2007, p. 4) in senso centrifugo, includendo solo fenomeni di una geografia letteraria marginale, come Taiwan, Hong Kong e la diaspora (scrittori attivi negli Stati Uniti, in Europa e nel Sud-Est asiatico), e antitetica al discorso monologico della C. popolare. Riequilibrando i margini di questa ‘eteroglossia’, Jing Tsu e David Der-wei Wang (*Global Chinese literature*, 2010) analizzano la letteratura sinofona dialetticamente, come pluralità di fenomeni transnazionali inclusivi di tutti gli spazi letterari in vario modo collegati alla cultura sinica in un complesso intreccio identitario multietnico e multiculturale. Per conciliare le due posizioni si propone il concetto di ‘sinosfera letteraria’ che intercetta sia la pulsione sinocentrica, ma in sé polifonica, della C. continentale sia le realtà periferiche che con essa interagiscono o collidono, ivi inclusi scrittori che pur cinesi per origine e cultura scrivono ormai in inglese, francese, giapponese (Ha Jin, Yang Yi ecc.) o gli autori delle minoranze etniche. La tensione tra globale e locale, tra cultura del margine e neocentralismo cinese, ridisegna il valore della letteratura della Repubblica Popolare, inserendola in un contesto più interattivo e globale. Stato e mercato interagiscono nel medesimo perimetro culturale in funzione più sinergica che competitiva, mentre si è ampliato il ruolo dell’individuo come autore e come materia d’indagine tanto in prosa quanto in poesia. Le strategie governative di *soft-power* si sono rivolte sia verso l’interno sia verso l’esterno, tramite eventi internazionali di prestigio quali la partecipazione come Paese ospite alla Fiera del libro di Francoforte (2009), festival cinematografici, incentivi alla traduzione e premi letterari culminati con il Nobel conferito a Mo Yan nel 2012.

Da un lato si è confermata l’ipertrofia della letteratura *zhuxuanli* (leitmotiv), opere nazional-popolari, spesso cross-mediali (già pensate per approdare al piccolo e grande schermo, o al teatro), che riflettono nuove aspirazioni e tendenze della società realizzando la ‘grande narrazione nazionale’; dall’altro, gli autori *mainstream*, in buona misura riconosciuti dal sistema politico, ma artisticamente indipendenti, hanno conservato uno spazio d’influenza contribuendo, con caratteristiche distinte, a una narrativa d’impatto più locale (Jia Pingwa, Chi Zijian) o internazionale (Mo Yan, Yu Hua, Liu Zhenyun). Al realismo tradizionale che continua a caratterizzare molte scritture si è affiancato uno stile definito da Yan Lianke (n. 1958) *shenshizhuyi* («mitorealismo»), una visione grottesca e immaginifica del reale. Ne sono esempi i romanzi di critica sociopolitica dello stesso Yan, *Dingzhuang meng* (2005; trad. it. *Il sogno del villaggio dei Ding*, 2011), corrosiva denuncia dell’epidemia di AIDS provocata dal traffico di sangue fra i contadini dello Henan, e *Sishu* (2010, I quattro libri), che ha infranto il silenzio sulla persecuzione contro gli intellettuali e la disastrosa carestia durante il ‘Grande balzo in avanti’ (1959-61). Oscillante tra il grottesco e il reale è anche Yu Hua (n. 1960) in *Di qi tian* (2013, Il settimo giorno), dove una voce suggestiva, ma straniante, narra i primi sette giorni dalla propria morte. Sembra il ritorno dello scrittore agli esordi dell’avanguardia, benché il tono dissacrante rimandi alle sue più recenti e controverse prove narrative, come l’epopea satirica in due volumi *Xiongdì* (2005-2006; trad. it. *Brothers*, 2008, e *Arricchirsi è glorioso*, 2009). La complessa architettura e le tecniche sofisticate di queste opere segnalano la maturità del romanzo cinese contemporaneo,

definitivamente consacrata dall’assegnazione del Nobel al ‘cantastorie moderno’ Mo Yan (v.), che in *Wa* (2009; trad. it. *Le rane*, 2013), una retrospettiva storica sulle politiche demografiche in Cina, esibisce una strepitosa versatilità metanarrativa e transgenerica, sfiorando quasi tutti i temi più scabrosi della storia recente. Ge Fei (n. 1964), un altro autore emerso durante la stagione dell’avanguardia (anni Ottanta del 20° sec.), completata la trilogia sulle fallite utopie cinesi del Novecento con *Chunjin Jiangnan* (2011, Fine primavera nel Jiangnan), ha proseguito la sua riflessione sull’irriducibile iato fra individuo e società nel romanzo *Yinshenyi* (2012, Il mantello dell’invisibilità), adottando il punto di vista del cinese medio in una dolente critica ai modelli di sviluppo odierni.

Toni più violenti e politici percorrono i romanzi di Ma Jian (n. 1953), esule a Londra: i suoi ‘umiliati e offesi’ sono il corpo inerme di un sopravvissuto, epitome dell’oblio imposto ai tragici eventi di piazza Tienanmen, in *Zhiwuren* (2008; trad. it. *Pechino è in coma*, 2009), e il corpo, represso e sevizato nella sua maternità ‘illegale’, di una contadina in fuga con il marito perché «trasgressori della pianificazione familiare» in *Yin zhi dao* (2012; trad. it. *La via oscura*, 2015).

A opere come queste, ancora intrise dell’‘ossessione per la Cina’ tipica dello scrittore novecentesco, in buona parte ‘altre’ rispetto al romanzo occidentale per la struttura stratificata e disomogenea e gli innesti lirici tradizionali, si contrappongono traiettorie narrative più pacate: il realismo psicologico di Bi Feiyu (n. 1964), che con i massaggiatori ciechi di *Tuina* (2008; trad. it. *I maestri di tuina*, 2012) rilegge il tema della disabilità come ironica e inattesa sensibilità verso un mondo in frenetico cambiamento; o i fremiti urbani di *Paobu chuanguo Zhongguancun* (2010; trad. it. *Correndo attraverso Pechino*, 2014) tra disagio sociale e sopravvivenza, del più giovane Xu Zechen (n. 1978). In una visione più decentrata si colloca anche l’eredità dell’esperienza *duanlie* («rottura»), con le recenti prove di autori quali Han Dong, Li Er, Dongxi che tentano di elevare l’individualità del quotidiano a primo oggetto del discorso letterario.

Analogamente distante dal potere mediatico-politico e incline all’essenzialità dell’ordinario, la poesia si è orientata, come nel caso di Yi Sha (n. 1966), verso un linguaggio colloquiale e anti-intellettualistico. Malgrado la scarsa visibilità economica, essa mantiene un forte capitale simbolico liberando istanze estranee tanto alle logiche del mercato quanto ai condizionamenti politici, in una grammatica esistenziale dell’individuo così declinata in ‘Xiangpi kongjian’ (2008, Spazio di gomma) di Zhai Yongming (n. 1955): «La vita è quiete e il mondo umano puro / il cuore di un uomo non si può salvare / al cuore delle masse non puoi credere / l’Altro è come un cigno in volo / che non riesce a uscire da questo spazio di gomma impenetrabile». Autrice di alta ispirazione, Zhai conferma, insieme alla giovane Li Cheng’en (n. 1983), l’autorevolezza acquisita dalle donne nel ruolo di poeta, tradizionalmente egemonizzato dal genere maschile.

A fronte di queste voci elitarie, si staglia una fiorente produzione culturale per le ‘masse’, intese più come soggetto consumatore che come oggetto ideologico, un pubblico eterogeneo di classe media e giovane età, che pretende intrattenimento piuttosto che educazione o elevazione morale. Si tratta di un processo innescato sia dall’alto, dall’*establishment* per formare e orientare l’opinione pubblica e dal mercato per determinarne i gusti, sia dal basso come variegata espressione di esigenze edonistiche che si manifestano

## CINA

attraverso nuovi canali, soprattutto il web. Realtà incomparabile per vastità e capillarità di diffusione, per dinamismo e interattività, la *wangluo wenxue* intreccia grossi interessi commerciali e autentiche sperimentazioni, costituendo uno spazio relativamente libero in un Paese dove la censura editoriale resta decisiva.

Alimentata dalla rete, dal mercato delle riviste e dei premi letterari, e tipicamente cross-mediale, la letteratura giovanile restituisce il mondo competitivo e materialista degli adolescenti, riflettendone ansie e desideri come nel best seller di Guo Jingming (n. 1983), *Xiao shidai* (2008, Piccoli tempi), adattato poi per il cinema (2013). Ad altre coordinate della sinosfera letteraria, più riflessiva sul naufragio dei rapporti personali è l'opera originale di una giovane scrittrice di Hong Kong, Han Lizhu (n. 1978) che, in totale controtendenza, si è spinta in un terreno di pura affabulazione finzionale, tra corpi obesi e donne-aquilone in fuga dall'angusta dimensione urbana. Ben incarna la natura globale della letteratura cinese Yan Geling (n. 1958), emigrata negli Stati Uniti nel 1989, i cui romanzi e racconti, popolari sia tra i cinesi d'oltremare sia nella madrepatria e tradotti in diverse lingue, interpretano la condizione dell'emigrante come dislocazione psicologica e culturale più che geografica, metafora di un universale spaesamento umano.

Tornando nei labirinti editoriali della C. continentale, il caso di Hu Fayun (n. 1949) è emblematico dei percorsi ibridi che il testo letterario ha imboccato nell'ansia di libertà espressiva: nel 2007 il suo *Ruyan@sars.com* è stato dapprima pubblicato a puntate in rete, quindi censurato dopo il boom di vendite in forma cartacea. Ruyan è una vedova di mezza età che grazie al PC regalatele dal figlio scopre nel mondo parallelo della rete i più assurdi e sottaciuti mali della C. d'oggi. Una società divisa tra il culto della tecnologia e l'arretratezza endemica di alcuni settori ha favorito la letteratura di genere sia come proiezione critica sia come pura evasione, con un filone fantasy talora ispirato ai *manga* giapponesi, le *detective stories* e, soprattutto, la fantascienza, che interpreta epocali e apocalittici timori sull'ambiente e sul destino di un'economia bulimica. Casi letterari sono stati *Shengshi: Zhongguo 2013 nian* (2009; trad. it. *Il demone della prosperità*, 2012) di Chen Guanzhong (n. 1952), distopia sul lato oscuro del successo economico cinese, nonché i thriller matematici di Mai Jia (pseud. di Jiang Benhu, n. 1964).

Arcipelago di contraddizioni, piattaforma linguistico-espressiva che unisce postmodernismo, etnicità e suggestioni autorientalistiche, la sinosfera letteraria ha l'anima ibrida e tesa fra tradizione e globalizzazione tipica di molte culture asiatiche.

BIBLIOGRAFIA: S. SHIH, *Visuality and identity. Sinophone articulations across the Pacific*, Berkeley 2007; *New perspectives on contemporary Chinese poetry*, ed. C. Lupke, New York 2008; CHEN XIAOMING, *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* (Le principali tendenze della letteratura cinese contemporanea), Beijing 2009, 2013<sup>2</sup>; *Global Chinese literature. Critical essays*, ed. J. Tsu, D.D. Wang, Leiden-Boston 2010; J. LOVELL, *Finding a place. Mainland Chinese fiction in the 2000s*, «The journal of Asian studies», 2012, 71, 1, pp. 7-32.  
Nicoletta Pesaro

CINEMA. – Ci sono due elementi apparentemente contrastanti che hanno caratterizzato il cinema cinese nell'ultimo decennio. Da una parte, nel corso degli anni, è sensibilmente aumentato il numero dei film prodotti. Secondo i dati ufficiali della State administration of press, publication, radio, film and television, nel 2014 sono stati prodotti 618 lungometraggi, in calo rispetto ai 638 dichiarati per il 2013 e ai 745 del 2012. Ci sono stati però un incremento sostanzioso del box office (+36,2%) e una quota di mercato dei film locali del 54,5% (nel 2013 era 58,7%). La C., quindi, assieme agli Stati Uniti e all'India, è stata il Paese dove si sono realizzati più film al mondo. È aumentato poi, di anno in anno, il numero delle sale aperte con una media di circa 4000 l'anno. E si sogna già lo storico sorpasso nei confronti del cinema hollywoodiano. Secondo Wang Jainlin, presidente e fondatore del gruppo Wanda che ha il progetto di realizzare gli *studios* più grandi del mondo con un investimento di circa 6 miliardi di euro, questo potrebbe avvenire già nel 2018, e nel 2023 il numero potrebbe essere addirittura il doppio rispetto ai film prodotti negli Stati Uniti. Malgrado il successo che sta rafforzando l'industria nazionale, è stata però spesso contestata la mancanza di contenuti in buona parte delle opere realizzate, alle quali partecipano anche star di richiamo.

Dall'altra parte però c'è un'altra realtà rappresentata dai riconoscimenti ottenuti nei maggiori festival internazionali. Dal 2005 a oggi, i registi cinesi si sono aggiudicati un Leone d'oro (*Sanxia haoren*, 2006, *Still life*, di Jia Zhang-ke) e un Leone d'argento (*Ren shan ren hai*, 2011, *People mountain people sea*, di Cai Shangjun) al Festival di Venezia, un premio della giuria (*Qing hong*, 2005, *Shanghai dreams*, di Wang Xiaoshuai) e due per la sceneggiatura (*Chun feng chen zui de ye wan*, 2009, *Spring fever*, assegnato a Mei Feng e diretto da Lou Ye; *Tian zhu ding*, 2013, *Il tocco del peccato*, di Jia Zhang-ke) al Festival di Cannes, due Orsi d'oro (*Tuya de hun shi*, 2006, *Il matrimonio di Tuya*, di Wang Quan'an; *Bai ri yan huo*, 2014, *Black coal, thin ice*, di Yinan Diao), e un Orso d'argento Gran premio della giuria (*Kong que*, 2005, di Gu Changwei) alla Berlinale e due Pardi d'oro consecutivi (*She, a Chinese*, 2009, di Guo Xiaolu; *Han Jia*, 2010, *Winter vacation*, di Li Hongqi) al Festival di Locarno. Alcuni di questi titoli però sono risultati



UNA SCENA DI *TIAN ZHU DING*, 2013, di Jia Zhang-ke, con Wu Jiang  
(fot. Xstream Pictures/Shanghai Film Group/Office Kitano/The Kobal Collection)