



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**I confini del genere fantascientifico
cinese:
*la porridge science-fiction di Xia Jia***

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Chiara Cigarini

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda

Beatrice Aymerich

Matricola 897669

Anno Accademico

2023 / 2024

INDICE

ABSTRACT

摘要..... 5

INTRODUZIONE..... 6

CAPITOLO 1

1.1 La nascita della fantascienza cinese 9

1.2 La diffusione internazionale del genere fantascientifico cinese 22

 1.2.1 La traduzione come mezzo necessario di trasmissione 22

 1.2.2 La svolta letteraria della *new wave* cinese 27

1.3 La fantascienza come *soft power* 33

CAPITOLO 2

2.1 Xia Jia: una scrittrice di confine 36

2.2 “L’estate di Tongtong”: tra passato e futuro 40

2.3 “Stanotte sfilano cento fantasmi”: umanità nelle macchine 46

2.4 Science-fantasy in *Maka* 54

CAPITOLO 3

3.1 I confini del genere fantascientifico cinese 69

3.2 Gender e *genre*: la fantascienza cinese femminile 77

CONCLUSIONE..... 86

BIBLIOGRAFIA..... 90

SITOGRAFIA..... 96

ABSTRACT

L'autrice Xia Jia, nome d'arte di Wang Yao, è una tra le scrittrici di fantascienza cinese emergenti degli ultimi anni. La sua produzione, definita dalla stessa autrice come “porridge science-fiction”, mescola vari generi e stili creando delle opere ibride che difficilmente sono collocabili all'interno di specifici canoni letterari. Non appartenendo unicamente al genere fantascientifico, i suoi racconti generano delle controversie tra la critica, suscitando allo stesso tempo curiosità tra i lettori e gli editori stranieri. L'autrice spazia tra il fantascientifico, il fantastico e la mitologia cinese, ma affronta anche problematiche sociali attuali, le quali si inseriscono tra le pagine dei suoi racconti creando scenari plausibili a cui la Cina e il mondo potrebbero andare incontro in un prossimo futuro.

Attraverso un breve *excursus* storico che ripercorre la nascita e gli sviluppi del genere fantascientifico in Cina, il presente elaborato vuole dimostrare come tale genere sia in continuo divenire, adattandosi a diversi contesti storici e culturali. Per affermare ciò, verranno presi in esame alcuni racconti di Xia Jia con l'obiettivo di provare come la sua produzione letteraria sia perfettamente classificabile nel genere fantascientifico cinese, essendo una letteratura dai confini labili, che permette di mescolare quanto si conosce con quanto, invece, si può solo immaginare.

Parole chiave: fantascienza, Xia Jia, genere, gender

摘要

中国科幻小说是一个不断发展的文学类型，能够适应中国的历史、社会和文化变迁。本论文分析了其独特性，并重点探讨了作家夏笳的作品。夏笳将科幻、神话与奇幻元素相融合，以一种被称为“粥科幻”（porridge science-fiction）的风格进行创作，体现了中国科幻小说的流动性和创新性。尽管这一解读在某些评论家看来颇具争议，却使她的叙事风格独树一帜，彰显了该类型的多样性。本论文共分为三章，将围绕夏笳的“粥科幻”这主题展开研究。

第一章回顾了中国科幻小说的发展历程，从早期受到西方影响的阶段，到其作为国家软实力工具的确立。本文分析了翻译在重塑外国模式中的关键作用，以及“新浪潮”科幻的兴起——这一文学潮流通过风格与主题的实验，重新定义了科幻小说的边界。

第二章聚焦于作家夏笳，分析了她的短篇小说，如《童童的夏天》、《今夜百鬼游行》与《玛卡》。这些作品不仅体现了她独特的混合风格，也展现了她对当代社会问题的深刻关注。

第三章也是最后一章进一步探讨了中国科幻小说类型边界的思考，探讨了为何难以对如此多样化的叙事进行严格定义。此外，本章还涉及女性在中国科幻中的角色，探讨像夏笳这样的女性作家如何通过内容和叙事形式重塑性别动态。

总之，本论文旨在阐明中国科幻小说作为一种边界开放模糊的文学类型，如何通过创新性的叙事将过去与未来交织在一起，不仅探讨中国社会问题，也关注全人类共同关心的话题。

INTRODUZIONE

Rien d'étonnant à ce que, dans la nature et dans l'art, le genre, concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique, engendre lui-même tant de vertiges classificatoires quand il s'agit de le classer lui-même et de situer, dans un ensemble, le principe ou l'instrument classificatoire.¹

Nella postfazione del secondo racconto scritto da Xia Jia 夏笳, “Carmen” (*Kamen* 卡门, 2005), pubblicato da *Science Fiction World*, l'autrice promette di rimanere fedele al suo stile di scrittura, finché non cambierà idea.² Sembra una scelta più che legittima, ma per Xia Jia è stato necessario esplicitare le sue intenzioni sin dal suo esordio, poiché i suoi racconti hanno generato sin da subito delle controversie: l'opinione generale della critica reputa il suo stile di scrittura non aderente ai canoni del genere fantascientifico, dunque, le sue opere in molti casi non sono considerate “vera fantascienza”.³

Per questo motivo, l'autrice si sente quasi in dovere di etichettare la sua produzione letteraria come un *porridge* di fantascienza. Il termine “porridge sf”, inventato da una sua amica d'infanzia dopo aver letto una sua storia, indica una mescolanza di elementi fantascientifici, mitologici e fantastici,⁴ che compaiono nei suoi racconti, rendendoli unici e dinamici. Così facendo, Xia Jia si autoassolve preventivamente da qualsiasi critica alla sua produzione letteraria giustificando il suo non appartenere ad una precisa categoria e soprattutto il suo non essere catalogabile come un'autrice puramente fantascientifica, sebbene i suoi racconti riportino degli elementi inequivocabilmente riconducibili a tale ambito.

Alla luce di ciò, si apre un discorso sulla questione dei criteri di catalogazione dei generi letterari, in questo caso specifico del genere fantascientifico, e sulla delineazione dei suoi confini. Inoltre, è necessario soffermarsi anche sulla distinzione tra la fantascienza, nel suo senso generale e notoriamente concepito sotto una lente occidentale, e la fantascienza cinese, un'espressione di questo che ha assunto caratteristiche uniche nel Paese di Mezzo, con una storia dettagliata, ma ancora poco conosciuta fuori dai confini nazionali.

Pertanto, la domanda di ricerca di questo elaborato non riguarda solamente i canoni che gli autori devono rispettare per essere inclusi nel genere di fantascienza, ma si rivolge, in

¹ Jacques Derrida, “La loi du genre”, in *Parages, Galilée*, 1986, p. 258.

² “No matter how many may refuse to acknowledge the ‘SFnal cloak’ around this story, I will continue to devote myself to this seemingly promising career in ‘porridge SF.’” Xia Jia, “Exploring the frontier: a conversation with Xia Jia”, di Ken Liu, in *Clarkesworld*, 2015.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

particolare, ai parametri richiesti dal genere di fantascienza cinese. In questo senso, la risposta non si limiterà ad un elenco di elementi appartenenti all'immaginario comunemente identificato come fantascientifico, come astronavi, alieni o robot; tantomeno può essere considerata una risposta esaustiva la loro presenza esclusiva nella trama di un racconto, senza alcuna interferenza o influenza da parte di elementi appartenenti ad altri generi letterari.

La fantascienza cinese è un fenomeno letterario diverso dalla fantascienza conosciuta nel resto del mondo. Rappresenta un genere in continua evoluzione, capace di adattarsi ai rapidi cambiamenti storici, sociali e culturali della Cina. Questo elaborato si propone di esplorare le peculiarità di tale fenomeno letterario, analizzandone le origini, lo sviluppo, la diffusione e la percezione internazionale, con un focus sulle opere dell'autrice contemporanea Xia Jia.

Il primo capitolo traccia il percorso storico dalla nascita del genere in Cina, influenzato inizialmente dalle traduzioni di opere occidentali, fino alla sua recente affermazione come genere letterario a livello internazionale con la denominazione specifica di "fantascienza cinese". Viene poi affrontato il ruolo del governo cinese, il quale si era posto inizialmente in maniera ostile, mentre oggi, al contrario, supporta la fantascienza cinese, usandola come strumento di *soft power*. Inoltre, si analizza il ruolo della traduzione come mezzo fondamentale per l'assimilazione e la reinterpretazione di modelli stranieri, nonché l'ascesa della *new wave* cinese, una corrente letteraria che ha ridefinito i confini del genere attraverso sperimentazioni stilistiche e tematiche.

Il secondo capitolo si concentra sulla figura di Xia Jia, esplorando la sua carriera accademica e letteraria attraverso la sua biografia. Per osservare il suo contributo alla fantascienza contemporanea, vengono analizzati tre suoi racconti: "L'estate di Tongtong", "Stanotte sfilano cento fantasmi" e "Maka",⁵ nei quali l'autrice affronta questioni sociali attuali, dall'invecchiamento della popolazione al rapporto tra umanità e tecnologia, fondendo tradizione e modernità in scenari futuristici plausibili. Questi racconti sono stati selezionati per presentare in maniera chiara il concetto di *porridge sf* proprio della narrativa di Xia Jia che, allo stesso tempo, può rappresentare una caratteristica identificativa della fantascienza cinese.

⁵ Il racconto "Maka" è stato tradotto dalla sottoscritta tra novembre 2023 e gennaio 2024 in occasione del progetto *Laboratorio di traduzione sulla fantascienza cinese* promosso dall'Università Ca' Foscari di Venezia e a cura delle professoresse Nicoletta Pesaro e Chiara Cigarini. Tale opportunità ha previsto anche la partecipazione per alcuni giorni della scrittrice Xia Jia, ospite a Venezia nell'ambito del programma Chinese Writers' Residency, con la quale è stato possibile confrontarsi durante la traduzione del suo racconto inedito.

Infine, il terzo capitolo si concentra sulla questione dei confini del genere fantascientifico cinese, cercando di comprendere le motivazioni della difficoltà nel delineare dei confini netti di questa narrativa. A supportare la risoluzione di tale dilemma, viene affrontata anche la *female sf*, la dimensione femminile nella fantascienza cinese e globale, analizzando il contributo fondamentale delle autrici nel ridefinire le dinamiche di genere sia nei contenuti che nelle forme narrative.

Complessivamente, questo elaborato intende dimostrare come la fantascienza cinese sia un prodotto culturale legato al contesto nazionale, ma ugualmente in grado di affrontare tematiche universali in cui anche un pubblico internazionale può rispecchiarsi. Grazie all'analisi delle opere di Xia Jia, emerge una narrativa innovativa e sovversiva che sfida le convenzioni letterarie, come la tradizione occidentale o maschile nella fantascienza, proponendo delle visioni alternative del futuro in cui passato e presente si intrecciano in modo fluido.

CAPITOLO 1

1.1 La nascita della fantascienza cinese

Qualsiasi libreria ha una sezione dedicata alla fantascienza, caratterizzata da libri con vivaci copertine futuristiche, illustrazioni di astronavi, robot, città ultratecnologiche o bizzarri paesaggi alieni. Pertanto, la maggior parte delle persone ha una chiara idea di quali siano gli elementi da identificare come fantascientifici ma, come fa notare Adam Roberts, risulta difficile dare una definizione precisa di cosa sia la fantascienza e come distinguerla da altri generi fantastici.⁶ Sempre Roberts, evidenzia che nell'*Oxford English Dictionary* la *science-fiction* è definita come una “fiction in which the setting and story feature hypothetical scientific or technological advances, the existence of alien life, space or time travel, etc., esp. such fiction set in the future, or an imagined alternative universe.” Sostanzialmente, la narrazione fantascientifica si costruisce su una premessa immaginaria, distinguendo i suoi mondi fittizi dal mondo reale in cui i lettori vivono.⁷

Darko Suvin, invece, sostiene sia necessaria la presenza e l'interazione di due concetti per costruire il genere letterario fantascientifico: straniamento e cognizione. Il primo, sinonimo di alienazione, si riferisce a ciò che risulta estraneo o non familiare nel quotidiano; mentre il secondo termine riguarda il raziocinio e le implicazioni logiche che entrano in gioco quando si cerca di comprendere l'ignoto. Se le letture fantascientifiche si componessero di soli elementi estranianti, non sarebbe possibile comprenderle; d'altra parte, l'impiego esclusivo della cognizione renderebbe i testi fantascientifici dei meri documentari scientifici. Per cui, la compresenza dei due elementi è fondamentale per la resa e la conoscenza del mondo fantascientifico, la cui capacità di sfidare l'ordinario rispetta sempre i vincoli della scienza, differenziandosi così dal genere fantasy. La scienza e la tecnologia sono il motore della narrazione e vengono rappresentate oltre i confini conosciuti e sperimentati, ma comunque razionalizzate nello stile del discorso scientifico.⁸

Nel genere fantascientifico i personaggi dei racconti, evidenzia Virginia Bereit, sono assuefatti dal funzionamento tecnologico avanzato o sono affascinati dalla presenza di scenari

⁶ Adam Roberts, *Science Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 7.

⁷ *Ivi*, pp. 7-9.

⁸ Darko Suvin, *Positions and Presupposition in Science Fiction*, London, Macmillan, 1988, p. 37.

“nuovi”, ma razionalmente plausibili, come quelli alieni. In questo modo, la tecnologia diventa il protagonista dinamico attorno al quale si svolgono gli eventi, coinvolgendo così i lettori in scenari stimolanti che esplorano i confini dell’immaginazione.⁹

Il sottile equilibrio tra realtà e immaginazione, tra il conosciuto e l’ignoto, è dunque l’elemento cardine che contraddistingue la fantascienza, nel quale l’autore, attraverso personaggi realistici e fantasiosi, cerca di destreggiarsi creando degli scenari plausibili.

Come si evince dall’analisi di Nicoletta Pesaro, questo genere letterario abbraccia visioni sia utopiche che distopiche, entrambe principalmente orientate verso il futuro, ed è in questo contesto che la Cina contemporanea si inserisce con la sua crescente autoconsapevolezza di determinare il destino di milioni di persone, in modo da influenzare anche il resto del mondo.¹⁰

Nonostante sia considerato un genere di stampo occidentale, grazie alla diffusione su scala mondiale delle opere di Jules Verne e H. G. Wells a cavallo tra l’Ottocento e i primi del Novecento,¹¹ Wu Dingbo 吴定柏 fa notare che, sebbene queste opere abbiano giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo della materia, la fantascienza non era completamente estranea in Cina prima del loro avvento.¹² Per rintracciare le origini del genere fantascientifico, ricorda lo studioso, è necessario dare uno sguardo alla lunga storia della mitologia cinese e alla sua evoluzione in prosa con i racconti del meraviglioso e del soprannaturale. Nell’introduzione all’antologia *Science Fiction from China*, l’accademico, infatti, pone la premessa che “fiction originates from mythology and legend; science fiction as a prose genre is no exception”.¹³ La Cina ha un’immensa tradizione di miti, leggende e folklore riconducibile al fantastico, da considerare come gli antenati della fantascienza che hanno spianato la strada alla fantascienza cinese moderna. Seguendo tale premessa, le origini della fantascienza cinese possono risalire alla letteratura cinese del I secolo a.C. con le avventure mitologiche dello *Shan hai jing* 山海經 (Il Libro dei Monti e dei Mari) e con le domande di cosmologia nello *Tian wen* 天問 (Domande Celesti); anche con i viaggi nello spazio e gli elisir di lunga vita nei racconti *Hou Yi sheri* 后羿射日 (L’era dei dieci soli) e *Chang E benyue* 嫦娥奔月 (L’ascesa di Chang’e sulla

⁹ Virginia F. Bereit, “The Genre of Science Fiction”, *Elementary English*, 1969, p. 898.

¹⁰ Nicoletta Pesaro, “Contemporary Chinese Science Fiction: Preliminary Reflections on the Translation of a Genre”, *Journal of Translation Studies*, vol. 3, 2019, p. 8.

¹¹ Frederik Pohl, “Foreword: Science Fiction and China”, *Science Fiction from China*, New York, Praeger, 1989, p. 7.

¹² Wu Dingbo, “Looking Backward: An Introduction to Chinese Science Fiction”, *Science Fiction from China*, New York, Praeger Publisher, 1989, p. 14.

¹³ *Ivi*, p. 11.

luna) in *Huainanzi* 淮南子 (Libro del Maestro di Huainan) di Liu An 劉安. Inoltre, nel IV secolo appaiono i primi cenni alla robotica nel *Tangwen* 汤问 (Domande dei Tang) contenuto nel *Liezi* 列子 (Libro del Maestro Lie) di Zhang Zhan 张湛, in cui si narra la creazione di un robot danzante per intrattenere l'imperatore Zhou. Tre secoli dopo appariranno nel *Chaoye Qianzai* 朝野僉載 (Registro Completo della Corte e dei Cittadini) i racconti di altri due robot: uno dalle sembianze di un monaco mendicante e l'altro di una donna ammaliante mentre intrattiene un bevitore. Malgrado le scarse conoscenze tecnologiche dell'epoca, queste narrazioni mostrano la forte creatività e l'esagerazione artistica degli scrittori, nonché la loro influenza positiva sul popolo cinese.¹⁴

Questi miti caratterizzati da uno stile fiabesco ed eroico possono essere inseriti nel genere prosaico dei *zhiguai* 志怪, brevi racconti soprannaturali fioriti sotto le Sei Dinastie (220-589), periodo in cui, si evince dalle ricerche di Minwen Huang, i letterati iniziano a raggruppare elementi considerati *strange* in una categoria narrativa. Letteralmente *zhiguai* significa “records of strange” o “records of supernatural”: queste storie trattano per l'appunto di eventi improbabili, soprannaturali o fenomeni paranormali. Nelle loro trame spiccano le figure dei fantasmi che, secondo le credenze culturali tradizionali e che continuano tutt'oggi, hanno delle sembianze fisiche molto simili a quelle umane, provando anche sentimenti ed emozioni legati alle loro vite passate, ma vivono in un corpo immateriale. In realtà, la loro umanizzazione ha uno scopo ben preciso: serve agli scrittori come specchio per poter riflettere le preoccupazioni e le tensioni sociali dell'epoca, schivando la critica diretta.¹⁵

Durante la dinastia Tang (618-907), a seguito della proliferazione di racconti con fantasmi, fate, spiriti animali e fenomeni soprannaturali, gli scrittori danno poi vita ai *chuanqi* 传奇, una forma di scrittura più sofisticata che rappresenta la maggior espressione del potenziale letterario dello “strano”. L'incremento di produzione e l'evoluzione formale di questi racconti del meraviglioso indica lo sviluppo parallelo del costruito culturale dello *strange*, i cui confini con il normale sono costantemente alterati a seconda della percezione di autori e lettori, creando così un concetto in continuo mutamento dal potenziale infinito.¹⁶ Il concetto di *strange* consente

¹⁴ Wu Dingbo, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁵ Minwen Huang, “From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai.”, in M. Fleischhack, E. Schenkel (a cura di) *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*, 2016, pp. 154-158.

¹⁶ Judith T. Zeitlin, *Historian of the strange: Pu Songling and the chinese classical tale*, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 4-8.

agli scrittori di affrontare la dicotomia tra umano e disumano tramite la creazione di personaggi e situazioni ambigue. Attraverso una mescolanza di elementi realistici e di convenzioni narrative delle storiografie tradizionali, i *chuanqi* si propongono di dare un senso a ciò che risulterebbe *nonsense* per l'ideologia dell'epoca,¹⁷ dando la possibilità di trattare anche di tematiche che al giorno d'oggi risulterebbero banali, come l'amore e l'eroticità femminile. Nella società confuciana, infatti, la sfera dell'emotività e della sessualità femminile non era considerata, perciò tali discorsi erano visti come anormali e, dunque, perfettamente aderenti ai canoni del fantasy.¹⁸

Nonostante lo spirito innovativo e creativo di questi componimenti, tali racconti sono considerati solo come dei prototipi della moderna fantascienza, la quale inizia a vedere le prime vere storie di autori cinesi durante gli anni del collasso dell'impero Qing. In quel periodo, ricorda Wu Yan 吴岩, la fantascienza sintetizza la risposta culturale al cambiamento sociale e all'inevitabile apertura della Cina verso le nuove tecnologie occidentali.¹⁹ Queste erano state introdotte poco prima dai missionari gesuiti che hanno fatto conoscere alla corte Ming (1368-1644) la matematica, l'astronomia, la cartografia e le tecniche di misurazione del tempo,²⁰ ma non erano state sfruttate finché la Cina non è stata costretta a confrontarsi con l'avanguardia di altre nazioni. A seguito delle aggressioni straniere, inizialmente i cinesi erano preoccupati per il futuro del paese, ma una volta constatata la sua arretratezza rispetto alla ricchezza occidentale in campo scientifico, diventa necessario riconoscere l'importanza della tecnologia per la crescita e lo sviluppo della nazione. In questo contesto, alcuni intellettuali scoprono il genere fantascientifico e decidono di sfruttarlo per stimolare l'interesse generale verso la scienza e la tecnologia.²¹

Come già anticipato prima, gli studi di Wu Dingbo hanno evidenziato che l'ingresso della fantascienza in Cina avviene principalmente attraverso le traduzioni dei romanzi di Jules Verne: *Il giro del mondo in ottanta giorni* è tradotto da Xiu Yu 秀玉 e pubblicato nel 1900; *Dalla*

¹⁷ Lydia Francis Sing-chen, "What Confucius Wouldn't Talk About: The Fantastic Mode of the Chinese Classical Tale", Dissertation, Stanford University, 1997, p. 32.

¹⁸ Caroline Ma Zuqiong, "Female Gothic, Chinese and American styles: Zhang Ailing's *Chuanqi* in comparison with stories by Eudora Welty and Carson McCullers", *Electronic Theses and Dissertations*, Paper 872, 2010, p. 31.

¹⁹ Wu Yan, Wang Pengfei e Ryan Nichols (a cura di), "Great Wall Planet: Introducing Chinese Science Fiction", *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 2.

²⁰ Nathaniel Isaacson, *Celestial Empire: The Emergence of Chinese Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2017, p. 11.

²¹ Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 13.

Terra alla Luna e *Viaggio al centro della Terra* sono tradotti da Lu Xun 鲁迅 non da versione originale, ma da traduzione giapponese, e contengono, quindi, alcuni errori di interpretazione del testo. Insieme alle traduzioni di altre opere di Jules Verne, ne seguono di diversi autori durante i primi due decenni del Novecento, come Simon Newcomb con *The End of The World*, Sir Arthur Conan Doyle con *The Lost World* e H.G. Wells con *Aepyornis Island*. Sebbene a volte resi difficili dai nomi e dai termini sconosciuti, tali romanzi vengono divorati dai giovani intellettuali cinesi, stimolando anche l'interesse degli scrittori nell'esplorazione di questa nuova materia.²²

Wu Yan sottolinea come lo sviluppo del genere letterario fantascientifico in Cina sia stato profondamente influenzato dall'Occidente, da cui gli autori cinesi hanno preso in prestito tematiche e trame, a differenza di quanto è avvenuto con lo stile e la psicologia dei personaggi che sono rimasti tipicamente cinesi, poiché riflettevano i sogni e le speranze del popolo verso una rinascita moderna dopo l'impero dinastico.²³ Pertanto, come si evince dallo studio di Nicoletta Pesaro, è importante ricordare che i generi non sono semplici categorie cognitive destinate a inquadrare e descrivere la letteratura, l'arte o la cultura, ma incarnano i modi di agire, di essere e di pensare di una cultura e della nazione.²⁴

Nonostante l'evidente influenza occidentale, il termine cinese con cui viene identificato il genere letterario fantascientifico non deriva dall'inglese, anzi, "science-fiction" apparirà successivamente nel linguaggio editoriale inglese. Nei primi del Novecento il composto *kexue xiaoshuo* 科学小说, fa notare Isaacson, viene utilizzato per indicare una specifica categoria editoriale nascente, di cui la prima parola ha origine dal giapponese *kagaku*, traducibile come "scienza", o più precisamente "the investigation of things and extension of knowledge".²⁵ Ugualmente innovativo, il secondo termine *xiaoshuo* indica il romanzo, il nuovo genere letterario che ha rivoluzionato la letteratura diventando il protagonista del XX secolo. Riassumendo, il neologismo *kexue xiaoshuo* racchiude due generi letterari, il primo che ne indica il contenuto d'ispirazione scientifica e il secondo che riguarda la forma narrativa; ed entrambi rappresentano due dei maggiori sviluppi nella storia intellettuale cinese del XX secolo: l'introduzione della scienza occidentale e l'emergente forma letteraria del romanzo.²⁶

²² Wu Dingbo, *op. cit.*, pp. 14-15.

²³ Wu Yan, *op. cit.*, p. 2.

²⁴ Pesaro, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Isaacson, *op. cit.*, 2017, p. 7.

²⁶ *Ivi*, p. 8.

A seguito della popolarità riscossa dalla nuova categoria di prosa, lo *xiaoshuo* inizia ad essere preceduto da diversi termini che ne indicano il contenuto, generando così numerose etichette per identificare i generi letterari come *lishi xiaoshuo* 历史小说 per i romanzi di storici, *zhajiti xiaoshuo* 札记体小说 per i diari, *chuanqi xiaoshuo* 传奇小说 per il fantastico, e molti altri. Per quanto queste distinzioni possano sembrare apparentemente specifiche, in realtà le barriere tra i generi letterari erano e sono tuttora molto sottili, e non solo per quanto riguarda il genere fantascientifico.²⁷

La fantascienza cinese viene introdotta al pubblico tramite racconti pubblicati in riviste sotto degli pseudonimi, ad esempio: *Yueqiu zhimindi xiaoshuo* 月球殖民地小说 (Tales of Moon Colonisation, 1904) di Huangjiang Diaosuo, che tratta della spedizione e insediamento di un gruppo di terrestri sulla Luna; e *Xin falu xiansheng tan* 新法螺先生譚 (New Tales of Absurdity, 1905) di Donghai Juewo, riguardante la separazione tra corpo e anima del protagonista Mr. Absurdity, dove quest'ultima compie un viaggio nello spazio tra Mercurio e Venere, facendo delle scoperte scientifiche straordinarie, come il trapianto cerebrale per rimanere giovani.²⁸

Di maggiore influenza straniera, il racconto *Xin Zhongguo weilai ji* 新中国未来记 (The Future of New China) di Liang Qichao 梁启超 riscuote successo tra le pubblicazioni dei primi del Novecento per il suo tono provocatorio sul tema della modernità in ambito politico. Pubblicato nella rivista *Xin xiaoshuo* 新小说 (New Fiction) fondata nel 1902 dallo stesso autore in esilio a Yokohama in Giappone e durata solo un anno, questo racconto è considerato il primo testo di fantapolitica della letteratura cinese. La storia è ambientata nel 1962 in un florido scenario di una nuova Cina caratterizzata da pace, gloria e potere, in occasione del cinquantenario della “Great Chinese Republic”, nel quale si ripercorre il cammino che ha portato lo stato al successo. La scrittura di Liang Qichao rimanda alle convenzioni della fantasia utilizzate nella letteratura cinese tradizionale, ma la fantasia della creazione di una società ideale si deve attribuire all'influenza giapponese e ai romanzi d'oltremare. Infatti, attraverso un flashback, l'autore racconta come si è giunti a questo risultato: due giovani patriottici nel 1902 si sono recati in Europa e hanno appreso le basi per la costruzione un solido stato; una volta ritornati in Cina hanno fondato il Partito Costituzionale, colui che ha condotto

²⁷ Isaacson, *op. cit.*, 2017, p. 8.

²⁸ Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 15.

il paese alla salvezza. Seppur incompleta, questa è la prima opera utopica, nonché primo romanzo politico, che segna l'arrivo della modernità nella letteratura cinese, dando inizio a una nuova "era" caratterizzata da continui e profondi cambiamenti.²⁹ In questo contesto la letteratura gioca un ruolo fondamentale poiché, come sostenuto dagli intellettuali dell'epoca, la narrativa è l'unico mezzo in grado di influenzare la mente dell'uomo, dunque è uno strumento di propaganda e di diffusione culturale e politica tra le masse. La rivista *Xin xiaoshuo*, presentandosi come la portavoce di riforme e modernità, genera un movimento dallo stesso titolo, "nuovo romanzo", che ha condotto poi a una vera e propria rivoluzione culturale e letteraria.³⁰ Rispecchiando il modello giapponese Meiji,³¹ Liang Qichao e la generazione a lui successiva credono che la creazione del *xin xiaoshuo* possa condizionare intellettualmente il popolo ispirandolo al patriottismo, ad un'unità nazionale e a una maggiore conoscenza scientifica.³² Ciò suggerisce che, attraverso la rivoluzione del romanzo, è possibile rivoluzionare anche il popolo, portandolo ad abbracciare nuove idee che contribuiscano a uno sviluppo sia individuale sia della nazione cinese.³³

L'atmosfera dei primi anni del Novecento è inquieta, ma creativa; culturalmente intrisa di tradizione, ma anche ricca di nuove idee mutuata dalla cultura occidentale.³⁴ Questi elementi apparentemente contrastanti e confusionari degli intellettuali del tardo Qing si stabilizzano con il Movimento del Quattro Maggio del 1919,³⁵ un movimento culturale incisivo per l'intero panorama letterario. È evidente che, più di tutti, il genere *xiaoshuo* ha subito un profondo rinnovamento, ulteriormente spronato dalle pressioni dei rivali d'oltremare, con i quali è stato costretto a competere per l'incarnazione del desiderio di modernità;³⁶ oppure sarebbe meglio definirlo un bisogno di modernità.

²⁹ Hao Tianhu, "Liang Qichao's Modern Project in The Future of New China", *Tamkang Review*, 2008, pp. 64-65.

³⁰ Nicoletta Pesaro, Melinda Pirazzoli, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 16.

³¹ v. Luisa Bienati, Paola Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio Editore, 2022, pp. 20-26.

³² Qian Jiang, "Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth Century China", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 116.

³³ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 17.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Il Movimento del Quattro Maggio *wusi yundong* 五四运动 nacque dalle proteste studentesche in seguito alle decisioni prese durante la Conferenza di Versailles. Fu un movimento culturale, sociale, politico le cui basi si trovano anche nella rivoluzione linguistica e letteraria e nella rivoluzione sociale e culturale anti-confuciana che iniziarono nel 1915. Il Movimento fu un insieme di attività e di esperienze politiche e culturali che trovarono terreno fertile nelle zone urbane e i cui effetti si sarebbero estesi fino alla metà degli anni Venti. Era animato da un senso diffuso di essere entrati in una nuova epoca storica di grandi cambiamenti. "Nuovo" è la parola chiave al centro dei dibattiti intellettuali e culturali dell'epoca. - cfr. Samarani, Guido (a cura di), *La Cina del Novecento. Dalla Fine dell'Impero a Oggi*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 30-31.

³⁶ Pesaro, Pirazzoli, *op. cit.*, p. 11.

In alcune occasioni, tale modernità si trasforma in creatività fantascientifica attraverso l'introduzione di imponenti macchinari, nuove modalità di trasporto, viaggi globali ed esplorazione del tempo e dello spazio. Questi elementi sono il risultato dei processi di industrializzazione, urbanizzazione e globalizzazione radicati nel capitalismo moderno, a cui i cinesi fanno riferimento per perseguire il "China Dream", ovvero la rinascita e il ringiovanimento della nazione nell'era moderna.³⁷

Come sostiene Qian Jiang 钱江, è grazie ai temi scientifici e alle innovazioni tecnologiche che il genere fantascientifico diviene una delle categorie più importanti introdotte e tradotte in questo secolo.³⁸ L'introduzione di opere straniere di fantascienza, ha generato curiosità e anche rivalità nell'ambito letterario, consentendo agli scrittori cinesi di andare oltre i confini della loro immaginazione basata fino a quel momento solamente su fiabe e leggende tradizionali. Anche se l'impiego primario di queste opere era quello di conseguire degli scopi politici e educare la popolazione, le traduzioni di autori come Liang Qichao e Lu Xun hanno involontariamente creato un nuovo filone letterario destinato al progressivo successo.³⁹

Purtroppo, però, questo entusiasmo verso l'innovazione scientifica viene temporaneamente interrotto nel 1949 con la fondazione della Repubblica Popolare Cinese; fino a questa data erano stati tradotti solamente una ventina di titoli a causa del riorientamento degli interessi dei letterati. I tumulti politici per la corsa al potere del Paese hanno reso molto più aggressivi i sentimenti di rinnovamento del popolo, che all'epoca non vedeva più la soluzione nelle "science novels".⁴⁰

La strategia di rinascita della nazione del Partito Comunista Cinese era basata sull'applicazione delle teorie sovietiche in ogni campo, tra cui anche la fantascienza, che però doveva seguire almeno due regole: descrivere i processi immaginativi della mente scientifica attraverso i quali raggiungere lo sviluppo tecno-scientifico; descrivere il futuro della società comunista, libera dalla lotta di classe e impegnata nella riconciliazione tra uomo e natura. Questi due requisiti rendono difficile la produzione letteraria, poiché gli autori cinesi non potevano confrontarsi con dei veri scienziati e sapere cosa pensassero, tantomeno sapevano come riportare una narrazione priva di interazioni sociali complesse. Inoltre, come sostiene Wu Yan,

³⁷ Wang Yao, "National Allegory in the Era of Globalization: Chinese Science Fiction and its Cultural Politics since the 1990s", *Aspects of science fiction since the 1980s: China, Italy, Japan, Korea*, Torino, Nuova Trauben, 2015, p. 63.

³⁸ Qian Jiang, *op. cit.*, p. 117.

³⁹ *Ivi*, p. 119.

⁴⁰ *Ivi*, p. 120.

“for the Chinese people, the idea of social development is closely linked to Confucian ethics, Taoist mysticism, and Buddhist reincarnation”; dunque, i tradizionali valori cinesi risultavano discordanti con le teorie marxiste e leniniste che caratterizzavano il periodo.⁴¹

È così che, in questo contesto, la creatività della fantascienza cinese, che aveva appena iniziato a svilupparsi, viene messa da parte, limitando la produzione letteraria alla stesura di brevi racconti per giovani lettori e lasciando lo spazio alla traduzione e alla conseguente diffusione di più di 12.000 testi russi. Tra questi, evidenzia Wu Dingbo, sono presenti anche libri di fantascienza sovietica, che vanno a influenzare la costruzione del genere letterario della fantascienza cinese, caratterizzandone l'ideologia e la tecnica narrativa.⁴²

Successivamente, però, si rende necessario attingere di nuovo dalle conoscenze scientifiche e tecnologiche per rispondere alle esigenze della costruzione industriale voluta dal PCC, così nel 1956 inizia una nuova ondata di traduzioni accompagnata dallo slogan “March towards Science and Technology” e dal programma di sviluppo “1956-1967 National Long-range Program for Scientific and Technological Development”. Per portare a termine gli obiettivi prefissati, come in qualsiasi ambito, anche qui il PCC coinvolge le masse, indipendentemente dall'estrazione sociale, tutti dovevano partecipare alla campagna di educazione scientifica e di rinnovamento tecnologico. In questo modo la fantascienza si propone come veicolo di divulgazione scientifica offrendo sia nuovi romanzi di scrittori cinesi, sia nuove traduzioni di opere occidentali per spronare i giovani lettori ad abbracciare la conoscenza scientifica e, di conseguenza, contribuire in senso pratico alla rinascita della nazione. Qian Jiang riporta che tra il 1956 e il 1959 nascono delle case editrici specializzate nella pubblicazione di fantascienza, come la Science and Technology Press e la Science Popularization Press a Pechino, le quali, insieme ad altre case editrici orientate verso lettori più giovani, hanno pubblicato più di trenta opere, includendo anche la fantascienza sovietica con, ad esempio, *On the Moon* (1895) e *Beyond the Earth* (1920) di Konstantin Tsiolkovsky. Autori cinesi come Zheng Wenguang con *Cong Diqui dao Huoxing* 从地球到火星 (From Earth to Mars, 1954), Ye Zhishan con *Shizong de Gege* 失踪的哥哥 (The Missing Elder Brother, 1957) e Liu Xingshi con *Beifang de Yun* 北方的云 (Northern Clouds, 1962), insieme ai libri sovietici tradotti, creano il concetto di “hard sf”,⁴³ una tipologia di narrazione fantascientifica

⁴¹ Wu Yan, *op. cit.*, p. 3.

⁴² Wu Dingbo, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁴³ “Influenced by Soviet sf publications, hard sf, noted for its emphasis on scientific detail and its delineation of near-future technological progress, made great strides in the 1950s, as demonstrated in the very many stories about

strettamente legata alla costruzione dell'industria nazionale nei primi anni di governo del Partito. Oltre alle limitazioni imposte dall'influenza sovietica, la mancanza di creatività nell'immaginazione di scenari fantascientifici, si deve anche al fatto che gli autori e i lettori cinesi degli anni 50 rimasero all'oscuro dell'evoluzione della fantascienza occidentale, specialmente negli Stati Uniti dove era in gran voga.⁴⁴

La situazione si inasprisce ulteriormente durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976), la quale cancella qualsiasi traccia di creatività e iniziativa; le riviste vengono sospese, scrittori e editori vengono inviati nelle campagne e nelle fabbriche, eliminando ogni traccia di fantascienza nell'intero paese.⁴⁵ Agli intellettuali viene chiesta, o meglio imposta, una scrittura quasi documentaristica, che doveva riportare senza commenti e senza introspezione la realtà maoista, generando così una letteratura spersonalizzata e stereotipata.⁴⁶ L'unico racconto di fantascienza pubblicato in questo decennio è *Qiyi De Dangao* 奇异的蛋糕 (Strange Cakes) di Ye Yonglie 叶永烈, una storia sulla creazione di un cibo sintetico composto dalle proteine del petrolio.⁴⁷

Con la morte di Mao nel 1978, gli interessi del governo si orientano nuovamente verso la scienza e la tecnologia, con una conseguente rinascita della fantascienza, grazie anche alla ripresa delle traduzioni di romanzi occidentali.⁴⁸ Wu Dingbo sostiene che questo sia il periodo di ripresa più florido, sia in termini di qualità sia di quantità. Gli autori cinesi riscoprono la libertà creativa e tornano alla luce con nuove tecniche e idee letterarie di grande vitalità artistica.⁴⁹ Tra questi emergono Tong Enzheng 童恩正 con *Shanghudao shang de siguang* 珊瑚岛上的丝光上 (Death Ray on a Coral Island, 1978), Zheng Wenguang 郑文光 con *Feixiang Renmazuo* 飞向人马座 (Soaring to Sagittarius, 1979) e Ye Yonglie con *Xiaolingtong Manyou Weilai* 小灵通漫游未来 (Little Know-All Travels to the Future, 1978). Tutti e tre vincitori di premi letterari, ma in particolare, il racconto di Tong Enzheng riceve molto successo sia in Cina, dove viene scelto come primo romanzo fantascientifico da adattare cinematograficamente, sia

space travel.” Qian Jiang, “Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth Century China”, in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 125.

⁴⁴ *Ivi.*, pp. 120-121.

⁴⁵ Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ Rudolph G. Wagner, “The Chinese Writer in His Own Mirror: Writer, State and Society - The Literary Evidence”, *China's Intellectuals and the State*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, pp. 192.193.

⁴⁷ Ye Yonglie, “Chinese SF”, *Anatomy of wonder: a critical guide to science fiction*, New York, Bowker, 1981, p. 501.

⁴⁸ Wu Yan, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹ Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 21.

all'estero, specialmente in Unione Sovietica, dove gli viene dedicato un articolo accademico. L'autore riporta che il 1978 è un anno di rinascita per il genere fantascientifico cinese e il racconto in oggetto è un esempio lampante di questo rinnovamento, poiché esprime apertamente sentimenti nazionalistici e anti-sovietici.⁵⁰

Negli anni successivi si vede una continua crescita nella produzione di opere fantascientifiche, con un conseguente incremento di testate e riviste in diverse città che si proponevano per la pubblicazione, come *Kehuan haiyang* 科幻海洋 (SF Ocean), *Kehuan shijie* 科幻世界 (SF World), *Renmin wenxue* 人民文学 (People's Literature) a Pechino; *Kexue wenyi* 科学文艺 (Scientific Literature and Art) e *Sichuan wenxue* 四川文学 (Sichuan Literature) a Chengdu; *Huacheng* 化成 (Flower City) a Guangzhou; *Shaonian kexue* 少年科学 (Juvenile Science), *Kexue huabao* 科学画报 (Science Pictorial), *Shanghai wenxue* 上海文学 (Shanghai Literature), *Xiaoshuo jia* 小说家 (Fiction Circles), *Shaonian wenyi* 少年文艺 (Juvenile Literature and Art) e *Ertong shidai* 儿童时代 (Childhood) a Shanghai.⁵¹

Nel 1979 viene fondata la China Popular Science Creative Writing Association a cui aderiscono buona parte degli autori cinesi di fantascienza del periodo e, tra questi, molti di loro sono in realtà prima scienziati e poi scrittori nel tempo libero; questo sottolineava il forte legame tra la fantascienza cinese e la divulgazione scientifica.⁵²

Negli anni Ottanta riprendono anche le traduzioni con l'aggiunta di nuovi romanzi occidentali oltre ai classici di Verne e dei sovietici; la letteratura cinese conosce anche la visione fantascientifica di altre nazionalità come Inghilterra, Francia, Stati Uniti e Giappone.⁵³ Inoltre, con l'aiuto del professor Philipp Smith, nel 1979 viene formalmente introdotta la fantascienza in un corso presso il Dipartimento di Lingua Inglese dell'Istituto di Lingue Straniere di Shanghai, il quale viene poi preso in carico dall'accademico Wu Dingbo, che proponeva un'introduzione alla storia della fantascienza inglese e americana attraverso la lettura di testi e la proiezione di film. Questi ultimi, infatti, erano disponibili in grandi quantità grazie all'ingresso in Cina di serie TV e film fantascientifici stranieri. Questo *boom* di importazioni di materiale fantascientifico genera diverse scuole di pensiero e punti di vista che accendono l'attenzione dei cinesi, stimolando l'interesse e dibattiti a riguardo.⁵⁴ Nonostante questa

⁵⁰ Ye Yonglie, *op. cit.*, pp. 501-502.

⁵¹ Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 21.

⁵² *Ivi*, p. 22.

⁵³ Qian Jiang, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴ Wu Dingbo, *op. cit.*, pp. 26-29.

continua influenza con l'estero, la fantascienza cinese mantiene la sua integrità, grazie al suo solido *background* storico, alle sue tradizioni culturali e ai sistemi sociali nettamente diversi dagli altri paesi. Questo è ciò che influenza la particolare attitudine della Cina verso il progresso scientifico e tecnologico e il suo orientamento al futuro, ed è anche quello che consente al genere fantascientifico cinese di distinguersi nel panorama letterario mondiale.

Pochi anni dopo, purtroppo, questi anni d'oro vengono interrotti bruscamente da alcune campagne nazionaliste "anti-inquinamento spirituale" e da critiche nei media rivolte agli autori cinesi di fare propaganda di "pseudo-scienza" o "falsa scienza".⁵⁵ La pietra dello scandalo è il libro illustrato *Qi Yi De Hua Shi Dan* 奇异化石蛋 (A Strange Fossil Egg, 1978) ispirato al racconto *Shi Jie Zui Gao Feng Shang De Qi Ji* 世界最高山峰上的奇迹 (Miracle on the Peak of the World's Highest Mountain) di Ye Yonglie, in cui sono raffigurati dei dinosauri che ritornano in vita. L'accusa di pseudo-scienza viene mossa da un paleontologo che sostiene la mancanza di principi scientifici in questa storia. Inoltre, la pseudo-scienza è un concetto strettamente legato alla politica, considerato anti-marxista e anti-comunista, mentre l'unica scienza contemplata doveva essere il Marxismo.⁵⁶ Inoltre, viene colpito anche tutto ciò che aveva a che fare con l'individualismo, il modernismo, l'auto-espressione, il *social alienism*, la promiscuità sessuale e molti altri fattori considerati nocivi per la spiritualità; in questo elenco viene inclusa anche la fantascienza, che si trova costretta a bloccare momentaneamente la sua produzione. Tra i racconti dello scandalo, ci sono *Wenrou Zhixiang de Meng* 温柔之乡的梦 (Conjugal Happiness in the Harms of Morpheo) di Wei Yahua 魏雅华 considerato cinico, sessuale e anti-socialista per la storia d'amore tra un robot e uno scienziato e *Heiying* 黑影 (The Black Shadow) di Ye Yonglie, accusati di diffondere egoismo e critiche al governo cinese e al sistema socialista.⁵⁷

Come sostenuto da Wu Yan, queste critiche creano un breve rallentamento nella pubblicazione di opere fantascientifiche ma, a seguito delle manifestazioni studentesche di piazza Tiananmen del 1989,⁵⁸ lo sfondo politico e ideologico della Cina cambia nuovamente, perseguendo il bisogno di crescita economica del paese e contribuendo in parallelo a una rinascita della fantascienza.⁵⁹ Qian Jiang nota che, a partire da questo momento, la fantascienza

⁵⁵ Qian Jiang, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ Wu Yan, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ Wu Dingbo, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁸ v. Guido Samarani, Maurizio Scarpari, *La Cina. Verso la modernità*, Torino, Einaudi, vol. 3, 2009, p. 732.

⁵⁹ Wu Yan, *op. cit.*, p. 4.

si libera dell'etichetta negativa che le era stata affibbiata e inizia a costruire stabilmente la propria identità sfruttando la nascita della cultura popolare commercializzata, che ormai la considera un genere alla pari degli altri prodotti letterari nella competizione di mercato. Il suo successo si deve anche alla sua apertura verso gli scambi culturali, incentivati dai convegni mondiali di fantascienza che si tenevano ogni anno e che nel 1991 si sono svolti a Chengdu. Questo ha consentito alla fantascienza cinese di avvicinarsi ad altre realtà, promuovendo la sua crescita e il contatto con la comunità internazionale, in modo da comprendersi reciprocamente.⁶⁰

Wang Yao 王瑶 evidenzia che, con l'avvicinarsi del nuovo secolo, il genere della fantascienza cinese viene interpretato come un'allegoria nazionale negli anni della globalizzazione; gli scrittori di fantascienza cinese costruiscono il proprio spazio simbolico e campo culturale, differenziandosi dagli altri generi letterari e dalle letterature straniere di tendenza.⁶¹ Wu Dingbo presenta un'immagine di una fantascienza cinese tendenzialmente ottimista, con una visione di un luminoso futuro promettente; i personaggi superano trionfanti le difficoltà, affrontano la natura, la scienza, il male e qualsiasi cosa possa ostacolare il loro percorso immaginario di ricerca di una realtà alternativa. Inoltre, gli scrittori scrivono le loro storie guardando avanti solo di qualche decade, affinché il lettore possa facilmente immaginare l'avverarsi degli eventi in un futuro prossimo e prevedibile. Lo stile della fantascienza cinese tende principalmente alla funzionalità, rispetto all'estetica, racchiudendo sempre delle lezioni morali nella sua prosa semplice ed efficace.⁶²

⁶⁰ Qian Jiang, *op. cit.*, p. 122.

⁶¹ Wang Yao, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶² Wu Dingbo, *op. cit.*, p. 25.

1.2 La diffusione internazionale del genere fantascientifico cinese

1.2.1 La traduzione come mezzo necessario di trasmissione

La fantascienza cinese inizia a spianare la propria strada verso la popolarità quando gli autori cinesi capiscono di potersi appropriare di un genere ancora considerato esclusivamente straniero e renderlo proprio. Quindi, partendo dal presupposto che il canone letterario fantascientifico cinese nasce da una ricostruzione di un genere già esistente, l'elemento cardine nella sua creazione è la traduzione; una tappa necessaria nel processo, poiché ha consentito l'adozione di alcune caratteristiche letterarie proprie di fantascienze di altri contesti sociali e culturali che sono state adattate al contesto ricevente.

Definendo la fantascienza come un genere transnazionale, come suggerito dallo studio di Nicoletta Pesaro, bisogna guardare il genere, non come una semplice etichetta narrativa, ma come una strategia comunicativa che rappresenta lo scenario socioculturale e politico del luogo in cui emerge. Ed è proprio seguendo questa strategia che gli autori contemporanei cinesi hanno preso in prestito alcuni canoni della fantascienza americana e li hanno adattati al contesto orientale, in modo da rendere possibile la comprensione e diffusione delle opere cinesi sia in Cina che all'estero. L'obiettivo è duplice: integrare nella tradizione di genere una nuova visione della scrittura fantascientifica e, conseguentemente, ampliare e arricchire il mondo della fantascienza.⁶³

Come si è visto, ripercorrendo la storia, la Cina non ha opposto resistenza all'influenza occidentale nella letteratura, ma questa influenza viene accolta e reinterpretata secondo la tradizione letteraria esistente.⁶⁴ Per comprendere la nascita del genere fantascientifico cinese, Pesaro sottolinea che non è sufficiente analizzare solamente la storia e la cultura del paese, ma è opportuno considerare anche la teoria del "polisistema letterario" di Even-Zohar⁶⁵:

[...] in order to fulfill the needs, a system actually strives to avail itself of a growing inventory of alternative options. When a given PS has succeeded in accumulating sufficient stock, the chances are good that the home inventory will suffice for its maintenance and perseverance, unless conditions drastically change. Otherwise,

⁶³ Nicoletta Pesaro, "Contemporary Chinese Science Fiction: Preliminary Reflections on the Translation of a Genre", *Journal of Translation Studies*, vol. 3, 2019, p. 14.

⁶⁴ Isaacson, *op. cit.* pp. 3-4, 6.

⁶⁵ Pesaro, *op. cit.*, p. 15.

intersystemic transfers remain as the only or at least the most decisive solution, and are immediately carried out, even when the center of the PS resists for a while.⁶⁶

Dunque, è evidente il ruolo essenziale della traduzione nel processo di creazione della fantascienza cinese, un genere non ancora pienamente maturo, che necessita di “avvalersi di un inventario crescente di opzioni alternative”,⁶⁷ fino a che non è in grado di mantenersi da solo.⁶⁸

In realtà, Qian Jiang sottolinea che la traduzione è fondamentale per lo sviluppo di qualsiasi genere letterario che nel corso del tempo viene influenzato, volontariamente o involontariamente, dall'interpretazione che ne ha dato un'altra nazione culturalmente e socialmente diversa. In questo caso, la fantascienza cinese deve molto alla traduzione poiché è stata una condizione indispensabile per la sua diffusione nel ventesimo secolo, che le ha consentito di prendere ispirazione da modelli stranieri per porre le basi del suo stile proprio. Ma se Cina, Giappone, e altri paesi non anglofoni sono stati influenzati dalla fantascienza americana, questa stessa ha tratto a sua volta ispirazione dalla narrativa fantascientifica europea. Pertanto, anche su scala globale, è innegabile la necessità dell'interferenza di sistemi esterni attraverso la traduzione per l'esistenza e lo sviluppo di un altro sistema letterario.⁶⁹

Tornando alla diffusione internazionale della fantascienza cinese, gli “agents of translation” rivestono un ruolo cardine e sono definiti da Milton e Bandia come:

Individuals who devote great amounts of energy, and even their own lives, to the cause of foreign literature, author or literary school, translating, writing articles, teaching [...]. They may go against the grain, challenge commonplaces, and contemporary assumptions.⁷⁰

Gli autori cinesi, consapevoli dell'*appeal* internazionale della fantascienza, sono il motore principale della traduzione di genere, e rivestono sia il ruolo di lettori di letteratura fantascientifica straniera, sia il ruolo di traduttori.⁷¹ In quest'ultima situazione, gli scrittori non si limitano solamente alla traduzione di un testo, ma prendono in prestito una serie di elementi socioculturali nel tentativo di adattarli al contesto locale. Un esempio tra questi criteri, principalmente importati dal modello americano, è la capacità di prevedere il futuro

⁶⁶ Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory.” *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 1979, p. 303.

⁶⁷ Even-Zohar, *op. cit.*, p. 303. (traduzione a cura della sottoscritta, così come le successive salvo diversa indicazione.)

⁶⁸ Pesaro, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Qian Jiang, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷⁰ John Milton e Paul Bandia (a cura di), *Agents of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2009, p. 1.

⁷¹ Pesaro, *op. cit.*, p. 19.

oltrepassando i limiti del tempo e della razionalità. Tale visione fantascientifica del futuro è possibile grazie al continuo progresso scientifico e tecnologico che genera delle aspettative nei confronti della società presente, la quale si immagina prossimamente di poter far parte di questi scenari ottimisti oppure apocalittici.⁷²

L'ultima ondata di autori fantascientifici cinesi adotta questo approccio narrativo per richiamare l'attenzione sul nuovo genere letterario emergente. Il loro obiettivo è quello di proiettare le ansie e le critiche sociali nel futuro e allo stesso tempo distaccarsi dalle convenzioni letterarie imposte nel passato.⁷³

Dalla ricerca di Qian Jiang si evince che i tentativi di allontanamento dai canoni tradizionali iniziano già negli anni Ottanta e Novanta quando gli scrittori cinesi recuperano i modelli stranieri di fantascienza per liberare il genere dalle etichette di narrativa dell'infanzia o di divulgazione scientifica che gli erano state affibbate durante il periodo maoista. Il primo slancio si ha con la pubblicazione di un'antologia di diciassette storie di fantascienza scritte da autori americani, britannici, spagnoli, francesi e canadesi, *Mogui Sanjiao yu UFO 魔鬼三角与 UFO* (The Devil's Triangle and UFO) pubblicata nel 1980 da China Ocean Press. I curatori cinesi, Wang Fengzhen 王凤珍 e Jin Tao 锦涛, includono una serie di racconti con diverse tematiche fantascientifiche, ma soprattutto di sperimentazione stilistica, con l'intento di ispirare artisticamente gli scrittori in Cina. Da questo momento in poi seguono altre pubblicazioni, tra cui *Zhongguo Kehuan Xiaoshuo Daquan 中国科幻小说全集* (A Complete Collection of Chinese Science Fiction, 1982) e *Kexue Shenhua: Zhongguo Kehuan Xiaoshuo Nianjian 科学神华: 中国科环小编年鉴* (Scientific Myths: The Almanac of Chinese Science Fiction, 1983), che introducono nuovi concetti fantascientifici come i raggi della morte, le onde di materia, l'intelligenza artificiale e la robotica. Parallelamente, gli autori ampliano i propri orizzonti riguardo anche lo stile e la trama, soffermandosi su dettagliate caratterizzazioni dei personaggi e delle loro relazioni sociali durante lo sviluppo dell'intreccio.⁷⁴

A partire dal Ventunesimo secolo, la produzione di fantascienza cinese è aumentata rapidamente e in grandi quantità, dando forma ad un genere sempre più definito e che continua a mutare di pari passo con gli eventi storici e i progressi tecnologici del paese. Quest'ultima

⁷² Pesaro, *op. cit.*, p. 16.

⁷³ *Ivi*, p. 17.

⁷⁴ Qian Jiang, *op. cit.*, pp. 125-126.

ondata di scrittori contemporanei, definiti *new wave* dal mondo accademico americano,⁷⁵ danno origine a una svolta per il genere fantascientifico con le loro pubblicazioni a partire dagli anni 90. Un momento politicamente complesso, ma culturalmente ed economicamente strategico dovuto agli strascichi del boom letterario e creativo della “febbre culturale” che hanno portato ad una crescente commercializzazione della letteratura.⁷⁶

L’ascesa del genere letterario fantascientifico cinese, ricorda Pesaro, si deve anche agli editori e direttori di riviste i quali, però, hanno agito a seguito delle concessioni date dalle istituzioni e dalle forze politiche ed economiche. Inoltre, queste hanno consentito allo svolgimento di riunioni e attività letterarie sia in Cina sia all’estero, portando alla formazione di un gruppo solido di autori cinesi che nel 2010 ha fondato la World Chinese Science Fiction Writers’ Association (*Shijie huayu kehuan xiehui* 世界華語科幻協會).⁷⁷ Nonostante lo sforzo degli autori cinesi nella seconda metà del Ventesimo secolo nel pubblicare alcuni articoli sugli studi fantascientifici, solo negli ultimi dieci anni si è notata una seria ricerca in ambito accademico, proliferata grazie anche all’interesse di sinologi come Song Mingwei 宋明炜 e Nathaniel Isaacson, che testimoniano l’interesse verso la fantascienza cinese a livello internazionale.⁷⁸

Le traduzioni e le pubblicazioni di fantascienza sono state incentivate dalle case editrici, come la People’s Literature Press di Pechino, la Lijiang Press di Guilin e la Yiling Press di Nanchino, che nel primo decennio del nuovo secolo contano circa 520 libri tradotti.⁷⁹

Gli ambienti più sofisticati e la globalizzazione del mercato letterario hanno aperto la strada alla diffusione della fantascienza cinese e ha anche consentito l’ingresso a nuove generazioni di giovani scrittori.⁸⁰ Questo è stato possibile grazie anche al contributo di altri “agents of translation”, i lettori, che oltre a determinare il successo economico del genere, influenzano lo sviluppo dei sottogeneri, dei temi fantascientifici e del genere stesso.⁸¹ Tra questi, molti emergono dal fandom diventando traduttori o autori di fantascienza, ricoprendo attivamente un ruolo nell’evoluzione del genere; ed è proprio per favorire la diffusione della

⁷⁵ cfr. *infra*. 1.2.2.

⁷⁶ Pesaro, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁷ *Ivi*, p. 19.

⁷⁸ *Ivi*, p. 21.

⁷⁹ Qian, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Pesaro, *op. cit.*, p. 21.

fantascienza cinese sia dentro che fuori dal paese che gli autori cinesi sentono il bisogno di migliorare costantemente le loro capacità stilistiche e creative nella scrittura.⁸²

Come sostiene Pesaro, ciò che distingue gli autori cinesi di questo genere rispetto ai loro ispiratori americani è la profonda consapevolezza identitaria in relazione alla storia del proprio paese. Infatti, autori contemporanei come Liu Cixin 刘慈欣 e Han Song 韩松 riportano nei loro romanzi numerosi riferimenti alla storia e alla cultura cinese.⁸³ Altri autori, invece, si distinguono per aver sconvolto le gerarchie della lingua cinese e scardinato il canone convenzionale della letteratura cinese contemporanea, perseguendo una “diversità culturale”, attraverso l’esplorazione di temi e stili letterari che fino a quel momento erano stati considerati marginali. In questo gruppo di intellettuali d’avanguardia emergono Liu Cixin (oggi figura di fama mondiale rappresentativa della fantascienza cinese), Wu Yan e Xia Jia (pseudonimo di Wang Yao) che, nei loro scritti accademici e creativi, affrontano tematiche controcorrente rispetto alla tradizione letteraria cinese.⁸⁴

⁸² Qian Jiang, *op. cit.*, p. 126.

⁸³ Pesaro, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁸⁴ *Ivi*, p. 17.

1.2.2 *La svolta letteraria della new wave cinese*

La fantascienza cinese è sempre stata largamente ignorata oppure sottostimata dalle altre culture del panorama internazionale. Come si evince dal già citato studio di Nicoletta Pesaro, l'inizio della popolarità di questo genere si deve allo sviluppo del campo degli studi fantascientifici.⁸⁵ In realtà, questo non dovrebbe stupire, poiché lo stesso trattamento, inizialmente, era stato subito dalla fantascienza occidentale, la cui "rispettabilità accademica" è stata riconosciuta solo a metà del Ventesimo secolo, invece che nel 1818 a seguito della pubblicazione di *Frankenstein*, il primo romanzo di fantascienza moderna di Mary Shelley. La spinta definitiva, ricorda Pesaro, arriva negli anni 70 con la proliferazione di corsi di studio sulla fantascienza e con la fondazione della Science Fiction Research Association, luogo di ritrovo e scambio per coloro che si occupano della materia. Inoltre, in quegli anni vengono pubblicati alcuni dei più importanti studi di fantascienza, tra cui *Billion Year Spree: The History of Science Fiction* di Brian Aldiss del 1973 e *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* di Darko Suvin del 1979.⁸⁶

Tornando in Oriente, Wu Yan, uno dei più noti accademici di fantascienza cinese, sostiene l'importanza di quest'ultima come arricchimento all'immaginazione occidentale, poiché coinvolta nella ricerca dell'emancipazione, nella resistenza ai sistemi oppressivi e nell'influenza di altre culture straniere. Pertanto, lo sviluppo della fantascienza in Cina rappresenta la capacità di un'idea letteraria esterna di riuscire a radicarsi in modi e in luoghi inaspettati, nonostante le eventuali differenze sociali e culturali.⁸⁷

Malgrado gli alti e bassi affrontati, la fantascienza si consolida come un genere integrato nel panorama letterario cinese, concludendo il secolo scorso tra il clamore dei media cinesi. I romanzi di fantascienza cinese, sostiene Song Mingwei, mostrano come il genere sia strettamente connesso all'emergente nazionalismo del paese durante il Novecento.⁸⁸ Il progetto politico ed economico di rinascita è la base della visione utopica di ascesa della Cina, la quale ha attirato subito l'attenzione di tutto l'Occidente, poiché vista come una possibile minaccia. L'immagine concreta di un paese in trasformazione, ricorda l'accademico Song, si intreccia con

⁸⁵ Pesaro, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ *Ivi*, p. 20.

⁸⁷ Wu Yan, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁸⁸ Song Mingwei, "Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 87.

l'utopismo della fantascienza, che pone l'ascesa cinese come suo tema centrale nella narrazione: il nazionalismo, nato dalla convinzione riguardo il potenziale del paese, si mescola con la consapevolezza del discorso scientifico sul potere della tecnologia e sulle tecnologie del potere. La visione di una Cina nuova e potente non è più solo un ideale, così come il genere fantascientifico non è più un genere marginale. Questi due fenomeni si sostengono a vicenda e si servono l'uno dell'altro per esprimersi come un'unica voce nella letteratura contemporanea.⁸⁹

Constatato che la fantascienza sia un genere letterario che in Cina privilegia una prospettiva orientata al futuro, insieme alle sue visioni utopiche e distopiche, Pesaro enfatizza nel suo studio il modo in cui questa si presenta come l'espressione contemporanea dell'autoconsapevolezza del paese nel determinare il destino dei suoi cittadini e influenzare anche il resto del mondo. Il clima frenetico che circonda la fantascienza cinese in ambito accademico e editoriale, accompagnata sempre dall'appoggio politico, rivela come il genere sia diventato recentemente uno strumento di *soft-power building* o *nation-branding*.⁹⁰

Se in Occidente la letteratura fantascientifica ha preso una piega distopica a seguito del coinvolgimento della tecnologia nelle guerre mondiali, in Cina la visione è in alcuni casi opposta. Song Mingwei, ad esempio, sottolinea che la visione moderna del progresso umano e il crescente impiego di scienza e tecnologia fanno parte del pensiero evolucionistico che si trova alla base del sentimento di fiducia verso il ringiovanimento nazionale che ha iniziato a dominare la cultura cinese nel Ventesimo secolo, che inizialmente si riflette anche nella fantascienza cinese.⁹¹ La fioritura della fantascienza cinese, sostiene Pesaro, è un segno di progresso culturale ed economico che si presenta come metafora della trasformazione della Cina in un potente produttore di tecnologia avanzata che si spinge anche oltre i confini nazionali.⁹²

Sin dai suoi esordi dopo la fine della dinastia Qing, la fantascienza cinese “was instituted as mainly a utopian narrative that projected the political desire for China’s reform into an idealized, technologically more advanced world.”⁹³ Il popolo cinese è stato guidato costantemente dall'utopismo di un mondo avanzato tecnologicamente, ma allo stesso tempo anche politicamente e moralmente.⁹⁴

⁸⁹ Song Mingwei, *op. cit.*, 2013, p. 87.

⁹⁰ Pesaro, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁹¹ Song Mingwei, “After 1989: The New Wave of Chinese Science Fiction”, in *China Perspectives*, 2015/1, 2015, p. 7.

⁹² Pesaro, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁹³ Song Mingwei, *op. cit.*, 2015, p. 7.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 7-8.

La situazione cambia, però, dopo i tragici eventi di piazza Tiananmen, che hanno fatto crollare l'idealismo e l'ottimismo nei confronti della politica comunista. Il 1989 viene identificato da Song Mingwei come l'anno del cambiamento dell'immaginazione fantascientifica, ma probabilmente di tutta la letteratura cinese. La caduta dell'utopismo politico ha segnato l'arrivo di una nuova ondata di produzione letteraria fantascientifica, caratterizzata da uno stile più riflessivo e sofisticato, con un alternarsi di rappresentazioni speranzose e disperate. L'unico romanzo di fantascienza scritto nel 1989 è *Zhongguo 中国 2185* (Cina 2185) di Liu Cixin, il quale, però, non è mai stato pubblicato sotto forma di libro, ma solamente diffuso online. Senza alcun riferimento storico esplicito, il racconto si apre con uno scenario simile ai fatti di piazza Tiananmen: un giovane ingegnere informatico attraversa di notte la piazza per raggiungere il mausoleo di Mao ancora esistente; successivamente scansiona le cellule cerebrali morte di Mao in modo da trasformarlo in un'esistenza cibernetica. Il romanzo mescola fantapolitica e fantascienza descrivendo la resurrezione cerebrale di personaggi che scateneranno una rivolta popolare cibernetica contro le autorità del mondo reale del 2185. Liu Cixin tratta del futuro dell'umanità non solo post-Mao, ma anche post-umano, in un nuovo contesto che alterna visioni utopiche e distopiche riguardo la presenza della tecnologia cibernetica nella rivoluzione e nella governance. A differenza dei romanzi fantascientifici occidentali che hanno una narrazione prettamente distopica della società futura, il primo romanzo cyberpunk cinese ritrae il conflitto tra il mondo reale e la nazione virtuale, mettendo in discussione il significato di "umanità". *Cina 2185* è l'opera che dà inizio alla *new wave*, una nuova ondata di narrativa fantascientifica, in cui gli autori presentano complessi immaginari dove utopia e distopia si intrecciano, adattandosi al contesto politico e culturale della Cina contemporanea.⁹⁵

Come spiega in dettaglio Taylor, il concetto di *new wave*, in realtà, si riferisce primariamente ad una sezione di narrativa fantascientifica americana prodotta dal 1963 al 1975 e caratterizzata da innovazioni letterarie e linguistiche che hanno sconvolto il canone fantascientifico. L'origine del termine deriva a sua volta dal cinema *avant-garde* francese che, come la letteratura, era caratterizzato da un'enfasi sullo stile e sulla continua sperimentazione.⁹⁶

⁹⁵ Song Mingwei, *op. cit.*, 2015, pp. 7-8.

⁹⁶ John W. Taylor, "From Pulpstyle to Innerspace: The Stylistics of American New-Wave SF." *Style*, vol. 24, no. 4, 1990, pp. 611-612.

Song Mingwei prende in prestito il termine per identificare un gruppo di autori cinesi avanguardisti che sono diventati le voci principali della fantascienza cinese di oggi. Seppur non considerato da tutti i critici come tale, Liu Cixin è uno dei membri della *new wave*, seguito da Wang Jinkang 王晋康 (1948), Han Song (1965), La La 拉拉 (1977), Zhao Haihong 赵海虹 (1977), Chen Qiufan 陈楸帆 (1981), Fei Dao 飞氲 (1983) e Xia Jia.⁹⁷ Le opere di questi autori evocano delle esperienze che vanno dal grottesco al sublime, dall'apocalittico al trascendente, dall'umano al postumano;⁹⁸ dunque, questi immaginari che oscillano continuamente tra utopia e distopia, portano a pensare questi romanzi come un esperimento letterario sovversivo. Il tema principale è la visione utopica dell'ascesa della Cina a superpotenza che, però, viene spesso mostrata con degli esiti sociali catastrofici e disumani.⁹⁹

Un esempio esplicativo del sentimento rivoluzionario della nuova ondata di fantascienza cinese è, secondo lo studioso Song Mingwei, il racconto *Zaishengzhuan* 再生砖 (I mattoni della rinascita, 2010), dove l'autore Han Song presenta la trasformazione della Cina futura in una nazione prospera, ma in maniera spettrale e grottesca. Ispiratosi al terremoto in Sichuan del 2008, la trama si sviluppa attorno alla rinascita del paese: dalle macerie e dai corpi estratti da esse, con l'ausilio delle tecnologie postumane, queste diventano dei mattoni intelligenti con cui ricostruire le città su altri pianeti. Il dualismo che si presenta è il progresso umano nell'impiego dell'intelligenza artificiale, in contrapposizione ai perenni sussurri e lamenti dei morti del passato in sottofondo. Dunque, l'idea di una futura Cina prospera rimane il motivo popolare costante negli animi dei cinesi, ma la sua storia di successo viene complicata dalla narrazione distopica.¹⁰⁰

L'utopismo, però, non è completamente scomparso, soprattutto l'ideologia utopica legata all'epoca di Mao, la cui figura continua ad aleggiare sotto varie forme nelle narrazioni degli autori della *new wave*. D'altronde, i "Big Three" della fantascienza cinese, Wang Jinkang, Liu Cixin e Han Song, hanno vissuto personalmente la Rivoluzione culturale e la sua eredità viene inevitabilmente trasmessa nei loro scritti. Come citato prima in *Cina 2185*, anche nella trilogia *San Ti* 三体 (Il Problema dei Tre Corpi, 2006), la rivoluzione di Mao e la sua leadership fanno

⁹⁷ John W. Taylor, *op. cit.* pp. 611-612.

⁹⁸ Song Mingwei, *op. cit.* 2013, p. 87.

⁹⁹ Song Mingwei, *op. cit.*, 2015, pp. 8-9.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

da sfondo alle vicende degli umani e dei trisolariani.¹⁰¹ Il primo volume dell'intera opera di Liu Cixin, oggi diventata il pilastro della fantascienza cinese, si apre con l'umiliazione pubblica di un astrofisico da parte delle Guardie Rosse, che porta la figlia Ye Wenjie a perdere completamente la fiducia nella moralità umana, rifugiandosi nella ricerca di intelligenze extraterrestri. Una volta ottenuti i segnali della presenza di una civiltà aliena ostile, la protagonista li invita senza riluttanza ad invadere la Terra. A differenza della fantascienza occidentale in cui si celebrano le battaglie degli individui contro il totalitarismo e la corruzione delle istituzioni, Song Mingwei fa notare come ne *Il Problema dei Tre Corpi* prevalga la dittatura collettivista, spettro del comunismo e del maoismo, che prevede delle società perfettamente organizzate, le quali devono operare autonomamente per la sopravvivenza della civiltà, anche a costo di compiere azioni disumane, come il cannibalismo. La scrittura di Liu Cixin porta i lettori a interrogarsi sull'ignoto e sui confini della morale dell'umanità, lasciando loro lo spazio per immaginare una luce di visione utopica in un universo che appare interamente oscuro.¹⁰²

La narrativa cinese della *new wave*, secondo Song Mingwei, studioso che l'ha teorizzata, esplora le condizioni dell'esistenza post umana che, con le nuove tecnologie come l'intelligenza artificiale, la tecnologia informatica e l'ingegneria biologica, sfida i concetti convenzionali di umanità. Alla base della visione ottimistica dell'umanità vi è la fiducia verso la totalità e l'integrità che vengono messe in discussione dall'incertezza dell'infinito; ed è in questa immagine di un incerto futuro post umano in cui si può trovare la risposta ai problemi della Cina contemporanea.¹⁰³

Le complesse trame create dalla nuova ondata di scrittori di fantascienza, per lo studioso risultano concrete e convincenti sia dal punto di vista politico che tecnologico e molto spesso contribuiscono ad alimentare la speranza di ascesa della Cina.¹⁰⁴ I termini "progresso" ed "evoluzione" sono ormai parole chiave nel processo di sviluppo del paese,¹⁰⁵ ma le svariate immagini di un futuro basato su di esse sono spesso accompagnate dall'incertezza di una possibile svolta negativa in scenari apocalittici, mettendo così in discussione l'impatto delle tecnologie sul controllo sociale e sull'identità umana. Per questo motivo, lo studioso ricorda

¹⁰¹ Abitanti di Trisolaris, un pianeta nel sistema stellare in cui sono presenti tre soli. Liu Cixin si è ispirato al problema dei tre corpi, un problema di fisica e meccanica classica (N.d.A.).

¹⁰² Song Mingwei, *op. cit.*, 2015, pp. 10, 12.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁰⁴ Song Mingwei, *op. cit.*, 2013, p. 90.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 98-99.

che se si prende in considerazione la creatività degli autori fantascientifici nell'immaginare gli esiti favorevoli o catastrofici che la tecnologia può avere nel nostro mondo, le parole "progresso" ed "evoluzione" non sono riconducibili esclusivamente a delle visioni utopiche.

1.3 La fantascienza come *soft power*

Nella Cina contemporanea, grazie all'interesse del governo, la fantascienza ha subito un grande slancio in avanti. I leader cinesi hanno iniziato a riconoscere il potenziale della fantascienza cinese per la realizzazione dei loro obiettivi politici, ovvero lo sviluppo economico e l'allineamento con le potenze straniere. La conseguenza è stata l'impiego di riforme per contribuire efficacemente al raggiungimento dei duplici obiettivi, portando così la Cina a emergere come una superpotenza tecnologica.¹⁰⁶

Nonostante le rassicurazioni del paese riguardo la sua ascesa pacifica, Lee ritiene che nel 2010 la Cina sia diventata la seconda economia del mondo e le potenze occidentali temono la sua egemonia e un eventuale scenario di guerra, come è avvenuto in passato. Le potenze in ascesa hanno spesso usato la forza per alterare lo status quo ma, in questo caso, la Cina vuole sfruttare le istituzioni esistenti per promuovere i propri interessi senza sconvolgere l'ordine internazionale.¹⁰⁷ Il concetto di *soft power* si adatta perfettamente alle intenzioni di un paese che non vuole "costringere" perseguendo l'*hard power*, ma vuole "sedurre" per ottenere il risultato desiderato;¹⁰⁸ ed è proprio la strategia che i leader cinesi vogliono adottare per creare un ambiente favorevole esterno e interno per lo sviluppo economico e della governance del paese.¹⁰⁹

Wang Huning 王沪宁, teorico cinese del *soft power* e professore dell'Università di Fudan, ritiene che i progressi in campo scientifico e tecnologico non rafforzino solamente la forza militare ed economica della Cina, ma anche tutti gli altri aspetti legati al suo potere. Tra questi è fondamentale il ruolo della morale nazionale, che si manifesta in patriottismo, ed è la forza trainante di una nazione verso il successo. Nel 2005 l'Università di Pechino ha istituito una task force per lo studio del *soft power* in cui, tra i vari risultati riportati in due libri pubblicati nel 2009, è emersa l'importanza della qualità delle persone e la necessità di aumentare la loro capacità di innovazione per sostenere la crescita economica della Cina. Inoltre, a questo si aggiunge l'enfasi sulla cultura come parte essenziale del *soft power*, che per gli studiosi cinesi

¹⁰⁶ Varaprasad S. Dolla, *Science and Technology in Contemporary China: Interrogating Policies and Progress*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 281.

¹⁰⁷ Paul S. Lee, "The Rise of China and its Contest for Discursive Power", in *Global Media and China*, vol. 1, 2016, pp. 102-103.

¹⁰⁸ v. Joseph S. Nye, "Soft power: The means to success in world politics", New York, Public Affairs, 2004.

¹⁰⁹ Lee, *op. cit.*, p. 104.

racchiude l'influenza delle industrie culturali e dei loro prodotti, la relativa attrazione culturale, la persuasione linguistica, la creatività intellettuale e la forza dell'opinione pubblica.¹¹⁰

Grazie al recente sviluppo tecnologico e all'incremento di investimenti economici nella ricerca scientifica, i cinesi nutrono grande fiducia verso l'impatto positivo che le moderne infrastrutture e gli avanzati dispositivi tecnologici possono avere nella vita personale dei cittadini. La tecnologia, quindi, viene usata dal governo come strumento per ottenere l'approvazione e la fiducia del popolo nel garantire ai cinesi l'immagine di un futuro migliore, in cui le macchine sono indispensabili al benessere umano.¹¹¹

Se è vero che, come sostiene Han Song, la crescente popolarità della fantascienza va di pari passo con lo sviluppo del paese e con i suoi ottimi risultati nella fabbricazione di nuove tecnologie come astronavi, computer ad alta velocità e le colture geneticamente modificate,¹¹² l'accademica Wang Yao ricorda che l'obiettivo della fantascienza non è più il sogno di una futura modernizzazione, ma avvicinarsi alla realtà sociale attraverso il progresso.¹¹³

La maggior parte della letteratura cinese si concentra sul passato della nazione, mentre la fantascienza cinese guarda al futuro; un futuro, però, che è già presente, perché, come ricorda lo scrittore Han Song, qualsiasi resoconto delle rapide trasformazioni del paese sono più fantascientifiche della fantascienza stessa,¹¹⁴ implicando che i suoi scritti non sono metaforici, ma fanno luce sulla realtà corrente, la quale senza le speculazioni scientifiche lascerebbe invisibile la verità. Il potere immaginativo della fantascienza ha dunque un potenziale sovversivo, e la rende un genere imprevedibile che non risulterà mai scontato nel panorama letterario. Inoltre, la fantascienza cinese non si presenta come un genere estraniante, poiché è un'immaginazione basata sulla realtà, i cui limiti vengono costantemente infranti dall'incessante e concreto avanzamento della tecnologia.¹¹⁵

Dopo un secolo di incertezza verso un genere letterario che veniva rifiutato per la sua pericolosa capacità di spingere i lettori a pensare oltre i confini conosciuti, oggi la scrittura di fantascienza è sostenuta dal governo cinese proprio perché può ispirare la fantasia dell'intera

¹¹⁰ Lee, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹¹¹ Pesaro, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹¹² Han Song, "Chinese Science Fiction: A Response to Modernization", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 16.

¹¹³ Wang Yao, *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁴ Song Mingwei, Carlos Rojas, e Andrea Bachner (a cura di), "Representations of the Invisible: Chinese Science Fiction in the Twenty-First Century", *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 552.

¹¹⁵ Song Mingwei, *op. cit.*, 2016, pp. 552-553.

nazione e rendere popolare la scienza sia all'interno sia all'esterno della Cina, in modo da presentarne un'immagine positiva da cui prendere esempio.

CAPITOLO 2

2.1 Xia Jia: una scrittrice di confine

L'autrice, all'anagrafe Wang Yao 王瑶, nasce il 4 giugno del 1984 a Xi'an, nella provincia dello Shaanxi in Cina. Il suo percorso accademico inizia in ambito scientifico, quando consegue la laurea in Scienze dell'Atmosfera all'Università di Pechino; successivamente, però, cambia campo di studi e intraprende un Master nel programma di Studi Cinematografici dell'Università della Comunicazione, scrivendo la tesi sulle figure femminili nel cinema di fantascienza. Wang Yao ha proseguito la sua formazione in ambito letterario, conseguendo un dottorato di ricerca in Letteratura Comparata e Letteratura Mondiale all'Università di Pechino con una tesi intitolata "Fantascienza cinese e la sua politica culturale dal 1990". Oggi è professoressa associata alla Xi'an Jiaotong University, dove insegna Letteratura cinese,¹¹⁶ promuovendo attivamente il genere fantascientifico di cui si occupa la sua personalità artistica.

Parallelamente alla carriera accademica in ambito scientifico e letterario, Wang Yao ha costruito la sua carriera di autrice con il nome di Xia Jia, iniziando per diletto durante gli anni del liceo a scrivere brevi racconti di fantascienza. Già a quel tempo, Wang Yao comprende che la sua passione per la narrativa fantascientifica sarebbe potuta diventare parte integrante della sua vita. Tuttavia, la sua personalità creativa non poteva coesistere con il suo lato accademico; perciò, decide di scinderle creando uno pseudonimo che rappresentasse la sua "second dark secret life", in contrapposizione alla personalità ordinaria di Wang Yao. Se non si conoscono i suoi scritti, a primo impatto sembra Wang Yao e Xia Jia siano rispettivamente come Dr. Jekyll e Mr. Hyde, ma in realtà le due personalità collaborano tra loro; specialmente l'identità accademica in ambito scientifico di Wang Yao è fondamentale per contribuire ai contenuti fantascientifici dell'identità scrittrice di Xia Jia.¹¹⁷

Il suo primo scritto di fantascienza è stato un saggio scritto nel 1999 in occasione di un compito richiesto dalla sua insegnante di cinese, intitolato "If Dreams Can Be Transplanted", che ha dato inizio alla sua vena creativa per la produzione dei suoi successivi racconti.¹¹⁸

¹¹⁶ Biografia di Xia Jia, *Festa di Primavera*, Future Fiction, 2019.

¹¹⁷ Xia Jia, "Crossing the Boundaries: A Conversation with Invisible Chinese Science Fiction. Xia Jia (Wang Yao)", di Michael Berry, in *UCLA Center for Chinese Studies*, video YouTube, 18 maggio 2020.

¹¹⁸ Xia Jia, "Interview", di Berry, 2020.

La storia “The Demon-Enslaving Flask” (*Guan yaojing de pingzi* 关妖精的瓶子) è stata la prima ad essere pubblicata nel 2004, e ha anche creato le prime controversie sul suo stile di scrittura che, come ha rivelato la stessa autrice nel corso di un’intervista, non è considerato “vera fantascienza” a tutti gli effetti per la scarsità di contenuti fantascientifici.¹¹⁹ Appartenente al gruppo degli autori della *new wave* e anche della generazione di giovani scrittori *balinghou* 八零后,¹²⁰ l’autrice mescola vari generi e stili letterari dando vita a delle opere ibride che difficilmente riescono ad essere inserite in una precisa categoria letteraria. Tra i temi affrontati nei suoi racconti, Xia Jia tratta dei problemi dell’etica e della società tradizionale attraverso il sentimento e la tecnologia, esplorando costantemente le frontiere tra mondo reale e mondi immaginari.

Con l’uscita del suo racconto *Carmen* nel 2005, una *space opera* mescolata alla leggenda gotica di una misteriosa ballerina di nome Carmen, l’autrice conia una sua propria categoria in cui inserire le sue opere: la *porridge SF*.¹²¹ In realtà il termine, letteralmente “porridge di fantascienza”, è stato inventato da una sua amica d’infanzia dopo aver letto la sua prima storia e aver lasciato un commento sul suo quaderno: “If we consider Ted Chiang’s ‘Tower of Babylon’ as a masterpiece of soft SF, then I must congratulate you on having created this beautiful piece of ‘porridge SF!’”.¹²²

La scelta di identificare la penna di Xia Jia come qualcosa di ancor più *soft* della *soft SF* deriva dalla sua capacità di mescolare elementi non scientifici, come mito, leggenda e folklore, inserendoli in uno sfondo fantascientifico, in modo da rendere i suoi racconti unici e dinamici. Con questa etichetta, Xia Jia riesce a giustificare preventivamente qualsiasi critica possa ricevere la sua produzione scritta, spesso accusata di non appartenere ad una precisa categoria letteraria e soprattutto di non essere catalogabile come puramente fantascientifica.

Nonostante ciò, la sua carriera nel mondo della narrativa sci-fi è innegabile e ha ufficialmente inizio nel 2012 con la sua prima partecipazione alla World Science Fiction Convention.¹²³ Una carriera confermata dall’ottenimento di numerosi e prestigiosi riconoscimenti, come sette Galaxy Award per la categoria Chinese Science Fiction (*Zhongguo*

¹¹⁹ Xia Jia, “Exploring the frontier: a conversation with Xia Jia”, di Ken Liu, in *Clarkesworld*, 2015.

¹²⁰ Generazione di scrittori cinesi nati negli anni Ottanta. Xia Jia, “Crossing The Boundaries: An Interview with Chinese SF Writer Xia Jia”, di Chiara Cigarini, in *Tansuo yu piping* 探索与批评, vol. 2, 2020, p. 68.

¹²¹ “Chinese people describe steamed rice as “hard rice” or “soft rice” based on the water content, and porridge is obviously softer even than soft rice.” Xia Jia, “Interview”, 2015.

¹²² Xia Jia, “Interview”, 2015.

¹²³ Xia Jia “Interview”, di Berry, 2020.

kehuan yinhejiang 中欧科幻银河奖) e sei premi Nebula per la categoria Science Fiction and Fantasy in Chinese (*Quanqiu huayu xingyunjiang* 全球华语星云奖). Inoltre, Xia Jia ha anche scritto la sceneggiatura per il cortometraggio fantascientifico *Parapax* del 2007, dove lei stessa interpreta la protagonista che vive tre diverse identità in mondi paralleli.¹²⁴

I suoi racconti sono stati tradotti anche all'estero e il primo ad essere tradotto in inglese da Ken Liu e pubblicato nella rivista *Clarkesworld* è stato "A Hundred Ghosts Parade Tonight" nel 2012.¹²⁵ Successivamente anche altri racconti sono stati pubblicati in inglese da Clarkesworld Books e recentemente alcuni sono stati tradotti anche in altre lingue straniere, come la casa editrice Future Fiction per le versioni in italiano.

Essendo un'autrice di brevi racconti fantascientifici, spesso questi vengono raccolti in antologie miste a racconti di altri autori, oppure in antologie di racconti provenienti dalla stessa penna. Riguardo quest'ultimo esempio, la prima raccolta tradotta in italiano di Xia Jia si intitola *Festa di Primavera*, titolo preso in prestito da uno dei racconti contenuti, ed è stata pubblicata da Future Fiction nel 2019. Questa raccolta comprende sei racconti che spaziano tra varie tematiche attuali che l'autrice affianca ad elementi e situazioni fantascientifiche. Tra questi, due saranno trattati nei prossimi paragrafi: "L'estate di Tongtong" e "Stanotte sfilano cento fantasmi". Nel primo racconto i protagonisti sono il passato e il futuro, uno scontro tra tradizione e modernità; mentre il secondo è l'esempio perfetto per osservare l'abilità dell'autrice nel mescolare mitologia e fantascienza e come quest'ultima coesista con l'umanità. A conclusione del capitolo sarà preso in esame un racconto inedito di Xia Jia, intitolato *Maka* 马卡, il quale è stato terminato nel 2010, ma non ancora tradotto in altre lingue. Il racconto stesso può essere definito una sorta di antologia, poiché la narrazione si sviluppa secondo i giorni della settimana; ogni giorno viene presentata una storia diversa ma senza alcun finale.

In generale, la narrativa di Xia Jia non racconta di avventurose spedizioni nello spazio, guerre stellari o presenze aliene, ma parla dei problemi della realtà contemporanea cinese che, nell'attuale era della globalizzazione, possono essere concepiti come questioni universali, dunque compresi anche dal resto del mondo. Nonostante le evidenti differenze storico-culturali tra Oriente e Occidente, sottolineate dall'autrice stessa, la fantascienza cinese e la fantascienza europea e americana traggono la loro energia creativa dalla rispettiva esperienza storica,

¹²⁴ Xia Jia, "Interview", di Cigarini, 2020, p. 68.

¹²⁵ Xia Jia, "Interview", 2015.

costruendo gradualmente un'immagine allegorica che rappresenti le paure e le speranze dell'umanità per il proprio destino. Dal lato cinese, gli scrittori di fantascienza si trovano di fronte a una condizione storica complessa: il fallimento del comunismo, seguito dall'integrazione accelerata della Cina nel capitalismo globale degli anni Novanta, ha portato grandi cambiamenti nei modi di vita e nell'ideologia tradizionale socialista. Xia Jia ricorda che, parallelamente allo smarrimento del popolo cinese, il Paese è riuscito a decollare economicamente e risorgere a livello globale, generando, però, una gamma di sentimenti contrastanti nei confronti del futuro. Il faro del "sogno cinese" che all'inizio del Ventesimo secolo ha illuminato il desiderio di raggiungere le nazioni sviluppate dell'Occidente, oggi si confronta con la complessità della realtà sociale. In questo contesto, la fantascienza cinese non funge più da mezzo per colmare il divario tra Oriente e Occidente, ma si presenta, agli occhi della stessa Xia Jia ricercatrice (Wang Yao) come un'allegoria nazionale nell'era della globalizzazione, esplorando temi realistici, criticando lo sviluppo economico e le tensioni tra tradizione e modernità. La fantascienza cinese, in particolar modo la narrativa di Xia Jia, si distingue per la sua capacità di intrecciare il sogno del progresso tecnologico con le riflessioni sulle sfide sociali e culturali che la Cina contemporanea deve affrontare. Come emerge da un'intervista tra l'autrice e Ken Liu, i racconti futuristici ma allo stesso tempo realistici dell'autrice, possono essere visti come un ponte tra passato e futuro, invitando i lettori a immaginare nuovi modi per affrontare le complessità del mondo.¹²⁶

Xia Jia riprende le parole del filosofo Gilles Deleuze, sostenendo che la fantascienza sia una letteratura in divenire, nata sulla frontiera tra noto e ignoto, magia e scienza, sogno e realtà, presente e futuro, Oriente e Occidente. Questa frontiera, così come i confini dei generi letterari, non è fissa, ma si muove con lo sviluppo della civiltà e la relativa curiosità nell'esplorare ciò che non fa parte della conoscenza, sovvertendo i pregiudizi e gli stereotipi. In questo senso, l'autrice, che potremmo considerare come una scrittrice "di confine", concepisce la fantascienza come uno strumento con cui stimolare le qualità innate, come l'immaginazione e l'iniziativa, in modo da convincere i lettori sulla possibilità di migliorare la realtà sfruttando il superamento di margini conoscitivi grazie alla collaborazione tra narrativa, scienza e tecnologia.¹²⁷

¹²⁶ Xia Jia, "What makes Chinese Science-Fiction Chinese?", in Ken Liu (a cura di), in *Reactor*, 2014 (ultima consultazione: 3 febbraio 2025). doi: <https://reactormag.com/what-makes-chinese-science-fiction-chinese/>.

¹²⁷ *Ibidem*.

2.2 “L’estate di Tongtong”: tra passato e futuro

Originariamente scritta per contribuire all’antologia *Upgraded* (2014) di Neil Clarke, *Tongtong de xiatian* 童童的夏天 narra la quotidianità di una famiglia cinese in un futuro prossimo.¹²⁸ Una storia intima e familiare in cui chiunque può rispecchiarsi: Xia Jia non solo è capace di coinvolgere emotivamente il lettore nella finzione, ma riesce anche a fornire una soluzione alla questione urgente della situazione fittizia immaginata nel racconto, sia della realtà quotidiana cinese e globale.

La protagonista è Tongtong, una bambina curiosa che vive con i genitori e il nonno, un uomo ormai anziano e costretto a spostarsi su una sedia a rotelle elettrica a seguito di una brutta caduta. Durante la rivoluzione, il nonno era stato un medico e, fino a poco prima di infortunarsi, aveva continuato a far visita ai pazienti in ospedale. Il nonno è rappresentato dall’autrice come una persona risoluta e testarda, dall’aspetto austero con un viso squadrato e lunghe sopracciglia bianche che incutevano timore agli occhi della nipotina. Inoltre, Tongtong ha anche delle difficoltà a comunicare con lui poiché, quelle poche volte che il nonno interagisce, parla un cinese mandarino con un forte accento del suo dialetto nativo. Nonostante le evidenti differenze dovute al divario generazionale, i due iniziano ad instaurare un rapporto grazie a un terzo personaggio: il robot-badante. Visto che i genitori di Tongtong erano via tutto il giorno per lavoro e lei era troppo piccola per badare al nonno, a quest’ultimo viene poi affidato, contro voglia, un robot dalle sembianze umane.

Un paio di giorni dopo, il papà tornò a casa con un robot dall’aspetto stupido. Un robot con una testa tonda, delle lunghe braccia e due mani bianche. Al posto dei piedi aveva un paio di rotelle che gli permettevano di muoversi avanti e indietro e di ruotare su sé stesso.[...]

Il corpo di Ah Fu era ricoperto di uno strato di morbido silicone, caldo come pelle vera. [...] Il suo più grande vantaggio era quello di essere intelligente come un umano: sapeva sbucciare le mele, versare tazze di tè, persino cucinare, lavare i piatti, ricamare, scrivere, suonare il piano... Insomma, avere Ah Fu in casa significava che il nonno sarebbe stato in buone mani.¹²⁹

In realtà, Ah Fu non è un semplice ammasso di ferraglia automatizzato, ma è controllato da remoto da una persona vera: zio Wang, affettuosamente chiamato così da Tongtong, è uno studente universitario che sta svolgendo un tirocinio al reparto di Ricerca e Sviluppo della Guokr Technologies, l’azienda di produzione dei robot-badanti.

¹²⁸ Xia Jia, “Interview”, di Cigarini, 2020, p. 73.

¹²⁹ Xia Jia, “L’estate di Tongtong”, *Festa di Primavera*, Roma, Future Fiction, 2019, pp. 6-7.

L'invecchiamento della popolazione, nella narrazione, rappresenta una delle problematiche sociali maggiori: la mancata indipendenza degli anziani non si concilia con la vita frenetica dei figli e, allo stesso tempo, gli anziani non si sentono a loro agio da soli nelle case di riposo; perciò, la richiesta di badanti professionisti è in aumento e lo stato fa fatica a soddisfarla. Per questo motivo entra in gioco la tecnologia degli Ah Fu, i robot-badanti. Il controllo da remoto consente un risparmio di tempo e denaro negli spostamenti verso le case dei pazienti, mentre grazie alla tecnologia avanzata è possibile avere una maggiore efficienza e qualità delle cure.

Questa condizione sociale non è una finzione o uno scenario futuristico, ma rappresenta una problematica concreta nella realtà della Cina odierna. L'invecchiamento della popolazione è un tema strettamente collegato a una delle politiche più controverse della Cina moderna: la politica del figlio unico, introdotta nel 1979, con l'obiettivo di controllare la crescita demografica. A livello pratico, però, oltre a rallentare l'incremento demografico, uno degli effetti negativi causati è stato l'aumento dell'età media della popolazione, creando degli squilibri sociali ed economici nel Paese che persistono ancora oggi.¹³⁰

Se nel mondo reale si sta ancora lavorando ad una soluzione efficace e a lungo termine, nel mondo immaginativo di Xia Jia l'assistenza tecnologica si rivela essere la chiave per sopperire alla mancanza di giovani che si prendono cura degli anziani. Tuttavia, Xia Jia non presenta la tecnologia dei robot-badanti come un banale elemento fantascientifico o una mera soluzione pratica all'infermità del nonno di Tongtong, ma usa la loro immagine per creare una riconciliazione simbolica tra passato e futuro. In questo modo, l'autrice sfrutta interamente il potenziale della fantascienza cinese, un genere letterario capace di esplorare le questioni sociali attraverso il progresso tecnologico in modo unico.

Inizialmente, questa relazione tra il nonno e il robot-badante non sembra funzionare, e il passato e il futuro incarnato dai due personaggi sembrano più distanti che mai, enfatizzando la difficoltà del dialogo tra tradizione e modernità; è solo grazie alla telepresenza, che il nonno riesce a collegarsi da remoto con il robot di un suo amico, così da poter giocare a scacchi e chiacchierare insieme. Una volta compreso il potenziale della tecnologia dei robot, il nonno di

¹³⁰ v. Zhang Yuanting, Franklin W. Goza, "Who will care for the elderly in China?: A review of the problems caused by China's one-child policy and their potential solutions", in *Journal of Aging Studies*, vol. 20 (2), 2006.

Tongtong decide di non separarsene e trascorre le sue giornate in compagnia del suo amico nonno Zhao.

Un altro momento di riconciliazione tra le due dimensioni avviene nel momento del gioco, in cui le partite, sempre più emozionanti, mettono a dura prova il cuore di nonno Zhao, ma l'esperienza lavorativa del nonno di Tongtong gli consente di impartire ordini precisi all'Ah Fu per eseguire un massaggio cardiaco, in modo da salvargli la vita e far intervenire i soccorsi.

A seguito di questo episodio, il nonno è nuovamente alle prese con un'altra attività che lo tiene occupato tutto il giorno, ma soprattutto lo soddisfa personalmente, facendogli rivivere la sua lontana gioventù in cui era ancora libero di muoversi.

Il nonno ora era molto indaffarato. Aveva di nuovo ricominciato a far visita ai pazienti. No, non andava alla clinica. Usando l'attrezzatura per la telepresenza, indirizzava gli Ah Fu attraverso il paese e si presentava a casa di altri anziani. Ascoltava le loro lamentele, provava loro la pressione, li visitava e prescriveva farmaci. Voleva fare anche trattamenti di agopuntura per mezzo degli Ah Fu, e per farlo impraticare, dava istruzioni al suo Ah Fu perché gli posizionasse gli aghi addosso! Zio Wang disse a Tongtong che l'innovazione del nonno avrebbe potuto trasformare l'intero sistema medico. In futuro, forse i pazienti non avrebbero più avuto bisogno di recarsi in ospedale e perdere ore nelle sale d'attesa. I dottori sarebbero potuti andare nelle case per mezzo di un Ah Fu installato in ogni quartiere.¹³¹

A partire da quel momento, l'azienda di produzione degli Ah Fu inizia a creare un'apposita squadra speciale di robot per gli utilizzi medici della telepresenza, grazie anche al contributo del nonno di Tongtong come consulente. Attraverso lo spirito d'iniziativa del nonno, che coinvolge molti altri anziani, oltre a studiosi e sviluppatori scientifici, ha inizio una nuova rivoluzione che porta ad un significativo miglioramento della vita di tutta la popolazione, resa possibile dalla riconciliazione di giovani e anziani, tradizione e modernità.

L'innovativo funzionamento degli Ah Fu rappresenta una modalità di impiego della tecnologia che si integra perfettamente nella società con il fine di migliorare le relazioni umane. Con questo racconto, Xia Jia presenta una risoluzione concreta ad una problematica esistente non solo nella sua rappresentazione finzionale, ma anche nella società cinese (e globale) contemporanea. Nella sua visione ottimistica del futuro, il progresso tecnologico non ha alcun impatto negativo sulla società, anzi, invece di generare il temuto sentimento di alienazione e distacco dal passato, questa concezione di tecnologia preserva i valori tradizionali proponendosi di migliorare la vita quotidiana delle persone.

¹³¹ Xia Jia, *op. cit.*, 2019, p. 17.

Xia Jia vuole dimostrare ai suoi lettori come sia possibile creare degli scenari alternativi al presente mondo in cui viviamo, immaginando delle alternative sostenibili per la civiltà moderna, rese possibili dall'incontro di passato e presente, senza necessariamente contemplare delle soluzioni nello spazio.¹³² La creazione di robot-badanti o robot-infermieri è un progetto molto realistico, tutt'altro che fantascientifico, ed è proprio la sua facile realizzazione che aiuta i lettori ad immaginare un prossimo futuro luminoso in cui la tecnologia è parte integrante della quotidianità.

Tutti questi Ah Fu erano controllati da anziani che avevano loro stessi bisogno di badanti. Alcuni di loro facevano fatica a muoversi, ma i loro occhi, le orecchie e la mente funzionavano bene; altri avevano problemi a ricordare le cose ma sapevano ancora come usare le capacità che avevano perfezionato da giovani; e per la maggior parte avevano pochi problemi fisici, ma erano depressi e soli. Ora, però, grazie agli Ah Fu, tutti erano occupati a *fare cose*. Nessuno avrebbe mai immaginato che Ah Fu potesse essere utilizzato per tanti scopi. Nessuno aveva pensato che uomini e donne di settanta o ottant'anni potessero essere ancora tanto creativi e ingegnosi.¹³³

Tongtong, protagonista e testimone degli eventi, osserva incuriosita e divertita l'incontro tra passato (gli anziani) e futuro (gli Ah Fu), che si esprime, ad esempio, tramite la creazione di un'orchestra di musica popolare tradizionale che si riunisce in un parco per suonare con entusiasmo, mentre suo nonno, rinvigorito e pieno di energia, canta versi di opere popolari tradizionali. Il rapporto tra l'elemento tecnologico e futuristico e quello umano e legato al passato, inizialmente quasi inesistente per le difficoltà comunicative, si rafforza progressivamente. Per Tongtong, che è a suo modo un prodotto di questo futuro, il contatto con la dimensione tecnologica è semplice, essendo lei stessa nata e cresciuta insieme alla tecnologia; il nonno, invece, ha prima dovuto comprenderne l'utilità del suo impiego per imparare ad accettarla e poi servirsene insieme alle sue conoscenze pregresse per migliorare la sua vita e quella degli altri.

La collaborazione e l'incontro tra passato e futuro, quindi, è la tematica centrale del racconto: Tongtong, che personifica il futuro e la tecnologia, tenta di comunicare con il nonno, il quale rappresenta il passato e la tradizione, utilizzando mezzi a lui sconosciuti, come i robot per la telepresenza o gli occhiali che proiettano su uno schermo ciò che uno vede e ascolta indossandoli. Una volta che Tongtong comprende i bisogni del nonno e lo aiuta sentirsi

¹³² Xia Jia, "Interview", di Cigarini, 2020, p. 72.

¹³³ Xia Jia, *op. cit.*, 2019, p. 19.

nuovamente attivo e utile alla società, come quando era parte della rivoluzione, il risultato finale non si limita alla felicità di entrambi, ma si traduce in una società maggiormente coesa.

Purtroppo, però, la tecnologia può solo ritardare l'inevitabile e poco dopo il nonno di Tongtong viene ricoverato in ospedale per un tumore al cervello. Fino alla fine la nipotina vuole stare vicino a suo nonno e, grazie all'aiuto di zio Wang e della tecnologia, riesce a donargli i suoi ultimi momenti di spensieratezza mostrandogli il mondo attraverso gli occhi di un orsetto di peluche dotato di un'attrezzatura per la telepresenza. Portando l'orsetto sempre con sé, Tongtong consente al nonno di trascorrere le giornate insieme a lei pur trovandosi in ospedale.

Xia Jia scrive questa storia in memoria di suo nonno, anche lui un rivoluzionario a suo tempo e defunto a causa di un tumore al cervello. L'idea utopica di un futuro alternativo in cui suo nonno riesce ad alleviare la sofferenza delle condizioni imposte dalla malattia tramite la tecnologia, genera in lei del conforto immaginario.¹³⁴

Il racconto mostra come gli anziani che hanno vissuto guerre e rivoluzioni, nonostante l'età avanzata, non siano da dimenticare, ma hanno ancora da insegnare e sono anche in grado di farlo se supportati dalla tecnologia. A differenza della maggior parte dei romanzi di fantascienza, specialmente occidentali, in cui i robot sono portatori di distruzione e terrore nella civiltà terrestre, in questa storia gli Ah Fu sono un esempio di come la tecnologia avanzata possa portare dei benefici agli esseri umani, attraverso la collaborazione reciproca. Xia Jia inserisce la tecnologia nel suo racconto non come un semplice elemento futuristico, ma come mezzo per esplorare delle tematiche profondamente umane. Infatti, l'ultima versione del robot gestita dal nonno, oltre ad essere un dispositivo tecnologico che gli consente di superare i limiti fisici imposti dalla vecchiaia, è anche uno strumento di rinascita personale, poiché gli offre la possibilità rivivere la sua passione, nonché professione passata, mantenendolo sempre attivo e utile alla collettività. In questo modo, il nonno di Tongtong e tutti gli anziani hanno la loro autonomia e non si sentiranno mai abbandonati dalla società.

Questo stile narrativo intimo e universale inserisce il racconto in una dimensione nostalgica, in cui l'innovazione tecnologica si bilancia perfettamente con il rispetto delle tradizioni del passato. L'equilibrio tra innovazione e memoria caratterizza la storia di Tongtong e di suo nonno, spiegando come la fantascienza cinese sia un genere letterario capace di riflettere le complessità della Cina contemporanea e offrire nuove prospettive sul futuro dell'umanità.

¹³⁴ Simone Pieranni, "Il divenire «senza frontiere» della letteratura", *il manifesto*, 29 agosto 2018.

Per quanto in questa storia sia predominante la presenza di elementi cinesi, come il richiamo ai valori confuciani della pietà filiale, il tema dell'invecchiamento della popolazione non si limita ai confini della Terra di Mezzo, ma è una questione universale comprensibile da tutte le parti del mondo. In questo senso, "L'estate di Tongtong" è un racconto esemplificativo dell'obiettivo della scrittura di Xia Jia, ovvero scrivere per un pubblico cinese rispettando le caratteristiche nazionali, ma affrontando problemi condivisibili da chiunque su questa terra.

La rappresentazione di uno scenario che non è utopico, né futuristico, ma è quasi presente, uno scenario la cui realizzazione dipende dalla nostra fiducia nel progresso tecnologico, che in Cina sembra essere oggetto di ingenti investimenti, rimanda alle considerazioni portate avanti da Simone Pieranni nel volume *Red Mirror* e in particolare ad alcuni progetti di sostituzione degli esseri umani con i robot già attuati in Cina. Tra questi progetti, definiti per l'appunto dalle autorità cinesi *Replacing Humans with Robots*, si nota il caso di Dongguan, città di maggior produzione di merci di esportazione "made in China", in cui nel 2015 è nata la prima fabbrica in cui gli operai sono esclusivamente dei robot. Tale operazione rientra in un progetto più grande, *Made in China 2025*, voluto dall'attuale presidente cinese Xi Jinping, con l'obiettivo di innovare dieci settori industriali strategici per rendere il Paese il leader mondiale nei settori tecnologici. Il sogno cinese di Xi Jinping di una Cina con sempre più automazione si è esteso anche in ambito medico, grazie allo sviluppo dell'app *Ping An Good Doctor*. Similmente all'iniziativa del nonno di Tongtong, l'applicazione cinese funziona sull'intero territorio nazionale collegando gli utenti con una rete di 40.000 medici, insieme all'aiuto di un assistente di Intelligenza Artificiale che gestisce il flusso di domande dei pazienti.¹³⁵

È sulla base degli ottimi risultati ottenuti da questi progetti per cui lo Stato vuole investire ulteriormente nella ricerca scientifica e tecnologica, al fine di consentire la fabbricazione di nuovi dispositivi che garantiscano un futuro migliore ai cittadini. Il continuo impatto positivo della tecnologia nella vita quotidiana deve essere tale da renderla indispensabile al benessere umano, permettendo al governo di sfruttarla come mezzo per ottenere approvazione del popolo.¹³⁶ Sarà interessante capire se, in futuro, lo Stato riuscirà davvero a prendersi cura delle generazioni più anziane, come suggerito dal racconto di Xia Jia, o se queste ultime finiranno per essere travolte dalla corsa al progresso tecnologico.

¹³⁵ Simone Pieranni, *Red Mirror: il nostro futuro si scrive in Cina*, Bari, Editori Laterza, 2020, pp. 91-92.

¹³⁶ v. "TongTong, la 'ragazzina' creata con l'intelligenza artificiale per la Cina senza figli", in *AsiaNews*, 19 aprile 2024 (ultima consultazione: 13 febbraio 2024).

2.3 “Stanotte sfilano cento fantasmi”: umanità nelle macchine

“Stanotte sfilano cento fantasmi” (“A Hundred Ghost Parade Tonight”, *Bai gui ye xing jie* 百鬼夜行街) è il primo racconto di Xia Jia pubblicato in inglese nel 2012 sulla rivista *Clarkesworld*, due anni dopo la sua prima apparizione in cinese su *Science Fiction World*. Questo racconto è stato definito dalla scrittrice americana Lois Tilton in una sua breve recensione online come “the type of literary science fiction... where exceptional prose mingles the tropes of SF and fantasy and inform us that such distinctions are not so important.”¹³⁷ Xia Jia si presenta per la prima volta al pubblico internazionale con un racconto dove riesce ad alternare con fluidità elementi appartenenti al genere fantascientifico ad immaginari propri al genere fantasy, mostrando subito il suo stile di scrittura unico e creativo. L’autrice, infatti, ha affermato di aver scritto questa storia prendendo ispirazione dalle immagini fugaci di opere come *The Graveyard Book* di Neil Gaiman, *A Chinese Ghost Story* di Tsui Hark e i film di Hayao Miyazaki.

La storia si svolge in un unico scenario: l’intera narrazione si concentra sulla descrizione di Via dei Fantasmi, un luogo avvolto nel mistero delle sue origini, ma senza suscitare inquietudine nel lettore; anzi, le fitte descrizioni ricche di dettagli sull’estetica della via stimolano interesse e curiosità nel procedere con la lettura. Inoltre, l’aria esotica data dalla rappresentazione di spettacoli tradizionali lungo la strada, accompagnati da musiche orientali e personaggi fantastici, come ciclopi, rospi musicisti e centopiedi danzanti, trasporta il lettore in una dimensione passata, facendolo immergere in un’atmosfera mitologica.

Fuori, la via è illuminata da innumerevoli lanterne, così luminose che non riesco più a vedere le stelle disseminate nel cielo estivo.

Demoni, fantasmi, tutti i tipi di spiriti escono dalle loro case in rovina, dalle crepe nei muri, dagli armadi marci, dai pozzi asciutti. Mano nella mano, abbracciati, sfilano lungo la stretta via dei Fantasmi, fino a riempirla.

Mi apro un varco tra la folla e mi guardo intorno. Dai negozi e dai chioschi su entrambi i lati della via si diffondono i vari tipi di profumi deliziosi, che mi stuzzicano le narici come farfalle. I fantasmi venditori mi vedono e mi chiamano – sono l’unica persona vivente - per farmi assaggiare la loro mercanzia. [...]

Eppure mi guardo intorno e non ci sono turisti.¹³⁸

¹³⁷ Lois Tilton, “Lois Tilton reviews Short Fiction, early February”, in *Locus*, 2012.

¹³⁸ Xia Jia, “Stanotte sfilano cento fantasmi”, *Festa di Primavera*, Roma, Future Fiction, 2019, p. 60.

A leggere queste parole, così come il titolo della storia, non si pensa certamente di trovarsi davanti ad un racconto di fantascienza. Via dei Fantasmi è una lunga e stretta via dove abitano numerose anime imprigionate in corpi di fantasmi e Ning, un ragazzino di quindici anni, ma dall'aspetto bambinesco, che sembra essere l'unica persona vivente del luogo. I fantasmi presenti nella storia hanno tutti un ruolo preciso nella vita di Ning e, nonostante siano spiriti dei defunti, sembra che una volta giunti in quella strada si reincarnino in corpi meccanici e vivano delle nuove vite. Il primo che viene presentato tramite la narrazione in prima persona di Ning è Yan Chixia, "il grande eroe, vincitore di demoni e spiriti maligni"¹³⁹, nonché suo salvatore: era stato lui a trovare Ning in una cesta abbandonata sui gradini del tempio quando era ancora un neonato. Successivamente, lo aveva affidato a Xiao Qian, un fantasma donna dalla pelle bianca e dai lunghi capelli neri che aveva accolto e cresciuto Ning come se fosse uno dei sette figli della sua vita passata. Infine, l'unico personaggio la cui descrizione non lascia dubbi sul suo aspetto meccanico è il Monaco, il suo severo maestro, che ad ogni movimento fa scricchiolare e cigolare le sue giunture.

Essendo fantasmi, gli abitanti della via escono solo di notte e, specialmente nel giorno di carnevale, animano l'intera strada con festoni, luminarie, danze e spettacoli di prestigiatori. Apparentemente sembra il luogo ideale dove trascorrere una serata piacevole e divertente, una perfetta attrazione per turisti; eppure non vi è nessun altro oltre ai fantasmi. Sono passati molti anni dall'ultima volta che dei turisti sono passati per la lunga e stretta via. Ormai i fantasmi si sono abituati all'idea di non essere più un'attrazione divertente e di essere stati dimenticati dagli esseri umani che, nel frattempo, avranno creato delle nuove tecnologie più innovative ed entusiasmanti di loro. Nonostante ciò, i fantasmi vivono serenamente nella loro strada mantenendo le tradizioni e le celebrazioni anche senza la presenza di un pubblico che li acclami. Una notte, però, la calda e serena atmosfera che ha accompagnato Ning durante la sua crescita in Via dei Fantasmi, viene interrotta da una scoperta che lo segna profondamente. Origliando una conversazione tra Yan Chixia e Xiao Qian, Ning scopre tristemente di non essere un vero umano, "niente più che un giocattolo".¹⁴⁰

Effettivamente, tutti i fantasmi della via raccontano di aver vissuto delle vite precedenti e ora le loro anime ancora vive sono sigillate in corpi meccanici; al contrario, Ning non ha alcun ricordo o informazione riguardo la sua famiglia e le sue origini, se non di essere stato trovato

¹³⁹ Xia Jia, *op. cit.*, 2019, p. 54.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 65.

in una cesta abbandonata. L'autrice, invece di aprire la strada a una dimensione religiosa o esoterica, propone un rapporto dialettico che, pur richiamando il contrasto tra passato e futuro, crea una relazione dinamica tra due elementi apparentemente opposti: l'umanità e la tecnologia, o più precisamente, la presenza di umanità nelle macchine. Questo tema, ampiamente esplorato dalla fantascienza occidentale, non si limita alla pura immaginazione, come già osservato nel primo racconto analizzato, ma affronta questioni sempre più rilevanti nella quotidianità cinese e globale, come l'interazione tra esseri umani e intelligenza artificiale e altri dilemmi legati all'incontro tra uomo e tecnologia.

A partire dalla sua scoperta, della quale ancora non rivela i dettagli sulla sua vera natura al lettore, le certezze di Ning svaniscono, così come la sua spensieratezza nel vivere in Via dei Fantasmì, un luogo che improvvisamente non riconosce più come casa propria. La narrazione prosegue dal suo punto di vista con maggior introspezione, proseguendo in una sorta di flusso di coscienza in cui l'adolescente inizia ad analizzare la sua persona in maniera critica, rendendosi conto che il suo aspetto non corrisponde alla sua età anagrafica.

Xiao Qian una volta mi ha detto che il declino in via dei Fantasmì è iniziato perché le persone, le persone vere, avevano scoperto giocattoli nuovi e più emozionanti. Forse io sono uno di quei giocattoli: un prodotto della migliore tecnologia moderna, tanto da poter passare per vero. Riesco a piangere, ridere, mangiare, pisciare e cacare, cadere, provare dolore, versare sangue, sentire il mio stesso battito cardiaco, crescere dal simulacro di un neonato, solo che la mia crescita si ferma una volta raggiunti i sette anni. Non sarò mai un adulto.

Via dei Fantasmì è stata costruita per divertire i turisti, tutti i fantasmì erano i loro giocattoli. Io sono un giocattolo solo per Xiao Qian.

Fingere che il finto sia vero fa solo sembrare finto il vero. [...]

Servendomi della fioca luce della luna che filtra attraverso il fogliame, mi vedo finalmente negli specchi: viso piccolo, capelli scuri, collo sottile. Sollevo i capelli sulla nuca, e, grazie al doppio riflesso degli specchi, vedo un codice a barre color cremisi sulla pelle, come un piccolo serpente.¹⁴¹

La descrizione che Ning fa di sé stesso dipinge una persona vera, che può svolgere tutte le funzioni vitali e motorie di un comune essere umano, ma con qualche anomalia. Un primo elemento che informa il lettore sulla vera natura di Ning coincide con il fatto che sia l'unico abitante in via dei Fantasmì al quale vengono offerti dolciumi e prelibatezze culinarie dai mercanti, visto che i fantasmì non sentono la necessità di mangiare. Ma se i fantasmì non hanno l'impulso della fame, Ning, invece, non ha quello della sazietà; infatti, il ragazzo è sempre affamato ed è continuamente alla ricerca di cibo sia tra i negozietti lungo la strada, sia nel giardino e nello stagno del tempio. Nonostante Ning riesca sempre a procurarsi del cibo per

¹⁴¹ Xia Jia, *op. cit.*, 2019, pp. 66-67.

cercare di soddisfare la sua insaziabilità, il suo fisico non assimila ciò che ingerisce; inoltre, il suo corpo sembra non svilupparsi come tutti gli esseri umani della sua età, infatti, ha smesso di crescere dal compimento dei suoi sette anni.

Un secondo e lampante elemento che convince Ning e il lettore della sua non umanità, è la presenza di un codice a barre dietro la sua nuca. La visione di questa sorta di tatuaggio è un *déjà vu*: il ragazzo infatti ha già visto un codice a barre dello stesso color cremisi sulla schiena di Xiao Qian mentre si preparava per fare il bagno. Ormai senza più alcun dubbio, tra le lacrime e con la testa che vortica tra i pensieri, l'unica certezza che Ning ha riguardo la sua breve esistenza è la sua natura di robot-fantasma. Ning pensa di essere stato creato dagli esseri umani come oggetto di svago e successivamente abbandonato nella discarica delle tecnologie dismesse e dimenticate, ovvero via dei Fantasmi. Per questo motivo, a differenza degli altri fantasmi, non ha alcun ricordo della sua famiglia e della sua vita passata.

La storia, tuttavia, volge al termine con un colpo di scena che aiuta a comprendere il complesso rapporto tra il mondo robotico e l'umanità, ovvero l'improvvisa distruzione di via dei Fantasmi. Un giorno d'inverno, Ning si ritrova da solo lungo la strada silenziosa, mentre i fantasmi sono nascosti nelle fessure e nelle crepe delle loro abitazioni osservando impauriti numerosi ragni meccanici giganteschi d'acciaio che avanzano lentamente demolendo tutto ciò che li circonda. Tra le urla dei fantasmi in fuga, Yan Chixia si fa strada in veste di guerriero cercando di combattere gli animali robotici ma, nonostante la sua tenacia, viene afferrato dagli artigli acuminati e masticato voracemente da un ragno. Poco dopo, lo stesso ragno si scaglia contro Ning, il quale si era lanciato contro di lui per cercare di contrastarlo. Tuttavia, avendo la fisicità di un vero essere umano, la bocca del ragno inizia a riempirsi del sangue di Ning, costringendolo a interrompere la sua masticazione e facendo arrestare anche i suoi simili. Con la distruzione di via dei Fantasmi, cessa anche la vita di Ning, il fantasma meccanico più umano della strada, a dimostrazione della sua inequivocabile appartenenza a quella piccola realtà di anime dimenticate. Seppur ormai consapevole di essere anche lui una macchina, Ning ha una coscienza che lo spinge a sacrificarsi per salvare la sua casa, la strada che lo ha accolto e cresciuto senza interrogarsi sulle sue origini. In questo senso, i robot-fantasmi non sono delle banali macchine distruttive, come spesso accade nelle canoniche narrazioni fantascientifiche, ma conservano dentro di loro dei sentimenti umani. Anche i ragni meccanici, figure apparentemente antagoniste nel racconto, possiedono una sorta di coscienza che, alla vista del sangue, ricorda loro di non poter infrangere la regola del ferire degli esseri umani.

A primo impatto sembra che in questa finzione non vi sia spazio per una convivenza pacifica tra esseri umani e tecnologia. Tuttavia, la coesistenza di questi due elementi è solo una supposizione, poiché non viene mai esplicitata dalle parole dell'autrice. I personaggi del racconto sono tutti dei fantasmi robotizzati che abitano in un luogo marginale, nel quale non si ha ricordo di veri esseri umani, anche se loro si comportano come tali. I robot-fantasmi, pur non essendo entità biologiche, mostrano emozioni che li rendono indistinguibili dalle loro controparti umane: dalla cura e dall'amore nel crescere Ning e nel creare una comunità affettiva intorno a lui, al sacrificio delle loro vite per difendere la via in cui abitano, che per loro è una casa. Analizzando il racconto, è difficile non notare come Xia Jia faccia emergere il tema dell'umanità nelle macchine, soprattutto come occasione per riflettere sull'identità umana. La figura dei robot, in questo caso robot-fantasmi, rappresenta anche in quest'occasione la continuità tra passato e futuro, in cui il confine tra umanità e macchina si dissolve creando un dialogo tra tradizione e innovazione. Questo spazio narrativo in cui mitologia e tecnologia sono profondamente intrecciati spinge i lettori a interrogarsi su cosa significhi essere umani e se le macchine stanno superando il confine che li distingue da essi.

Questa chiave di lettura del racconto si lega ad un'altra questione che non viene presentata direttamente dall'autrice, ma si può dedurre osservando il modo in cui i robot-fantasmi vengono percepiti dai veri esseri umani. La continuità tra tradizione e tecnologia rappresentata nel racconto non implica necessariamente che dal punto di vista umano vi sia una naturale percezione positiva delle macchine. La realtà fittizia di Via dei Fantasmi è un luogo vago e indefinito, di pura invenzione narrativa. Allo stesso tempo, proprio per questa sua aura di mistero, si ha l'impressione di poterla trovare ai margini di qualsiasi città. Le periferie sono spesso zone abbandonate o luoghi destinati all'accatastamento di rifiuti inutilizzati dall'uomo, che nessuno si cura di controllare; perciò, risulta plausibile fantasticare sull'idea di una via animata da fantasmi robotici che vivono indisturbati dagli occhi degli esseri umani. Seguendo quest'ottica, i robot-fantasmi rappresentano una forma di resistenza alla società dominante, continuando a vivere secondo i loro valori, nonché valori estremamente simili a quelli umani.

L'immagine di tale "realtà" dimenticata, accompagnata dai discorsi di Xiao Qian e Ning riguardo il mancato interesse dei turisti verso il loro mondo, ha l'obiettivo di portare l'attenzione del lettore su un altro punto di vista, ovvero la società consumista dell'era contemporanea, che si contrappone al discorso precedente sull'umanità nelle macchine, mettendo in evidenza, invece, la disumanità dell'umano. Come emerge anche dal racconto

precedente “L’estate di Tongtong”, Xia Jia riesce abilmente a inserire delle problematiche sociali attuali all’interno di narrazioni che sembrano in un primo momento destinate solo ad una lettura leggera e disinteressata. I fantasmi robotici sono dei giocattoli inventati dagli esseri umani che, al momento della creazione di tecnologie più all’avanguardia e divertenti, vengono abbandonati nella via a loro dedicata. Dal finale del racconto in cui i ragni meccanici demoliscono via dei Fantasmi si intuisce che, finalmente, l’uomo si è ricordato dell’esistenza dei fantasmi, ma di certo non ha intenzione di ridare loro vita; anzi, probabilmente la distruzione della piccola strada serve a fare spazio ad una nuova discarica dove depositare altre tecnologie ormai non più d’interesse per l’uomo. Tutto ciò indica un aggiornamento e ricambio nella produzione tecnologica talmente rapido da non concedere nemmeno il tempo di rendere effettivamente obsolete tali tecnologie.

Un concetto che ritroviamo nel mondo reale e in particolare nella Cina degli anni Settanta sotto il governo del leader cinese Deng Xiaoping, che all’epoca comprese la necessità del paese di inserirsi nel mercato mondiale per sollevare la popolazione da una condizione di povertà generale, Simone Pieranni fa notare che a partire da quel periodo, la Cina fu travolta da uno sviluppo rapidissimo e un’intensa produzione manifatturiera che primeggiava nei mercati occidentali, rendendola così la “fabbrica del mondo” grazie alle sue proliferanti aziende tecnologiche, che portarono il paese a investire sull’innovazione, sulle nuove tecnologie e a tracciare l’inizio di un percorso di sviluppo trainato dall’economia digitale. L’obiettivo del paese, prefissato dall’attuale leader Xi Jinping, è quello di affermarsi come lo Stato più avanzato al mondo dal punto di vista tecnologico entro il 2030; ed è per questo motivo che la Cina sta investendo molto nello studio dell’Intelligenza Artificiale, sempre più vicina all’umano, ma che rischia di portare a una disumanizzazione generale trainata dal capitalismo.¹⁴² In questa prospettiva ottimista proposta dal governo cinese a questo ritmo di sviluppo sostenuto, i cinesi giustificano la loro incessante fame di innovazione e la costante ricerca della tecnologia più avanzata.

Tornando a Via dei Fantasmi, al concetto di umanità nelle macchine, e al suo contrario, l’autrice ha affermato, in un’intervista con Simone Pieranni, di identificare il luogo in un parco divertimenti abbandonato. Questo spazio può essere visto come una piccola utopia, uno spazio autosufficiente isolato dalla modernità ipertecnologica che imperversa al di là delle umili case dei fantasmi che costeggiano la strada. La sfarzosa sfilata notturna dei fantasmi che si svolge

¹⁴² Pieranni, *op. cit.*, 2020, pp. 14-21.

annualmente in una notte d'estate è il simbolo della tradizione culturale che continua a vivere nonostante le pressioni dei poteri meccanici. L'ispirazione di Xia Jia deriva dalle leggende orientali (probabilmente i *zhiguai* delle Sei Dinastie ¹⁴³) che spesso riportano storie di fantasmi, demoni e spiriti in chiave negativa, lasciando nei lettori dei sentimenti di incertezza e di timore verso l'"altro".¹⁴⁴ Al contrario, l'autrice sceglie di mescolare elementi di racconti tradizionali cinesi con la fantascienza, con l'intento di dimostrare la coesistenza tra questi due orizzonti diametralmente opposti, in cui nessuno dei due rappresenta il bene o il male. Via dei Fantasmi, insieme ai suoi abitanti e alle gioiose festività che la caratterizzano, è la personificazione della tradizione cinese che tenta di sopravvivere contrastando l'incessante avanzata della tecnologia moderna. A primo impatto, i fantasmi risultano essere le vittime del progresso, dimenticati e accantonati ai margini della civiltà, ma in realtà loro esistono proprio grazie allo sviluppo tecnologico, poiché le loro anime vive sono contenute in dei corpi meccanici. Il paradosso dell'esistenza dei fantasmi è che quello che ha concesso loro di vivere dopo la fine delle loro vite umane, sarà lo stesso che li ucciderà per poi, probabilmente, lasciare spazio ad altri androidi simili.

Nel racconto "L'estate di Tongtong", l'impatto positivo del progresso tecnologico nella vita quotidiana è lampante e, soprattutto, sembra essere un elemento essenziale per migliorare il benessere dell'uomo. In "Stanotte sfilano cento fantasmi", invece, la tecnologia lascia un'immagine di sé di difficile interpretazione. Leggendo l'intero racconto è inevitabile non notare come essa non compaia mai direttamente, ma se ne deduce la presenza attraverso alcuni piccoli indizi; ad esempio, la descrizione degli arti cigolanti del Monaco oppure il disegno del codice a barre sulla schiena di Xiao Qian. In una prima lettura superficiale sembra di trovarsi davanti ad una leggenda tradizionale cinese o una storia fantasiosa di fantasmi. Tuttavia, una volta giunti all'epilogo del racconto con l'arrivo dei ragni meccanici, l'autrice rende protagonista la tecnologia, passando ad una narrazione inequivocabilmente appartenente al genere fantascientifico. Inoltre, vista la natura annientatrice e la spietatezza degli animali robotici, la scena finale richiama l'immaginario comune della *hard SF* in cui i robot o gli alieni prendono il sopravvento sull'umanità. Anche se in questo racconto non sono presenti dei veri esseri umani, risulta ugualmente facile trarre delle conclusioni negative nei confronti della tecnologia.

¹⁴³ cfr. infra. 1.1, p. 11.

¹⁴⁴ Pieranni, *op. cit.*, 2018.

A mio parere, ritengo che l'intento di Xia Jia non sia mettere in cattiva luce lo sviluppo tecnologico, ma porre l'attenzione sulla rapidità di tale progresso che, inevitabilmente, comporta un eccessivo consumo e spreco che si ripercuote sull'inquinamento ambientale. I fantasmi robotici sono stati abbandonati dagli esseri umani in un luogo isolato, come vecchi giocattoli, e molto probabilmente la loro distruzione serve a lasciare il posto ad altre tecnologie, che in futuro subiranno la loro stessa sorte, creando un ciclo continuo comandato dal consumismo.

La Via dei Fantasmi è un luogo simbolico che richiama le antiche credenze cinesi riguardo il rapporto tra i vivi e i morti, reinterpretandole in chiave moderna attraverso la figura dei fantasmi robotici per creare un ponte tra passato e presente. La tecnologia ha preso il posto degli spiriti tradizionali, suggerendo una continuità culturale tra la mitologia antica e le narrazioni futuristiche. In questo modo, Xia Jia mescola abilmente in un unico racconto mitologia cinese, tradizione letteraria e innovazione tecnologica, dove quest'ultima non si pone come elemento di rottura con il passato, ma ne rappresenta un'evoluzione. Se gli spiriti di Via dei Fantasmi, con le loro intenzioni umane e il rispetto che hanno verso la tradizione, vengono interpretati come delle metafore dell'intelligenza artificiale, allora si potrebbe definire la tecnologia come mezzo per preservare ed espandere la memoria culturale e l'identità collettiva. In questo senso, le macchine non hanno un ruolo negativo, come spesso accade nei conflitti con l'uomo nella fantascienza occidentale, ma si integrano armoniosamente nella cultura cinese. Allo stesso modo, nel mondo reale, la continua innovazione tecnologica non va demonizzata, ma segue semplicemente il suo corso andando di pari passo con i tempi accelerati e le esigenze in costante divenire della civiltà moderna.

2.4 Science-fantasy in “Maka”

“每个开头都是一个问題，而每个结局都是一个答案；开头是一切可能性诞生的地方，而结局则把你带去那些可能性消失的终点。”¹⁴⁵

«Ogni inizio è una domanda e ogni fine è una risposta; l’inizio è dove nascono le possibilità, mentre il finale ti porta dove quelle possibilità scompaiono.»

Questa frase, che racchiude la morale della storia, è tratta dal finale del racconto “Maka”, titolo preso dal nome del personaggio principale che pronuncia queste parole. Xia Jia, dopo vari anni di stesura e riflessione, ha terminato questo scritto nel 2010, ma non è ancora mai stato tradotto in altre lingue. L’intero racconto può essere definito una piccola antologia, poiché la scrittrice adotta la *mise en abyme* per riunire i prologhi di sette storie che ha iniziato a scrivere nel corso della sua carriera, ma che non hanno mai trovato una conclusione. Ispirandosi anche alla struttura narrativa del romanzo di Italo Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Xia Jia ammette di aver usato questa “pigra” strategia per dare vita a delle storie che non sapeva come terminare,¹⁴⁶ e grazie a questa sua pigrizia è riuscita a produrre un racconto diverso dal solito proprio per il suo intreccio unico.

La trama ruota intorno a Maka, uno scrittore di romanzi, confinato in una tetra soffitta di un edificio in fondo ad un vicolo disabitato. Il nome completo del protagonista, Z. Maka, prende ispirazione dal romanzo *Z. Marcas* di Honoré de Balzac, il cui protagonista è un genio incompreso dal mondo, destinato a morire tragicamente dopo una serie di battaglie. L’autore francese scelse il nome casualmente, mentre passeggiava lungo le vie di Parigi, tra le insegne dei negozi, finalmente trovò *Marcas*, il nome di un sarto inciso su un portone storto. Nella postfazione, Xia Jia confida ai lettori di aver lasciato per ultimo la scelta del nome del protagonista, poiché non riusciva a trovarne uno adatto a ricoprire il destino tragico e tormentato del suo personaggio. Infine, trova l’ispirazione per il suo scrittore di romanzi incompiuti in *Z. Marcas*: una figura dall’aspetto pallido e sinistro, proprio come l’insegna di metallo sbiadita che riporta il suo cognome sopra una porta in un oscuro vicolo abbandonato.¹⁴⁷

Per ciascun giorno della settimana, tempo che scandisce la narrazione, Maka riceve una visita da un cliente diverso a cui aveva promesso una storia che lo riguardasse in cambio di pochi spiccioli. L’unico problema è che nessuna di queste storie ha un finale; la lettura si

¹⁴⁵ Xia Jia, “Maka” 马卡, maggio 2010, p. 21.

¹⁴⁶ Xia Jia, “Interview”, di Cigarini, 2020, p. 75.

¹⁴⁷ *Ivi*, 2010, p. 22.

interrompe sempre al culmine della narrazione, spingendo i clienti a tornare successivamente per acquistare il seguito della storia che, però, non viene mai scritto.

Per la stesura delle sette storie, Xia Jia attinge da qualsiasi genere letterario: storie cavalleresche, scenari futuristici, narrazioni verosimili e immagini fantasy. L'insieme di questi elementi, concentrati in un'unica opera, rappresentano perfettamente l'affermazione dello stile di scrittura dell'autrice, la *porridge science-fiction*, considerata da lei stessa come "something nameless wandering in the twilight zone."¹⁴⁸ La mescolanza di questa varietà di generi rispecchia ancora una volta le capacità di Xia Jia nel mescolare elementi apparentemente inconciliabili, creando un intreccio complesso, ma allo stesso tempo in grado di accompagnare il lettore nell'esplorazione dei confini del reale. Grazie all'uso della tecnica narrativa della *mise en abyme*, l'autrice crea un gioco di specchi con i personaggi, sfumando la linea tra il mondo reale e quello immaginario, in modo da arricchire la narrazione e mostrare anche l'enorme potere trasformativo della scrittura, e in particolare, della scrittura *science-fantasy*: una scrittura che combina l'elemento fantascientifico a quello fantastico.

La complicata trama si apre con una breve descrizione sull'abitazione angusta dello scrittore Maka e, subito dopo, si entra nel vivo con la storia del lunedì riguardante Landon Lee.¹⁴⁹ Il suo personaggio, nella finzione scritta da Maka, è un *cybercavaliere* con il compito di liberare una fanciulla imprigionata in un castello protetto da guardie robotiche, un motivo letterario riconducibili ai romanzi cavallereschi occidentali.

他深吸一口气，把自己冰冷的钢铁嘴唇压在那些白牙上。仿佛有什么东西哗啦啦碎裂。少女睁开眼睛，绿莹莹的双眸璀璨如玉。他们对视着，不说一句话，一双绿莹莹的猫眼和一双炭火般暗红的眼睛，一个丝绸般轻柔的呼吸和沉重的金属呼吸。他听见她的心跳，觉得自己空旷的胸膛里也有什么东西跳动起来，像一团小小的火焰。少女嫣然一笑，从轻纱下摸出一把幽蓝的匕首，以迅雷不及掩耳的速度刺穿了他的胸膛。电光照亮了整座古堡，紧接着是滚滚雷声，从遥远的旷野里翻涌而来。¹⁵⁰

Landon Lee fece un profondo respiro e premette le sue fredde labbra d'acciaio su quei denti bianchi; qualcosa si ruppe. La fanciulla aprì gli occhi, degli occhi verdi e lucenti come la giada. Occhi di gatto verdi come gemme e occhi rossi come carboni ardenti si fissarono reciprocamente, senza dire una parola. Un respiro morbido come seta e un pesante respiro metallico. Lui sentì il battito del cuore della ragazza e percepì che una piccola fiamma stava battendo anche nel suo petto vuoto.

¹⁴⁸ Xia Jia, "Interview", 2015.

¹⁴⁹ Come sostenuto dall'autrice in un incontro, molti nomi della storia prendono ispirazione da altre culture, letterature o filmografie; pertanto, alcune traduzioni sono riprese dalle influenze, mentre altre sono delle traduzioni personali. In questo caso, il nome originale è *Lándùn-lǐ* 蓝顿·李, un nome non cinese, perciò è stato reso in forma occidentalizzata come Landon Lee. (NdA)

¹⁵⁰ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 3.

La fanciulla gli sorrise dolcemente e tirando fuori da sotto il velo un pugnale blu spettrale, trafisse il petto di lui ad una velocità fulminea.
La scarica elettrica illuminò l'intero castello e fu subito seguita dal rumore di un tuono che giungeva dalla remota natura selvaggia.

La storia del lunedì si conclude però in modo inatteso, con il pugnalamo del cavaliere da parte della fanciulla, lasciando stupiti sia il suo protagonista, sia i lettori, ancora inconsapevoli che questa modalità narrativa si ripeterà per i prossimi sei racconti, così come la mescolanza di elementi fantastici, quelli fantascientifici ed elementi biografici di coloro che hanno commissionato la storia: le sembianze della giovane fanciulla dai capelli scuri e gli occhi verdi, ad esempio, ricordano quelle della fidanzata reale di Landon Lee, il quale, nonostante il mancato finale, non vede l'ora di leggerle il manoscritto acquistato che li riguarda.

In questa storia, la componente fantascientifica è data dall'armatura cyborg del protagonista che, con la sua spada laser, combatte contro delle guardie meccaniche, riportando alla mente del lettore scene fantascientifiche riconducibili alla saga di *Star Wars*; il tipo di narrazione e l'ambientazione, invece, richiamano inequivocabilmente il cliché romantico del cavaliere che salva la principessa in un castello medievale.

Segue poi la storia del martedì, molto più intricata, poiché inizia con una lettera scritta da un uccellino per "Vostra Maestà" – anche in questo caso si nota un riferimento a un epiteto che può ricordare i romanzi cavallereschi del Medioevo occidentale – in cui racconta di aver scoperto a scuola che la Terra è a forma di disco piatto, contornato da montagne e riempito al centro dal mare. La descrizione si concentra poi sull'Universo, accompagnata da domande sulla sua unicità e sull'eventuale presenza di altre entità, proseguendo poi con una leggenda sulla creazione di un'isola per mano di una divinità. A conclusione di queste fantastiche considerazioni cosmiche, l'uccellino chiude la lettera esprimendo la speranza di incontrare un giorno Vostra Maestà, grazie alla costruzione di una macchina volante segreta, l'unico elemento fantascientifico presente nella narrazione. La storia, già di difficile interpretazione fino a questo punto, non si conclude con il finale della lettera; il suo contenuto viene letto dal conte Knowles,¹⁵¹ al quale dei pescatori recapitano la lettera contenuta dentro una bottiglia di vetro trasportata dal mare. Ma prima di scoprire altro, la narrazione cambia improvvisamente punto di vista, tornando alla dimora di Maka, dove lo scrittore ha appena terminato di leggere questa storia alla sua interlocutrice, una cantante di strada cieca che aveva richiesto una storia per sé.

¹⁵¹ Nuò'ěrsī 诺尔斯.

Nonostante nel racconto non sia direttamente menzionato un personaggio che le assomigli, la figura misteriosa dell'uccellino potrebbe richiamare la cantante cieca per il verso canterino che emette l'animale. Anche in questo caso, l'elemento fantastico e fantascientifico si intrecciano a elementi biografici riconducibili ai committenti delle storie, accomunate dall'assenza di un finale.

La storia del mercoledì, intitolata *Pulanxing shi ge fengkuang zhi di* 普兰星是个疯狂之地 e tradotta come “Il pianeta Nelumbo è un posto assurdo”,¹⁵² è la prima dell'intera narrazione in cui Xia Jia fornisce ai lettori un'indicazione più chiara sul tempo futuro in cui si sviluppa la trama di Maka. In realtà, il primo indizio temporale che allude a uno scenario futuristico appare alla fine della storia del lunedì, quando Landon Lee “con un fischio energico, pilotò la navicella all'atterraggio.”¹⁵³ Nel dizionario cinese-italiano Casacchia edito da Cafoscarina, la parola *feichuan* 飞船 riporta i seguenti risultati: 1. vascello (spaziale); 2. (des.) dirigibile; 3. (des.) aliscafo.¹⁵⁴ Il significato scelto dalla sottoscritta per la traduzione è “navicella”, in considerazione del fatto che tale mezzo di trasporto può essere di dimensioni ridotte rispetto ad un vascello spaziale, consentendo fantasticamente a Landon Lee di potersi spostare tra i vicoli angusti della città. In secondo luogo, essendo solamente il primo indizio che suggerisce una possibile collocazione in un tempo futuro, si è preferito optare per un sostantivo riferito a una categoria di mezzi di navigazione aerea che operano all'interno dell'atmosfera terrestre. Al contrario, il vascello spaziale è destinato esclusivamente all'ambiente extra-atmosferico; pertanto, la scelta di tale sostantivo avrebbe immediatamente conferito al racconto un'ambientazione fantascientifica, della quale, però, non si ha ancora alcuna certezza.

Tuttavia, nel seguente passaggio, l'autrice offre ai lettori maggiori dettagli sulle cause delle difficili condizioni di vita dello scrittore Maka e sul periodo storico in cui si colloca la sua esistenza, offrendo una lettura quasi mistica della sua figura, associata a quella di uno sciamano, collocata tra realtà e immaginazione.

不知从什么时候开始，这个世界上再也没有什么人写小说了，没有人知道究竟是因为什么。小说家似乎变成一种危险而卑微的行业，像传说中那些在死人头骨里种植大麻的巫师，大多

¹⁵² Il pianeta *Pūlán* 普兰 è stato reso come “Nelumbo”, nome di un genere di piante acquatiche, con l'intenzione di anticipare al lettore un indizio sul paesaggio naturalistico in cui si troveranno i prossimi personaggi del racconto. (NdA)

¹⁵³ *Ta qingkuai di chui yisheng koushao, jishi feichuan zhunbei jiangluo*. 他轻快地吹一声口哨，驾驶飞船准备降落。Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 3.

¹⁵⁴ Giorgio Casacchia, Bai Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013, p. 440.

数人不清楚他们的存在，少数人厌恶或者憎恶他们，还有更少数人偷偷与他们做交易，为了各种各样的目的。¹⁵⁵

Non si sa bene da quando, ma non esistono più molti scrittori di romanzi al mondo, e nessuno sa esattamente il perché. Il narratore sembra essere diventata una professione pericolosa e di basso livello, come gli sciamani delle leggende folkloristiche che coltivano cannabis nel cranio dei morti. La maggior parte delle persone ignora la loro esistenza, alcuni li disprezzano o li detestano, e un numero ancor più esiguo di persone intrattiene segretamente degli affari con loro per svariati scopi.

Seppur l'incipit della citazione risulti vago e sia difficile comprendere la dimensione temporale in cui è ambientata la vicenda di Maka, in realtà, proprio la sua vaghezza fa comprendere ai lettori l'ampio lasso di tempo trascorso dall'assenza di scrittori nel mondo, un periodo di tempo talmente lungo da far dimenticare ai personaggi il principio di questa loro scomparsa. Il fatto che i personaggi si trovino in un mondo in cui la professione dello scrittore di romanzi è bandita implica che, presumibilmente, non solo la storia di Maka si svolge in un tempo futuro, ma anche in uno scenario distopico. Inoltre, è possibile che l'aggettivo "di basso livello" *beimei* 卑微 riferito alla pratica di scrittura, alluda sarcasticamente alle critiche che l'autrice ha ricevuto in merito al suo stile narrativo, accusato di non essere sufficientemente fantascientifico, quindi non all'altezza degli standard del genere letterario.

Tornando alla questione temporale, l'intreccio tra passato e futuro, fantascienza e fantasy, consente di inserire elementi reali: è possibile che Maka, a causa della sua professione, delle miserabili condizioni di vita in cui vive e del luogo angusto in cui è confinato, faccia parte di una classe sociale emarginata nell'epoca in cui vive. Nel mondo creato da Xia Jia, dunque, gli scrittori svolgono un lavoro comunemente giudicato poco dignitoso e, proprio per questo motivo, non sono ben accetti alla luce del giorno, ma sono costretti a trascorrere le loro vite nascosti, cercando di guadagnarsi da vivere scrivendo racconti per le poche persone che ancora trovano rifugio nella lettura. Questo mondo fittizio sembra essere il ritratto di un futuro triste, vuoto e distopico, dove la creatività intellettuale non ha più alcun impatto nella vita delle persone. Quei pochi personaggi che si presentano furtivamente nell'abitazione periferica di Maka sono coraggiosi individui che sfidano le leggi della loro società, la quale ha immotivatamente deciso di declassare gli scrittori, identificandoli come dei personaggi pericolosi e confinandoli ai margini della città.

Proseguendo con la storia del mercoledì, Maka, che non compare direttamente in questa giornata e che si limita a spedire il manoscritto al destinatario, inizia il racconto fornendo

¹⁵⁵ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, pp. 6-7.

elementi futuristici e fantascientifici: “Viaggiando attraverso l’universo in tutte le sue forme e dimensioni, era sempre necessario mantenere la calma”.¹⁵⁶ Il personaggio che compie questo viaggio è il signor Murray,¹⁵⁷ il quale giunge in un pianeta interamente ricoperto di vegetazione, che ricorda una giungla sconfinata. Dopo una dettagliata descrizione di alberi e piante circostanti che richiamano l’ambientazione di una favola per bambini, il protagonista fa la conoscenza di una giovane abitante del luogo di nome Agata.¹⁵⁸ Tramite la giovane, che si scopre essere l’unica figura rilevante nella gestione delle risorse del pianeta, i lettori vengono a conoscenza del fatto che il pianeta Nelumbo basa la propria economia sul turismo. Si scopre poi che nell’ultimo periodo, tutti i visitatori sono scomparsi all’improvviso e l’investigatore Murray è stato chiamato appositamente per risolvere tale caso.

Nonostante sia abituato a compiere viaggi spaziotemporali per tutto il cosmo, l’investigatore rimane sorpreso, ma è anche intimorito dalla strabiliante flora e fauna attorno a lui e, soprattutto, dalla singolare organizzazione del pianeta, che combina gli elementi botanici e razionali dei mondi fantascientifici, a immagini tradizionalmente riconducibili al fantastico, come quella del drago.

他们来到金属平台尽头，暗绿色的竹龙早已等候多时，正不耐烦地喷洒着潮湿芬芳的气体。它光滑坚韧的表皮凉丝丝的，好像真正的爬行动物，半透明的身体里隐约透出纵横交错的维管束，多节的躯干向两边逐渐变细，几乎分辨不出首尾，每一节下都生有灵活有力的脚爪，模样颇有点威武吓人。[……]

“可是我想，您是第一次来，一定很想体验一下从空中鸟瞰普兰的感觉。要知道，乘坐竹龙可是大多数游客都梦寐以求的，[……] 啊，看见那片紫红的火箭莲了吗？很漂亮，不过我们最好绕一下路，它们发射的速度可比子弹还快。差点忘了提醒您，现在是成熟季节。还有我们右前方，那些吵死人的敲击斛，多有意思，您一定没见过植物也会像人喝醉了酒一样噼哩啪啦地乱闹腾。”¹⁵⁹

Arrivarono alla fine della piattaforma metallica, dove il bamboorago¹⁶⁰ verde scuro esalava con impazienza del gas umidiccio; era già molto tempo che li stava aspettando. La sua pelle liscia e dura era fredda, ma setosa, come quella di un vero e proprio rettile. Il suo corpo traslucido rivelava i tessuti vegetali intersecati tra loro. Il dorso nodoso e multi-segmentato si assottigliava gradualmente alle estremità, rendendo a tratti impossibile distinguere la testa dalla coda, e sotto ciascun internodo, inoltre, spuntavano possenti zampe flessibili, dall’aspetto incredibilmente spaventoso. [...]

«Poi ho pensato che, essendo la prima volta qui, avrebbe sicuramente voluto sperimentare la sensazione di vedere Nelumbo dall’alto volando. Deve sapere che cavalcare il bamboorago è il sogno della maggior parte dei turisti. [...] Ah, vede quei fiori di loto a propulsione color vinaccia? Bellissimi, ma sarà meglio aggirarli, schizzano in aria più velocemente dei proiettili. Quasi

¹⁵⁶ *Zai yuzhou li xingxingsese de shijie zhong chuanxing, ni xuyao shike baochi lengjing*. 在宇宙里形形色色的世界中穿行，你需要时刻保持冷静。Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 7.

¹⁵⁷ *Móyè* 摩叶.

¹⁵⁸ *Sāngmǎ* 桑玛.

¹⁵⁹ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 8.

¹⁶⁰ Nome di fantasia per indicare un drago con il corpo a forma di canna di bambù. (NdA)

dimenticavo di dirle che questa è la stagione della maturazione. E quei vischi talmente rumorosi da svegliare i morti sono molto particolari: sicuramente non avrà mai visto delle piante strepitare come ubriaconi.»

Se per la conclusione della storia del lunedì sono state fatte delle riflessioni sul lessico da adottare in modo da conferire il giusto tono fantascientifico, per la storia del mercoledì è stato altrettanto complesso scegliere una terminologia che non risultasse eccessivamente scientifica per un testo narrativo. Ad esempio, con *weiguanshu* 维管束 si intendono i “fasci cribrovascolari”, strutture che compongono gli organi vegetali, come steli e foglie, fondamentali nel trasporto di acqua e nutrienti all’interno delle piante.¹⁶¹ Come da definizione, il termine appartiene ad un linguaggio settoriale che si impiega in ambito scientifico. Per questo motivo, si è preferito optare per una traduzione generica del termine, i “tessuti vegetali”, in modo da renderlo adatto ad una narrazione destinata a un lettore generico.

In questo racconto, Xia Jia non ha certamente frenato la sua creatività nell’immaginare un pianeta di un universo parallelo in cui regnano una moltitudine di piante animate dalle caratteristiche più disparate. Le minuziose descrizioni dell’autrice, spesso arricchite da un preciso lessico fitologico, oltre a denotare un’accurata conoscenza di tale ambito scientifico, sono un’ulteriore prova del suo interesse verso un tipo di narrazione che mescola vari generi letterari. In particolar modo, la struttura narrativa della storia del mercoledì richiama fortemente al genere fantasy: un avventuroso investigatore che deve risolvere un caso in un pianeta abitato da piante e animali fantastici. Xia Jia associa a ciascuna pianta una particolare caratteristica che le rende animate, come i fiori di loto volanti, i vischi strepitanti, i gigli a vapore e le zucche saltellanti. Grazie anche all’accostamento di numerose similitudini, l’autrice facilita i lettori nel figurarsi nelle loro menti questo mondo estremamente articolato e straordinario.

Il viaggio dei due personaggi a cavallo del drago a forma di bambù termina dopo il giro panoramico della giungla del pianeta Nelumbo. L’investigatore giunge finalmente nel suo alloggio per la notte, il fiore di un albero, ma non ha nemmeno il tempo di riflettere su come procedere le sue ricerche che la narrazione si interrompe bruscamente.

La storia del giovedì vede come protagonisti dei giovani ragazzi di strada che, nonostante la scarsa istruzione ricevuta, ogni settimana si recano puntualmente da Maka per far leggere il loro racconto all’unico del gruppo in grado di farlo.

¹⁶¹ Baidu. (ultima consultazione: 9 gennaio 2025). <https://baike.baidu.com/item/维管束/1179385>.

Insieme alla storia del *cybercavaliere*, questo racconto porta nuovamente i lettori in un'ambientazione fantascientifica, caratterizzata da personaggi cyborg che presentano applicazioni meccaniche sul volto umano. Un altro elemento che rimanda la storia al genere sci-fi, è la capacità dei ragazzi di interrompere lo scorrere del tempo, immobilizzando qualsiasi cosa incontrano al loro passaggio. Questo potere consente loro di poter fare una gara di velocità tra le vie della città senza essere disturbati: attraversare intere abitazioni, arrampicarsi sui balconi, saltare sui tetti, rompere qualsiasi regola di civiltà esistente senza curarsi delle conseguenze.

Dick,¹⁶² il capogruppo, sembra essere in testa a tutti i suoi compagni, fino al momento in cui non si lascia distrarre dalla vista di un grazioso giardino orientale, decorato con cespugli di rose e una fontana di marmo. A completare questo scorcio di paradiso, una giovane ragazza si trova seduta su un'altalena, immobile e con un libro sulle gambe. Nell'istante in cui Dick le si avvicina per osservarla meglio, la ragazza sbatte improvvisamente le palpebre e gli chiede chi sia. La risposta di Dick non si saprà mai, poiché la storia termina al culmine della tensione, così come tutte le precedenti, lasciando i ragazzi in casa di Maka in preda al malcontento, ma anche alla curiosità.

La giornata di venerdì, come già accaduto il mercoledì, non si svolge nell'angusta soffitta di Maka, ma nelle stanze di Re Dernu.¹⁶³ Ogni giorno, prima di andare a dormire, Re Dernu si intrattiene con una ragazza, ma se questa non lo soddisfa, allora viene uccisa. A parte il suo nome e il dettaglio che ogni sera si lascia allietare da una ragazza diversa, l'autrice non offre ulteriori indicazioni spaziotemporali. Di norma, nei romanzi, l'introduzione di un nuovo personaggio e del relativo contesto serve a fornire maggiore chiarezza, aiutando i lettori a immaginare lo sviluppo dell'intreccio. In questo caso, però, ogni nuovo elemento stravolge completamente le aspettative e le ipotesi che il lettore aveva costruito e la trama dello scrittore di romanzi continua ad arricchirsi di elementi che, invece di spianare la strada che porta alla sua risoluzione, la complicano sempre di più, suscitando ulteriore tensione nel lettore.

Il venerdì si presenta una giovane con una storia di Maka intitolata "L'isola Sempiterna",¹⁶⁴ che racconta di un'isola misteriosa geologicamente caratterizzata dalla presenza di tre montagne insormontabili. Nel punto d'incontro di queste montagne si trova un

¹⁶² *Dikè* 迪克.

¹⁶³ *Dé'ěrnū* 德尔努.

¹⁶⁴ *Yǒngliú* 永留.

piccolo villaggio sommerso durante l'alta marea e accessibile solo attraverso la fossa oceanica. Il protagonista del racconto giunge al villaggio al crepuscolo con una barca a remi; l'atmosfera in cui si immerge è solenne e oscura, ma poco dopo viene illuminata dall'arrivo di un'affascinante donna che lo conduce al villaggio, visibile grazie alla bassa marea. Scende la notte, ma lo scenario buio viene subito abbandonato dal protagonista, il quale si ritrova all'interno di una sfarzosa sala: fiori rampicanti che decorano pareti e pavimenti, fontane colme di idromele, piscine di vino con prelibatezze galleggianti di ogni tipo, candele e cuscini pregiati sparsi ovunque. Questo luogo meraviglioso, ma allo stesso tempo enigmatico, è animato dalla presenza di donne seducenti, simili a delle dee, intente a suonare vari strumenti musicali. In questo contesto surreale, il protagonista trascorre la notte con la donna misteriosa che lo ha accompagnato in questo viaggio onirico, riconducibile in questo caso al genere fantastico, e in particolare al mito della sirena.

Sotto la superficie di piacere e bellezza, infatti, si cela un senso di inquietudine. La donna e il protagonista abbandonano la lussuosa festa per dirigersi verso una torre al centro del villaggio, dove il protagonista viene lasciato solo con la promessa del ritorno del suo amore fugace.

我爬上塔，望着她离去的背影，只是短短一夜，她的身形已经开始臃肿起来。黎明前的夜还是很凉，我找到一张床钻进去，很快就睡得像初生婴儿那样香。梦中我又看见那些女人，那些海妖一样的女人们。她们手拉手飘浮在海水中，齐声高唱着古老陌生的歌谣。水漫过她们赤裸的身体，漫过她们紧绷圆润的腹部，像一串苍白的珍珠随波漂浮。我梦见她们越来越高亢的歌声，梦见她们混合痛苦与喜悦的呻吟，她们身下的海水被染红了，许多鱼一样的生物源源不断地涌出来，成千上万，散布在弥漫着血腥气的泡沫中。它们游得很快，偶尔有一些跃出水面，发出清脆的啼哭声。似乎是太阳从岩壁后面升起来了，穿透浓浓的晨雾，带着一丝温暖落在海面上。女人们停止歌唱，带着圣母般无瑕的微笑一个一个游上来，湿漉漉的手臂揽住我的脖子，亲吻我冰冷的嘴唇。然后她们化作洁白的大鸟，拍打着翅膀飞起来，落下雪片般细碎的羽毛。¹⁶⁵

Scalai la torre e guardai la sua schiena andare via. Era stata una notte così breve, ma il corpo di lei si stava già deformando. L'aurora era ancora fresca, trovai un letto e mi ci infilai, addormentandomi subito profondamente come un neonato.

Nei miei sogni vidi di nuovo le donne, donne simili a sirene. Galleggiavano mano nella mano nel mare, cantando all'unisono una strana e vecchia canzone. L'acqua scorreva sui loro corpi nudi, sui loro ventri tesi e tondi, come fili di perle bianche che fluttuano con le onde.

Sognai i loro canti sempre più acuti, i loro gemiti di gioia e dolore. Il mare sotto i loro corpi si colorava di rosso e molte creature simili a pesci saltavano fuori a ripetizione, a centinaia, a migliaia, sparpagliandosi nella schiuma che riempiva l'aria di un odore di sangue. Nuotavano velocemente e di tanto in tanto alcuni emettevano un lamento stridente uscendo sulla superficie.

¹⁶⁵ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 14.

Sembrava che il sole fosse sorto da dietro le cime rocciose, penetrando nella fitta nebbia mattutina e cadendo con un accenno di calore sul mare. Le donne smisero di cantare e con il loro sorriso divino, mi avvolsero le braccia attorno al collo baciandomi le labbra fredde. Poi si trasformarono in grandi uccelli bianchi, spiegarono le loro ali e volarono in alto, lasciando cadere le loro piume sottili come fiocchi di neve.

Al risveglio del protagonista, ormai è troppo tardi: l'isola della lussuria sta affondando e lui insieme ad essa. Questo racconto trae chiaramente ispirazione dalle numerose leggende esistenti sulle isole fantasma, ma la sconfinata immaginazione di Xia Jia nel descrivere la fine dell'isola Sempiterna dona alla storia un carattere unico. L'autrice impiega elementi fantastici e mitologici, come le enigmatiche figure femminili dell'isola, per creare una narrazione profondamente immersiva, creando un'atmosfera che trascende i confini del reale. Azzardando una chiave di lettura del racconto, l'isola Sempiterna non è solo un luogo avvolto nel mistero, ma rappresenta una metafora del desiderio umano per il piacere e per tutto ciò che è effimero. Le parole dell'autrice, spesso tendenti ad un linguaggio poetico, coinvolgono il lettore al punto tale che sembra di vivere realmente il viaggio onirico insieme al protagonista. Nonostante la rapida risoluzione dei fatti, le vivide immagini dipinte dalla dettagliata narrazione rendono questo racconto completo e con un finale esaustivo.

Di questa opinione è sicuramente Re Dernu, il quale, abbastanza soddisfatto del suo intrattenimento serale, non solo decide di risparmiare la ragazza, ma acconsente che ritorni il giorno seguente per sentire una nuova storia.

Il racconto del venerdì è l'unico di tutte e sette le storie che apparentemente non ha alcuna connessione diretta con i personaggi dell'intreccio principale. A primo impatto si potrebbe pensare che le ragazze di cui si accompagna Re Dernu siano le dee ammaliatrici dell'isola, ma è più probabile una relazione tra il significato simbolico della leggenda e i personaggi della realtà di Maka, dove Re Dernu rappresenta il desiderio carnale e le passioni terrene. Questa teoria trova conferma nell'epilogo della giornata, quando Re Dernu, anziché soddisfare i suoi consueti piaceri sessuali, prova un senso di repulsione nei confronti della ragazza ai suoi piedi, poiché tormentato dalle visioni dei corpi femminili che si trasformano in uccelli, evocate dal racconto appena concluso.

Il racconto del sabato, uno tra i più intricati, vede come protagonista Han Ling, un uomo misterioso quanto il personaggio creato a sua immagine e somiglianza che ha richiesto il manoscritto a Maka. Prima di partire per assassinare un uomo di nome Ying Zheng, il protagonista, con il corpo segnato da cicatrici e mutilazioni, si reca al villaggio per vedere sua moglie, Yue Niang, dopo molti anni di assenza. Yue Niang lo incontra casualmente al pozzo e,

riconoscendolo, rimane sconvolta dal suo aspetto. Han Ling, a seguito della sua reazione, non trova il coraggio di confessarle che adesso vive con un'altra donna; perciò, si finge un messaggero e comunica a Yue Niang che suo marito non farà più ritorno. Yue Niang reagisce con profondo dolore, ma viene consolata da Ruan, una ragazzina misteriosa che accompagna Han Ling. Conclusosi questo episodio, il protagonista e Ruan si dirigono alla capanna dello stregone Xia Boyang, un luogo magico, dominato da alambicchi e ampole colme di pozioni colorate. Lo stregone gli consegna un elisir con il potere di ringiovanire di un anno, il tempo necessario per far tornare Han Ling ad una forma fisica sufficientemente forte da uccidere il suo nemico.

La narrazione, caratterizzata da un'atmosfera enigmatica, è carica di simbolismi: dalla tensione emotiva data dalla sofferenza di Yue Niang e la volontà di proteggerla di suo marito; alla riflessione sulla vita e l'inevitabile deterioramento delle cose che conduce alla morte durante la conversazione tra lo stregone e il protagonista. Tutti i personaggi hanno un'aura di mistero intorno a loro, ma colei che suscita maggior curiosità è la figura di Ruan, una dolce bambina all'apparenza, ma abbastanza matura da poter criticare Han Ling per le sue scelte e riparare ai suoi errori. A sorpresa, Ruan si rivela essere una spada magica, talmente leale al suo proprietario che, invece di essere riposta nel fodero, si fonde con il corpo del protagonista. Anche in questa occasione Xia Jia descrive una scena che, per quanto ricca di elementi fantastici, risulta realistica al lettore, come se si trovasse davanti ad uno schermo che dà forma alle parole dell'autrice.

La trama giunge all'ultimo giorno, la domenica, solitamente giornata di riposo in cui lo scrittore di romanzi si dedica alle faccende domestiche, per poi rilassarsi nella vasca da bagno posizionata al centro della sua umile stanza; ma nella domenica al centro della narrazione, dove una donna con indosso un velo bianco piomba furiosamente nella soffitta di Maka cercando proprio l'autore del racconto che la riguardava. La sua storia parla di una giovane ragazza che si ritrova con degli amici in pub in occasione del suo ventesimo compleanno per giocare con delle carte elettroniche, che rimandano ancora una volta alla dimensione fantascientifica. Il gioco simula esperienze di vita reale attraverso la scelta di carte che comportano degli imprevisti, spesso anche rischiosi, come la carta pescata dalla protagonista di nome Beth.¹⁶⁶ La sua carta enigmatica si intitola "Sposa in fuga" e permette proprio di fuggire all'altare, ma

¹⁶⁶ Bèidá 贝姐.

perdendo tutta la posta in gioco e la partita. A questo punto del racconto, però, entra in scena un personaggio noto ai lettori: Landon Lee, il fidanzato di Beth, che rifiuta la carta della ragazza tra il clamore e le risate dei loro amici.

La narrazione della storia prosegue alternandosi a delle scene nella soffitta con i dialoghi di Maka e Beth; l'aspetto fisico della ragazza, capelli neri e occhi verdi, viene subito riconosciuta dallo scrittore, che la identifica in uno dei personaggi frequenti nelle sue storie. Infatti, Beth, che è la fidanzata di Landon Lee nel racconto che le appartiene, è al tempo stesso la ragazza imprigionata nel castello che viene salvata dal *cybercavaliere*; lei e Landon Lee formano una coppia vera anche nel mondo di Maka.

Dopo questa rivelazione, sembra che i tasselli si stiano finalmente mettendo in ordine per creare il lieto fine che unisce tutti i racconti; ma Beth non è d'accordo, non vuole questo finale per sé, perciò, tra la rabbia e la disperazione, supplica lo scrittore di scriverne un altro. Maka, impietosito nei confronti del suo affezionato personaggio, procede a scrivere freneticamente un nuovo finale, intrecciando lo scenario del pub dei giocatori con il presente mondo della soffitta, generando una sottile tensione tra realtà e finzione. Lo scrittore inizia a descrivere la stessa scena che sta vivendo nella sua abitazione: Beth che cerca disperatamente un finale non convenzionale, ma uno che la salvi davvero, che le dia la libertà autentica.

Xia Jia prosegue la narrazione caricandola di tensione e portandola al culmine con un crescendo drammatico; la scena descritta è esasperata dalla presenza di un misterioso ronzio meccanico di sottofondo, simbolo di un pericolo imminente o semplicemente la pressione della realtà.

La nuova storia, che vede Maka e Beth come protagonisti, prosegue con la scoperta che questo scrittore non scrive solo inizi di storie senza mai concluderle, come avviene nel loro mondo, ma il Maka della finzione scrive solo finali. Beth si precipita a sfogliare tutti i romanzi presenti nella libreria dell'autore alla ricerca di un finale che la soddisfi, ma nessuno di quelli esistenti contiene la libertà desiderata; fino al momento in cui lo scrittore non le suggerisce un libro con la copertina intitolata "Maka".

里面有七段不同的故事，从星期一名叫蓝顿·李的男人爬上阁楼，到此时此刻，一个叫做贝姐的女孩站在同一个地方，在越来越响的嗡鸣声中匆匆翻阅这本书。世界摇摇晃晃，一缕又一缕烟尘从天花板上掉下来。这时候她突然意识到，自己或许不该再看下去了，这小小的阁楼将成为一切终结的地方。

然而已经太迟了。

整个房间剧烈地晃动着，连同屋子正中的浴缸，连同书架上的书，连同书桌和桌上的纸笔，连同雨窗外破旧的街景，连同无数还没有结局的故事，一切的一切在巨大的嗡鸣和咆哮声

中升上天空。写小说的人带着美丽的绿眼睛姑娘消失在这座城里，他的故事也就以这样独一无二的方式完结。¹⁶⁷

All'interno erano contenute sette storie diverse: iniziavano dal lunedì con la storia di Landon Lee che saliva in soffitta, fino ad arrivare a quel preciso istante, in cui una donna di nome Beth si trovava nello stesso luogo. Continuò a sfogliare il libro sempre più veloce al suono del ronzio che si avvicinava. La terra iniziò a vibrare, dei rivoli di fumo provenivano dal soffitto. In quel momento si rese conto che forse non avrebbe dovuto leggere oltre, che quella piccola soffitta sarebbe stata il luogo in cui sarebbe finito tutto.

Ma era già troppo tardi.

L'intera stanza tremò violentemente, insieme alla vasca da bagno al centro della stanza, ai libri sugli scaffali, alle penne e fogli sulla scrivania, tremò persino lo scenario dello scorcio urbano dissestato fuori dalla finestra piovosa, così come le innumerevoli storie inconcluse; si sollevò tutto per aria con un fragoroso boato. Lo scrittore di romanzi scomparve nella città con la bella ragazza dagli occhi verdi, e la sua storia si concludeva così, in maniera unica.”

Con altrettanta unicità Xia Jia termina la narrazione, lasciando il lettore con un senso di ambiguità e incompiutezza. Le stesse sensazioni che provano tutti i personaggi dell'intreccio principale, i quali non hanno mai ricevuto una storia completa o semplicemente un lieto fine alle vicende che li vedono coinvolti. Se l'autore è in grado di scrivere delle storie verosimili ispirandosi ai suoi clienti, loro possono trovare nella finzione le risposte alle incertezze della loro vita. Forse è proprio questo il motivo per cui la professione dello scrittore è ritenuta pericolosa nel mondo di Maka: gli autori hanno il potere di plasmare le vite dei loro personaggi, quindi, possono influenzare indirettamente anche l'andamento della realtà. Nell'epilogo del racconto, però, questa sottile barriera tra il reale e il fittizio viene demolita dai personaggi stessi, smascherando il “potere” dello scrittore di romanzi e costringendolo ad assumersi le responsabilità delle illusioni create ai suoi clienti tramite le loro storie.

Coloro che chiedono allo scrittore di scrivere una storia che li riguardi, sottintendono una richiesta d'aiuto, una via di fuga dalla realtà, nascondendosi nel sogno di vivere delle vite parallele come agenti speciali investigativi dello spazio, coraggiosi cybercavalieri con spade laser, o velocissimi giovani cyborg. Nell'incontro movimentato tra Beth e Maka, la ragazza, scontenta di come lo scrittore stesse reinterpretando la sua vita, inveisce contro di lui accusandolo di rifugiarsi nella letteratura, come i suoi clienti. Confinandosi nella sua soffitta, lo scrittore ignora il mondo esterno e, soprattutto, finge che non vi sia alcun legame tra la narrativa e la vita reale, giocando con i sentimenti delle persone nella promessa di regalare loro dei finali piacevoli.

¹⁶⁷ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, pp. 21-22.

Dunque, a Maka non resta altro da fare che scrivere un epilogo che doni la libertà a tutti i suoi personaggi, lui compreso, poiché la sua figura non ha più senso di esistere dopo che ha perso la credibilità e la fiducia dei suoi clienti. La soffitta angusta in cui vive lo scrittore, da questo punto di vista, rappresenta un simbolo di resistenza artistica contro un sistema che teme e disprezza l'immaginazione; ma ormai il potere della narrativa è stato smascherato e non ha più alcun valore nel mondo reale. L'unica soluzione è distruggere con la sua penna il loro mondo, la realtà creativa che ha dato vita ai personaggi e tenuto in vita lo scrittore. La distruzione del mondo narrativo, però, non è una resa, ma un personale atto liberatorio: Maka non solo libera i suoi personaggi dalle loro storie incompiute, ma libera anche sé stesso dal peso delle aspettative dei suoi clienti. Questo drastico gesto finale evidenzia il potere trasformativo della scrittura che, come è in grado di creare mondi a seconda delle esigenze e richieste dei personaggi, è altrettanto capace di distruggerli per aprire nuove possibilità ricominciando da zero.

写小说真的可以改变这个世界吗？可以拯救自己吗？可以让一文不名的穷宅作家遇到萌妹子吗？可以逃离现实吗？答案只能去写作自身中寻找。
最后，请允许我以此文献给所有活过，爱过，写过的人。祝愿你们都能找到自由，找到自己独一无二的幸福。¹⁶⁸

Scrivere un romanzo può davvero salvare il mondo? Può davvero salvare sé stessi? Può uno scrittore squattrinato incontrare una bella ragazza? Si può fuggire dalla realtà? La risposta può essere trovata solo nella scrittura stessa.

Per concludere, vorrei dedicare questa scrittura a tutti coloro che hanno vissuto, amato e scritto. Auguro a tutti voi di trovare la vostra libertà e la vostra unica felicità.

Queste righe emozionanti sono le ultime della postfazione della storia “Maka” con cui Xia Jia riesce a trasmettere la sua passione per la letteratura e la speranza che lei ripone nel potere della scrittura, la quale, probabilmente, rappresenta la sua idea di libertà. L'intero racconto, con la sua struttura particolare e contorta, racchiude una grande riflessione sulle dinamiche umane e sociali contemporanee. La capacità di Xia Jia di mescolare elementi speculativi e realistici, inserendoli in contesti fantastici e/o fantascientifici, le consente di creare una lettura scorrevole e leggera, che al tempo stesso invita i lettori a interrogarsi sulla realtà in cui vivono e sul potere trasformativo della narrazione.

Nell'intervista con Simone Pieranni, l'autrice sostiene che, a seguito dei cambiamenti sociali degli ultimi decenni, per i cinesi e per il resto del mondo non esiste più un unico sogno

¹⁶⁸ Xia Jia, *op. cit.*, 2010, p. 22.

del futuro che unisce la popolazione. Al contrario, ognuno di noi vive nel suo personale micro-mondo e ha dei sogni relativi alla propria realtà, la quale, però, è spesso molto personale. Xia Jia, invece, sogna un mondo senza frontiere, in cui è possibile comprendere le realtà altrui e concepire insieme dei futuri alternativi.¹⁶⁹ Sulla falsariga del suo pensiero, l'autrice costruisce la storia di Maka, intrecciandola con le vite dei committenti dello scrittore, nonché suoi personaggi, creando una narrazione stratificata che esplora e unisce armoniosamente i micro-mondi della realtà e della finzione, abbattendo il confine tra questa dicotomia.

“Maka” è un'opera che incarna perfettamente lo spirito della *porridge science-fiction*, ma anche il senso generale della fantascienza cinese contemporanea nella quale si inserisce questo sottogenere: un genere fluido e inclusivo, che mescola scienza, fantasia e critica sociale. Gli elementi fantastici non sono solo parti decorative inserite nella narrazione per coinvolgere maggiormente il lettore, ma svolgono un ruolo fondamentale nell'esplorazione di temi complessi come il desiderio umano di libertà. Maka è un racconto dal potenziale infinito che celebra la creatività umana adottando anche elementi realistici, che rispecchiano problematiche sociali attuali. L'obiettivo della scrittura e dell'autrice è quello di far riflettere i lettori sul rapporto contorto tra realtà e finzione, con l'intento di portarli a rompere le regole del reale e pensare ad alternative prima inconcepibili, “alla possibilità di quelle impossibilità”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pieranni, *op. cit.*, 2018.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

CAPITOLO 3

3.1 I confini del genere fantascientifico cinese

Il primo capitolo di questo elaborato ha sintetizzato il processo di radicamento del genere fantascientifico in Cina, prendendo in considerazione l'impatto delle traduzioni di opere occidentali, e il successivo adattamento al contesto storico-culturale del paese. Questo processo ha permesso una personalizzazione del genere letterario, dando vita alla fantascienza cinese, la quale continua ad evolversi e arricchirsi parallelamente al rapido sviluppo tecnologico che ha caratterizzato la Cina negli ultimi decenni. Nel secondo capitolo, invece, sono state prese in esame tre opere dell'autrice contemporanea Xia Jia, figura rappresentativa della *new wave* e ideatrice di un personale sottogenere della fantascienza, la "porridge SF".

L'obiettivo di questo capitolo terzo e ultimo, nonché fulcro dell'intera trattazione, è di cercare di capire se sia possibile delimitare dei confini netti che definiscano il genere fantascientifico cinese, tenendo conto del complesso quadro socioculturale in cui si è sviluppato. A dimostrazione della difficoltà, o persino impossibilità, di tale delimitazione, viene analizzato lo stile narrativo ibrido di Xia Jia, che riflette il modo in cui l'autrice concepisce la fantascienza e come questa possa essere utilizzata per dialogare con la realtà contemporanea.

Prima di approfondire la ricerca di questo elaborato affrontando l'analisi dei racconti di Xia Jia, è necessario considerare altre figure chiave della letteratura fantascientifica cinese, il cui contributo aiuta a definire l'attuale concezione che gli autori hanno nei confronti di un genere in continua evoluzione.

Come già trattato nel sottoparagrafo precedente, i "Big Three", Wang Jinkang, Liu Cixin e Han Song, hanno certamente rivoluzionato la scena letteraria contemporanea in Cina, rivitalizzando la letteratura fantascientifica dotandola di una "sofisticazione artistica e di un'ambivalenza politica". Le loro opere, come suggerisce Song Mingwei, hanno consolidato e rivisitato un ampio spettro di convenzioni narrative, visioni politiche ed elementi culturali, spaziando dalla *space opera* al *cyberpunk*, dall'utopismo al postumanesimo. Tuttavia, queste narrazioni non si limitano alla spettacolarità cosmica di guerre interstellari attraverso gli anni luce, come ne *Il Problema dei Tre Corpi*, ma affrontano anche dilemmi morali e post-umani, esplorando le tensioni tra il progresso tecnologico e i valori umani.¹⁷¹ Se la narrativa di Liu

¹⁷¹ Song Mingwei, *op. cit.*, 2016, p. 549.

Cixin incarna perfettamente i principi della *hard sf*, con le sue lucide speculazioni scientifiche su plausibili cambiamenti delle leggi fisiche, dall'altra parte Han Song scrive opere allegoriche, utilizzando immagini inquietanti per illuminare le contraddizioni della società cinese contemporanea. Dunque, pur appartenendo stessa corrente, Song Mingwei sostiene che i due autori abbiano approcci completamente diversi nei confronti della narrativa fantascientifica: uno basato sull'esplorazione scientifica, l'altro sulla critica sociale. In ogni caso, questa diversità non è divisiva, anzi, arricchisce lo stile della *new wave* cinese teorizzato dallo studioso, portando alla luce il lato sovversivo del genere letterario, capace di esplorare le contraddizioni e le dimensioni "invisibili" della realtà.¹⁷²

Accanto a questi pilastri della fantascienza moderna si affianca un gruppo di scrittori nati negli anni Ottanta, i *balinghou* 八零后, fra i quali Chen Qiufan, Xia Jia, Zhang Ren 张任, Fei Dao e Bao Shu 宝树. Nonostante le differenze generazionali, Chiara Cigarini sottolinea come questi autori siano ugualmente parte della *new wave*, riuscendo a proiettare nei loro scritti un'immagine tecnologica verso il futuro, utilizzandola come strumento per riflettere sulla realtà futura della Cina, così come la Cina del presente e del passato. Le loro opere oscillano tra visioni ottimistiche e pessimistiche, tra approcci realistici e fantastici, esplorando le trasformazioni sociali, culturali e politiche di una società in rapida evoluzione.¹⁷³ Tra le tematiche contemporanee affrontate, questi autori sollevano l'attenzione sull'inquinamento (*Marea tossica* di Chen Qiufan), l'intelligenza artificiale ("Anna" di Xia Jia) e il rapporto uomo-macchina ("Niu Niu" di Bao Shu), spesso sottintendendo delle critiche velate alla modernizzazione accelerata del paese.

Nel 2010, durante una conferenza sulla letteratura cinese, lo scrittore Fei Dao ha descritto il genere fantascientifico come un'"armata nascosta e solitaria" *jimo de fubing* 寂寞的伏兵, la cui descrizione è stata riportata da Song Mingwei in un suo articolo: "who laid low in the wilderness where nobody really cared to look at them. One day, when the opportunity is ripe, some valiant generals will perhaps unexpectedly rush out and change the heaven and earth"; la previsione di come si evolverà in futuro la storia fantascienza viene vista dall'autore come se fosse essa stessa una storia di fantascienza.¹⁷⁴ Il pubblico di quindici anni fa a cui Fei Dao si

¹⁷² Song Mingwei, *op. cit.*, 2016, p. 550.

¹⁷³ Chiara Cigarini, "Sogno nel 'sogno cinese': *Nebula* e la fantascienza cinese contemporanea", in *Sinosfere, Costellazioni, Numero Uno: Futuro*, 2018, p. 84.

¹⁷⁴ Song Mingwei, *op. cit.*, 2016, p. 546.

rivolgeva, così come probabilmente gli stessi autori, difficilmente avrebbe potuto immaginare il profondo impatto che il genere fantascientifico avrebbe avuto in Cina, né tantomeno prevedere l'ingresso in una nuova era di dinamismo e prestigio per la fantascienza cinese.

Questa visione è fortemente influenzata dalle vicissitudini del secolo scorso, durante il quale il genere è stato vittima di continue rinascite e interruzioni. Non a caso, Song Mingwei riprende le parole di Fei Dao che definisce la fantascienza “nascosta e solitaria”, al fine di sottolineare lo status marginale del genere nel canone letterario cinese.¹⁷⁵

Allo stesso modo, però, la sua metafora parla anche della forza distintiva del genere, ovvero la particolare dinamicità della sua testualità, data dalla sua natura anticonvenzionale e sovversiva. Song Mingwei sostiene che la fantascienza viene vista come un esercito, allora ci sarà un potenziale conflitto da affrontare; pertanto, la fantascienza non è solo un genere marginalizzato, ma anche una forza letteraria in grado di opporsi all’“ordine visibile”, cioè l’ordine convenzionale stabilito dal mainstream letterario. Inoltre, l’immaginazione fantascientifica è uno strumento attraverso il quale è possibile far emergere le dimensioni invisibili della realtà contemporanea, esplorando delle visioni alternative e sconosciute.¹⁷⁶

Per consentire ciò, i “generali” della fantascienza, la nuova generazione di autori cinesi identificati da Song Mingwei, si assumono il compito di ridefinire il genere con un linguaggio e una prospettiva sociale che siano tanto innovativi e progressisti quanto le sue visioni tecnologiche. Questa reinvenzione della fantascienza, caratterizzata da una nuova consapevolezza letteraria e sociale, mira a rappresentare la complessità, l’ambiguità e le incertezze della realtà sia della Cina che nel resto del mondo. Lo studioso evidenzia come essa sfidi al contempo il realismo letterario tradizionale e il discorso politico ufficiale, mettendo in discussione i miti del progresso nazionale.¹⁷⁷

Attraverso opere che esplorano le tensioni tra tradizione e modernità, questi autori creano narrazioni che rappresentano l’impossibilità di aderire pienamente a una “realtà” imposta. Immaginano futuri incerti e spazi sconosciuti dal punto di vista scientifico e politico, offrendo una visione critica e speculativa del presente. La fantascienza cinese contemporanea si configura così come un laboratorio narrativo capace di riflettere sulle trasformazioni sociali e culturali in atto, ridefinendo i confini del genere e ampliando l’immaginario collettivo.

¹⁷⁵ Song Mingwei, *op. cit.*, 2016, p. 547.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

Tornando alla domanda di ricerca di questo elaborato, ovvero i confini letterari del genere fantascientifico, l'esperto di fantascienza Nathaniel Isaacson si è espresso sul tema in occasione della sua ricostruzione della storia del genere fantascientifico in Cina.¹⁷⁸ Nel suo studio, l'autore evidenzia come ogni tentativo di delimitazione di genere si scontri inevitabilmente con una molteplicità di classificazioni alternative altrettanto plausibili: ad esempio, *lishi xiaoshuo* 歷史小說 (romanzo storico), *zhengzhi xiaoshuo* 政治小說 (romanzo politico), *zheli kexue xiaoshuo* 哲理科學小說 (romanzo filosofico-scientifico), *junshi xiaoshuo* 軍事小說 (romanzo di guerra), *maoxian xiaoshuo* 冒險小說 (romanzo d'avventura), *tanzhen xiaoshuo* 探偵小說 (romanzo del mistero), *yuguai xiaoshuo* 語怪小說 (storie fantastiche), *lixiang xiaoshuo* 理想小說 (romanzo idealista o utopico), *zheli xiaoshuo* 哲理小說 (romanzo filosofico), *shehui xiaoshuo* 社會小說 (romanzo sociale), *guomin xiaoshuo* 國民小說 (romanzo patriottico). Le tipologie sopra elencate rappresentano solo una parte della vasta e articolata nomenclatura delle categorie letterarie sviluppatasi già all'epoca dei Qing.¹⁷⁹ Con il passare del tempo, questa catalogazione si è ampliata e diversificata, rendendo così sempre più complessa l'assegnazione di etichette univoche alle opere letterarie. L'incremento delle categorie letterarie non è un fenomeno che segue un andamento lineare, ma è influenzato da molteplici fattori imprevedibili di natura socioculturale, a seconda dei quali la letteratura si evolve, adattandosi a nuovi contesti.

La teorizzazione più importante riguardo questa concezione universale è il principio di Jacques Derrida, contenuto nel suo celebre saggio "La loi du genre". Egli sostiene che ogni genere è soggetto a una legge intrinseca che ne regola la purezza e l'identità, "par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général [...] un genre artistique, poétique ou littéraire".¹⁸⁰ Questa legge che vieta la mescolanza di qualsiasi genere, però, è soggetta ad un'altra legge: un principio di contaminazione, una "loi d'impureté".¹⁸¹ I generi partecipano a una logica di appartenenza, ma la loro stessa esistenza ne implica delle contaminazioni; nel caso specifico dei testi letterari, questi possono appartenere a un genere, ma trascenderlo allo stesso tempo.¹⁸² Attraverso l'analisi del linguaggio e della struttura dei

¹⁷⁸ v. Nathaniel Isaacson, *Colonial Modernities and Chinese Science Fiction*, Los Angeles, University of California, 2011.

¹⁷⁹ Lorenzo Andolfatto, "Tecnologia e immaginazione: Il lessico dell'utopia e della fantascienza nella Cina del tardo impero", in Magda Abbiati, Federico Greselin (a cura di), *Lingua cinese: variazioni sul tema, Sinica venetiana* 2, 2015, p. 108.

¹⁸⁰ Derrida, *op. cit.*, p. 253.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 254-256.

¹⁸² *Ivi*, p. 264.

testi, Derrida evidenzia come la distinzione tra generi sia sempre instabile, aprendo spazi per nuove interpretazioni e sovversioni. La “loi du genre”, quindi, non è un principio fisso, ma un processo dinamico che riflette la complessità della creazione artistica e della classificazione culturale.¹⁸³

Lo studio di Derrida analizza il concetto di genere nella sua forma più estesa, dunque, il suo principio è applicabile anche ai sottoinsiemi come, in questo caso, la fantascienza cinese. L'elemento che incide maggiormente nella contaminazione di questo genere letterario è certamente il contesto storico del paese, caratterizzato da una profonda tradizione culturale che si manifesta in maniera vivace e pervasiva.

In un'intervista con Ken Liu, Xia Jia ha detto che la generazione attuale vive alla frontiera tra tradizione e modernità, presente e futuro, cercando di lottare per l'affermazione di sé in questo contesto. “Traditions are always changing over time”, la tradizione non è un'entità immutabile, ma un costrutto in continua evoluzione, plasmato da trasformazioni storiche e sociali. La Cina ha attraversato grandi cambiamenti durante il suo processo di modernizzazione, nel quale ha visto le sue tradizioni riformulate e reinterpretate a seconda delle esigenze dei tempi moderni. Xia Jia afferma che non si può considerare l'attaccamento alla cultura tradizionale come un sentimento naturale o statico: esso è piuttosto il risultato di una costruzione storica. Questo approccio riflette una consapevolezza critica rispetto al passato, che non viene idealizzato né considerato una risorsa per affrontare le sfide del presente o del futuro. L'autrice propone ironicamente di usare la “traditional wisdom” per combattere le invasioni spaziali, ma quest'immagine suggerisce che la cultura tradizionale non è un mezzo tramite cui risolvere i problemi contemporanei. Piuttosto, essa può servire come strumento per comprendere meglio il presente ed eventualmente contribuire alla costruzione di un futuro migliore.¹⁸⁴

Nelle opere dell'autrice, questa visione si traduce con una narrazione che mescola elementi della cultura cinese inseriti in scenari futuristici. L'esempio lampante è il racconto “Stanotte sfilano cento fantasmi”, il quale reinterpreta leggende popolari in chiave fantascientifica, riflettendo l'immagine di una Cina futura che cerca di bilanciare la propria identità culturale con l'impattante avanzamento tecnologico.

¹⁸³ Derrida, *op. cit.*, pp. 253-257.

¹⁸⁴ Xia Jia, “Interview”, 2015.

Rimanendo sulla dicotomia tra tradizione e modernità, anche il racconto “L’estate di Tongtong” contiene degli elementi inevitabilmente riconducibili alla cultura tradizionale del Paese. Oltre alla contrapposizione tra passato e presente, rispettivamente rappresentata dal nonno e dalla nipotina, la loro relazione sintetizza il principio dell’amore filiale teorizzato nei classici confuciani, come evidenzia Chiara Cigarini nel suo articolo.¹⁸⁵

Se il piano fosse riuscito, avrebbero potuto dare il via all’era d’oro sognata da Confucio millenni prima: “E allora gli uomini si prenderanno cura di tutti gli anziani come se fossero i loro stessi parenti, ameranno tutti i bambini come se fossero i propri figli. L’adulto invecchierà e morirà sentendosi sicuro; il giovane avrà l’opportunità di contribuire e prosperare, e i bimbi cresceranno sotto la guida e la protezione di tutti. Vedove, orfani, disabili, malati: tutti saranno accuditi e amati.”¹⁸⁶

Il passaggio citato richiama indirettamente l’antico ideale confuciano della “grande unità” (*datong* 大同), una visione utopica di una società fondata sull’aiuto reciproco, concordia e armonia. Come spesso richiamato dalla politica ufficiale odierna, Xia Jia ripropone questo concetto, profondamente radicato nella tradizione filosofico-letteraria cinese, intrecciandolo con elementi tecnologici. Quest’opera unisce due tematiche apparentemente incompatibili: l’eredità culturale confuciana e le innovazioni scientifiche. Tuttavia, attraverso le capacità creative dell’autrice, Chiara Cigarini sottolinea come Xia Jia riesca a realizzare una perfetta collaborazione e fusione tra tradizione e modernità, creando così un ponte tra passato e futuro.¹⁸⁷

Facendo un passo indietro nella storia, precisamente nel periodo Qing quando è stata introdotta la fantascienza attraverso le traduzioni di opere straniere, Qian Jiang ricorda che gli autori cinesi hanno preso ispirazione dai modelli occidentali per rivisitare le classiche trame, caratterizzate dai tradizionali mezzi magici della narrativa cinese. Le immagini di creature magiche, come draghi, tappeti volanti, nuvole o *qilin*,¹⁸⁸ sono state sostituite da apparati scientifici e veicoli considerati moderni per l’epoca, come palloni aerostatici, dirigibili, treni e automobili volanti.¹⁸⁹ Col passare del tempo, alcune idee fantascientifiche, come determinati mezzi di trasporto, sono diventati degli oggetti comuni nella realtà; altri, invece, sono oggi in

¹⁸⁵ Cigarini, *op. cit.*, 2018, pp. 90-91.

¹⁸⁶ Xia Jia, “L’estate di Tongtong” *cit.*, p. 18.

¹⁸⁷ Cigarini, *op. cit.*, 2018, pp. 90-91.

¹⁸⁸ Un animale fantastico della mitologia orientale rappresentato inizialmente con il corpo di un cervo, la testa di un drago munita di un corno, la coda di un bue, gambe sottili e zoccoli di un cavallo; in seguito, la testa divenne con due corna e la coda riccia e folta come quella di un leone buddhista. Treccani Enciclopedia, (ultima consultazione: 18 gennaio 2025). doi: [https://www.treccani.it/enciclopedia/qilin_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/qilin_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)

¹⁸⁹ Qian Jiang, *op. cit.*, p. 124.

fase di progettazione e si presume diventeranno presto delle immagini concrete. Dunque, la fantascienza si presenta come un mezzo attraverso cui l'uomo tenta di superare i limiti della propria immaginazione; col tempo, grazie all'innovazione scientifica e al progresso tecnologico, molte idee fantascientifiche che sono solo state immaginate fino a quel momento, vengono poi concretizzate nella realtà presente o futura.

Tornando alla questione della “contaminazione” della tradizione nella fantascienza cinese, è chiaro che gli elementi fantasy rappresentano una componente fondamentale della cultura tradizionale cinese. Di conseguenza, sarebbe impensabile eliminarli completamente dall'immaginario degli autori; per questo motivo, tali figure mitologiche vengono spesso reinterpretate e adattate in una prospettiva futuristica. Nel caso di Xia Jia, nella storia del mercoledì “Il pianeta Nelumbo è un posto assurdo” contenuta in *Maka*, le immagini fantastiche di piante animate, come il drago a forma di bambù, sono un esempio della trasformazione di queste creature tradizionali, le quali vengono inserite in un contesto fantastico e allo stesso tempo fantascientifico.

Nonostante affermi di non credere a fantasmi, divinità o fenomeni soprannaturali, Xia Jia afferma in un'intervista con Chiara Cigarini di inserire volontariamente degli elementi fantastici nei suoi racconti, i quali essendo il simbolo di un'alterità repressa, racchiudono in sé un potenziale rivoluzionario. La curiosità e la fascinazione nel vedere interagire elementi scientifici con elementi non scientifici al confine della realtà, spinge l'immaginazione dell'autrice a creare dei mondi alternativi oltre quelli governati dalla ragione e dalla tecnologia.¹⁹⁰

Con le sue opere ibride, Xia Jia non solo scavalca le barriere dei generi letterari, ma attraversa anche i confini del tempo, tra passato, presente e futuro, superando i confini intergenerazionali per rivalutare in chiave moderna il potenziale nascosto nell'antico.¹⁹¹ Affrontando delle problematiche sociali contemporanee, le cui soluzioni possono essere ricercate nella tecnologia, si potrebbe pensare di etichettare la sua narrativa come “realismo fantascientifico”. Tuttavia, l'autrice si mostra cauta nell'utilizzare il termine “realismo” per questo tipo di opere. Sebbene il realismo possa conferire ad una storia un'apparenza di verità attraverso la costruzione di un mondo credibile, rischia anche di implicare un'adesione alle regole della realtà. Per Xia Jia, invece, la fantascienza deve superare i limiti imposti e ampliare

¹⁹⁰ Xia Jia, “Interview”, di Cigarini, 2020, p. 70.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 73.

la comprensione della realtà per stimolarne la trasformazione. L'obiettivo dello stile di scrittura dell'autrice è rendere la linea di confine tra realismo e immaginazione sempre più sfumata e intrigante. Per questo motivo lei stessa definisce la sua narrativa una "fake fiction", affiancandola al concetto di "porridge science-fiction".¹⁹²

¹⁹² Pieranni, *op. cit.*, 2018.

3.2 Gender e *genre*: la fantascienza cinese femminile

Oltre alle due etichette precedentemente indicate, “porridge sf” e “fake fiction”, la narrativa di Xia Jia è stata definita come “girlish soft sf”. Dalla connotazione negativa dell’aggettivo *girlish*,¹⁹³ risulta evidente che tale descrizione non proviene dall’autrice stessa, ma dalla critica letteraria, la quale tende a considerare le autrici inadatte a trattare temi di fantascienza. Questo giudizio, talvolta espresso anche da donne, sostiene Xia Jia, porta a relegare la scrittura femminile a narrazioni più leggere o sentimentali, come le storie d’amore.¹⁹⁴

L’associazione tra generi letterari e gender è spesso il risultato di una serie di fattori ideologici e storici che hanno influenzato la percezione e la promozione delle opere, specialmente quelle scritte da autrici. Nell’immaginario comune alcune forme di generi letterari vengono stereotipati come “maschili” o “femminili”. Ad esempio, la tragedia è considerata una forma maschile, mentre le novelle sono spesso associate a una scrittura e un pubblico femminile. Tale “genderizzazione” si estende erroneamente anche al livello dei contenuti: la fantascienza viene vista come un genere maschile, mentre il *romance* è considerato un genere femminile.

Mary Eagleton riporta nel suo studio come la connessione tra le parole gender e *genre* risulti evidente non solo da un punto di vista lessicale, ma anche concettuale; pertanto, grazie alla rivoluzione femminista negli studi letterari, questo ambito si è dimostrato un campo di indagine estremamente proficuo.¹⁹⁵

Sul piano etimologico, i termini gender e *genre* derivano dalla stessa radice latina *genus*, che significa “tipo” o “varietà”. Tuttavia, il loro legame va oltre la condivisione della radice linguistica: entrambi i concetti si intrecciano in modo significativo. Come suggerisce l’affermazione di Ruth Robbins, “genre is gendered; gender (in literary terms, at least) is also genred”, i due termini possono essere considerati come reciproci aggettivi qualificativi.¹⁹⁶ In

¹⁹³ “If you describe a woman as girlish, you mean she behaves, looks, or sounds like a young girl, for example because she is shy, excited, or lively.” Collins Dictionary (ultima consultazione 21 gennaio 2025). doi: <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/girlish>.

¹⁹⁴ Xia Jia, “Interview”, 2015.

¹⁹⁵ Mary Eagleton, “Genre and Gender”, in Hanson, C. (a cura di), *Re-reading the Short Story*, London, Palgrave Macmillan, 1989, p. 250.

¹⁹⁶ Ruth Robbins, “Gender and Genre in the Short Story”, in *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, p. 1.

ambito letterario, il genere di un'opera è inevitabilmente influenzato dall'identità di genere dell'autore e dal contesto sociale in cui è prodotta.

Virginia Woolf sosteneva che ogni autore tiene sempre conto della propria identità di genere durante il processo creativo, ma nel caso delle autrici si presenta la difficoltà di definire il concetto di "femminile" in letteratura.¹⁹⁷ Attraverso il filtro della visione dell'autore, secondo Anis Bawarshi, qualsiasi testo letterario riflette la realtà sociale esistente e rappresenta anche il mezzo per la sua comprensione, fungendo da *social code* con il lettore.¹⁹⁸ In questo senso, la letteratura non è solo un prodotto culturale, ma è anche uno strumento per interrogare e decifrare le dinamiche culturali e sociali del tempo. È proprio grazie al mezzo letterario che la voce femminile riesce a farsi strada generando l'inizio della rivoluzione della questione di genere.

La storica narrazione patriarcale ha confinato le donne lettrici e autrici negli spazi privati, impedendo loro di ricevere l'educazione corretta per emulare le forme letterarie più alte e privilegiando così l'esclusività del canone maschile. L'esclusione della donna nella letteratura rappresenta anche un'assenza della figura femminile nella politica e nel contesto sociale. Nella Cina dei primi decenni del Novecento, gli intellettuali erano parte integrante della politica, quindi, l'ingresso della donna nel panorama letterario comportava anche il suo inserimento in un contesto più ampio e che difficilmente poteva essere tollerato dalla società patriarcale.

È stato osservato come, con la fine della dinastia Qing e le ingenti pressioni occidentali, il sentimento di rinascita e modernizzazione della nazione era diventato una necessità improrogabile per gli intellettuali del Movimento del Quattro Maggio. Tra i punti salienti del processo di rinnovamento politico e culturale era presente anche il tema del ruolo della donna nella società, la quale era ancora fermamente legata all'ideale confuciano delle "tre obbedienze e quattro virtù" (*san cong si de* 三从四德).¹⁹⁹ Nel *Lun nü xue* 论女学 ("On Women's Education", 1897), Liang Qichao affronta il discorso di genere sostenendo l'importanza dell'indipendenza della donna come strumento per conseguire il rinnovamento della nazione;

¹⁹⁷ Virginia Woolf, "Donne scrittrici di romanzi", in *Voltando pagina, Saggi 1904-1941*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 49.

¹⁹⁸ Anis Bawarshi, "The Genre Function", in *College English*, vol. 62, n. 3, gennaio 2000, p. 343.

¹⁹⁹ "The Chinese feminine ideal, as it is handed down from the earliest times, is summed up in three obediences (三從) and Four Virtues (四德). Now what are the four virtues? They are: first womanly character (女德); second, womanly conversation (女言); third, womanly appearance (女容); and lastly, womanly work (女工). [...] Then again what do the Three Obediences (三從) in the Chinese feminine ideal mean? [...] when a woman is unmarried, she is to live for her father (在家從父); when married, she is to live for her husband (出嫁從夫); and, as a widow, she is to live for her children (夫死從子)." Gu Hongming 辜鸿铭, *The Spirit of the Chinese People*, Pechino, The Peking Daily News, 1915, pp. 78-79.

egli sostiene che la mancanza di istruzione femminile sia una delle cause della debolezza nazionale: le madri sono le prime a porre le basi per l'educazione dei propri figli; pertanto, fornire l'istruzione alle donne serve a migliorare le nuove generazioni che porteranno ad un conseguente miglioramento della nazione.²⁰⁰

Da questo discorso, come da altri simili dell'epoca, la studiosa Amy Dooling evidenzia come la volontà di sollevare la posizione femminile fosse solamente un punto dell'agenda politica, nonché una questione profondamente permeata da un persistente paternalismo e senza alcun vero interesse "femminista" nell'emancipazione della donna.²⁰¹

Tuttavia, Ruth Robbin dimostra che la voce delle donne è riuscita a insinuarsi nel realismo maschile attraverso la narrativa, un genere letterario di nuova creazione, dove non vi era alcuna regola o convenzione da seguire e soprattutto non vi era alcun interesse a riguardo da parte degli autori.²⁰² Il romanzo e il racconto erano considerate forme di scrittura private, non destinate al pubblico, per cui le donne potevano esprimere liberamente il loro personale. Questa sorta di libertà di espressione era consentita perché le forme femminili erano repute, come riporta Eagleton, "less literary, less intellectual, less wide-ranging, less profound".²⁰³ A seguito della bassa considerazione dettata dal giudizio estetico dell'epoca, la scrittura femminile assume silenziosamente un potere sovversivo, sfidando il realismo maschile e smascherando i pregiudizi di genere che caratterizzavano il periodo. La strategia sovversiva, sostiene Eagleton, prevedeva l'utilizzo di forme letterarie non realiste in modo da poter esprimere sia fantasie e desideri, sia riportare le contraddizioni e le personali esperienze di vita messe a tacere dal realismo patriarcale. Così facendo, la messa in discussione della verità e della coerenza del realismo comprometteva l'ordine simbolico, il quale veniva subdolamente minacciato dalle forme di scrittura utopica, di fantascienza e di scrittura gotica.²⁰⁴

In questo momento storico, specialmente in Cina, il rapporto tra gender e *genre* si intensifica grazie al perseguimento di un obiettivo comune: genere letterario e identità di genere si intrecciano in un processo di reciproca modernizzazione.

²⁰⁰ Lydia H Liu., Rebecca E. Karl, and Dorothy Ko (a cura di), *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013, pp. 193-194.

²⁰¹ Amy Dooling, *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 2.

²⁰² Robbins, *op. cit.*, pp. 5-6.

²⁰³ Eagleton, *op. cit.*, p. 252.

²⁰⁴ Ivi, p. 253.

Tale processo coinvolge in primo luogo il piano linguistico dove, durante il periodo dinastico, come presentato nello studio di Tani Barlow, il genere femminile veniva identificato con *funü* 妇女, termine della dottrina confuciana che univa le parole *fu* “donna nubile” e *nü* “donna sposata”.²⁰⁵ Intorno agli anni Venti viene introdotto il termine *nüxing* 女性, letteralmente “sesso femminile” (contrapposto a *nanxing* 男性 “sesso maschile”); l’adozione di tale neologismo sposta il centro dell’identità individuale dallo stato civile della donna al sesso biologico.²⁰⁶

Le proliferanti narrazioni femminili, sostiene Dooling, rivelano trame innovative che non solo riportano il desiderio di salvare la nazione, ma anche la volontà di trasformare la nazione tramite l’alterazione dei rapporti di potere tra donne e uomini. L’appropriazione femminista del genere fantasy consente di esternare le lotte per la realizzazione personale oltre l’assegnazione socialmente convenzionale dei ruoli femminili, attraverso la narrazione di storie utopiche di personaggi immortali che salvano le donne dalla sfera domestica patriarcale. Dunque, la fantasia, intesa come genere letterario, secondo Dooling viene utilizzata come mezzo sovversivo per portare alla luce la condizione di oppressione delle donne, rappresentando così una risposta all’esigenza storica della nascita del movimento femminista.²⁰⁷

A quel periodo in Cina, il genere fantastico era più accessibile, poiché la fantascienza era ancora considerato un genere marginale per tutti, non solo per le autrici. La prima donna cinese a occuparsi di fantascienza è stata Xue Shaohui 薛绍徽 che, insieme al marito Chen Shoupeng 陳壽彭, ha tradotto *Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne. Sebbene alcune autrici pubblicassero racconti sui giornali, erano estremamente rare le storie originali di fantascienza. L’unica eccezione del periodo è *The Stone of Nüwa* (*Nüwa shi* 女娲氏) del 1904, un’opera di fantascienza femminista di Haitianduxiaozi, la cui identità rimane ignota. La narrazione immagina una società utopica femminile, in cui le donne eccellono in discipline come arti marziali, scienza e medicina. Tuttavia, nonostante l’approccio progressista, il romanzo rimane legato agli stereotipi di genere feudali, descrivendo donne obbligate ad usare le loro abilità per sedurre uomini potenti.²⁰⁸

²⁰⁵ Tani E. Barlow, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p. 40.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 53.

²⁰⁷ Dooling, *op. cit.*, pp. 39-40.

²⁰⁸ Regina Kanyu Wang, “The Evolution of Nüwa: A Brief “Herstory” of Chinese SF”, in *Vector* 293, 2021.

In Occidente, la situazione non era molto diversa da quella in Cina: la fantascienza era un genere letterario dominato da uomini, sia come autori che come lettori. Durante la Golden Age²⁰⁹ della fantascienza, le opere erano costruite sulla base degli interessi degli adolescenti, ovvero tecnologia, forza fisica, scene di guerra ed eroi maschili. Di conseguenza, le donne appassionate al genere si avvicinavano come spettatrici marginalizzate. Tuttavia, Roberts indica che questo non impediva loro di scrivere di fantascienza; dovevano, però, assumere un'identità maschile per evitare pregiudizi da parte degli editori e dei lettori.²¹⁰ Infatti, l'autrice Sarah Lefanu ha affermato che “science fiction is popularly conceived as male territory, boys’ own adventure stories with little to interest a female readership. This is true of the heyday of magazine science fiction, the 1930s and 1940s, but even then there were women writers, like C. L. Moore and Leigh Brackett, who may have assumed a male voice and non gender specific names to avoid prejudice on the part of editors and readers.”²¹¹

La situazione cambia intorno agli anni Sessanta e Settanta, grazie all’“intervento femminista” di autrici come Marion Zimmer Bradley, Andre Norton e Ursula K. Le Guin, la cui produzione letteraria scritta e letta in gran parte da donne ha contribuito all’evoluzione del genere fantascientifico. A differenza dei loro colleghi, Roberts sottolinea come queste autrici abbiano portato l’attenzione sull’affettività e sul personale, piuttosto che sul tecnologico. L’elemento catalizzatore che ha spinto le autrici ad esporsi su queste tematiche è stata l’uscita della serie televisiva statunitense *Star Trek* nel 1966, la quale pone l’interazione umana e la dinamica sociale come fulcro della trama ambientata in uno scenario fantascientifico.²¹² In una società patriarcale il femminile è considerato come un’entità aliena, infatti, come sostiene l’accademica Marleen Barr, “women are alien in our culture which insists that to be human is to be male”.²¹³ Questo parallelismo, che concepisce la donna come “diversa” rispetto a un sistema costruito su parametri maschili, consente alle autrici di affrontare deliberatamente le questioni legate al genere attraverso la lente della fantascienza. In questo discorso, la penna di maggior rilievo è certamente quella di Ursula Le Guin, con il suo romanzo *La mano sinistra del buio* (*The Left Hand of Darkness*, 1969). La trama non è tanto rilevante quanto il luogo in

²⁰⁹ Periodo di grande successo del genere letterario negli Stati Uniti iniziato intorno alla fine degli anni Trenta fino alla fine degli anni Cinquanta. (NdA)

²¹⁰ Roberts, *op. cit.*, pp. 58-59.

²¹¹ Sarah Lefanu, *In the chinks of the world machine: feminism and science fiction*, London, Women’s Press, 1988, p. 2.

²¹² Roberts, *op. cit.*, pp. 59-60.

²¹³ Ivi, p. 63.

cui si svolge: un pianeta invernale abitato da esseri umani senza genere, i quali possono riprodursi solo una volta al mese. L'opera di Le Guin vuole esplorare il modo in cui il genere e le supposizioni su di esso plasmano il mondo reale. L'obiettivo non è elevare le donne a scapito degli uomini, ma cercare di andare oltre le mistificazioni ideologiche legate al genere.²¹⁴

[...] il libro parla di un'Utopia? Per me è palese che sia così; non pone alcuna alternativa praticabile rispetto alla società contemporanea, dal momento che è basato su un cambiamento immaginario e radicale dell'anatomia umana. Ciò che tenta di fare è soltanto aprire a un punto di vista alternativo, ampliare l'immaginazione, senza suggerire niente di definito riguardo a quello che si potrebbe vedere da questa nuova prospettiva.²¹⁵

L'ingresso delle scrittrici occidentali nell'ambito fantascientifico ha sicuramente suscitato l'interesse delle colleghe orientali, le quali hanno seguito le loro orme pochi anni dopo. Negli anni Ottanta in Cina emerge la narrativa fantascientifica di Ji Wei e Zhang Jing, entrambe sotto lo pseudonimo di Miaoshi e Jing Jing. Quest'ultima ha rielaborato il mito della dea Nüwa narrando la storia di un'aliena che si sacrifica per aiutare l'umanità nel romanzo *The Love of Nüwa* (1991).²¹⁶ Negli anni Novanta sono state protagoniste del panorama fantascientifico femminile Ling Chen con *On the Back of the Moon* (*Yueqiu Beimian* 月球背面, 2002), Zhao Haihong con *A Science Fiction Story in 1923* (*Yijiuersan Nian De Kehuan Gushi* 一九二三年的科幻故事, 2007) e Qian Lifang con *The Will of Heaven* (*Tianyi* 天意, 2004) e *The Destiny of Heaven* (*Tianming* 天命, 2011).²¹⁷ La loro produzione prosegue anche nel nuovo millennio, come evidenzia Regina Kanyu Wang 王侃瑜 nel suo articolo, ed è accomunata da uno stile di scrittura che definiscono "androgina". Nonostante scrivano da una prospettiva femminile, affrontando tematiche come il matrimonio, la gravidanza, i dilemmi sulla carriera e altre questioni femminili inserite in contesti fantascientifici, Ling Chen e Zhao Haihong rifiutano l'etichetta di "femministe".²¹⁸

Nel 1995 si è tenuta a Pechino la Fourth World Conference on Women in cui, durante le discussioni sul genere in Cina, sono emersi i concetti di "feminist literature" e "female writing". Tuttavia, Regina Kanyu Wang evidenzia come la commercializzazione delle opere letterarie

²¹⁴ Roberts, *op. cit.*, pp. 66-73.

²¹⁵ Ursula K. Le Guin, *I sogni non si spiegano da soli: immaginazione, utopia, femminismo*, di Raimo Veronica (a cura di), Roma, SUR, 2022, p. 54.

²¹⁶ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2021.

²¹⁷ Han Song, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁸ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2021.

che affrontavano temi come l'amore e il desiderio femminile abbia portato a catalogare queste narrazioni come "scrittura della bellezza" e "scrittura del corpo". In questo modo, però, le forme di espressione letteraria femminile sono state confinate in categorie limitanti e riduttive rispetto alle reali intenzioni delle autrici; pertanto, molte scrittrici si sono viste costrette a rifiutare tali etichette legate al genere per evitare stereotipi e per preservare il valore delle loro opere.²¹⁹

Con l'inizio del nuovo millennio, la condizione delle autrici di fantascienza e la concezione della loro produzione letteraria ha cambiato rotta, prendendo una piega positiva. Le tre autrici di spicco che hanno contribuito al cambiamento dell'ideologia generale sulla scrittura fantascientifica femminile, identificate da Regina Kanyu Wang, sono Hao Jingfang 郝景芳, Chi Hui 迟卉 e Xia Jia. Il successo della loro scrittura ha stimolato la proliferazione di opere da parte di altre autrici; infatti, a partire dal 2010, si è assistito a un *boom* di scrittrici di fantascienza cinesi che affrontano apertamente temi femministi attraverso protagoniste femminili solitarie e ribelli.²²⁰

Hao Jingfang è ancora oggi una figura cardine per la fantascienza cinese femminile, essendo la prima autrice cinese a vincere un Premio Hugo per il suo romanzo *Pechino Pieghevole*. Sfumando i confini tra una letteratura *mainstream* e una narrativa speculativa, Hao Jingfang, proprio come Xia Jia, definisce la sua scrittura "no-type", quindi senza alcuna appartenenza ad uno specifico genere letterario.²²¹

Negli ultimi anni, Regina Kanyu Wang dimostra come il crescente interesse per la scrittura femminile nella fantascienza cinese abbia portato alla creazione di diversi progetti antologici che raccolgono storie di fantascienza cinese scritte da donne o persone non binarie; ad esempio, quattro volumi di *Her Science Fiction (Ta kehuan 她科幻, 2021)* a cura di Chen Qiufan, due volumi di *She: A Collection of the Classic Works of Chinese Female Science Fiction Writers (Ta: Zhongguo nüxing kehuan zuojia jingdian zuopin ji 她: 中国女性科幻作家经典作品集, 2021)* a cura di Cheng Jingbo 程婧波, *The Way Spring Arrives and Other Stories: A Collection of Chinese Science Fiction and Fantasy in Translation from a Visionary Team of Female and Nonbinary Creators (Chuntian lailin de fangshi 春天来临的方式, 2022)* a cura di Yu Chen 予辰 e Regina Kanyu Wang.²²² Questo spirito d'iniziativa, sostiene Regina Kanyu

²¹⁹ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2021.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ *Ibidem.*

²²² Regina Kanyu Wang, "Female SF, Porridge SF, and Sinopedia: Xia Jia and Genres of Contemporary Chinese Science Fiction", in *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2023, vol. 34 (1), p. 7.

Wang, contribuisce a promuovere una maggiore inclusività nel genere, stimolando anche discussioni più ampie sulla scrittura femminile/femminista nella fantascienza cinese, con l'obiettivo di diversificare e arricchire sempre di più il panorama letterario.²²³

Tuttavia, Regina Kanyu Wang ricorda che la *female sf* (*nüxing kehuan* 女性科幻) non corrisponde alla *feminist sf*, la quale si riferisce a opere con traiettorie femministe, né alla *women's sf*, definita da Lisa Yaszek come “sf written by women about women”. In Cina, il termine *female sf* fa riferimento in modo generico alle opere di fantascienza scritte da donne, la cui catalogazione deriva dal mercato editoriale piuttosto che dalla consapevolezza e intenzione delle autrici. Nonostante le palesi buone intenzioni del mercato editoriale cinese nel mettere in evidenza le opere delle scrittrici di fantascienza come un collettivo, il processo di integrazione non è ultimato, poiché il sistema culturale e ideologico è ancora influenzato da pregiudizi di genere. Al giorno d'oggi, scrittrici affermate come Xia Jia o Tang Fei continuano a ricevere domande inappropriate, come “as a woman, why do you like/write sf?”, dimostrando che né la critica né i lettori hanno ancora pienamente accettato e compreso il contributo femminile alla fantascienza.²²⁴

Nell'intervista con Chiara Cigarini, Xia Jia afferma che l'etichetta “female” implica inevitabilmente discriminazione e marginalizzazione, soprattutto in un contesto di predominanza maschile; infatti, a causa di ciò, confessa di aver rifiutato di essere definita una scrittrice femminile per molto tempo.²²⁵ Sicuramente, lo scarso interesse di studi accademici riguardo la *female sf* non contribuisce ad ampliare gli orizzonti del pensiero comune. La maggior parte delle ricerche esistenti sul genere fantascientifico scritto da autrici cinesi si concentra sull'analisi dei personaggi femminili o sulla femminilità presente nelle opere. Pertanto, seguendo questa visione, le autrici che si dedicano alla fantascienza trattando di emozioni, vengono spesso indirizzate verso generi più “soft” in linea con i canoni tradizionali associati alla figura femminile. Allo stesso modo, se la loro scrittura risulta poco “femminile”, le opere finiscono comunque per essere ignorate, poiché ci si aspetta che, in quanto donne, scrivano rispecchiando gli stereotipi legati al loro genere.²²⁶

Negli ultimi anni, però, il punto di vista di Xia Jia è cambiato grazie all'influenza delle “female masters” Ursula K. Le Guin e Octavia E. Butler, le quali sostengono il vantaggio di

²²³ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2021.

²²⁴ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2023, pp. 8-9.

²²⁵ Xia Jia, “Interview”, di Cigarini, 2020, p. 74.

²²⁶ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2023, p. 12.

appartenere ad un gruppo marginalizzato per riflettere su cosa è considerato normale e, di conseguenza, abbracciare le differenze e immaginare delle alternative.

There is a complex tension between *female* and *sf* and it is difficult to find a natural and legitimate place for it, but in recent years, I have come to understand *sf* as a way of thinking across frontiers, in the sense that all cultural identities (gender, class, race) that are disadvantaged and marginalized have the potential to offer some kind of reflection on common sense and on the place of dominant ideological hegemony, on the cultural and bodily experience of alternative imaginaries. So *female* should be more than a narrow label carrying stereotypes, like *sf*, but an inclusive and open category for the future.²²⁷

Come già discusso nelle pagine precedenti, è chiaro che l'obiettivo della narrativa di Xia Jia, intesa come *porridge sf* e non come *female sf*, sia quello di uscire dalla gabbia degli stereotipi servendosi di un genere letterario che consente di creare un futuro più inclusivo per qualsiasi gruppo emarginato.²²⁸ Consapevole della marginalità del suo stile di scrittura e dei pregiudizi generali contro la sua identità di genere, l'autrice continua a sostenere la sua *porridge sf* come forma di resistenza contro chi porta l'attenzione sul suo essere una "beautiful woman writer" (*meinü zuojia* 美女作家) anziché sul suo lavoro creativo. Nei forum online e negli incontri informali dei fan della fantascienza, così come in ambienti formali di critica letteraria, molto spesso si discute del suo aspetto tanto quanto delle sue opere. Nonostante i numerosi riconoscimenti, solitamente la presentazione di Xia Jia non mette in primo piano le sue opere e la sua carriera, ma parte dal preconcetto "because you are a female writer, so blah blah blah".²²⁹ Sebbene i suoi racconti non affrontino direttamente le questioni femministe, attraverso la sfocatura intenzionale dei confini tra i generi letterari della sua narrazione, Xia Jia usa l'auto-categorizzazione della *porridge sf* come arma sovversiva per sfidare la tradizione maschile della fantascienza.²³⁰

²²⁷ Xia Jia, *Her: A Collection of the Classic Works of Chinese Female Science Fiction Writers*, Cheng Jingbo (a cura di), China Radio Film & TV Press, 2021, vol.1, p. 299.

²²⁸ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2023, p. 14.

²²⁹ *Ivi*, p. 18.

²³⁰ *Ivi*, p. 19.

CONCLUSIONE

Nel corso di questo elaborato è stata esplorata la fantascienza cinese mettendo in discussione la sua aderenza ai canoni universali del genere fantascientifico. A complicare l'ampio discorso, oppure a sostenerlo, è stata presa in esame la *porridge sf* dell'autrice Xia Jia, un tipo di narrativa che non solo sfida la tradizionale categorizzazione del genere fantascientifico, ma sfida anche i canoni della fantascienza cinese. In questo caso, infatti, questo studio non si limita ad una mera analisi di racconti per comprenderne i contenuti e identificarne il genere letterario, ma è necessario includere anche un approfondimento del contesto storico e dei fattori socioculturali che caratterizzano la provenienza della narrativa in oggetto.

Non a caso, una delle questioni emerse a seguito del recente successo internazionale della fantascienza cinese è cosa la renda cinese. La domanda “what makes Chinese science fiction Chinese?”, che viene spesso posta agli autori cinesi, implica che vi sia qualcosa che la differenzi dalla narrativa fantascientifica nota e che i lettori o la critica si aspettano di trovare nei romanzi. Questo fenomeno, presentato nell'articolo di Emily Xueni Jin, ha portato autori e traduttori a confrontarsi con le aspettative di un pubblico internazionale che fino a pochi anni prima si era approcciato solamente alla fantascienza angloamericana. In questo modo, però, gli autori cinesi si trovano davanti a un bivio in cui scegliere se rimanere fedeli alla loro identità nazionale o perseguire il desiderio di essere riconosciuti come scrittori di fantascienza universale. Inoltre, molti si interrogano anche sulla necessità di cambiare il loro modo di scrivere per renderlo più facilmente traducibile e fruibile all'estero oppure se sottolineare ulteriormente la loro “cinesità” nei racconti e ottenere maggiore visibilità. Questo dilemma riflette chiaramente una gerarchia del mercato letterario globale influenzata dal colonialismo e dall'orientalismo. La fantascienza affonda le sue radici nella tradizione letteraria euro-americana, plasmando dei criteri universali per la qualità e la bellezza letteraria; pertanto, le opere provenienti da altre culture sono costruite secondo canoni diversi e vengono percepite come “altre”, generando dei sentimenti di rifiuto o di fascinazione nei loro confronti.²³¹

Un elemento che distingue la fantascienza cinese dalle opere di fantascienza comunemente note, sostiene Jin, è lo stretto legame dei cittadini cinesi, quindi anche gli autori, con la politica. A differenza degli scrittori americani che possono permettersi di ignorare la

²³¹ Emily Xueni Jin, “The Questionable ‘Chinese-Ness’ of Chinese Sci-Fi”, in *Sixth Tone*, 2022 (ultima consultazione: 27 gennaio 2025). doi: <https://www.sixthtone.com/news/1010832>.

dimensione politica nelle loro opere, gli autori cinesi di fantascienza sono inevitabilmente coinvolti nelle dinamiche politiche del loro paese e non possono esimersi dal farne riferimento nei loro scritti. La stretta relazione tra la fantascienza cinese, la retorica statale e il “soft power” della nazione trasforma il genere letterario in un veicolo per presentare al resto del mondo una versione semplificata e commerciale della cultura cinese.²³²

Ormai già da una decina di anni, l’immagine della fantascienza cinese descritta da Song Mingwei come “letteratura dell’invisibile” e ripresa anche da Fei Dao,²³³ non rispecchia più la sua condizione reale. Se in passato era considerata una narrativa di evasione o per bambini, oggi la fantascienza è stata integrata nell’agenda ideologica del governo con l’obiettivo di promuovere lo sviluppo economico e culturale, costruendo una narrativa tecnologica nazionale. Oltre alle conferenze sulla fantascienza organizzate in Cina, un altro esempio concreto dell’interesse e supporto del governo è stata l’apertura di un Centro di Ricerca per la Scienza e l’Immaginazione Umana, guidato dal professor Wu Yan, presso la Southern University of Science and Technology di Shenzhen. Il progetto, iniziato nel 2018, ha avviato dei corsi di studio di materie umanistiche per formare degli scrittori capaci di trattare e unire le due anime della fantascienza: umanità e scienza.²³⁴

Tuttavia, per quanto il governo si stia impegnando positivamente nell’esportazione del genere fantascientifico cinese, questo forte interesse solleva degli interrogativi sull’autonomia creativa degli scrittori. La loro produzione letteraria deve rispettare la sensibilità politica, perciò alcuni temi vengono spesso modificati o adattati per evitare controversie. Tale sorta di strumentalizzazione comporta il rischio che il genere venga censurato per conformarsi agli obiettivi politici, uniformando così le voci degli autori.

Jin sostiene che questo focus sulla “cinesità” degli autori e delle loro storie di fantascienza possa essere considerato una forma di auto-orientalismo, con l’intento di soddisfare le aspettative del mercato letterario globale per conquistarne l’approvazione a livello commerciale.²³⁵ In realtà, questo processo di enfaticizzazione della “cinesità” nei romanzi di fantascienza comporta lo stesso problema che si è presentato nel capitolo precedente riguardo

²³² Jin, *op. cit.*

²³³ v. Song Mingwei, “Representations of the Invisible: Chinese Science Fiction in the Twenty-First Century”, Rojas, Carlos e Bachner, Andrea (a cura di), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York, Oxford University Press, 2016.

²³⁴ Marco Fumian, Francesco Verso, “Fantascienza e immaginario tecnologico”, in *Sinosfere, Sinografie, Numero Otto: Tecnologia*, 2019 (ultima consultazione: 27 gennaio 2025). doi: <https://sinosfere.com/2019/11/06/marco-fumian-e-francesco-verso-fantascienza-e-immaginario-tecnologico-nella-cina-di-oggi/>.

²³⁵ Jin, *op. cit.*

la *female sf*: da un lato il successo internazionale del genere contribuisce alla promozione della cultura e del territorio cinese; dall'altro, la sua diversità rispetto ai canoni angloamericani rischia di rafforzare gli stereotipi e le tendenze a marginalizzare l'“altro”.

Inoltre, si crea un sottogenere letterario che raccoglie tutte le opere di fantascienza scritte da autori cinesi, senza prendere in considerazione le diverse caratteristiche stilistiche. Infatti, Jin ricorda che nelle recenti conferenze sulla fantascienza internazionale solitamente viene dedicato un intero panel alla fantascienza cinese, in cui vengono raggruppati degli autori accomunati esclusivamente dalla loro provenienza geografica.²³⁶ Se si considerasse solo questo fattore, una tavola rotonda composta da Liu Cixin, Han Song e Xia Jia risulterebbe adeguata, ma qualora il tema della conferenza fosse la loro narrativa, questi tre autori avrebbero poco in comune; anzi si potrebbe azzardare nel dire che le loro opere letterarie sono al centro del dibattito per definire quale rispecchia maggiormente i canoni della fantascienza cinese. Liu Cixin appartiene alla *hard sf*, focalizzata su scienze e tecnologia; Han Song alla *soft sf*, orientata verso prospettive sociali; mentre Xia Jia propone la *porridge sf*, un tipo di fantascienza ibrido che mescola altri generi. In ogni caso, ciascun autore offre una definizione unica della propria idea di “cinesità”, la quale può assumere forme e interpretazioni diverse a seconda di come viene percepita ed espressa nei loro scritti. Sebbene la nazionalità rappresenti un elemento centrale nella caratterizzazione di un autore cinese, si tratta di un concetto, o talvolta un sentimento, che in Cina evolve in base alla percezione collettiva degli eventi storici e al cambiamento delle tradizioni culturali. Pertanto, invece di cercare una definizione rigida di ciò che rende “cinese” la fantascienza cinese, sarebbe più opportuno seguire l'esempio degli autori stessi che esprimono la loro personale visione della “cinesità” attraverso le loro opere. Tale approccio genera un flusso dinamico e in costante trasformazione che riflette le idee degli autori influenzate dal contesto culturale cinese, complicandone la comprensione e l'accettazione da parte del panorama letterario fantascientifico globale.

Questo discorso generale potrebbe rispondere alla domanda di ricerca di questo elaborato che si interroga sui confini letterari del genere fantascientifico cinese, i quali risultano evidentemente poco definiti a causa delle interferenze con il genere fantasy, l'horror, la narrativa *weird*²³⁷ e la tradizione culturale cinese. In secondo luogo, vi sono anche altri fattori che contribuiscono alla disomogeneità del genere fantascientifico cinese, riguardanti l'età, la

²³⁶ Jin, *op. cit.*

²³⁷ v. Roger Luckhurst. “The Weird: A Dis/Orientation.” *Textual Practice*, vol. 31, no. 6, 2017.

regione di origine, il *background* professionale, la classe sociale, l'ideologia, l'identità culturale e l'estetica degli autori cinesi. Tuttavia, seppur emerga periodicamente tra gli autori cinesi il dibattito tra le gerarchie di hard sf e soft sf, il dualismo maschile/femminile e tradizione/modernità, analizzando le varie opere, si potranno sempre individuare degli aspetti in comune tra di loro, anche con la tanto criticata *porridge sf*. L'accademica Wang Yao (e scrittrice Xia Jia) sostiene che le storie di fantascienza cinese siano scritte principalmente per un pubblico cinese; anche se apparentemente apolitiche o preoccupate per il destino dell'intera umanità, le narrazioni proiettano necessariamente una dimensione politica culturale, perciò possono essere intese come delle allegorie nazionali post-rivoluzionarie. Le questioni che vengono affrontate nei romanzi, però, sono collegate in modi diversi e complicati al destino collettivo della popolazione mondiale. In questo modo, la fantascienza cinese vuole ispirare il punto di vista occidentale nell'immaginare dei futuri alternativi in cui chiunque possa rispecchiarsi.²³⁸

SF will change, but its core spirit remains: to challenge mainstream knowledge, common sense, and the classics. What is novel in a certain era becomes stale when it turns into a classic, and it's time to reactivate the tradition... To shed or redefine porridge sf is not to simply get rid of the sf label, but to call for more radical sf. It doesn't matter whether it's soft or hard, or what it is called.²³⁹

In conclusione, il genere fantascientifico cinese, pur guardando al progresso tecnologico e scientifico, rimane saldamente ancorato alle radici culturali del Paese, ma allo stesso tempo si presenta come uno spazio fluido in cui si intrecciano identità e differenze. In questo senso, la *porridge sf* di Xia Jia rappresenta un ponte tra passato e futuro, mostrando come la fantascienza possa essere uno strumento per esplorare le tensioni di questo dialogo, uscendo così dal dilemma delle etichette di *female sf* e di *chineseness*.

²³⁸ Wang Yao, *op. cit.*, pp. 80-81.

²³⁹ Regina Kanyu Wang, *op. cit.*, 2023, p. 22.

BIBLIOGRAFIA

- Andolfatto, Lorenzo, “Tecnologia e immaginazione: Il lessico dell’utopia e della fantascienza nella Cina del tardo impero”, in Magda Abbiati, Federico Greselin (a cura di), *Lingua cinese: variazioni sul tema, Sinica venetiana 2*, 2015, pp. 105-122. doi: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-042-6/978-88-6969-042-6-ch-06.pdf>.
- Barlow, Tani E. *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham and London, Duke University Press, 2004.
- Bawarshi, Anis, “The Genre Function”, in *College English*, vol. 62, n. 3, 2000.
- Bereit, Virginia F., “The Genre of Science Fiction”, *Elementary English*, vol. 46, no. 7, 1969.
- Casacchia, Giorgio, Bai Yukun, *Dizionario cinese-italiano*, Venezia, Cafoscarina, 2013.
- Cigarini, Chiara “Sogno nel ‘sogno cinese’: *Nebula* e la fantascienza cinese contemporanea”, in *Sinosfere, Costellazioni, Numero Uno: Futuro*, 2018, pp. 82-92. doi: [https://iris.unive.it/retrieve/42ef1857-e92a-4d97-9d62-5190f8cae9e8/4.%20Sogno%20nel%20"sogno%20cinese"%20copia.pdf](https://iris.unive.it/retrieve/42ef1857-e92a-4d97-9d62-5190f8cae9e8/4.%20Sogno%20nel%20).
- Derrida, Jacques, “La loi du genre”, in *Parages, Galilée*, 1986, pp. 251-286. doi: <https://joacamillopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>.
- Dolla, Varaprasad S., *Science and Technology in Contemporary China: Interrogating Policies and Progress*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Dooling, Amy, *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Eagleton, Mary, “Genre and Gender”, in Hanson, C. (a cura di), *Re-reading the Short Story*, London, Palgrave Macmillan, 1989.

Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory." *Poetics Today*, vol. 1, no. 1/2, 1979.

Gu Hongming, *The Spirit of the Chinese People*, Pechino, The Peking Daily News, 1915.

Han Song, "Chinese Science Fiction: A Response to Modernization", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 15-21. doi: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0015>.

Isaacson, Nathaniel, *Colonial Modernities and Chinese Science Fiction*, Los Angeles, University of California, 2011.

Isaacson, Nathaniel, "Science Fiction for the Nation: *Tales of the Moon Colony* and the Birth of Modern Chinese Fiction", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 33-54. doi: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0033>.

Isaacson, Nathaniel, *Celestial Empire: The Emergence of Chinese Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2017.

Ken Liu, *Invisible Planets: Contemporary Chinese Science Fiction In Translation*, New York, Tor Books, 2016.

Lee, Paul S., "The Rise of China and its Contest for Discursive Power", in *Global Media and China*, vol. 1, 2016, pp. 102-120. doi: https://www.researchgate.net/publication/308192121_The_rise_of_China_and_its_contest_for_discursive_power.

Lefanu, Sarah, *In the chinks of the world machine: feminism and science fiction*, London, Women's Press, 1988.

Liu, Lydia H., Rebecca E. Karl, and Dorothy Ko (a cura di), *The Birth of Chinese Feminism: Essential Texts in Transnational Theory*, New York, Columbia University Press, 2013.

Luckhurst, Roger, "The Weird: A Dis/Orientation." *Textual Practice*, vol. 31, no. 6, 2017.

Ma Zuqiong, Caroline, "Female Gothic, Chinese and American styles: Zhang Ailing's Chuanqi in comparison with stories by Eudora Welty and Carson McCullers", *Electronic Theses and Dissertations*, Paper 872, 2010.

Milton, John, Bandia, Paul (a cura di), *Agents of Translation*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009.

Minwen Huang, "From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai.", in M. Fleischhack, E. Schenkel (a cura di) *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media*, 2016, pp. 147-160. doi: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.17?seq=1>.

Nye, Joseph S., *Soft power: The means to success in world politics*, New York, NY, Public Affairs, 2004.

Pesaro, Nicoletta, "Contemporary Chinese Science Fiction: Preliminary Reflections on the Translation of a Genre", in *Journal of Translation Studies*, vol. 3, 2019, pp. 7-43. doi: https://www.academia.edu/39502249/Contemporary_Chinese_Science_Fiction_Preliminary_Reflections_on_the_Translation_of_a_Genre.

Pesaro, Nicoletta, Pirazzoli, Melinda, *La narrativa cinese del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2019.

Pieranni, Simone, *Red Mirror: il nostro futuro si scrive in Cina*, Bari, Editori Laterza, 2020.

Pohl, Frederik, "Foreword: Science Fiction and China", *Science Fiction from China*, New York, Praeger Publisher, 1989.

- Qian Jiang, "Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth Century China", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 116-132. doi: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0116>.
- Robbins, Ruth, "Gender and Genre in the Short Story", in *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- Roberts, Adam, *Science Fiction*, New York, Routledge, 2006.
- Samarani, Guido, Scarpari, Maurizio, *La Cina. Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, vol. 3.
- Samarani, Guido, *La Cina del Novecento. Dalla Fine dell'Impero a Oggi*, Torino, Einaudi, 2014.
- Sing-chen, Lydia Francis, "What Confucius Wouldn't Talk About': The Fantastic Mode of the Chinese Classical Tale", Dissertation, Stanford University, 1997.
- Song Mingwei, "Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 86-102. doi: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0086>.
- Song Mingwei, "After 1989: The New Wave of Chinese Science Fiction", in *China Perspectives*, 2015/1, 2015, pp. 7-13. doi: <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.6618>.
- Song Mingwei, Rojas, Carlos e Bachner, Andrea (a cura di), "Representations of the Invisible: Chinese Science Fiction in the Twenty-First Century", *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, New York, Oxford University Press, 2016.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- Suvin, Darko, *Positions and Presupposition in Science Fiction*, London, Macmillan, 1988.

- Taylor, John W. "From Pulpstyle to Innerspace: The Stylistics of American New-Wave SF." *Style*, vol. 24, no. 4, 1990, pp. 611-612.
- Tilton, Lois, "Lois Tilton reviews Short Fiction, early February", in *Locus*, 2012. doi: <https://locusmag.com/2012/02/lois-tilton-reviews-short-fiction-early-february-2/>.
- Wagner, Rudolph G., "The Chinese Writer in His Own Mirror: Writer, State and Society – The Literary Evidence", *China's Intellectuals and the State*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.
- Wang, Regina Kanyu, "The Evolution of Nüwa: A Brief "Herstory" of Chinese SF", in *Vector* 293, 2021. doi: <https://vector-bsfa.com/2021/04/05/the-evolution-of-nuwa-a-brief-herstory-of-chinese-sf/>.
- Wang, Regina Kanyu, "Female SF, Porridge SF, and Sinopedia: Xia Jia and Genres of Contemporary Chinese Science Fiction", in *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2023, vol. 34 (1), pp. 1-38. doi: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/106526>.
- Wang Yao, "National Allegory in the Era of Globalization: Chinese Science Fiction and its Cultural Politics since the 1990s", *Aspects of science fiction since the 1980s: China, Italy, Japan, Korea*, Torino, Nuova Trauben, 2015.
- Wu Dingbo, "Looking Backward: An Introduction to Chinese Science Fiction", *Science Fiction from China*, 1989.
- Wu Yan, Wang Pengfei e Nichols, Ryan (a cura di), "Great Wall Planet: Introducing Chinese Science Fiction", in *Science Fiction Studies*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 1-14. doi: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.40.1.0001>.
- Xia Jia, "Exploring the frontier: a conversation with Xia Jia", di Ken Liu, in *Clarkesworld*, 2015. doi: https://clarkesworldmagazine.com/xia_interview/.

Xia Jia, *Festa di Primavera*, in Gorla G., Montana A., Nori A. (a cura di), Roma, Future Fiction, 2019.

Xia Jia, "Crossing The Boundaries: An Interview with Chinese SF Writer Xia Jia", di Chiara Cigarini, in *Tansuo yu piping* 探索与批评, vol. 2, 2020, pp. 67-76. doi: <https://iris.unive.it/handle/10278/5019223>.

Xia Jia, *Her: A Collection of the Classic Works of Chinese Female Science Fiction Writers*, Cheng Jingbo (a cura di), China Radio Film & TV Press, vol.1, 2021.

Ye Yonglie, "Chinese SF", *Anatomy of wonder: a critical guide to science fiction*, New York, Bowker, 1981.

Zeitlin, Judith T., *Historian of the strange: Pu Songling and the chinese classical tale*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

Zhang Yuanting, Goza, Franklin W., "Who will care for the elderly in China?: A review of the problems caused by China's one-child policy and their potential solutions", in *Journal of Aging Studies*, vol. 20 (2), 2006, pp. 151-164. doi: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0890406505000873>.

SITOGRAFIA

Baidu (ultima consultazione: 9 gennaio 2025). doi: <https://baike.baidu.com/item/维管束/1179385>.

Collins Dictionary (ultima consultazione 21 gennaio 2025). doi: <https://www.collinsdictionary.com/it/dizionario/inglese/girlish>.

Fumian, Marco, Verso, Francesco, “Fantascienza e immaginario tecnologico”, in *Sinosfere, Sinografie, Numero Otto: Tecnologia*, 2019 (ultima consultazione: 27 gennaio 2025). doi: <https://sinosfere.com/2019/11/06/marco-fumian-e-francesco-verso-fantascienza-e-immaginario-tecnologico-nella-cina-di-oggi/>.

Jin, Emily Xueni, “The Questionable ‘Chinese-Ness’ of Chinese Sci-Fi”, in *Sixth Tone*, 2022 (ultima consultazione: 27 gennaio 2025). doi: <https://www.sixthtone.com/news/1010832>.

Oxford English Dictionary, s.v. “science fiction (*n.*), sense 3,” luglio 2023 (ultima consultazione: maggio 2024). doi: <https://doi.org/10.1093/OED/8539921315>.

Pieranni, Simone, “Il divenire «senza frontiere» della letteratura”, *il manifesto*, 29 agosto 2018 (ultima consultazione 27 gennaio 2024). doi: <https://ilmanifesto.it/il-divenire-senza-frontiere-della-letteratura>.

“TongTong, la ‘ragazzina’ creata con l’intelligenza artificiale per la Cina senza figli”, in *AsiaNews*, 19 aprile 2024 (ultima consultazione: 13 febbraio 2024). doi: <https://www.asianews.it/notizie-it/TongTong,-la-'ragazzina'-creata-con-l'intelligenza-artificiale-per-la-Cina-senza-figli-60582.html>.

Treccani Enciclopedia (ultima consultazione: 18 gennaio 2025). doi: [https://www.treccani.it/enciclopedia/qilin_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/qilin_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/).

Xia Jia, “What makes Chinese Science-Fiction Chinese?”, in Ken Liu (a cura di), in *Reactor*, 2014 (ultima consultazione: 3 febbraio 2025). doi: <https://reactormag.com/what-makes-chinese-science-fiction-chinese/>.

Xia Jia, “Crossing the Boundaries: A Conversation with Invisible Chinese Science Fiction. Xia Jia (Wang Yao)”, di Michael Berry, in *UCLA Center for Chinese Studies*, video YouTube, 18 maggio 2020, url: https://www.youtube.com/watch?v=o58_IkpvioY.