

La realtà liminale del “mitorealismo”: comprendere un cinema d’autore cinese che rompe i confini del reale

Nicolò Brescia

La nostra nazione è giovane, ma allo stesso tempo molto antica; è moderna e prospera, ma allo stesso tempo feudale e autocratica; è occidentalizzata, ma allo stesso tempo è intrinsecamente asiatica. Il mondo sta trasformando la nazione, ma al contempo la nazione sta trasformando il mondo, e attraverso questo processo, l’innovazione della nazione risiede nel suo utilizzo di una realtà insondabile per mettere alla prova i limiti dell’immaginazione umana. Come risultato, *la nazione ha acquisito una sorta di realtà irrealistica, un’esistenza inesistente, una possibilità impossibile*—in breve, è arrivata a possedere regole e norme invisibili e intangibili. *La nazione ha acquisito una nuova logica e una nuova razionalità, divenendo caratterizzata dalla presenza pervasiva di quello che si potrebbe chiamare mitoreale* [corsivi aggiunti].¹

È con queste parole che Yan Lianke, in una nota che segue il termine del suo romanzo del 2013 *Cronache di Esplosione* (*Zhalie zhi* 炸裂志), inedito in Italia, commenta la realtà cinese contemporanea. Il romanziere della Repubblica Popolare riprende qui il concetto di “mitoreale” direttamente dalle formulazioni compiute nel suo saggio di critica letteraria del 2011 “Scoprendo la narrativa” (*Faxian xiaoshuo* 发现小说), dove ha teorizzato la presenza di un “mitorealismo” (*shenshizhuyi* 神现实主义) nella propria opera e nel più ampio panorama letterario della Cina contemporanea. Comprendere la relazione che intercorre tra questo mitorealismo e la contemporaneità cinese, a oltre dieci anni di distanza, significa comprendere una nuova sensibilità estetica cinese, nonché un nuovo modo di sentire condiviso ed espresso da più discipline artistiche. In quest’ottica, l’obiettivo delle seguenti pagine è quello di proporre l’utilizzo del paradigma mitorealista per contribuire a mappare il sempre più variegato cinema d’autore cinese contemporaneo. Offrendo solo alcuni brevi esempi concreti si intende, in ultima analisi, creare un impianto teorico preliminare per dare vita a dibattiti e future riflessioni.

¹ Yan Lianke, *The Explosion Chronicles* (New York: Vintage, 2018), 452.

1. Postsocialismo cinese e liminalità

Molti autori hanno definito la Cina contemporanea, tra socialismo e mercato. Un paese che si mantiene, almeno ufficialmente, sulla via del “socialismo con caratteristiche cinesi” (*Zhongguo tese shehuizhuyi* 中国特色社会主义) aperta da Deng Xiaoping.² Un sistema “postsocialista”,³ proprio in quanto ha assimilato pratiche e approcci del mercato senza abbandonare il proprio sistema politico comunista. Quest’ultimo a sua volta si è mescolato con un pensiero tradizionale cinese sempre più convinto della propria importanza, creando una situazione culturale e sociale unica, di non facile lettura:⁴

il postsocialismo è innanzitutto una condizione storica in cui “il socialismo ha perso la sua coerenza come metateoria politica a causa dell’attenuamento della visione socialista nel suo divenire storico; parzialmente per una sentita necessità da parte degli stati socialisti di aggiustare il ‘socialismo attualmente esistente’ alle richieste di un ordine mondiale capitalista, ma anche per la vernacularizzazione del socialismo, nella sua assimilazione da parte di diversi contesti nazionali”.⁵

Apertasi ai mercati transnazionali e divenuta “fabbrica del mondo”,⁶ la Cina è oggi avanguardia mondiale nello sviluppo tecnologico e nella crescita economica, e al contempo ricolma di contraddizioni sociali,

² Ezra F. Vogel, *Deng Xiaoping and the Transformation of China* (Cambridge.: Harvard University Press, 2011), 465.

³ Essenziali in questo senso sono le formulazioni compiute nella raccolta di saggi curata da Arif Dirlik and Zhang Xudong, *Postmodernism and China* (Durham: Duke University Press, 2000).

⁴ Maurizio Scarpari, *Ritorno a Confucio* (Bologna: Il Mulino, 2015), 95-114.

⁵ Sheldon H. Lu, *Chinese Modernity and Global Biopolitics* (Manoa: University of Hawaii Press, 2007), 205. In questa sua formulazione, il post-socialismo è di fatto legato, nella sua teorizzazione, al concetto di postmodernismo, “logica culturale del tardo capitalismo” (Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991).

⁶ Gao Mobo, “Collectivism,” in Christian Sorace, Ivan Franceschini, Nicholas Loubere (a cura di), *Afterlives of Chinese Communism* (Canberra: ANU Press, 2019), 40.

culturali ed economiche causate dalla velocità e dall'esplosività del suo sviluppo.⁷

La realtà tradizionale cinese riemersa dopo un secolo di soppressione e sempre più integrata alla vita contemporanea si compenetra oggi a quella socialista e maoista, con le forme di mercato che aprono le porte ai mutamenti postmoderni e post-socialisti, entrando a far parte della sintesi del socialismo con caratteristiche cinesi con cui il Partito pianifica il futuro del paese. Questo crogiolo di creazione e disfacimento sociale, economico e culturale ha reso possibile lo sviluppo di quelle logiche che per il romanziere Yu Hua sono proprie di un “modello di sviluppo dove la relazione tra cause ed effetti è messa sotto sopra” e che Yan Lianke definisce “mitoreali”, proprie di una “realtà irreale”.⁸ Per comprendere perché lo scrittore definisca la realtà cinese come “irreale” e perché questa sensibilità porti al mitorealismo, si ritiene qui cruciale intendere la contemporaneità cinese in termini di *liminalità*.

L'antropologo Arnold Van Gennep (1873-1957) a inizio Novecento utilizzò il termine nel suo studio sui riti di passaggio, definendo il liminale, il margine, la soglia, come uno stato di particolare sospensione tra due mondi.⁹ Nei periodi e nelle regioni di margine – che Van Gennep analizzava nel contesto dei riti di passaggio – vige una sospensione delle norme di vita consuete.¹⁰ Lo spazio-tempo liminale è proprio della creazione mitica, dell'azione sciamanica e dell'incontro con il sacro, è:

*una regione di “tra” dove l'ambiguità, il paradosso e “una confusione di tutte le categorie” sono l'ordine naturale. È un luogo dove gli opposti si incontrano e si mescolano, ed è “solitamente situato tra il cosmo sociale e l'altro mondo o il caos”; lo scontro e la sovrapposizione di realtà disparate conferiscono a questa regione “marginale” la sua identità peculiare (corsivo aggiunto).*¹¹

⁷ Contraddizioni del resto riconosciute dallo stesso Xi Jinping. Si veda Honghua Men e Steve Tsang, *China in the Xi Jinping Era* (London: Palgrave Macmillan), 4.

⁸ Yu Hua, *China in Ten Words* (New York: Pantheon Books, 2011), ix.

⁹ Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio* (Torino: Bollati Boringhieri, 2012), 16.

¹⁰ *Ibid.*, 99.

¹¹ Larry Ellis, “Trickster: Shaman of the Liminal”, *Studies in American Indian Literatures* 5, 4, 1993, 56.

Irriducibili positivamente o negativamente, le occasioni liminali contengono virtualmente tutto in potenza:

sono un po' come quelle rotonde ferroviarie dove i treni possono essere reindirizzati verso nuove direzioni, o forse, per usare una metafora biologica, un po' come le cellule staminali che hanno il potenziale per diventare qualsiasi tipo di cellula, ma esistono – per un momento – in uno stato di potenzialità non ancora realizzata [...] La liminalità indica precisamente situazioni di potenzialità in cui “ciò che accade” potrebbe prendere molti corsi diversi, ma il risultato effettivo è incerto. La liminalità riguarda il processo del divenire e non la spiegazione di ciò che già esiste.¹²

Sospendendo le regole con cui siamo abituati a vivere ed interpretare la realtà, l'esperienza liminale ci obbliga a riformulare la nostra concezione di reale e ricalibrare i confini possibili della nostra esperienza, «è associata a forme di creatività che non sono mai a un soffio dal caos distruttivo».¹³ Intesa non tanto come transizione da un prima a un dopo, ma piuttosto come fase intermedia generata dalla violazione o sospensione dei limiti precedentemente in gioco nell'organizzazione di una data realtà, l'esperienza liminale è evento per eccellenza, è pura emergenza, divenire che impone nuove leggi e logiche costitutive.¹⁴ In quanto realtà liquida e in emergenza, la realtà liminale è misteriosa, spesso inintelligibile, «al limite della semantica a nostra disposizione».¹⁵

Se è possibile definire la nostra esistenza come costante trascendenza di limiti, come costante divenire e transizione liminale,¹⁶ cosa significa definire la Cina post-socialista come spazio-tempo liminale? Significa intendere una realtà decentrata e in costante decentramento percettivo, sospesa tra un maoismo che non è più e un “sogno cinese” (*Zhongguo meng*

¹² Paul Stenner, *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial* (Regno Unito: Palgrave Macmillan, 2017), 16-49.

¹³ Ibid., 49.

¹⁴ Ibid., 61.

¹⁵ Ibid., 203.

¹⁶ Ibid.

中国梦) che non è ancora.¹⁷ Significa iniziare a comprendere le logiche di una mitorealtà: la convivenza della cultura maoista vissuta nostalgicamente e di quella dell'individualismo propria del mercato più sfrenato che ha creato e continua a creare successi, scandali, conquiste, traumi, eventi ed incidenti di intensità inaudite. In virtù della sua malleabilità, questa realtà rende possibili, ad ogni piano sociale, idee, scappatoie, soluzioni imprevedibili, deliri, violenze ai confini del credibile.¹⁸

Come può orientarsi l'individuo in questa realtà di pura generatività, dove le leggi causali abituali sono sospese e tutto sembra possibile? Sembra essere proprio questo sfilacciamento causale, questo attraversamento di ogni confine del reale nelle coscienze individuali e nel mondo stesso che il mitorealismo vuole raccontare e portare alla luce.

2. Il mitorealismo, il *weird* e l'*erie*: liminalità con caratteristiche cinesi

Il mitorealismo (*shenshizhuyi* 神现实主义), realismo della mitorealtà, è quel processo creativo che “scarta le relazioni logiche superficiali della vita reale, andando in cerca di una certa verità ‘inesistente’, ‘invisibile’, una verità nascosta dalla verità”.¹⁹ Nel suo fabbricare la realtà stessa, il mitorealismo vuole superare il realismo, ma non per questo si offre come semplice ponte diretto verso la verità: il suo metodo è “immagini, allegorie, leggende, paesaggi onirici, fantasie, divenire e trapianti magici. Tutti questi elementi, sul suolo della vita di tutti i giorni e della realtà sociale, sono il ponte verso la verità del mitorealismo, il suo metodo”.²⁰ Per Yan Lianke, ispirato da

¹⁷ Xinhua, “Zhongguo meng” ning ju fen jin li liang — xue xi guan che xi jin ping zong shu ji can guan 《fu xing zhi lu》 zhan lan jiang hua shu ping “中国梦” 凝聚奋进力量 — 学习贯彻习近平总书记参观《复兴之路》展览讲话述评, 6 dicembre 2012.

https://www.gov.cn/jrzq/2012-12/06/content_2284276.htm

¹⁸ Per più esempi in questo senso, si vedano Yu Hua, *La Cina in dieci parole*; Evan Osnos, *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014).

¹⁹ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo* 发现小说 (Tianjin: Nankai daxue Chubanshe, 2011), 103.

²⁰ Ibid., 103-4.

Kafka e Gabriel García Márquez, i tentativi della letteratura contemporanea cinese più sperimentali e avanguardisti non raggiungono la portata e la profondità di analisi sociale del realismo, ma lo stesso realismo, spesso influenzato o controllato dal realismo socialista, si ferma a comprensioni parziali della realtà, pretendendo di conoscere le leggi causali che dominano la realtà.²¹ Così facendo, si omette l'accidentalità, lo strano, il bizzarro, il decentrato, l'onirico e il magico. Il mitorealismo non è una corrente o uno stile consolidato, ma uno stato e un modo di sentire in divenire, che può presentarsi in opere altrimenti non considerabili come mitorealiste nella loro interezza. Si tratta forse di un realismo magico con caratteristiche cinesi? Per Ma Xiaolu e per lo stesso Yan Lianke, il mitorealismo sarebbe da distinguere dal realismo magico proprio perché il mitorealismo è racconto del mitoreale, è reale:²²

nel diciannovesimo secolo, si svelava l'uomo a partire dalla società; nel ventesimo secolo, si svelava la società a partire dall'uomo [...] Parlando dell'obiettivo del mitorealismo, non è solamente quello di ottenere una conoscenza più profonda della società – l'assurdo, complicato strato profondo del reale (*la Storia è solo un tipo di realtà*); non si tratta solamente di analizzare un'esistenza umana più assurda e complicata. L'obiettivo del mitorealismo è modellarsi come realtà, *unire uomini e mondo in un corpo indivisibile, oltre il quale non vi è altra superficie* (corsivi aggiunti).²³

²¹ Quella che Yan Lianke definisce “piena causalità” (*quan yingguo* 全因果). *Faxian xiaoshuo*, 61.

²² Ma Xiaolu, “Building Chinese Reality with Language and Metaphor,” in Riccardo Moratto e Howard Y.F. Choy (a cura di), *The Routledge Companion to Yan Lianke* (Abingdon: Routledge, 2022), 18. È pur vero che un'analisi più approfondita del realismo magico sudamericano ci porta ad inquadrarlo come nato dalla specificità del contesto in cui è nato e dalla necessità, sentita da scrittori come Marquez, di riformulare il loro concetto di “realismo” (Gabriel Garcia Marquez, “The Art of Fiction n. 69”, *Paris Review*, 82, 1981. Nonostante questo, proprio in virtù della specificità delle due realtà qui prese in considerazione, l'approccio alla realtà del mitorealismo sarà unico e necessariamente distinto dal realismo magico.

²³ Yan Lianke, *Faxian xiaoshuo*, 117.

Proprio questo fa Yan Lianke nella sua opera letteraria: teorizzando la possibilità di una “causalità interna” (*nei yingguo* 内因果)²⁴, Yan Lianke si sofferma sulla pura generatività delle azioni umane e degli eventi nella Repubblica Popolare, sulle verità interne e molteplici intrinseche alla risonanza uomo-mondo, sulle forze invisibili che attraversano l’individuo e formano il suo senso di realtà. Scavando in regioni della realtà altrimenti impercettibili, al di là dei legami causali a cui siamo abituati, il mitorealismo “segue la strada spettrale di fantasmi e spiriti, cerca queste regioni invisibili per poter *far esplodere l’apparenza del reale* (corsivo aggiunto)”.²⁵ La causalità interna del mitorealismo è una legge causale che nasce da una realtà liminale dove tutto può succedere, dove la percezione dell’individuo è costantemente obbligata a riformularsi e riadattarsi di fronte agli eventi e alla moltitudine di forze che dominano il reale.

Con la mediazione della liminalità, la mappatura del mitorealismo può adoperare, come delle coordinate, i concetti di “weird” (lo strano) e “eerie” (l’inquietante) formulati da Mark Fisher. Il senso di *weird*, per cui «la nozione di “frammezzo” [liminalità] è cruciale»,²⁶ è un senso di denaturalizzazione, di instabilità, intrinseco ai mondi rappresentati o percepiti, in cui «il reale non è *percepito* come reale». ²⁷ Il weird è «la presenza di qualcosa che si percepisce come non appartenente alla realtà abituale», mentre *l’eerie*, argomenta Fisher, «è costituito da una *mancata assenza* o da una *mancata presenza*. La sensazione di eerie si verifica quando è presente qualcosa dove non dovrebbe esserci nulla oppure quando non è presente nulla quando dovrebbe esserci qualcosa». ²⁸ Questi due termini sono connessi ai concetti di causalità e operato (*agency*) e perturbano la nostra percezione proprio perché ci mettono di fronte a un “fuori” esterno alla realtà abituale, obbligandoci a riconsiderare cosa sia reale. Presenze, forze ed eventi liminali spezzano le logiche abituali e regolano la realtà con leggi a noi sconosciute, perturbando i confini della nostra percezione. ²⁹ Si possono intendere con questi termini entità fisiche

²⁴ Ibid. 92.

²⁵ Yan Lianke, *The Explosion Chronicles*, 452.

²⁶ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (New York: Repeater Books, 2016), 28.

²⁷ Ibid., 29-30.

²⁸ Ibid., 61.

²⁹ Ibid., 64.

proprie delle storie horror, mitiche e oniriche, ma il weird e l'eerie, ricorda al lettore Fisher, sono anche percezioni proprie della realtà contemporanea, dove l'individuo è attraversato costantemente da forze politiche, economiche, naturali e culturali inintelligibili:

Che tipo di agente agisce qui? Esiste un agente? Queste domande possono essere poste in un registro psicoanalitico – se non siamo chi pensiamo di essere, cosa siamo? – ma si applicano anche alle forze che governano la società capitalista. Il Capitale è a ogni livello un'entità inquietante (*eerie*): evocato dal nulla, esercita tuttavia più influenza di qualsiasi entità presumibilmente sostanziale.³⁰

Attraverso il mitorealismo diventa possibile comprendere come la realtà postsocialista, attraversata dai mercati transazionali, dalle politiche socialiste, dalle pluralità di voci delle tradizioni millenarie cinesi, dalle crisi ambientali, dai sogni e dai traumi individuali e collettivi, sia una realtà più che mai weird e eerie. Il mitorealismo, mettendoci a confronto con le forze creatrici e distruttrici dell'uomo contemporaneo, ma anche con quelle miriadi di forze visibili e invisibili che sembrano sfuggire alla nostra comprensione, vuole portarci a sentire la realtà come mitorealtà, vuole raccontare la “possibilità impossibile” che di fatto, nella RPC, è la possibilità dell'Antropocene cinese. In questa nuova era geologica dove l'operato umano e i suoi prodotti hanno creato un nuovo strato sulla superficie terrestre, il mitorealismo ci permette di percepire, con accentuata intensità, una realtà dove la risonanza fondamentale tra uomo e mondo nella tradizione cinese,³¹ la sua fondamentale generatività immanente esemplificata nel concetto di Via (*Dao* 道) e di cui la portata semantica di *shen* 神, ben oltre il “mito”, è testimone,³² è stata a sua volta

³⁰ Ibid., 11.

³¹ Anne Cheng, *Storia del pensiero cinese, Vol. 1* (Torino: Einaudi, 2000).

³² Guo Jingyun, “Jiaguwen zhong shen zi de chuxing ji qi yong yi” 甲骨文中神字的雏形及其用义, in Zhongguo guwenzi yanjiu hui 中国古文字研究会 (a cura di), *Wenzi yanjiu di ershiliu ji* 古文字研究、第二十六辑 (Cina: Zhonghua shuju 中华书局, 2008), 97. Joseph A. Adler, “Varieties of Spiritual Experience: Shen 神 in Neo-Confucian Discourse,” in Tu Weiming e Mary Evelyn Tucker (a cura di), *Confucian Spirituality, vol. 2* (New York: Herder & Herder, 2004), 19.

alterata radicalmente dall'opera prometeica dell'uomo. Proprio in una simile realtà diventa più che mai urgente percepire, nella liminalità che rompe tutti i confini tra realtà e irrealtà, il “corpo indivisibile, oltre il quale non vi è altra superficie” (*buke fenge, boli de yiti* 不可分割、剥离的一体), in cui uomo, mondo e senso di realtà sono uniti.³³

3. Verso un cinema mitorealista

Ad oggi, il mitorealismo di Yan Lianke è già stato oggetto di importanti studi letterari,³⁴ ma una sua applicazione nell'interpretazione cinematografica, come vedremo, dà un contributo importante alla complessa opera di mappatura della produzione cinematografica della Repubblica Popolare cinese.

È importante innanzitutto comprendere la specificità del cinema: il suo essere un'arte fondata su rapporti spazio-temporali e di realismo fotografico. Per Andrej Tarkovskij (1932-1986) il cinema “scolpisce il tempo”:

La forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora. Il tempo registrato nelle sue forme e manifestazioni fattuali, ecco in che cosa consiste, secondo me, l'idea fondamentale del cinema e dell'arte cinematografica.³⁵

Ma “il tempo è anche spazio, la causa è anche tempo” rifletteva il regista e teorico francese Jean Epstein (1897-1953).³⁶ Quindi la parvenza di realtà del cinema nasce dal fatto che “la realtà di un fenomeno appare ovunque, sempre, come funzione diretta di una certa *pluralità di confronti*, di

³³ Déborah Danowski e Eduardo Viveiros De Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine* (Milano: Nottetempo, 2017), 188: “[...] questa inseparabilità ontologica universale tra forma e sfondo, tra il ‘vivente’ e il suo ‘ambiente’ [...] l'avvento di una *nuova* situazione storica in cui non è più possibile vivere senza prendere in considerazione il *senso* di questa inseparabilità”.

³⁴ Si rimanda qui a Moratto e Choy, *The Routledge Companion to Yan Lianke*.

³⁵ Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo* (Italia: Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2015), 57.

³⁶ Jean Epstein, *L'essenza del Cinema* (Venezia: Biblioteca Bianco e Nero, 2002), 164.

relazioni spaziali e temporali”.³⁷ Per ragioni di brevità non si approfondirà qui la teoria cinematografica, ma è importante comprendere cosa renda possibile un mitorealismo cinematografico: la causalità e il senso di realtà nel cinema sono manipolabili principalmente attraverso il montaggio, le singole immagini (audiovisive) in movimento e il realismo fotografico.³⁸ Attraverso queste tre componenti il cinema può creare l’illusione di una causalità intelligibile e mimetica o, piuttosto, sospendere le leggi causali abituali, direzionando lo spettatore verso un nuovo senso di realtà o irrealtà.

Nel presentare i corpi e gli eventi come pure presenze in relazioni spazio-temporali, mantenendo un realismo fotografico di fondo, il cinema può incubare al suo interno la possibilità di un mitorealismo che faccia “esplosione” la realtà contemporanea cinese. Questa esplosione è una convivenza spazio-temporale con l’irreale, l’onirico, il mitico, l’impossibile, dove il senso di realtà è messo a confronto con il weird e l’erie. Quest’esplosione è un’esplosione di corpi che si sviluppano nel tempo e nello spazio senza restrizioni causali, di eventi la cui concatenazione improbabile è resa possibile da una intensa liminalità di fondo che pervade la realtà e il senso di realtà degli individui. Crolla la distinzione tra reale e irreale, passato e presente, e quello che rimane è pura presenza, convivenza, simultaneità fisica e temporale di reale e irreale, possibile e impossibile, che racconta la liminalità postsocialista, la mitorealtà weird e erie. Innestandosi su un cinema realista, l’elemento mitorealista altera la nostra percezione del reale, rendendolo mitoreale.

Attraverseremo ora brevemente alcuni esempi da film d’autore cinesi degli ultimi decenni per avere elementi concreti su cui iniziare ad applicare quanto detto.³⁹ Va da sé che le seguenti riflessioni non pretendono di essere

³⁷ Ibid., 167.

³⁸ Oltre ai già menzionati, si prendono qui come riferimento: Gilles Deleuze, *L’immagine-movimento: Cinema 1, L’immagine-tempo: Cinema 2* (Torino: Einaudi, 2016-17); Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Il montaggio* (Venezia: Marsilio, 1992); Vsevolod Pudovkin, *La settima arte* (Roma: Editori Riuniti, 1961); André Bazin, *Che cosa è il Cinema?* (Milano: Garzanti, 2022).

³⁹ “Cinema d’autore” è qui inteso nel senso datogli dal critico Jean Mitry, per cui l’autore è colui che, nel processo creativo, riesce ad imporre la propria personalità e la propria volontà creativa. Nelle produzioni non completamente asservite all’industria cinematografica, spetta al regista definire l’estetica del proprio film, usare l’opera come

esaustive nei confronti delle opere prese in considerazione, né un tentativo di periodizzare una nuova generazione stilisticamente coesa.⁴⁰

Pensiamo ad esempio all'improvviso ingresso di eventi weird in "Still Life" (*Sanxia haoren* 三峡好人 2006, reg. Jia Zhangke 贾樟柯). Il gruppo di uomini in tute isolanti e respiratori intento a cospargere di spray le rovine demolite dei palazzi, l'U.F.O. che sorvola brevemente i cieli della città per poi scomparire, il monumento che prende il volo con un'enorme fiammata e un sibilo, come un razzo spaziale, senza che nessuno se ne accorga. Questi eventi irrompono nella realtà senza provocare alcuno stupore o addirittura senza venir nemmeno notati dai personaggi di un film altrimenti caratterizzato da un approccio di stampo documentaristico.

Nel documentario sugli effetti brutali che l'estrazione di carbone e terre rare hanno sulle persone e sui paesaggi nella Mongolia Interna, "Behemoth" (*Bei xi mo shou* 悲兮魔兽, 2015, reg. Zhao Liang 赵亮), il realismo documentaristico si intreccia ad una narrazione mitopoietica vicina alla Divina Commedia di Dante, lasciando emergere una verità invisibile e rivelando la ragnatela causale immonda di un enorme mostro demoniaco: il sistema industriale che profana senza sosta corpi umani e paesaggi naturali per costruire un "paradiso" futuro. Uomini e paesaggio, attraverso la narrazione che rende tutto quasi irreali, si trasformano in fantasmi martoriati che nonostante tutto, grazie ad un genuino interesse realista, acquistano voce attraverso le immagini e si fanno testimoni di una realtà irrazionale.

Per quanto appena percettibile, l'elemento mitorealista in "Wrath of Silence" (*Bao lie wusheng* 暴裂无声, 2017, reg. Xin Yukun 忻钰坤) è testimone della presenza una verità "interna", nascosta sotto lo strato superficiale del reale. La storia di Zhang Baomin, minatore che, vittima dello strapotere dell'industria mineraria, cerca disperatamente il proprio figlio scomparso, è il racconto estremo dello squilibrio di classe della Cina. Il figlio di Baomin, ucciso da un ricco imprenditore come fosse una bestia

intenzione, come mezzo per dire qualcosa e lasciar proliferare significati. Jean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2000, 8-10).

⁴⁰ I film proposti in seguito non possono essere discussi a lungo in queste pagine, dove ci limiteremo ad alcuni accenni. Si invitano lettori e lettrici a fare esperienza in prima persona di queste opere, quando disponibili.

da macello (metafora volontariamente ripresa dal regista in più scene), continua a manifestarsi a schermo durante il corso del film, come un fantasma, uno spirito che non riesce a trovare pace a causa di una morte troppo tragica e insensata. Con il crollo, nell'ultima sequenza del film, della montagna alle spalle di un Baomin in lutto, e con il silenzio traumatico delle classi più fragili, traspare una realtà troppo violenta e ingiusta per essere raccontata in termini strettamente realisti. L'ingresso in punta di piedi di elementi weird e eerie, in questo caso, non fa altro che rendere ancora più assurda e inaccettabile la violenza irrazionale della realtà.

Altrettanto sottile è la presenza del mitoreale in "Spring Tide" (*Chun chao* 春潮, 2019, reg. Yang Lina 杨荔钠). Il film è fondamentalmente un dramma familiare che racconta le complesse relazioni intergenerazionali, familiari e amorose nella Cina urbana contemporanea, segnate da esperienze totalmente diverse e traumi irrisolti che sembrano non permettere dialogo. Nel corso del lungometraggio, composto prevalentemente da intime sequenze domestiche e primi piani che accentuano le tormentate sfere interiori dei personaggi, le frizioni tra madre e figlia si fanno sempre più acute fino ad "esplodere". È proprio l'esplosione ad essere raccontata nella sua necessaria uscita dalla sfera interiore attraverso un elemento che qui si vuole definire mitorealista: quando nella sequenza finale la fantasia sessuale della protagonista Jianbo dà inizio al flusso di un liquido, probabilmente frutto dell'orgasmo di lei, che presto fuoriesce dall'edificio dove si trova Jianbo e diventa corso d'acqua mosso da una volontà propria. Lo spettatore si rende subito conto che si tratta di qualcosa di più di una semplice fantasia. Infatti, il liquido raggiunge gli altri personaggi, dal compagno della madre di Jianbo, Zhou, in ospedale con l'anziana compagna, al nostalgico coro di pensionati di cui la madre di Jianbo doveva essere coordinatrice, fino alla scuola della piccola Wanting, figlia di Jianbo. In questo caso, tutti i personaggi notano con stupore questo elemento irreali, eccetto Wanting, che è come mossa da una forza invisibile che le fa seguire, spontaneamente e allegramente insieme ad una sua amica, il liquido. Nella scena finale del film, le due bambine arrivano a un lago e Wanting, una volta entrata in acqua, inizia giocosamente schizzare l'acqua verso la macchina da presa. In un'opera dedicata interamente al racconto di un tragico dramma familiare e sociale, l'elemento di sfasatura portato dalla sequenza finale rivela un'ulteriore

indicibilità, irriducibile in termini realistici, propria del trauma e dell'amore. Propria del mitoreale.

In "Kaili Blues" (*Lu bian yecan* 路边野餐, 2015, reg. Bi Gan 毕赣), non sono solo presenze weird e eerie a far percepire la liminalità postsocialista frammentata tra tradizione, traumi individuali e memorie storiche: il senso di realtà è alterato dalla simultaneità e dalla sovrapposizione spazio-temporale a schermo di realtà molteplici. Il lungo piano sequenza nel villaggio di Dangmai, passando da un personaggio all'altro senza mai fermarsi, fa apparire lo scorrere dello spazio-tempo così naturale allo spettatore da rendere quasi impercettibili quelle sovrapposizioni di memorie e di identità che spezzano i confini tra realtà, memoria e sogno. La sovrapposizione spazio-temporale è alla base del surrealismo e della percezione weird anche in "Crosscurrent" (*Changjiang tu* 长江图, 2016, reg. Yang Chao 杨超) e "Suburban Birds" (*Jiaoqu de niao* 郊区的鸟, 2018, reg. 仇晟).

In *Crosscurrent* il sovrapporsi di esperienze e temporalità diverse all'interno degli stessi spazi e di un unico presente in divenire sovraccarica la sfera percettiva ed emotiva del soggetto. Il protagonista Gao Chun e i suoi incontri con la misteriosa An Lu, il diario di un poeta sconosciuto, le rovine e i siti storici lungo il Fiume Azzurro, sono tutti strati esperienziali che, nella loro collisione, creano un sfasatura nello spazio-tempo e riempiono la realtà di fantasmi ed entità soprannaturali, oppure portano a percepire la realtà stessa come eterea e fortemente liminale. In una Cina che corre verso la modernizzazione, i resti del passato in rovina continuano a riemergere e il Fiume Azzurro si fa carico della memoria storica di individui e di un intero popolo. Una realtà così piena di senso, di memoria e di diverse prospettive viene vissuta in *Crosscurrent* nella sua mitorealtà, che sembra astrarre i personaggi fino a renderli dei vettori di sensazioni che si incrociano nello spazio e nel tempo, risuonando a vicenda nel loro attraversamento del Fiume Azzurro.

In *Suburban Birds* i due gruppi di personaggi principali, gli ingegneri edili e i bambini, sono delle finestre spazio-temporali aperte sul panorama mutevole ed evanescente di un'area suburbana. Non solo un ingegnere e un bambino condividono lo stesso nome, Xia Hao, ma le realtà dei due sembrano sovrapporsi e diventare simultanee, occupare gli stessi paesaggi

suburbani che assumono una qualità onirica. In *Kaili Blues*, *Crosscurrent* e *Suburban Birds* è la sfasatura spaziotemporale a dare il maggior contributo mitorealista, trasformando oggetti, soggetti ed eventi in catalizzatori spazio-temporali. La generatività della liminalità post-socialista esplose nell'incontro di più temporalità, nella convivenza di passato, presente e futuro in vite e paesaggi segnati dal trauma, dalla memoria storica e da una quanto mai instabile formazione di identità.

Tutte queste opere vogliono raccontare intimamente la realtà contemporanea cinese, i suoi spazi, le sue persone, il suo presente—Fengjie e *La Diga delle Tre Gole*, l'arido nord della Cina, le realtà domestiche cosparse per le città, Kaili, Dangmai e le montagne abitate dalla popolazione Miao, il Fiume Azzurro e i siti storici sulle sue rive, le aree suburbane di Hangzhou.⁴¹ Ma quando il reale può essere prodotto e disfatto in modi sempre diversi, sempre nuovi e spesso violenti, l'identità degli individui rimane sospesa tra eventi irreali e una realtà che già di per sé, nell'intensità degli eventi che in essa hanno luogo, sembra irreali.

Conclusioni

Ogni autore o autrice ha una sensibilità propria, che si traduce in determinate scelte formali e in una presenza di elementi irreali più o meno accentuata. A volte questa presenza è addirittura appena accennata e negli stessi film sopra elencati si potrebbe continuare l'analisi mitorealista ben al di là degli elementi qui descritti.⁴² L'importante è comprendere che questi elementi, a prescindere dalla loro quantità o forma, si sono presentati nell'ultimo ventennio in autori di generazioni differenti, e in

⁴¹ Se ne potrebbero citare altre: “Long Day’s Journey Into Night” (*Diqiu zuihou de yewan* 地球最后的夜晚, 2018, reg. Bi Gan); “Black Coal, Thin Ice” (*Bai ri yanhuo* 白日焰火, 2014, reg. Diao Yi’nan 刁亦男); “The Cloud in Her Room” (*Ta fangjian li de yun* 她房间里的云, 2020, reg. Zheng Lu Xinyuan 郑陆心源); “An Elephant Sitting Still” (*Da xiang xidi erzuo* 大象席地而坐, 2018, reg. Hu Bo 胡波), “Gone with the Light” (*Bei guang zhuazou de ren* 被光抓走的人, 2019, reg. Dong Runnian 董润年), “The Widowed Witch” (*Beifang yi pian cangmang* 北方一片苍茫, 2019, reg. Cai Chengjie 蔡成杰).

⁴² Si dovrebbero approfondire gli aspetti fotografici e audiovisivi in senso lato in ognuna di queste opere per comprendere come ogni elemento del film contribuisca a creare il senso di mitorealtà.

ogni opera sono sufficienti a sfasare il senso di reale e ad iniziare un percorso verso la percezione mitoreale.

In questo senso, si può comprendere come l'ingresso improvviso di immagini surreali, oniriche, weird e eerie all'interno di film altrimenti profondamente realisti nel loro racconto della contemporaneità cinese non sia casuale. Se nei film della Quinta generazione degli anni Ottanta la presenza di elementi surreali o mitici, come ad esempio nei primi film di Chen Kaige 陈凯歌, era associata a un passato culturale, una radice di alterità misteriosa in forte contrasto con il presente,⁴³ la presenza dell'irreale e del mitico nel cinema d'autore contemporaneo si inserisce perfettamente in un presente liminale altrettanto irreale e mitico. Se la Sesta generazione di "cinema indipendente" degli anni Novanta e dei primi anni Duemila voleva filmare la contemporaneità attraverso la pretesa di verità immediata dell'immagine documentaristica e "sporca",⁴⁴ il cinema mitorealista mette in scena un "reale irreale", una "possibilità impossibile", accentuando il senso di liminalità della mitorealtà. Se queste strategie si consolideranno o meno negli anni a venire non spetta a noi deciderlo ma, del resto, un cinema d'autore iperrealista non solo rischia di rimanere spettatore passivo, ma ancora peggio, può diventare estetizzazione della propria impotenza di fronte alla realtà.⁴⁵ Si potrebbe invece leggere l'immagine cinematografica mitorealista come un'entità diversa, una nuova forma di cinema nata, forse, come del resto lo stesso mitorealismo di Yan Lianke,⁴⁶ anche da nuove esigenze nel confronto con l'apparato di censura.⁴⁷ Non solo si registra e si archivia l'esperienza contemporanea ma,

⁴³ Paul Clark, *Reinventing China: A generation and Its Films* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2005).

⁴⁴ Zhan Zheng (a cura di) *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century* (Durham: Duke University Press, 2007).

⁴⁵ Linda Chiu-han Lai, "Whither the Walker Goes", in ZHAN, ed., *The Urban Generation*, 226.

⁴⁶ Per i rapporti tra Yan Lianke, mitorealismo e censura si rimanda a Moratto e Choy (a cura di), *The Routledge Companion to Yan Lianke*.

⁴⁷ Jia Zhangke, in seguito alla censura del suo film *A Touch of Sin*, ha commentato: "È davvero difficile sapere esattamente cosa si può fare, cosa si può fare e cosa non si può fare. L'ambiguità è tale che a volte i tuoi film possono ottenere vietato e non sai perché. Gli standard cambiano e cambiano costantemente". *Indiewire*, "Jia Zhangke Addresses

intensificando la liminalità della realtà fino all'emergenza di weird e eerie, ponendo in un unico corpo spazio-temporale molteplici strati di realtà visibili e invisibili, di causalità leggibili e inintelligibili, si contribuisce in un certo modo alla formazione del senso di realtà degli individui. Spezzando ogni confine percettivo, ma rimanendo guidato dalla volontà di raccontare la contemporaneità, questa forma cinematografica sembra non accettare posizioni subalterne nel suo racconto realista di una mitorealtà, ovvero, di una liminalità con caratteristiche cinesi. Portando la realtà cinese, con i suoi legami causali, al di là dei confini di una "verità" che è sempre socialmente, culturalmente, individualmente mediata e vissuta, il mitorealismo, in letteratura come nel cinema, ci obbliga a ritracciare i limiti e le relazioni che intercorrono tra concetti quali potere, causa-effetto, realtà, memoria e temporalità nella Repubblica Popolare.

Chinese Censorship Reports at Berlin Film Festival", Feb. 2019, <https://www.indiewire.com/features/general/china-censorship-berlin-jia-zhangke-1202044541/>. Interessante in questo senso è la riflessione di Chris Berry sulla scomparsa del "cinema indipendente" cinese in *The Death of Chinese Independent Cinema* (novembre 2017), <https://chinafilm insider.com/the-death-of-chinese-independent-cinema/>.