



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lingue e Civiltà  
dell'Asia e dell'Africa  
Mediterranea

Tesi di Laurea

## **Dibattito tra Spettri e Robot**

La narrativa fantastica cinese  
dai racconti del paranormale  
ai romanzi di fantascienza

**Relatore**

Prof. Paolo Magagnin

**Laureando**

Luca Pompignoli

Matricola 831904

**Anno Accademico**

2021 / 2022

**A mia nonna paterna,  
senza la quale non sarei giunto così lontano.**

# INDICE

导论 - 志怪和摇滚乐一样吗?.....	5
INTRODUZIONE – IL ZHIGUAI COME IL ROCK?.....	7
PARTE 1 – I RACCONTI DEL PARANORMALE.....	10
Premessa.....	10
Storia del genere.....	10
<i>La genesi dell'antichità</i> .....	10
La definizione sotto le Sei Dinastie.....	11
La rinascita dei Tardi Qing.....	11
Difficoltà a Definire il Genere.....	12
Caratteristiche del genere.....	13
La teoria Fangshi.....	15
Parte del Xiaoshuo.....	16
Il didatticismo del genere.....	17
Il Genere Zhiguai come Passatempo dei Letterati.....	18
Esempio – storie di spettri.....	19
Gli Spettri nel genere.....	20
Il Dibattito su Spettri e Volpi.....	24
La posizione dei credenti.....	25
La posizione degli scettici.....	26
Opere che hanno definito il Genere.....	27
Soushen Ji.....	27
Taiping Guangji.....	28
Liaozhai zhiyi.....	28
Un Letterato Tipico - Ji Yun.....	29
<i>Appunti casuali dal casotto degli esami</i> .....	29
Un Letterato Ribelle - Yuan Mei.....	33
<i>Ciò di cui il Maestro non trattava</i> .....	35
Somiglianze e Differenze tra Questi due Autori.....	42
<i>Come si collocano nel Dibattito su Spettri e Volpi</i> .....	42
<i>Tra Didatticismo e Intrattenimento</i> .....	43
PARTE 2 – LA FANTASCIENZA CINESE.....	44
Premessa.....	44
Il genere in Cina attraverso gli Anni, sunto rapido.....	44
La Genesi in Occidente.....	45
Fine della dinastia, inizi del secolo.....	48
Repubblica di Cina e Il Movimento del 4 Maggio.....	49
Un autore importante – Liang Qichao.....	50
Anni '50-'60: la RPC.....	55
Anni 70: la prima epurazione.....	57
1978-1983: l'epoca d'oro.....	57
La Campagna Anti-Inquinamento Spirituale.....	59
Anni 90 – la ricostruzione.....	60
Un autore importante – Liu Cixin.....	60
Periodo attuale – il successo.....	62
Futuri terribili – Han Song.....	64
Opere Principali dell'autore.....	66
<i>Le lapidi del cosmo</i> .....	66
La mia patria non sogna.....	68
Metropolitana.....	72
I mattoni della rinascita.....	74

Marte sull’America: Appunti Casuali di un Viaggio in Occidente del 2066.....	78
Tematiche delle sue opere.....	81
Spettri nella macchina - Xia Jia.....	86
La fiasca che schiavizza i demoni.....	87
Stanotte sfilano cento fantasmi.....	88
L’estate di Tongtong.....	90
Buonanotte malinconia.....	91
Il viaggio notturno del Cavallo-Drago.....	94
Tematiche delle sue Opere.....	96
Gli autori a confronto.....	99
Han Song e Xia Jia a confronto.....	99
Gli Autori a confronto con la Tradizione e Liu Cixin.....	101
PARTE 3 – DUE GENERI A CONFRONTO.....	104
Premessa.....	104
Un genere proiettato nel passato, un genere proiettato nel futuro.....	104
Parti del sovra-genere Xiaoshuo.....	105
Tra Cosmografia e <i>World-building</i> , tra antichità e modernità.....	106
Spettri e Volpi, Robot e Alieni.....	107
Umano, non Umano.....	107
Il Post-Umano in Spettri & Robot.....	108
Alter-Ego in Alieni e Volpi.....	111
Le controversie della Fantascienza.....	114
I Messaggi nel Genere.....	116
Il credo di stato, dal confucianesimo al comunismo.....	116
Didatticismo e propaganda.....	116
Intento autoriale.....	117
Gli autori tra antico e moderno.....	121
Il background degli autori.....	121
Il ruolo degli autori nella società.....	123
Rompere con la tradizione del genere.....	124
Rapporti altalenanti con la burocrazia.....	124
CONCLUSIONI – DIBATTITO TRA SPETTRI E ROBOT.....	126
BIBLIOGRAFIA.....	128
Articoli su Zhiguai.....	128
Libri su Zhiguai.....	129
Articoli su Fantascienza.....	129
Siti Web.....	131

## 导论 - 志怪和摇滚乐一样吗？

当中国从古代转到现代的期间，目睹清朝的堕落，经历西方国家殖民的侵略、使得中国人民承认祖国停滞于十九世纪。在这段时间幻想小说几乎好像一个有关那时中国文化根本的改造的评述，让我们在小说文学界，特别是在幻想小说，发现两件事情。

具体来说，一个小说体裁消亡，一个小说体裁出现。

一方面，志怪的千年文学传统，一个世纪久的重生时期以后，在体裁的最重要作家把它通向名望顶点其间，然后逐渐消失。

另一方面，科幻小说，一个刚开始进来的体裁，从西方逐渐来到中国，然后被中国文化吸收；因此经过二十世纪直到现代的困扰过程后，终于达到最大的国内和国外的名望和赏识。

关于这个现象有一些问题：这两在同样的时间发生的事件，之间也许有关系吗？内部古代和现代中国小说文学的上下文，怎么把这两表面上对立面的体裁联系在一起？

一方面，志怪是一个来自中国的古老体裁，叙述过去的神奇事件，人们跟超自然的生物，比如鬼和狐狸精，的互动；

另一方面，科幻是一个时间比较近的体裁，不到三百年老的，它刚在中国文化现代化期间采用，叙述汶莱的假设事件，人们跟虚构但可能生物，比如机器人与外星人的互动。

这篇论文的目的不是详细地分析二者体裁，而尝试解释这两体裁的历史、它们的重要特点、尤其古往今来被它们影响的趋势，大多认识一些作者，这些不是最著名的，但是拥有相似的目标和艺术风格。

关于志怪体裁，我们集中它的历史，从汉朝的初期到清朝顶点和消失，特别是在它的最后发展；

说教主义的特点，那时志怪作者们把他们作品之内包括道德教导的或多或少突出趋势，为了把不配一个学者的兴趣和热情的‘小说’爱好提升；

‘谈狐说鬼’，那是支持故事真实性的作者与支持故事是编造的作者之间的辩论；

尤其，我们也将认识为体裁的最后时期很重要的两个作者：

第一是自重的纪昀，谁是说教主义传统的自豪典范；

第二是叛乱的袁枚，谁作为学者、作者习性把十八世纪末的学者集团引起轰动。

关于科幻（或者‘科学小说’，怎么被鲁迅最早的叫做了），我们集中为什么十九世纪末与二十世纪初的改良主义知识分子把体裁快地采用了，作为他们把小说文学重估努力的一部分，为了把科学思想人民中间提倡，通过使用更适合人民味道的一个媒体，因此鼓励中国文化的现代化；

怎么这个意向相似志怪的说教主义，也怎么这个意向通过体裁的十二世纪历史坚持，

到达近代的本地与世界范围的名望繁荣，尽管它历史的困难；

尤其，我们将结识 虽然不寻常风格与争论文争主题可是成为很著名也重要的两个作者：

第一是韩松，虽然他跟中国政府的些分歧，由于他的包括宇宙恐怖与讽刺社会批评的残酷作品，他还是属于现代科幻的‘三将军’（跟王晋康与刘慈欣一起）；

第二是夏笳（笔名，真名是王瑶），她是最受尊敬的女作者之一，尽管她作品的过去与未来之间阈限的勘探有时被拒绝，由于她忽略科学严谨，也常常导致超自然。

这是因为这两颗换作者被考虑一个另外原因，典型中国科幻小说文学，由于它的历史，最常赞同逼真与科学准确的作品，这是因为这两颗换作者被考虑一个另外原因，典型中国科幻小说文学，由于它的历史，最常赞同逼真与科学准确的作品，但是这两个作者反而写超自然的科幻小说，分别是韩松的【再生砖】（2010）与夏笳的【百鬼夜行街】（2010），鬼从古代志怪回到现代科幻。

最后，我们总结以前章节的发现，因此进步分析什么是这两小说体裁的相似，比如把它们使形成的高贵意图，促使那个意图的思想、文化动机，各自体裁的作者的社会职责古往今来什么改变，也我们结识的作者怎么打破常规。

这书论文的最终目标是回答一个问题：中国文化从古代向现代的历史内部，科幻小说是志怪小说的继承者？

## INTRODUZIONE – IL ZHIGUAI COME IL ROCK?

Nel periodo storico che in Cina segna il passaggio dall'era antica a quella moderna, nella fattispecie il Diciannovesimo Secolo che vide la decadenza dell'ultima dinastia imperiale e l'invasione coloniale che costrinse il Regno di Mezzo a riconoscere quanto fossero rimasti indietro rispetto al resto del mondo, assistiamo a due avvenimenti nell'ambito letterario della narrativa, e in particolare quello della narrativa fantastica, che sembra quasi essere un commentario degli enormi cambiamenti che ridisegnarono radicalmente la mappa della cultura cinese di quei decenni.

Nella fattispecie, un genere narrativo muore, e un altro sorge. Da un lato, la millenaria tradizione del genere *zhiguai*, le raccolte di racconti del meraviglioso e del paranormale, dopo quasi un secolo di rinascita sotto i tardi Qing, e alcuni dei suoi più importanti autori, che la porta al suo apice di sviluppo e popolarità, rapidamente decade fino a scomparire. Dall'altro, invece, il genere della fantascienza, un nuovo genere ancora giovane persino nella sua terra natia, giunge dall'Occidente attraverso l'importazione e la traduzione, e viene rapidamente assimilato all'interno della cultura cinese, iniziando così una travagliata evoluzione che è continuata lungo tutto il Ventesimo Secolo e che è arrivata fino ai giorni nostri, in cui il genere ha raggiunto l'apice della sua popolarità in patria e del riconoscimento internazionale. Qualche domanda può allora sorgere spontanea: vi è forse un collegamento tra questi due avvenimenti, che si sono verificati in una successione tanto rapida all'interno dello stesso periodo storico? Cosa può unire questi due generi di narrativa fantastica, che apparentemente non potrebbero essere più antitetici tra loro, nel contesto della narrativa cinese tra l'antico e il moderno? Dopotutto, da un lato parliamo di un genere, il *zhiguai*, che è antico e nativo della Cina, e che narra di eventi passati sovranaturali e di interazioni con entità del mondo spirituale, come gli spettri e gli spiriti (con le *hulijing*, gli spiriti volpe, a fare da rappresentanti, essendo forse i più popolari persino ai giorni nostri, e non solo in Cina), mentre dall'altro abbiamo invece un genere, la fantascienza, relativamente recente, con una storia di poco più di trecento anni, che è stato adottato dalla Cina in un periodo di modernizzazione, e che narra di eventi futuri ancorati nelle conoscenze scientifiche e di interazioni con entità ipotetiche ma terrene, come i robot e gli alieni.

In questo elaborato, che non pretende di essere un *opus magnum* su ogni dettaglio di questi due generi, andremo ad analizzare la storia di questi due generi, le loro caratteristiche più salienti, in particolare nei contenuti e nelle tendenze che li hanno plasmati nel corso degli anni, e soprattutto andare a conoscere alcuni degli autori che, sia pure non i più importanti, sono accomunati da scelte stilistiche e intenti.

Nel caso del genere *zhiguai*, ci concentreremo sulla sua storia dalla Dinastia Han fino ai tardi Qing, focalizzandosi in particolare su questa ultima ‘rinascita’ prima della fine, sugli aspetti del didatticismo, ossia la più o meno marcata tendenza degli autori delle raccolte di racconti del paranormale di includere insegnamenti morali nella loro opera allo scopo di nobilitare quegli ‘scritti insignificanti’ indegni del tempo di un erudito confuciano, il Dibattito su Spettri e Volpi che vedeva contrapposti gli autori che sostenevano la veridicità dei loro racconti e quelli che invece li consideravano inventati di sana pianta, e in particolare andremo a conoscere due autori di estrema importanza per l’ultimo periodo del genere: il ligio Ji Yun, fiero rappresentante della tradizione didatticista ed erudito esemplare, e il ribelle Yuan Mei, che con il suo anticonformismo sia come autore che come erudito scandalizzò la scena letteraria cinese di fine Settecento.

Nel caso del genere fantascientifico (o, come lo chiamò Lu Xun ai suoi tempi, *kexue xiaoshuo*, prima di essere sostituito da *kehuan*), andremo ad analizzare come esso sia stato rapidamente adottato dagli intellettuali riformisti di fine Ottocento e inizio Novecento, come parte della loro rivalutazione della narrativa *xiaoshuo*, a scopo di popolarizzare tra le masse, attraverso un mezzo di informazione che consideravano più adatto alle sensibilità popolari, il pensiero scientifico e quindi contribuire alla modernizzazione della cultura cinese, come questo proposito che ricorda non poco il didatticismo che ha caratterizzato il genere *zhiguai* sia rimasto una costante all’interno del genere lungo il Ventesimo Secolo; la sua travagliata storia fino alla recente l’esplosione di popolarità sia in patria che all’estero e su diversi tipi di media nonostante le avversità; e soprattutto andremo a conoscere due autori moderni che sono divenuti estremamente famosi e importanti nonostante il loro stile atipico e in certi casi le loro tematiche controverse: Han Song, considerato uno dei ‘Tre Generali’ della fantascienza cinese moderna nonostante i suoi screzi con il Partito a causa delle sue opere brutali che sfociano nell’orrore cosmico e in una velata quanto caustica critica sociale; e Xia Jia (*pen name* di Wang Yao), rispettata e celebrata nonostante la sua malinconica esplorazione degli spazi liminali tra passato e futuro sia a volte snobbata per la sua mancanza di rigore scientifico e occasionali sfocature nel sovrannaturale.

E questo è un ulteriore motivo per cui questi due autori in particolare sono stati presi in considerazione, il fatto che in contrasto con la tipica fantascienza cinese, che a causa della sua storia predilige la verosimiglianza e il rigore scientifico, essi hanno scritto storie che sfociano invece nel sovrannaturale, rispettivamente Han scrisse *I Mattoni della Rinascita* (2010) e Xia scrisse *Stanotte sfilano cento fantasmi* (2010), in cui ricompaiono gli spettri della tradizione antica, che popolavano il genere *zhiguai*.



Infine, tenendo conto di ciò che abbiamo valutato nelle sezioni precedenti, andremo ad analizzare quali punti di contatto possiamo annoverare tra questi due generi, tra cui la spinta nobilitante e didattica che li ha caratterizzati, le motivazioni ideologiche e culturali che hanno motivato tale spinta, come sono cambiati gli autori e il loro ruolo nella cultura da un genere all'altro e all'interno dei generi nel corso del tempo, e come gli autori che siamo andati a conoscere si sono distaccati dalla tradizione principale. L'obiettivo ultimo di questo lavoro è quindi quello di verificare se, a conti fatti, possiamo o meno affermare che il genere fantascientifico, all'interno della cultura cinese nel passaggio da antico a moderno, è andato a riempire quel vuoto che è stato lasciato dal genere *zhiguai*, e può essere quindi considerato una sorta di successore spirituale all'interno della narrativa fantastica della Cina.

# PARTE 1 – I RACCONTI DEL PARANORMALE

## Premessa

Per prima cosa, cominceremo con una veloce analisi a scopo di inquadrare il genere *zhiguai* 志怪, con una rapida osservazione della sua storia, delle sue caratteristiche salienti, e di alcune delle opere che lo hanno definito nel corso dei secoli. Ci concentreremo in particolare su di un determinato tipo di racconti appartenenti a questo genere, nella fattispecie quelli riguardanti gli spettri, per motivazioni tematiche che si vanno a ricollegare con le storie più ‘spettrali’ di Han Song e di Xia Jia che andremo a visionare nella sezione successiva. Dopodiché, ci concentreremo sui due autori più rappresentativi del genere all’apice del suo sviluppo, selezionati in base al fatto che le loro credenze, il loro approccio al genere, e i loro obiettivi in ambito letterario li rendono sotto molti aspetti diametralmente opposti, pur condividendo molti punti di somiglianza, e per questo rappresentativi dell’immensa varietà di questo genere e degli autori che vi si dedicavano.

## Storia del genere

### *La genesi dell’antichità*

Da quel che possiamo dedurre dalle fonti che sono arrivate ai giorni nostri, il genere *Zhiguai* comincia a prendere forma già sotto la Dinastia Han 漢 (206 A.C.–202 D.C.), anche se a partire da precedenti delle dinastie pre-imperiali (ad esempio, le attività degli ufficiali di basso rango sotto la dinastia pre-imperiale dei Zhou, tra le quali vi era la raccolta delle dicerie che si diffondevano per le strade, a coadiuvare la definizione del genere come *Xiaoshuo*), ma il suo sviluppo nella sua forma definitiva avviene dopo la caduta degli Han, durante il Periodo delle Sei Dinastie (220–589), per poi evolversi e divenire più sofisticato sotto la Dinastia Tang 唐 (618–907), attraversare un periodo più ‘derivativo’ sotto la Dinastia Song 宋 (960–1279), declinare durante la Dinastia mongola degli Yuan/Yuan (1271–1368), rinascere a nuova vita sotto la Dinastia Ming 明 (1368–1644) e infine raggiungere il suo massimo sviluppo, prima di decadere, sotto la Dinastia Qing 清 (1644–1912).

Sul piano storico, tuttavia, ci concentreremo in particolare sul periodo dei tardi Qing, tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, quando il genere e le diatribe che lo riguardano raggiunsero il loro apice in questo particolare periodo, con l’opera di autori come Pu Songling e di quelli più peculiari che gli sono succeduti, nella fattispecie Ji Yun 紀昀 (1724 – 1805) e Yuan Mei 袁枚 (1716 – 1797).

### *La definizione sotto le Sei Dinastie*

Come già menzionato in precedenza, il genere *zhiguai* assume una definizione precisa come ‘cronache del soprannaturale’ durante il Periodo delle Sei Dinastie, durante il quale si assiste ad un cambiamento della sensibilità degli storici, che cominciano a fare una distinzione più netta tra storia e narrativa, nonché a criticare gli autori passati per la loro tendenza a confondere le due. Ad esempio, lo *Hanshu* 漢書 (‘Cronache degli Han’), documento storico sulla passata dinastia scritto dallo storico di corte Ban Biao 班彪 (3–54 D.C.) e in seguito alla sua morte completato dai suoi figli Ban Gu 班固 (32–92 D.C.) e Ban Zhao 班昭 (49–120 D.C.) durante questo periodo, contiene alcune critiche allo *Shiji* 史記 (‘Memorie Storiche’) dello storico di epoca Han Sima Qian, proprio per avere combinato in un’unica opera sia effettiva storia che elementi soprannaturali.

A riprova del fatto che il genere è sotto molti aspetti ‘figlio’ del genere storiografico, tra i primi autori di raccolte *zhiguai* vi erano degli storici, ad esempio il *Soushen Ji* venne compilato da Gan Bao, la cui mansione principale alla corte dell’Imperatore era di storico di corte. Per questo motivo, le nuove opere storiografiche mirano a non includere racconti di ‘anomalie’, e di conseguenza iniziarono ad apparire le prime raccolte di testi dedicate ai suddetti racconti, segnando l’inizio del *zhiguai* come genere a sé stante rispetto alla storiografia, nonostante i suoi debiti stilistici con quest’ultima, come vedremo più nel dettaglio in seguito. (Minwen 2016)

### *La rinascita dei Tardi Qing*

Dopo una serie di cadute e risalite nel corso delle dinastie, gli ultimi due secoli della Dinastia Qing sono considerati il periodo di massimo sviluppo della letteratura narrativa in Cina, dato che è in questo periodo che vengono pubblicate opere di vitale importanza quali il *Jin Ping Mei* 金瓶梅, complice la diffusione della stampa (che rendeva la produzione di libri infinitamente più semplice ed economica) e dell’alfabetizzazione (che incrementava il numero dei potenziali compratori), eppure questo periodo della storia letteraria cinese rimane poco studiato, nonostante le sue innovazioni, in quanto eclissato da un altro elemento della cultura cinese dell’epoca, ossia la rottura con il passato che sarebbe infine risultato nel Movimento del 4 Maggio.

In questo periodo, il genere *zhiguai* fiorì come mai prima, moltissimi letterati si dedicavano come passatempo alla lettura e alla compilazione di raccolte, alcuni dei quali, come vedremo, estremamente talentuosi.

Tuttavia, il genere venne anche criticato aspramente in questo periodo, non solo a causa della sua appartenenza al sovra-genere *xiaoshuo*, che lo relegava al rango di letteratura di terza classe di nessuna utilità morale e sociale (cosa che, come vedremo, spinse i suoi autori ad adottare un sottotesto didattico allo scopo di nobilitare il loro passatempo e dimostrarne il valore), ma anche a causa di un nuovo clima iconoclasta che stava prendendo piede in questo periodo di crisi, clima che

sarebbe poi sfociato, dopo gli eventi catastrofici delle Guerre dell'Oppio e dei Trattati Ineguali, in un rifiuto della cultura tradizionale cinese a favore delle nuove idee portate nel paese dagli invasori occidentali nel tentativo di portare la Cina nella modernità, e del fatto che i teorici letterari occidentali, a causa del didatticismo che permeava il genere, lo considerarono con sufficienza. (Chan 1998)

Con la diffusione della stampa, si diffuse l'alfabetizzazione, e di conseguenza si ingrandì il pubblico che poteva usufruire della narrativa scritta dai letterati, che fino ad allora era sempre rimasta qualcosa per il 'consumo interno', incluse le raccolte generiche quali i *biji*, ma anche le raccolte di anomalie e meraviglie, con la fusione di *chuanqi* e *zhiguai* in un unico genere.

Gli autori più importanti di questo periodo furono tre: primo tra tutti Pu Songling, la cui opera massima *Racconti Fantastici dallo Studio Liao* fu così influente che quelle successive furono sempre o ispirate ad essa o in risposta ad essa, e in particolare proprio i due autori che andremo ad analizzare più nel dettaglio in questa sezione.

Nella fattispecie Ji Yun, con la sua opera *Racconti di Anomalie dal Casotto degli Esami*, e Yuan Mei, con la sua opera *Ciò di cui il Maestro non Trattava* (e il suo successivo seguito), forse i due autori più importanti e gli eredi di Pu, che parteciparono su fronti opposti al Dibattito su Spettri e Volpi e si citarono a vicenda nelle rispettive opere, e che divennero emblematici al punto che tra i letterati che indulgevano in questa attività si diceva “南袁北紀/*Nan Yuan Bei Ji* (Yuan a Sud, Ji a Nord)”.

## Difficoltà a Definire il Genere

Descrivere e definire con precisione il genere dei *zhiguai*, da un punto di vista sia storico che letterario, può rivelarsi complicato, per una serie di ragioni che andremo ad elencare prima di esaminare le caratteristiche del genere.

Uno dei motivi è il fatto che questo genere è assai poco studiato e spesso preso poco sul serio, e quindi è stato di solito relegato ad essere poco più che una fonte di informazioni sulle credenze delle epoche, e di conseguenza si è data scarsa attenzione al genere stesso e alle sue caratteristiche. (Chan 1998)

Ad esempio, è controverso se i *zhiguai* debbano essere considerati opere di fiction o meno, se i loro autori li compilassero come resoconti autentici o come effettivi racconti fantastici (e come vedremo nei paragrafi successivi, questa diatriba non ha una singola risposta definitiva, ed era già in corso all'epoca in cui i *zhiguai* venivano scritti), dato che spesso essi sono inseriti non solo in raccolte di avvenimenti fantastici, quali lo *Shenyijing* 神异经 (Classico degli Spiriti e delle Anomalie), ma anche in raccolte contenenti principalmente biografie e storiografie, come ad

esempio lo *Zuozhuan* 左傳 (Commentario di Zuo agli Annali delle Primavere e Autunni) che include e menziona storie di spettri.

Riguardo il rapporto tra *zhiguai* e storiografia, lo stile in cui queste cronache del sovrannaturale sono scritte (di cui vedremo le caratteristiche più nel dettaglio) deriva da quello del genere storiografico, in quanto prima del Periodo delle Sei Dinastie il genere non era ancora stato ufficialmente codificato e di conseguenza non aveva uno stile proprio, e di conseguenza si utilizzava quello di un genere simile ma già codificato. (Chan 1998)

Vi è poi un altro aspetto, la somiglianza e la confusione con altri generi simili che vengono inseriti in simili raccolte, quali i *biji* (aneddoti) e soprattutto i *chuanqi* (cronache del meraviglioso), quest'ultimo in particolare in quanto sotto le Dinastie dei Ming e dei Qing esso è stato assimilato nei *zhiguai* come unico genere.

Tuttavia, generalmente possiamo affermare che la differenza principale tra *zhiguai* e *chuanqi* è nel contenuto, dato che i primi trattano di fatti esplicitamente sovrannaturali, mentre i secondi trattano di 'fatti meravigliosi' più in generale, includendo anche avvenimenti strani e sorprendenti ma comunque di natura mondana. Il genere si distingue per contenuto anche dai *Biji*, in quanto questi possono trattare pressoché ogni argomento, non solo lo strano o il fantastico.

Il genere *zhiguai* è ancora poco studiato, e preso poco sul serio, al di fuori della sua utilità in ambito di studi culturali, come fonte da cui acquisire informazioni riguardo le credenze e le superstizioni diffuse tra i vari strati della popolazione attraverso i secoli, anche se ciò è comunque un elemento importante del genere.

Robert Ford Campany, traduttore di raccolte *Zhiguai* tra cui i testi sopracitati, nel suo *Strange Writings – Anomaly Accounts in Early Medieval China* (1996), afferma che possiamo trovare in queste raccolte molte più informazioni sulle pratiche e le credenze religiose della Cina attraverso i secoli, rispetto ai tipici testi religiosi, ad esempio nel caso del *Mingxiang Ji* egli lo descrive come una finestra su come il Buddhismo era vissuto e praticato nella Cina medievale, e offre molte più informazioni sul suo assorbimento nel contesto culturale cinese (la sua sinizzazione) rispetto ai semplici testi di sutra e commentari sui sutra scritti dai monaci e dai letterati di fede buddhista.

### *Caratteristiche del genere*

Non è facile delineare perfettamente le caratteristiche del genere *Zhiguai*, molte delle raccolte sono andate perdute e spesso siamo costretti ad accontentarci di ricostruzioni, spesso parziali, realizzate a partire da riferimenti intratestuali presenti all'interno di libri e raccolte che a noi sono giunti.

Andiamo ora ad analizzare quali sono le caratteristiche principali del genere *Zhiguai*.

Prima caratteristica dei racconti *Zhiguai* è la brevità, consistente in una rapida cronaca o descrizione dell'evento o dell'avvistamento sovranaturale, che si distingue dalle narrative e dai trattati tipici della letteratura cinese, invece è simile allo stile del genere storiografico che l'ha generato e di cui ha mantenuto le forme anche dopo essere riconosciuto ufficialmente (ma non sempre ufficiosamente) come fiction e come *Xiaoshuo*, anche se a differenza delle storiografie i racconti *Zhiguai* coprono solo piccoli intervalli di tempo, non vite intere.

Altra importante caratteristica è il formato, che di solito consiste in una prosa classica senza rime o paralleli, con un registro più vicino alla lingua parlata che al registro aulico della letteratura alta e distinto da quello di rapsodie e poemi, ma non minimalista come altre forme di prosa antiche.

Ultimo aspetto importante è quello dei contenuti, nella fattispecie i *zhiguai* hanno lo scopo di catalogare le 'anomalie', e più precisamente i fatti di natura sovranaturale, come ad esempio le interazioni tra esseri umani ed entità spirituali, oppure trasformazioni e visioni. (Minwen 2016, Company 1996)

Quando raccolti in antologie, che siano solo di *zhiguai* o insieme ad altri tipi di testi, essi sono solitamente organizzati raggruppando elementi comuni, ad esempio possono essere raccolti per argomento, per località, per data, per evidenza etc.

Karl S. Y. Kao afferma che i racconti del genere *zhiguai* possono essere classificati in sei categorie generali (Wenjuan 2014):

- ° Portenti e presagi, in cui alterazioni del normale ordine naturale hanno un significato recondito;
- ° Comunione necromantica, in cui si tratta l'apparizione di spiriti e spettri, e le loro interazioni con i viventi;
- ° Fenomeni animistici, in cui si tratta l'apparizione di creature o oggetti ultraterreni, e le loro interazioni con le persone;
- ° Comunione con entità trascendenti, in cui si tratta l'apparizione di divinità e entità spirituali, e le loro interazioni con i mortali;
- ° Fenomeni taumaturgici, in cui si tratta di pratiche occulte e trasformazioni, tipicamente di adepti taoisti o sciamani;
- ° Fenomeni di retribuzione, in cui si tratta di retribuzione karmica buddhista.

In questo documento, per ragioni tematiche e di collegamento con l'altro genere di cui trattiamo, ci concentreremo in seguito sulla seconda tra queste sei categorie generali.

## *La teoria Fangshi*

Una delle teorie che gli studiosi di letteratura cinese hanno sviluppato, in epoca Qing ma in seguito ripresa da Lu Xun nel primo Novecento e poi durante il Ventesimo Secolo da studiosi quali Wang Yao (1951), Fan Ning (1957) e Karl S. Y. Kao (1985), è la cosiddetta ‘Teoria Fangshi’.

Tale denominazione per questa teoria è stata coniata da Robert Ford Campany, che la utilizza nella sua opera *Strange Writing – Anomaly Accounts in Early Medieval China*(1996), e prende il nome dal termine Fangshi 方士, che tecnicamente indica una vasta categoria di incantatori e alchimisti, soprattutto della scuola daoista, ma che Campany utilizza per indicare i letterati di basso rango, e per questo più vicini ai popolani e più tendenti a credere alle loro superstizioni, che secondo la teoria inventavano racconti *zhiguai* per ‘pubblicizzare’ le loro credenze di fronte ai letterati di alto rango, visti invece come razionali e scettici, con lo scopo di ‘convertirli’ e di entrare nelle loro grazie. (Campany 1996)

Questa lettura è principalmente basata su una interpretazione hegeliana-marxista del contesto spirituale e sociale della Cina antica (Fan 1957), una fantasia di fuga dalla realtà causata dalla disillusione socio-economica del periodo, trasformata in una strategia ‘pubblicitaria’ a scopo di mobilità sociale attraverso il valore dato in tale contesto alla parola scritta.

Tuttavia, altri studiosi, tra cui Campany stesso nel suo *Strange Writings*, hanno fatto notare che questa teoria, che contrappone letterati di basso rango credenti e superstizioni a letterati di alto rango razionali e scettici, non ha effettivo riscontro nella realtà storica, facendo notare che molti letterati di alto rango, tra cui Liu Xiang, Cao Pi e Wei Wendi, hanno partecipato alla compilazione di racconti *zhiguai*, inclusi all’interno delle loro opere. (Campany 1996)

Inoltre, questa teoria ha il difetto di trattare la religione come qualcosa di separato dalla cultura dei letterati, mentre invece questi vi partecipavano come tutti gli altri individui nella società cinese a tutti i livelli, basti pensare a come il Daoismo sia stato, nel corso dei secoli, plasmato dall’opera dei letterati, o come il Confucianesimo, pur non essendo un culto in sé e per sé, ha comunque un elemento rituale che ha quasi del religioso, in quanto credo di stato su cui si basa il governo.

Infine, elemento probabilmente più attinente al tema di questo documento, l’approccio di questi letterati alla religione e al sovrannaturale è tutt’altro che dogmatico e superstizioso, esso è anzi sistemico e caratterizzato da una analisi delle testimonianze quasi scientifica, non certo una cieca accettazione.

Anche se vi sono stati molti letterati che sono stati scettici e apertamente critici delle religioni, come ad esempio Wang Chong con le sue spietate critiche al Daoismo, ma non tutti i letterati sono Wang Chong.

Al massimo, possiamo supporre che la teoria *Fangshi* possa spiegare le origini delle primissime versioni del genere *zhiguai*, dei cui autori tuttavia non conosciamo praticamente nulla. (Campany 1996, 164-166)

### *Parte del Xiaoshuo*

Tradizionalmente, il genere dei *zhiguai* è stato considerato da storici come Ban Gu, e politici come Huan Tan 桓譚 (43 A.C.–28 D.C.), parte del sovra-genere letterario denominato 小说 /*Xiaoshuo* (‘discorsi insignificanti’, nella fattispecie venne ufficialmente classificato come tale durante la Dinastia Song, dall’ecclettico letterato Ouyang Xiu 歐陽脩 (1007–1072) nel suo documento storiografico *Xin Tang Shu* 新唐書 (Nuova Storia dei Tang, 1066), a sua volta però considerato un ‘anti-genere’ a causa del fatto che al suo interno sono stati nel corso dei secoli raccolti un numero di elementi letterari più disparati. (Wu 1995, Chan 1998)

*Xiaoshuo* apparve come termine per la prima volta in una delle parabole del *Zhuangzi* (Campany 1996), ma fu utilizzato come categoria letteraria la prima volta da Huan Tan nel suo trattato *Xinlun* 新論 (Nuove Considerazioni) dell’anno 26 Dopo Cristo, per criticare i colleghi riguardo la loro passione per il collezionare i testi meno nobili, e in seguito fu usato da Ban Gu nel suo *Yiwenzhi* 艺文志 (Trattato di Belle Lettere), il quale riporta anche una ipotetica origine del genere come pettegolezzi e chiacchiericci di strada catalogati da ufficiali addetti al controllo dell’opinione pubblica. (Campany 1996, DeWoskin 1974)

In tempi moderni il termine *xiaoshuo* ha assunto il significato di ‘romanzo’ ed è associato alle opere di fiction in generale, tuttavia il suo significato di ‘discorsi insignificanti’ era molto più letterale, in quanto le opere classificate come tali erano classificate come letteratura di terza classe rispetto alla ‘vera’ letteratura, a volte con una connotazione elitaria che vedeva la razionalità dei letterati alla superstizione dei popolani, anche se i primi erano i principali scrittori di *zhiguai*, che trattavano però temi più vicini ai secondi, e anche una connotazione morale, come vedremo in seguito riguardo le diatribe tra letterati.

In ogni caso, il genere *zhiguai* esemplifica la relazione tra le credenze popolari e la cultura dei letterati, e il modo in cui questi due ambiti culturali normalmente distanti si intersecano. Studiosi come Alan Dundes li considerano, al pari dei racconti popolari europei, come uno “specchio della cultura” che funge da “etnografia autobiografica” del popolo che li origina (Dundes 2007).



## Il didatticismo del genere

Uno degli aspetti che ha caratterizzato il genere *zhiguai*, e le diatribe che si sono susseguite intorno ad esso, nel corso della sua lunga storia è sicuramente quello del Didatticismo, ossia la preoccupazione dell'autore di far sì che i suoi racconti comunichino al lettore un messaggio, un insegnamento morale.

La tipologia di tale messaggio morale è variata nel corso della storia del genere, in generale la tendenza è stata verso gli insegnamenti di tipo religioso, volti a esplicitare la dottrina in cui credeva l'autore, ed esempi di tale tendenza sono testi quali il *Mingxiangji* 冥祥记 (Memorie dei Presagi Miracolosi) di Wang Yan (5°-6° Secolo), autore di fede buddhista, e lo *Shenxianzhuan* 神仙传 (Biografie degli Immortali) di Ge Hong 葛洪(283-343 D.C.), autore di fede daoista.

Attraverso il radicamento delle loro esortazioni morali nella loro interpretazione dell'ordine dell'universo, essi indirettamente asserivano l'estensione del loro controllo sulle forme discorsive. (Chan, 1993)

In seguito, il didatticismo dei *zhiguai* ha assunto un aspetto più direttamente morale piuttosto che settario, discutendo invece di morale e di condotta personale. Anche se comunque, come avremo modo di osservare con Jin Yun, l'elemento religioso non è mai del tutto scomparso dall'aspetto didattico della narrativa *zhiguai*.

Il messaggio didattico è parte integrante della cosmografia dei *zhiguai*, attraverso i vari racconti l'autore delinea i modi in cui funziona il sovrannaturale nelle sue storie, e da tale funzionamento si può dedurre il messaggio che l'autore intende trasmettere.

Per fare un esempio che approfondiremo più avanti, autori di fede buddhista come Ji Yun hanno un interesse preciso nel rappresentare, attraverso i loro racconti, il funzionamento di concetti inerenti alla loro religione, quali ad esempio la retribuzione karmica.

Tale evidenza delle opinioni e dei *bias* dell'autore è un rimasuglio(cambia con un termine più adatto) dell'origine orale dei *zhiguai*, nato come una 'casual fiction'.

L'aspetto del didatticismo è uno dei motivi per cui il genere *Zhiguai* è stato preso poco in considerazione anche dai teorici letterari occidentali, i quali hanno per lungo tempo snobbato il genere per via di questo focus sulla morale invece che sull'estetica, come fa invece il genere *Chuanqi*, affermando persino che le opere dal proposito non-estetico non possano essere contate come letteratura. (Chan 1998)

Probabilmente, la ragione per cui il didatticismo è divenuto un aspetto così preponderante del genere è stata pragmatica: in quanto 'discorsi insignificanti', la narrativa *zhiguai* è considerata un genere di basso livello, scritto in un registro volgare e incentrato su argomenti frivoli se non addirittura licenziosi, che di conseguenza mal si addice all'intellettuale confuciano, da cui ci si

aspetta invece una dedizione a opere dai contenuti edificanti e scritti nel registro aulico derivante dai Classici.

Ma è comunque un genere estremamente popolare anche tra i letterati, tradizionalmente confuciani, che si dedicano sia alla lettura che alla compilazione di tale narrativa, e di conseguenza molti tra di essi, in particolare gli autori, hanno sentito il bisogno di anteporre una giustificazione alla loro opera, per dimostrare che un passatempo apparentemente frivolo avesse invece una utilità sociale che lo nobilitasse rispetto ai ‘pettegolezzi’ di cui si componeva invece il *xiaoshuo*.

C’è da precisare che comunque un elemento di ‘pettegolezzi’ è comunque spesso presente dietro a questi intenti moralizzanti, e leggendo alcuni di questi racconti si può denotare un intento satirico o diffamatorio, ad esempio contro avversari politici o contro il sistema. (Edwards & Louie 1996, Chan 1998)

Ad esempio, durante i primi anni della Dinastia Qing, i letterati confuciani, fieri rappresentanti della tradizionale cultura Han, erano visti con sospetto dal nuovo regime, straniero nella sua origine mancese, come dei potenziali nemici di dubbia fedeltà, e di conseguenza le loro attività, compresa la scrittura di opere poetiche e letterarie, erano strettamente monitorate dalla nuova classe dirigente. Di conseguenza, era possibile che quei letterati fedeli al vecchio regime usassero il sovrannaturale dei *zhiguai* per aggirare la censura ed esprimere un velato sentimento anti-mancese. (Chan 1998) Ciononostante, non bisogna giungere alla conclusione che tutti i racconti appartenenti al genere *Zhiguai* venissero scritti con una impronta didattica, molti dei narratori di queste storie, che venivano poi compilate dagli autori, erano più interessati a presentare una descrizione del mondo spirituale e dei suoi abitanti, in modo fine a sé stesso, piuttosto che a usare tali descrizioni per rivelare verità sul mondo terreno.

Importante evidenziare che vi sono anche stati autori di *zhiguai* che non hanno seguito questa tradizione di didatticismo, sostenendo che non ve ne fosse bisogno per nobilitare il genere, e i due più famosi sono probabilmente Pu Songling e, come vedremo, Yuan Mei, anche se per motivi diversi tra di loro.

## **Il Genere Zhiguai come Passatempo dei Letterati**

Possiamo vedere come mai i racconti *zhiguai* erano così popolari tra i letterati nonostante la loro appartenenza alla categoria dei ‘discorsi insignificanti’, e non è difficile visionare l’ambiente accademico in cui questo genere fioriva come attività: numerosi individui provenienti da ogni angolo dell’impero, istruiti nella cultura classica ma che si portano appresso storie e tradizioni della loro provincia o città d’origine e che spesso dedicano la propria devozione anche ad un credo religioso, si ritrovano e interagiscono prima nell’ambiente accademico degli esami imperiali, in cui

si formano rapporti formali e informali, sia tra esaminatori ed esaminandi che tra esaminandi, che sarebbero poi durati per tutta la loro carriera e oltre, e in seguito nell'ambiente burocratico, lavorando insieme negli ambiti di governo a progetti sponsorizzati dalla corte imperiale.

Ad esempio, nell'opera di Ji Yun, *Appunti Casuali dal Casotto degli Esami*, l'autore cita coloro che gli hanno riportato i racconti che ha compilato, e tra questi riconosciamo i suoi colleghi nel lavorare al progetto della Siku Quanshu, e anche molti altri eruditi della corte Qing, (Chan 1998)

Vi sono anche i membri un'altra categoria, quella dei segretari privati, ossia quei letterati di basso rango che non sono riusciti a superare gli esami di grado più alto e quindi sono limitati a ricoprire una varietà di cariche minori, spesso alle dipendenze di altri letterati, anch'essi partecipano a questa discussione.

Questi letterati si incontrano anche al di fuori del lavoro, e si scambiano opinioni, per confrontarsi e per creare, e in questi contesti si scambiano storie sentite nel corso della vita o ne creano di nuove, scambiandole tra di loro e citandosi l'un l'altro, ad esempio come coloro che riportano o raccontano la storia, allo scopo di rafforzarne il senso di autenticità.

### **Esempio – storie di spettri**

Tra tutte le categorie di racconti *zhiguai* in precedenza descritte, per ragioni tematiche ci concentreremo su di una in particolare: Le storie di fantasmi e spettri.

Questa categoria di *zhiguai* copre, come detto in precedenza, tutta una serie di casi di 'comunione necromantica', in cui i vivi si ritrovano ad interagire con i morti, hanno esperienze di pre-morte o ancora più bizzarre, i morti ritornano in vita ecc.

Lo sviluppo di questa categoria riflette un cambiamento dei valori nella cultura cinese, da un paradigma ad un altro, che si avvia in Cina dopo l'arrivo del Buddhismo e la sua diffusione tra le varie classi sociali.

Originariamente, nel paradigma culturale confuciano, i vivi interagivano solamente con i morti appartenenti al proprio lignaggio, in quanto secondo il canone confuciano di venerazione degli antenati e pietà filiale i morti non hanno interesse a interagire con nessuno che non sia un loro discendente o comunque un membro della loro famiglia, le loro benedizioni sono riservate a questi e nessuno deve nulla di conseguenza le interazioni rientrano nel contesto della loro venerazione degli antenati da parte dei vivi, ad esempio attraverso il ringraziamento mediante offerte.

Confucio stesso nei *Dialoghi* (Libro 2, Paragrafo 24) affermò che "Così come fare offerte ad antenati non propri è presunzione, così sapere ciò che è giusto e non farlo è codardia".

Ma con l'arrivo di nuove concezioni, portate dal Buddhismo da occidente, il paradigma cambia, e i vivi possono ritrovarsi a interagire con tutti i morti, anche quelli con cui non sono imparentati, e devono ad essi la stessa reverenza, secondo i buddhisti cinesi la pietà filiale deve essere universalizzata. (Campany 1991, Chan 1993)

Probabilmente, parte del fascino di queste storie, presto divenute più numerose di quelle sulle interazioni con gli antenati, era almeno in parte a causa dell'elemento di novità, di rottura con il paradigma.

### *Gli Spettri nel genere*

Una domanda che sorge spontanea è: come sono rappresentati questi spettri nella narrativa *zhiguai*? Il modo in cui sono descritti e caratterizzati gli spettri nei *zhiguai* è ovviamente variegato, ed è cambiato molto in base all'epoca e agli specifici autori, ma generalmente possiamo riconoscere alcuni *trend* più preponderanti.

Le prime rappresentazioni di spettri nella cultura cinese sono più antiche del genere *zhiguai*, e di solito sono nebulose e astratte, difficilmente definibili anche perché il carattere cinese 鬼/*Gui* è sempre stato un termine generico per indicare entità spirituali di ogni sorta, 'spiriti' che possono spaziare dagli spettri ai demoni, e nella sua forma arcaica su ossa oracolari sembrava generalmente indicare semplicemente una qualsiasi creatura non-umana. (Minwen 2016)

Tuttavia, possiamo osservare che con la nascita del genere essi cambiano da entità oscure e poco comprensibili a qualcosa di sempre più umanizzato.

Nel genere in sé, quando si tratta di caratterizzare il sovrannaturale, inclusi gli spettri, e le sue interazioni con gli esseri umani, possiamo osservare due approcci principali: l'approccio naturalistico, e l'approccio moralistico (Campany, 1991).

Nei *zhiguai* che seguono l'approccio naturalistico, generalmente più raro, gli spettri sono rappresentati come una delle varie forze dannose che esistono nel mondo: Una minaccia imminente per i viventi, che tendono a predare o generalmente aggredire le persone per un motivo o per un altro, e per tale aggressione non viene data una motivazione, essi sono rappresentati come una minacciosa forza e spesso hanno un aspetto mostruoso e disumano che li fa rassomigliare più a dei demoni che a dei fantasmi, e il focus dei racconti non sono le loro motivazioni, piuttosto come i viventi possono o meno difendersi dalle loro aggressioni.

Una possibile fonte di ispirazione di questi *zhiguai*, secondo Poo M. nel suo *Ghost Literature: Exorcistic Ritual Texts or Daily Entertainment?* (2000), sarebbe la tradizione taoista e in particolare quella riguardante l'arte di esorcizzare i demoni, ma questi possono anche essere ispirati da altre credenze religiose, ad esempio il buddhismo, e alcuni di questi assumono una connotazione

moralizzante, utilizzando questi spettri mostruosi come una metafora per concetti quale la retribuzione del karma.

Nei *zhiguai* che seguono il più comune approccio moralistico, invece, gli spettri sono rappresentati come personaggi a pieno titolo piuttosto che come minacce generalizzate, vi è spesso una relazione tra di essi e i viventi con cui interagiscono (una tendenza che deriva dalla tradizione cinese, e in particolare confuciana, di culto degli antenati, come vedremo in seguito), le loro interazioni con i viventi non sono necessariamente ostili e hanno quasi sempre una motivazione di fondo, il loro punto di vista e la loro voce vengono presi in considerazione dall'autore, e la risposta appropriata da parte dei viventi è quella di riconoscere tali aspetti, rispondendo in maniera affermativa o negativa (Campany 1991).

Generalmente, e soprattutto nel caso degli autori più tardi, gli spettri nei *zhiguai* sono fondamentalmente rappresentati come persone, non dissimili dai viventi nella diversità di morale e personalità da individuo a individuo, e con bisogni e desideri simili a quelli dei viventi, come rispetto, cibo o medicine, spesso mostrando una 'corporeità' quasi sconcertante per qualcosa di immaginato come spettrale e incorporeo, e li rende alquanto atipici rispetto ai fantasmi di altre culture. (Minwen 2016, Wenjin 2006)

Anche se quanto questi spettri siano 'fisici' varia in base all'autore, e generalmente è lasciato ambiguo in maniera inquietante (ad esempio, in alcuni racconti il cibo mangiato dagli spettri è apparentemente consumato, solo per ricomparire come se nulla fosse accaduto non appena gli spettri scompaiono, non è chiaro se ci sia stato un cambiamento nella realtà o se siano le percezioni del narratore ad essere state alterate dall'incontro con il sovrannaturale; In altri casi, uno spettro può donare un oggetto prezioso ad un vivente, che viene poi accusato di avere profanato la tomba dello spettro, fino a che questa viene trovata inviolata ma, una volta aperta, gli oggetti effettivamente mancano).

Anche il mondo degli spiriti delineato da questi racconti riceve un trattamento simile, venendo rappresentato come un mondo parallelo che coesiste con il mondo mortale e che è regolato da leggi e istituzioni simili a quelle che regolano il mondo mortale.

Ad esempio, alcuni *zhiguai* descrivono come i viventi che hanno problemi con fantasmi e demoni necessitano di rivolgersi, mediante gli adeguati rituali, alle autorità del mondo degli spiriti, ad esempio i numi protettori locali, mentre altri *zhiguai* narrano come fantasmi e demoni si manifestino a magistrati o altre figure di autorità terrene per pretendere giustizia contro i viventi, e questo si manifesta già nei primi *zhiguai*, in una 'burocratizzazione' dei rapporti tra i vivi e i morti.

Ciononostante, anche nelle storie ad approccio moralistico le interazioni tra spettri e viventi possono comunque essere ostili, se non addirittura mortali, ma in tal caso vi è quasi sempre un nesso tra lo spettro e la sua vittima. (Campany 1991)

Ad esempio la vittima potrebbe essere uno scettico che si vanta troppo spudoratamente del proprio non credere nell'esistenza del sovrannaturale(cioè, come vedremo in seguito, rientra in una delle diatribe più vivaci all'interno dell'ambiente dei letterati cinesi) o di non temere il potere degli spettri, e tali spaccionate sono percepite da questi come una mancanza di rispetto.

In questo tipo di racconti lo spettro si presenta sotto mentite spoglie e ingaggia la vittima in una conversazione sull'esistenza degli spettri, aspettando che la vittima raggiunga l'apice delle proprie argomentazioni o delle proprie vanterie per poi rivelare la propria vera natura(solitamente accompagnata da una frase ad effetto quale "*In verità, sono uno spettro io stesso!*") e confutarle nel modo più spiazzante possibile. In seguito, la vittima muore dopo qualche giorno dall'incontro.

Oppure la vittima è stata un tempo carnefice nei confronti dello spettro, quando questi era in vita o persino in una vita precedente, e lo spettro ritorna dalla tomba per richiedere giustizia dal sistema giudiziario oppure, più tipicamente, per farsi giustizia da solo portando la sua vittima alla follia e alla morte.

Di queste vendette, un altro esempio può essere quando la vittima ha dissacrato la tomba dello spettro, il quale si vendica terrorizzandola. Un esempio particolarmente volgare viene dallo *Zibuyu* 子不语 di Yuan Mei, in cui un ubriaco, vedendo un teschio umano per terra, vi defeca dentro, e paga per tale dissacrazione quando il morto si manifesta e lo terrorizza al punto della follia, il dissacratore viene trovato il giorno dopo intento ad auto-infliggersi la stessa dissacrazione inflitta ai resti mortali dello spettro, per poi morire di shock qualche giorno dopo.

Un altro esempio di interazione avviene quando gli spettri vogliono qualcosa dai viventi, e cosa potrebbero volere varia enormemente, dando vita a molte storie diverse.

Un esempio potrebbe essere il sostentamento, in cui gli spettri, pur essendo già morti, ancora hanno necessità di nutrirsi e allora cercano cibo e vino, in certi casi richiedendolo dai viventi e in altri casi cercando di rubarlo.

Nel primo caso, i viventi sono solitamente tenuti ad offrire qualcosa, e un rifiuto di offrire tale aiuto può risultare nell'ira degli spettri, mentre nel secondo i viventi reagiscono cercando di fermare i ladri, spesso anche con metodi violenti.

Si può quasi osservare un pattern in questo genere di interazione, dove da un lato i viventi sono tenuti ad ascoltare e a rispondere alla richiesta degli spettri, mentre gli spettri sono tenuti a non prendere ciò che non gli viene offerto spontaneamente, una violazione di questa interazione a doppio senso risulta in una punizione. (Campany 1991)

Altra cosa che spesso gli spettri richiedono ai viventi è qualcosa riguardante le loro spoglie mortali allo scopo di poter riposare in pace, classici esempi di tale richiesta sono il ritrovamento o l'esumazione di un cadavere allo scopo di dargli una degna sepoltura, oppure la ricerca e la riparazione di una antica tomba che è stata dilapidata dal tempo.

Solitamente, la soddisfazione di tale richiesta da parte dei viventi risulta in una ricompensa da parte degli spettri, ad esempio con un dono materiale di ricchezze, nella forma del ritrovamento di oggetti preziosi lasciati dallo spettro o di cui lo spettro rivela l'ubicazione, oppure con un aiuto nella mobilità sociale, ad esempio uno spettro potrebbe ricompensare un giovane letterato apparendo in sogno ad un alto ufficiale per raccomandarlo alle selezioni degli esami imperiali o per una carica.

In altri casi sono i viventi a ricercare l'aiuto degli spettri, ad esempio un uomo affetto da una malattia per cui nessuna medicina terrena riesce a guarirlo potrebbe fare offerte sulla tomba di uno spettro per chiedergli di procurargli un rimedio che lo salvi.

Oppure, più semplicemente, i vivi e i morti si incontrano e passano del tempo insieme, ad esempio come compagni di giochi o condividendo i propri interessi come amici. Esempi di queste storie sono quelle che narrano di funzionari viventi che si ritrovano a conversare con i loro predecessori ora defunti, o persino, in certi casi, come amanti tragici.

Si può trattare di matrimoni infranti dalla morte, in cui un coniuge morto cerca di entrare in contatto almeno un'ultima volta con la sua metà, ma che inevitabilmente deve in seguito passare oltre, in quanto il focus di questi *zhiguai* è quello di mostrare come i vivi e i morti siano destinati a percorrere strade diverse. (Campany 1991)

Ma vi è anche un intero filone, in particolare, di storie romantiche se non erotiche, il cui argomento sono le relazioni più o meno illecite tra uomini terreni e le loro amanti sovranaturali di varia natura, e non fanno eccezione gli spettri, nel caso delle storie che si incentrano sulle 'Mogli Fantasma'.

Wenjuan Xie, nel suo articolo *Encountering Ghost Princesses* per il libro *Unsettling Assumptions*(2014), ne discute riguardo il *Soushen Ji*(di cui parleremo brevemente più avanti), e di come tutti i racconti di relazioni amorose tra umani e spettri nel testo vedono proprio un uomo vivente e una donna fantasma.

Queste 'Mogli Fantasma' sono quasi sempre giovani donne di grande bellezza e provenienti da famiglie ricche, che sono tuttavia morte nubili, prima di potersi sposare, e che di conseguenza escono dalla tomba, a volte molti anni o decenni dopo la propria morte, allo scopo di trovare un compagno.

Quelli con cui queste donne spettrali arrivano a congiungersi sono spesso uomini di basso rango, o letterati squattrinati che non sono ancora riusciti a farsi una carriera e a mettere su una famiglia, e le relazioni si rivelano estremamente fruttuose per loro, in quanto attraverso le loro spose ottengono ricchezza materiale, ad esempio ricevendo parte dei preziosi nel corredo funebre, spesso grazie a tale unione entrano a far parte di una famiglia prestigiosa, e nonostante lo stato spettrale della loro sposa la loro unione risulta persino in dei figli.

Ma inevitabilmente, la moglie alla fine ritorna alla tomba, lasciando il marito vedovo. Le motivazioni possono variare, in certi casi la donna può riposare in pace in quanto ha portato a termine il suo scopo, in altri casi a causa di un errore da parte del marito (ad esempio, la rottura di un giuramento fatto prima del matrimonio, che rivela la natura sovranaturale della moglie, la quale per questo non può più rimanere con la famiglia), ma in ogni caso la loro storia finisce con il marito elevato e realizzato attraverso il matrimonio, ma il loro amore perso. (Wenjuan 2014)

Questo tipo di racconto segue gli stilemi del sotto-genere delle amanti sovranaturali, che siano esse spettrali come le ‘Mogli Fantasma’ o spirituali come le ben più famose famose huli jing 狐狸精 (spiriti volpe), e la struttura riflette quali erano le aspettative sociali della cultura confuciana per le donne, che in questi racconti non possono riposare in pace fino a che non hanno adempiuto alla loro funzione sociale di essere mogli e madri.

L’elemento mistico di questi racconti, invece, riflette l’appropriazione del concetto daoista di dualità Yin-Yang ( 阴阳 ) da parte dei confuciani, che anziché interpretare le due metà come equivalenti e paritarie le concepiscono come gerarchizzate, nella fattispecie ponendo lo Yin ( 阴 ) come il principio femminile e negativo, sottomesso allo Yang ( 阳 ) principio maschile e positivo.

Questa visione gerarchizzata si estende al punto di vedere lo Yin come inerentemente ‘morto’ e di conseguenza arriva ad equiparare la figura della donna e dello spettro, ed è per questo che l’unione del suo Yin con lo Yang dell’uomo porta la donna morta a divenire più ‘viva’ al punto da poter persino procreare, ergo portare a compimento il proprio ruolo sociale di moglie e madre (Wenjuan 2014, 8-10; Minwen 2016, 156-157).

## **Il Dibattito su Spettri e Volpi**

Un aspetto particolare della sottocultura che circondava il genere *zhiguai* è quella che gli autori chiamavano *tanhu shuogui* 谈狐说鬼 (letteralmente ‘discutere di volpi e parlare di spettri’, ma più corretto come ‘Dibattito su Spettri e Volpi’), una discussione che avveniva a riguardo del genere tra i letterati che prendevano parte alla sottocultura, nella forma di un dialogo, in parte sull’esistenza o meno del sovranaturale e in parte sul suo ruolo nella retribuzione ultraterrena, se spiriti e demoni e spettri effettivamente ricompensano i meritevoli e puniscono gli indegni.

In questo dibattito punto per punto, l’autenticità dei racconti è alternativamente messa in discussione oppure affermata, ad esempio vengono citati personaggi storici in qualità di narratori, protagonisti o come originali autori dei racconti, con una particolare attenzione alla precisa collocazione spaziale e temporale di questi ultimi per evidenziarne l’autenticità, al punto che in certi casi i letterati si citano l’un l’altro in tali racconti. (Chan 1998)



Entrambi gli schieramenti in questa discussione, da un lato i credenti e dall'altro gli scettici, utilizzano tattiche simili per sostenere la propria tesi, ad esempio le metafore e l'appello all'autorità, spesso citando gli stessi precedenti ma traendo da essi conclusioni opposte, ma una importante eccezione fu proprio uno degli autori che andremo ad analizzare, Ji Yun.

Il Dibattito su Spettri e Volpi era portata avanti principalmente attraverso una serie di saggi, che si basavano su citazioni ai Classici e alle Storiografie, ma si svolgeva anche attraverso la scrittura di racconti *zhiguai*, che solitamente prendevano spunto da testi più antichi ma erano anche basati su testimonianze dirette o indirette(ques'ultimo approccio favorito da Ji Yun).

Può sorprendere che tali racconti erano scritti come prove dalla fazione dei credenti, ma che anche gli scettici si dilettaessero nella loro scrittura, come opere di semplice fiction. (Chan 1996)

### *La posizione dei credenti*

Nel caso dei credenti, che nel corso del tempo crebbero fino a diventare la maggioranza sotto i Qing, i racconti *zhiguai* sono utilizzati come evidenza empirica dell'effettiva esistenza del sovrannaturale, offrendo spiegazioni basate sul folklore, sulla filosofia dei testi antichi e dei classici, ad esempio la teoria del Qi. (Chan 1993)

Osservando il modo in cui i credenti tessono le loro tesi, il loro approccio al sovrannaturale sembra quasi scientifico, con una grande attenzione data a delineare con precisione più o meno rigorosa il mondo degli spiriti e le leggi che lo governano.

Un altro elemento della posizione dei credenti è l'idea che la tracotanza degli scettici sia offensiva nei confronti delle entità sovrannaturali, ergo fioccano quelle tipologie di storie che abbiamo già osservato, in cui entità spirituali di varia natura ingaggiano gli scettici in una trappola discorsiva volta a demolire le loro argomentazioni con una dimostrazione di incontrovertibile natura ultraterrena.

Uno dei più noti tra i credenti del periodo dei tardi Qing era probabilmente il pittore e saggista Luo Ping 罗聘(1733 - 1799), membro della cerchia sociale dei letterati e conoscente sia di Ji Yun che di Yuan Mei(notò un episodio in cui egli realizzò un ritratto del secondo, il quale però lo rifiutò in quanto, a suo dire, non vi si riconosceva, così che Luo decise di tenerlo in casa propria), il quale scrisse un trattato, intitolato 鬼神 Guishen(Sull'Argomento di Demoni e Divinità) in risposta agli scritti dello scettico Hong Liangji, difendendo la credenza nell'esistenza di entità spirituali, egli cita l'opera di Zhang Zai e la Teoria del Qi, spiegando come gli spiriti sono sue manifestazioni, e cita anche gli storici che li hanno documentati.

Luo Ping, così come gli altri credenti, non va solo a sostenerne l'esistenza, ma ne descrive anche il proposito, e in generale non si concepisce che tali entità esistano senza avere uno scopo nello schema dell'universo. (Chan 1993)

### *La posizione degli scettici*

Durante il periodo dei tardi Qing, i letterati che aderivano alla posizione degli scettici nel contesto del Dibattito erano ridotti ad una minoranza rispetto a quelli che aderivano alla posizione dei credenti, ma erano comunque abbastanza attivi da far sentire la loro voce, e questo anche grazie al cambiamento di attitudine che stava emergendo nella cultura cinese del tempo, un nuovo clima razionalista insieme a una nuova tendenza iconoclasta, considerato quasi un 'illuminismo cinese' basato sulla tradizione confuciana, prima dell'inizio dell'invasione coloniale da parte delle potenze occidentali, che avrebbero distrutto la fede degli eruditi nella tradizione e aperto la strada al Movimento del 4 Maggio. (Chan 1993)

Oltre al razionalismo, l'altra importante fondazione delle argomentazioni degli scettici sono insite nell'opera di Confucio stesso, di cui si ricorda la frase, attribuitagli dai *Dialoghi*, “子不语怪、力、乱、神。”, ossia “Il Maestro non parlava di gesta, divinità, demoni o prodigi.”, e degli eruditi di epoca Han, tra cui ad esempio il filosofo confuciano Wang Chong 王充(27–97), il quale derise le credenze daoiste in alcuni dei suoi scritti, e lo storico di corte Ying Shao, che a sua volta si era pronunciato contro la credenza nel sovrannaturale.

Alla tradizione degli scettici è stato anche associato Zhu Xi, ma come abbiamo visto tale inclusione non è esattamente corretta, e Ji Yun stesso la diniegava (HX 6:12):

“Il Maestro Zhu affermò che l'ascesa dell'anima *Hun* e la discesa dell'anima *Po* siano parte del ciclo naturale, e che spiriti e demoni non via appartengano. Egli non ha mai affermato che i secondi non esistessero.”

Su base razionalista, gli scettici affermano che i racconti proposti dai credenti come prove dell'esistenza del sovrannaturale non abbiano un vero fondamento, che gli avvistamenti di entità spirituali sono probabilmente il risultato di narratori che sono stati vittima di allucinazioni, o facendo notare che i fenomeni descritti nei racconti hanno una più plausibile spiegazione naturalistica, e che i ragionamenti fatti dai credenti per giungere alle loro conclusioni presentano delle fallacie, e quindi non sono credibili. (Chan 1993)

Oppure, argomentano riguardo a una delle caratteristiche salienti del genere, ossia il didatticismo, facendo notare che i narratori e gli scrittori di racconti hanno di solito un secondo fine nella compilazioni di tali racconti, e affermando che in realtà fossero originariamente invenzioni delle élite volte ad educare le masse ignoranti.

Lo storico Qian Daxin 钱大昕 (1728–1804), tra l'altro membro della cerchia di Ji Yun, è noto tra gli scettici per il suo lavoro di confutazione delle pratiche divinatorie quali il *fortune-telling*,

facendo notare che le possibili combinazioni dell'oroscopo sono limitate(518.000 per la precisione) e che di conseguenza potesse avere solo risultati limitati.

Qian sosteneva che al massimo le superstizioni potevano avere un valore pedagogico, volto ad incoraggiare il volgo, ignorante dei Classici, a perseguire una buona condotta e ad astenersi da comportamenti scorretti.

Il letterato Hong Liangji 洪亮吉 (1746–1809), nella sua opera *Suiyuan Sibi* 随缘撕逼 (Appunti Casuali dal Giardino della Soddisfazione), negò il concetto buddhista di retribuzione karmica, affermando che gli spiriti non avessero il potere effettivo di influenzare il mondo, e andando persino ad affermare che la devozione riservata dai superstiziosi agli spiriti dovrebbe essere invece diretta alla propria famiglia, ergo la sua critica del sovrannaturale assume una dimensione morale.

Un altro esempio attinente all'argomento è anche Yuan Mei, il quale espresse le sue criticità nei confronti di certe credenze superstiziose che erano diffuse in Cina, tra cui ad esempio la divinazione, la fisiognomica, e l'astrologia. Per fare ciò, Yuan Mei utilizzò le fonti storiche, andando a citare diversi esempi in cui certe divinazioni si erano rivelate errate, allo scopo di dimostrarne la falsità.

Possiamo quindi dedurre che uno degli obiettivi degli scettici era quello di criticare certe pratiche degli appartenenti ai ceti bassi, considerate 'superstizioni', ma dobbiamo ricordare che la loro idea di scetticismo era diversa dalla nostra idea moderna di scetticismo, e che nonostante tutto essi non sempre negavano l'esistenza del sovrannaturale in toto, in certi casi alcuni tipi di entità spirituali erano comunque accettati come reali, ad esempio gli spiriti degli antenati la cui venerazione era parte integrante del sistema di valori confuciano. (Chan 1993)

## **Opere che hanno definito il Genere**

Prima di analizzare direttamente Ji Yun e Yuan Mei, andiamo ad analizzare brevemente tre delle opere che hanno definito il genere *zhiguai* nel corso dei secoli, con una particolare attenzione all'opera di Pu Songling, data la sua estrema influenza sul genere nel periodo in cui Ji e Yuan hanno operato.”

### *Soushen Ji*

La prima opera è lo 搜神记/Soushen Ji(In cerca del Sovrannaturale), testo risalente al Periodo delle Sei Dinastie e la cui compilazione è solitamente attribuita a Gan Bao 干寶 (morto del 336 D.C.), storico di corte per 搜神记 (Jin Yuan Di), l'Imperatore Yuan(276 – 223 D.C.) della Dinastia Jin(266 – 420 D.C.).

L'opera contiene un totale di 464 racconti, sia appartenenti al genere *zhiguai* che al genere *chuanqi*, e molti di questi racconti sono di origine indiana, e hanno il proposito di esemplificare i temi portanti del credo buddhista, esprimendo un cambiamento culturale portato in Cina da tale religione.

Il *Soushen Ji* è importante in quanto si tratta della più antica raccolta di racconti *zhiguai* a noi pervenuta, e forse la prima opera il cui specifico proposito è raccogliere i racconti *zhiguai*, e dimostra il cambiamento della percezione letteraria e storica del suo periodo, con il distacco del genere dalla storiografia ufficiale per divenire indipendente. (Minwen 2016)

### *Taiping Guangji*

La seconda opera è il 太平廣記 /*Taiping Guangji* (Cronache Dettagliate dell'Era Taiping), documento che fu compilato dal letterato 李昉 /*Li Fang* (925 – 996 D.C.) durante l'epoca della Dinastia Song, dapprima come manoscritto mai pubblicato in quanto *Xiaoshuo*, e in seguito stampato e pubblicato durante l'epoca della Dinastia Ming.

L'opera si compone di un totale di 500 capitoli, per un totale di 7000 racconti, e nel compilarla l'autore selezionò i racconti da oltre 300 opere precedenti (molti dei quali oggi perduti), spaziando sul piano temporale dalla Dinastia Han fino ai primi anni della Dinastia Song, e come il *Soushen Ji* anche questa opera contiene racconti appartenenti sia al genere *zhiguai* che al genere *chuanqi*, molti dei quali sono di ispirazione religiosa, sia daoista che buddhista.

Importante menzionare che l'autore che vedremo tra poco, Pu Songling, citò il *Taiping Guangji* come una delle sue fonti di ispirazione per la creazione della sua opera massima.

### *Liaozhai zhiyi*

Ma al suo apice, il genere venne influenzato in maniera incommensurabile da un autore in particolare, Pu Songling 蒲松齡 (1640–1715), e dalla sua opera massima dei *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 (Racconti Fantastici dello Studio Liao), pubblicata 50 anni dopo la sua morte, e così prominente da essere una delle pochissime opere del genere a essere famose anche al di fuori della Cina.

La sua opera, che comprende più di 500 racconti che narrano di spettri e spiriti più o meno malevoli o benevoli, ha definito il genere *zhiguai* nel periodo dei tardi Qing, e tutti gli scrittori di resoconti del paranormale di quel periodo, in un modo o nell'altro, tendono a rifarsi a lui, che sia per imitarlo o per criticarlo, e tutt'oggi continua ad avere una influenza immensa sulla fantasy fiction cinese, avendo ispirato numerosi adattamenti in formato televisivo e cinematografico. (Whyke & Yu 1995)

Ji Yun e Yuan Mei non fanno eccezione, anche se ovviamente questi due autori dal vissuto e dalle opinioni così contrastanti giungono a conclusioni abbastanza diverse.

## **Un Letterato Tipico - Ji Yun**

Parliamo ora di Ji Yun, il primo dei due autori di racconti *zhiguai* più rappresentativi della loro epoca, e in particolare rappresentativo della corrente didatticista che ha caratterizzato parte del genere.

Nato nel 1724 nella provincia dello Hebei, Ji Yun venne da una famiglia di eruditi, e fin da giovane si distinse ottenendo i massimi voti agli esami di provincia, prima di distinguersi nell'Accademia Hanlin.

Una serie di contrattempi rallentò la sua carriera, ma Ji Yun riuscì comunque a guadagnarsi un posto a corte, da un lato divenendo un poeta favorito dell'Imperatore Qianlong e dall'altro lavorando come editor presso le librerie imperiali.

A riguardo, su ordine dell'Imperatore Qianlong 乾隆 (1711–1796) egli compilò, insieme ad altri eruditi di corte, la *Siku Quanshu* 四库全书 (Libreria completa delle quattro tesorerie), opera titanica che catalogava oltre 10.000 titoli, e che divenne la più grande enciclopedia letteraria della storia cinese.

Fu all'interno di questo contesto sociale e lavorativo che Ji Yun divenne un autore di racconti *zhiguai*, coadiuvato dai suoi colleghi e dai suoi conoscenti che raccontavano le proprie storie e compilavano le proprie raccolte, tra cui Luo Ping e Yuan Mei.

Ji Yun partecipò anche al Dibattito su Spettri e Volpi, sostenendo fermamente la sua posizione di credente, al punto che egli andò oltre il solito metodo saggistico, ma compilò la sua opera principale proprio allo scopo di sostenere tale posizione.”

### *Appunti casuali dal casotto degli esami*

L'opera massima di Ji Yun nel genere *zhiguai*, la raccolta *Yuewei Caotang Biji* 阅微草堂笔记 (Appunti casuali dal casotto degli esami) è la più estesa del suo genere nel periodo tardo-imperiale, raccogliendo più di 1000 racconti di anomalie, narrate da persone della cerchia sociale dell'autore, tra cui parenti (in particolare il padre, Ji Rongshu, e gli zii) e amici e conoscenti, come passatempo.

A riguardo, il professor Lu Jintang della *Taiwan Chengchi University* ne elenca oltre un centinaio, spaziando tra amici, colleghi e conoscenti, di individui che contribuirono a fornire le storie compilate nell'opera di Ji Yun, inclusi coloro che lavorarono insieme a lui al progetto imperiale di compilazione del *Siku Quanshu* (Libreria Completa delle Quattro Tesorerie), motivo

per cui può essere considerato un 'Libro della Gentry', e una fonte inestimabile per conoscere la mentalità di tale cerchia sociale. (Chan 1993)

Questo riflette l'approccio di Ji Yun al genere e al Dibattito: In contrasto con gli altri letterati che si cimentavano nel Dibattito su Spettri e Volpi, Ji Yun preferisce non andare a ricercare i racconti da riportare nelle fonti antiche, e invece favorisce racconti di esperienze personali recenti, probabilmente per rafforzare il senso di autenticità delle opere.

Come si è già menzionato nei precedenti paragrafi, *Appunti Casuali dal Casotto degli Esami* venne compilato nel contesto del 'Dibattito su Spettri e Volpi', e infatti buona parte dei racconti catalogati erano narrati da credenti, con lo scopo di convincere gli scettici dell'esistenza del soprannaturale.

In quanto opera di un fermo credente, *Appunti Casuali del Casotto degli Esami* non cataloga eventi paranormali come qualcosa di meraviglioso, ma come prove dell'esistenza del soprannaturale e come evidenza di come tale mondo spirituale funziona.

Come ci si può aspettare da un letterato tradizionale come Ji Yun, l'opera è molto più che semplice narrativa, il suo intento didattico è evidentissimo, anche perché Ji Yun vedeva il didatticismo come un autentico dovere morale per la classe dei letterati, il cui compito era di agire come guardiani della moralità e promotori di buona condotta.

Non che Ji Yun non compilasse, qualche volta, i suoi racconti anche per il semplice diletto, lui stesso lo ammetteva nei suoi scritti, ma generalmente lui era contrario a ridurre i racconti *zhiguai* una mera opera di fiction, come altri suoi contemporanei.

Ma il suo didatticismo è comunque peculiare, infatti l'autore incoraggia il lettore a dare il proprio giudizio personale in ogni situazione, criticando l'adesione cieca al moralismo.

Nella sua opera Ji Yun pone enfasi sul confutare gli argomenti degli scettici, mediante un approccio esplorativo e induttivo al soprannaturale, ad esempio nella sua confutazione dell'argomento secondo cui l'erudito neoconfuciano Zhu Xi fosse un precursore degli scettici, citando passaggi da una delle sue opere, il *Zhuzi Yulei*, per dimostrare che egli non negasse l'esistenza del soprannaturale.

Questa sua argomentazione sembra essere stata confermata dagli studi successivi, e gli storici moderni affermano, dallo studio delle opere di Zhu Xi, che egli effettivamente accettasse, e credesse in, alcune superstizioni popolari.

I racconti di incontri soprannaturali contenuti nel *Appunti casuali dal casotto degli esami* sono generalmente brevi e dritti al punto, vi sono storie di incontri con immortali, evocati dagli uomini per predire loro fortuna futura o per diagnosticare o per curare un malanno particolarmente pernicioso, e vi sono anche le storie di incontri con spiriti animali, come le volpi, e queste sono

generalmente di amori o seduzioni; ma generalmente, le storie di Ji Yun parlano di spettri, di incontri e interazioni tra i vivi e i morti.

Ji Yun illustra le sue credenze attraverso i suoi racconti, tra cui la mano del fato e la retribuzione del karma nella punizione di crimini passati, a volte per mano di entità spirituali e a volte per mano della provvidenza, oppure descrive concatenazioni di eventi.

Ad esempio, in un racconto egli descrive il caso di un criminale in fuga dalle guardie, e di come una sua azione, apparentemente insignificante, innesca una catena di eventi che alla fine porta proprio alla sua cattura da parte delle guardie.

Il tono nei racconti di *Appunti Casuali dal Casotto degli Esami* è quasi sempre serio, dato che in contrasto con gli altri autori, come ad esempio (anzi, in particolare) Yuan Mei, lo scopo di Ji Yun è raramente quello di divertire il lettore, quanto piuttosto quello di comunicare una morale e un'opinione, e l'elemento sovrannaturale non è mai trattato in maniera umoristica, dato che lo scopo di Ji Yun è provarne la veridicità, e rappresentarlo in modo non serio andrebbe a intaccare la credibilità della sua opera. (Chan 1993)

Infatti, Ji Yun presenta gli eventi sovrannaturali dei suoi racconti come dei fatti oggettivi, con un approccio conciso e dritto al punto, quasi giornalistico, al punto di indicare con precisione la data di tali eventi e la linea di trasmissione del racconto fino al suo originale narratore, senza contare il modo in cui spesso gli stessi eventi sono presentati in più versioni nello stesso racconto, che vengono discusse in una conversazione tra i personaggi che ascoltano e raccontano.

La dimostrazione della veridicità dell'elemento sovrannaturale avviene mediante una logica di eliminazione, in cui nel corso della conversazione tutte le possibili spiegazioni mondane vengono discusse e infine escluse, fino a che solamente la spiegazione sovrannaturale rimane come unica scelta, questo stile argomentativo era pensato specificatamente per rendere tali racconti appetibili ad un pubblico di eruditi, abituati al ragionamento critico, ma era tuttavia in contrasto con la tendenza all'astrazione tipica dell'analisi neo-confuciana.

Le storie che Ji Yun compila nella sua opera sono quindi descritte come reali, esse sono prima di tutto fatti oggettivi e secondariamente un'occasione per l'autore di trarre una lezione morale dall'osservazione di tali fatti, Ji Yun rifiutava l'idea di ridurre il genere *zhiguai* a semplice narrativa di *fiction* in quanto dal suo punto di vista si poteva trarre una lezione morale solamente dall'osservazione di fatti reali, vi sono alcune allegorie nell'opera ma sono molto rare e non sono mai narrate da Ji Yun stesso, al punto che egli vi riferiva come 'infondate' e 'irreali', e che a suo parere potevano arrecare danno se male interpretate.

Osservando il modo in cui egli compila i suoi racconti nel *Appunti Casuali dal Casotto degli Esami*, possiamo notare che Ji Yun aveva scarso interesse nello sviluppare la trama e il senso di

suspense, in quanto concentrarsi su tali aspetti andrebbe a indebolire l'argomentazione, che è invece lo scopo principale della sua opera.

Anche se Ji Yun non delinea il funzionamento del mondo spirituale in maniera sistematica, possiamo dedurre comunque che esso funzioni in maniera simile a quello mortale, nell'essere regolato da leggi e istituzioni simili a quelle terrene. (Chan 1998)

Allo stesso modo Ji Yun, in modo simile al collega Yuan Mei, descrive le varie entità spirituali dei suoi racconti come dotate di caratteristiche fondamentalmente umane nella personalità e nel comportamento, e nella tendenza ad accettare argomenti ragionati per porre fine a situazioni di disturbo e/o ostilità, sia pure dimostrando anche delle differenze, e questo è vero non solo degli spettri, che sono stati un tempo umani, ma anche di altre creature che umane non lo sono mai state, come ad esempio le huli jing.

Un esempio di questo è uno dei suoi racconti, in cui un uomo racconta di come una volta abbia offeso uno spettro, rompendo accidentalmente la sua bara che si trovava sepolta sotto una strada. L'uomo racconta di un vivido sogno in cui gli spiriti lo trascinano davanti al nume locale e messo a processo, in quanto lo spettro lo ha denunciato per aver danneggiato la sua 'abitazione'. Dopo che l'accusa e la difesa hanno espresso le loro argomentazioni, alla fine il nume protettore locale dichiara che l'uomo è tenuto a risarcire lo spettro con una compensazione in 'denaro fantasma(soldi finti di carta, che si offrono ai morti bruciandoli)' e l'onere di riparare la bara. (LY 6:6)

Il tono dei racconti nell'opera di Ji Yun è decisamente serio(anche se vi sono alcune eccezioni, con racconti scritti con intento satirico, o di semplice intrattenimento, ma non era questo il proposito principale dell'opera), con la sua forte enfasi sull'autenticità e persino sulla verificabilità, allo scopo di rendere tale narrativa appetibile per un pubblico di eruditi, ma l'approccio empirico è peculiare, e in contrasto con la tipica tendenza all'astrazione che caratterizza l'analisi neo-confuciana.

Ma in tutto questo, Ji Yun mostra principalmente interesse ai dettagli e alla loro autenticità, ma uno scarso interesse per l'elemento narrativo, che sia lo sviluppo della trama o la costruzione della suspense, in quanto focalizzarsi su tali aspetti indebolirebbero l'argomentazione dell'opera, rischiando di renderla artificiosa. (Chan 1993)

In modo simile, Ji Yun non si sforza molto sul versante cosmografico, e non offre uno schema sistematico di come funziona precisamente il mondo del sovrannaturale, la cosmologia dei suoi racconti si può solo dedurre parzialmente.

Da un punto di vista moderno e razionale, possiamo facilmente supporre che il motivo di tale mancanza di coerenza derivasse dall'ossimoro intrinseco dell'opera, il cui proposito era di



dimostrare in maniera razionale e ‘scientifica’ qualcosa che con il razionale e lo scientifico aveva poco a che spartire. (Chan 1993)

## **Un Letterato Ribelle - Yuan Mei**

Il secondo più importante tra gli autori di racconti *zhiguai* del periodo dei tardi Qing è senza dubbio Yuan Mei(1716-1798), non solo per la prolificità della sua opera ma anche per la sua indole e filosofia estremamente atipica per un uomo del suo tempo e del suo rango.

Originario della provincia dello Zhejiang, Yuan Mei fu un autentico prodigio fin dall’infanzia, venendo considerato uno studioso affermato già all’età di 11 anni, e divenendo il più giovane candidato mai ammesso agli esami imperiali, anche se non riuscì a superarli, un fallimento che lo avrebbe perseguitato negli anni a venire.

Ciononostante, Yuan Mei ebbe occasione di rifarsi più avanti, infatti egli superò numerosi gradi degli esami imperiali e riuscendo ad accedere all’Accademia Hanlin, in seguito egli si distinse al punto da ottenere la carica di magistrato a soli 27 anni, operando nella città di Lishui nella provincia del Jiangsu.

Il periodo di lavoro all’interno del sistema giudiziario lasciò un’impronta indelebile sulla fibra di Yuan Mei, in quanto negli anni in cui lavorò come magistrato egli ebbe più volte occasione di osservare di persona la corruzione, l’ipocrisia ideologica coadiuvata dalla morale puritana dei neo-confuciani, e soprattutto i continui abusi di potere, specialmente ai danni delle categorie sociali più vulnerabili, che si susseguivano regolarmente all’interno del sistema giudiziario della sua epoca.

Yuan Mei credeva in una applicazione compassionevole ed equa della giustizia, e non nascose mai il suo disprezzo per le crudeltà di cui fu testimone nei suoi anni come magistrato, e nonostante il suo rifiuto del didatticismo del genere ciò informò la stesura dei suoi racconti *zhiguai* in seguito.

Egli condusse nel corso degli anni una carriera a dir poco esemplare, così fruttuosa da valergli il ritiro a vita privata a soli 33 anni, e anche in seguito egli rimase una figura di spicco della gentry confuciana, in qualità di poeta e autore di grande rilievo, nonché di educatore.

Tali conquiste e tale talento lo rendevano sotto molti aspetti un fulgido esemplare del letterato confuciano, eppure egli era invece, sotto molti altri aspetti, un ribelle in tale ambito culturale, in egual misura elogiato e condannato. (Francis 2002)

Oltre che per la sua scarsa tolleranza per i protocolli formali, Yuan Mei era anche noto, e non visto di buon occhio, per via dei suoi costumi libertini, data la sua passione per accompagnarsi con numerosi amanti, sia donne che giovani uomini attraenti(tra cui colleghi e studenti e in particolare

attori, categoria vista malissimo dalle classi alte della società cinese e considerata alla stregua delle prostitute), comportamento considerato come sconveniente per un letterato del suo rango.

Anche più scandaloso fu il suo comportamento post-ritiro, in quanto Yuan Mei divenne noto per fare da precettore a pupilli di entrambi i sessi, insegnando a gruppi misti e facendo da mentore a molte giovani donne che divennero scrittrici e poetesse, forse a causa del fatto che tre delle sue figlie biologiche morirono prematuramente. (Louie & Edwards 1996)

In ogni caso, la società del genere non accettava un simile comportamento, egli venne accusato di usare la sua posizione di letterato per mascherare i suoi usi depravati e insidiare ragazze e ragazzi di buona famiglia, e alla fine a causa di queste dicerie venne cacciato dalla città di Nanjing.

In generale, Yuan Mei può essere quasi considerato un progressista per la sua epoca, non solo egli si era espresso a favore dell'educazione femminile ma era anche contrario alla pratica della fasciatura dei piedi, e nei suoi scritti egli era solito rappresentare le donne come soggetti attivi e come parte della élite intellettuale, incluse figure storiche controverse quali l'imperatrice Wu Zetian e la concubina/amministratrice Shangguan Wan'er, che erano state oggetto di demonizzazione nella storiografia confuciana. (Francis 2002)

A riguardo, pur essendo sotto molti aspetti un letterato confuciano esemplare, Yuan Mei aveva assai poca pazienza verso i neo-confuciani, la cui dottrina egli riteneva, per motivi già elencati, una derivazione ipocrita e crudele degli insegnamenti di Confucio, e che non perdeva occasione per mettere alla berlina nella sua opera.

Yuan Mei era altrettanto sprezzante anche verso altri credo di tipo religioso, come si può evincere non solo dai suoi racconti ma anche dalla sua corrispondenza, infatti in una lettera ad un collega di confessione buddhista, che lo esortava ad abbandonare le sue abitudini libertine e a convertirsi, egli rispose: "Ciò che mi chiedi è di comportarmi come se fossi morto, quando io non sono affatto morto!". (Waley 1956, p. 82)

Sotto molti aspetti un edonista, non c'è da stupirsi che Yuan Mei avesse una bassa opinione del buddhismo, la cui dottrina di astenersi dagli aspetti più piacevoli della vita era paragonabile a una morte vivente, una vita svuotata del suo significato.

Pur essendo generalmente dalla parte degli scettici nell'ambito del Dibattito su Spettri e Volpi, avendo dileggiato pratiche superstiziose quali la geomanzia e la divinazione per la loro storicamente comprovata inefficacia, Yuan Mei era un vero appassionato del sovrannaturale, ed era estremamente attivo nel raccogliere fatti bizzarri e compilare racconti *zhiguai*, al punto da essere considerato, insieme a Ji Yun, uno dei massimi autori del genere.

Il motivo di questa passione è da ricercarsi nel suo edonismo, in quanto i fatti che fuoriescono dall'ordinario sono fonte di novità e di forti emozioni, e rifiutando il tipico didatticismo del genere

egli affermava invece che lo scopo della letteratura *zhiguai* fosse “Deliziare l’animo e shockare l’occhio”. (Yuan Mei quan ji, vol. 2, p. 498)

In risposta a coloro che sostenevano che tale genere letterario non fosse adatto ai letterati di alto rango, Yuan Mei rispondeva che per lui non solo scrivere del sovrannaturale era un entusiasmante passatempo, al pari di altri tipicamente praticati dai letterati, come lui affermava:

“Dissolvere la mediocrità con l’audacia, e trascendere l’inerzia con l’orrore...non sono tali cose godibili quanto gli scacchi e il gioco d’azzardo?”

Inoltre, egli affermava che un vero *connoisseur* della letteratura apprezzasse tale arte anche oltre le forme convenzionali (Yuan Mei quan ji, vol. 2, p. 498), e che quindi il genere *zhiguai*, fonte inesauribile di nuove sensazioni e nuove idee entusiasmanti, fosse una letteratura che andava apprezzata insieme ai Classici, facendo esempi con la gastronomia(egli era anche un grande appassionato di arti culinarie e compilò libri di ricette) e la musica egli affermava che un vero conoscitore della letteratura deve trascendere i normali ambiti ed esplorarla oltre i suoi ambiti tipici.

Per dimostrare le proprie ragioni, Yuan Mei era anche solito citare saggi a lui precedenti che avevano trattato del sovrannaturale, ad esempio citando il Classico delle Odi e il Classico dei Mutamenti, in una mossa volontariamente provocatoria, tipica del suo stile come vedremo analizzando la sua opera.

In questa sua paradossale attitudine, di scettico sprezzante delle superstizioni ed eppure amante del sovrannaturale da cui derivavano, Yuan Mei compilò il suo più famoso capolavoro, lo *Zi Buyu*(vedasi sotto) e il suo seguito nel corso della propria vita.

### *Ciò di cui il Maestro non trattava*

Senza alcun dubbio l’opera massima di Yuan Mei, e uno dei testi più importanti e peculiari del genere *zhiguai*, lo *Zi Buyu* 子不语 (Ciò di cui il Maestro non trattava) è la più grande raccolta di racconti *zhiguai* del tardo periodo Qing, venne pubblicato a fine settecento, un periodo di ‘fondamentalismo’ confuciano che era iniziato sotto la Dinastia Ming, e ben presto divenne incredibilmente popolare. (Chan 1991, Louie & Edwards 2016)

Questi due fattori contribuirono al fatto che lo *Zi Buyu* venne censurato a causa dei suoi contenuti in non meno di tre occasioni, sia per volontà del governo che li riteneva sovversivi, che per volontà della élite dei letterati confuciani che li ritenevano licenziosi, e i secondi lo criticarono aspramente, ad esempio il critico Yu Hongjian, nelle sue dissertazioni sui meriti del *Xiaoshuo*, descrisse l’opera come “degnata al massimo di una torcia”(ironicamente, dopo aver lodato invece l’opera di Ji Yun), mentre lo storico Zhang Xuecheng 章學誠 (1738 - 1801) arrivò ad affermare che “Non vi è mai stato nessuno, eccetto Yuan Mei, che nella piena luce del sole abbia osato giungere a

tali estremi nel negare il primato dei Classici, distaccarsi da santità e legalità, e indulgere in idee tanto perverse, depravate, oscene e licenziose!”. (vedasi Zhu Yixuan, traduttore, 1989; e Nivison, 1966, 264)

Effettivamente, molti dei racconti dello *Zi Buyu* includevano contenuti che per gli standard dell'epoca erano certamente scandalosi, non trattando solamente di spettri e demoni ma anche di criminalità, intrighi e massacri, spesso descritti nel dettaglio e con un certo gusto per il truculento.

Altri racconti includono contenuti di natura sessuale, Yuan Mei non scadeva mai nel volgare quando scriveva tali racconti ma questi risultano comunque diretti, senza mai utilizzare metafore o eufemismi, ed espliciti nei dettagli anche per gli standard moderni, probabilmente lo *Zi Buyu* rimane classificabile come *NSFW* anche oggi.

Non c'è da stupirsi, Yuan Mei era un libertino che vedeva l'amore, sia romantico che sessuale in ogni sua forma, sia eterosessuale che omosessuale, come una parte integrante della condizione umana, che dovrebbe essere accettato e celebrato invece che negato e soppresso, e l'autore spesso ne fa una fonte di scenette comiche nei racconti meno seri.

Date le attitudini dell'epoca, sia laiche che credenti, riguardo la sessualità, non c'è da stupirsi se, anche quando lo *Zi Buyu* era effettivamente stampato e pubblicato, alcuni dei racconti più espliciti venissero rimossi, un simile trattamento lo ricevette anche il *Racconti Fantastici dello Studio Liao* di Pu Songling.

Per molti versi, proprio questo rende lo *Zi Buyu*, come e più delle altre raccolte *zhiguai*, una finestra sulla vita quotidiana dei cinesi dell'epoca, andando a trattare anche di argomenti solitamente ignorati o disprezzati dai letterati confuciani, ragion per cui non ne possiamo leggere nella tipica letteratura scritta da tale classe sociale e culturale. Che, in ogni caso, uno degli obiettivi di Yuan Mei fosse quello di scioccare, lo si può facilmente intuire già dal titolo stesso dell'opera, il quale è una citazione dai *Dialoghi*, il primo tra i Classici Confuciani, nella fattispecie il Paragrafo 21 del Libro 7:

“Il Maestro non trattava di anomalie, prodezze, divinità o demoni”

Tale citazione non è casuale, infatti quella frase era la base dell'attitudine confuciana verso qualunque aspetto del sovrannaturale, il confucianesimo è prima di tutto una filosofia pratica e i suoi aderenti si preoccupano *in primis* di cose concrete, non di racconti sopra le righe che, nel caso di Yuan Mei, non portano nemmeno un qualche tipo di elemento didattico o moralistico, tale narrativa è *Xiaoshuo* per coloro che cercano di elevarsi senza merito. (Francis 2002)

Tuttavia, come abbiamo già menzionato in precedenza, Yuan Mei era affascinato da tutto ciò che si trovasse oltre il normale scibile del letterato confuciano, essendo una nuova fonte di stimoli e idee, e per dimostrare il valore della propria opera arriva persino a citare il Maestro, menzionando

nella prefazione dello *Zi Buyu* come, in contrasto con la citazione che dà il titolo alla sua opera, anche Confucio stesso abbia comunque discusso del sovrannaturale all'interno dei Classici, tra cui gli *Annali delle Primavere e Autunni* e il *Classico dei Mutamenti*.

Il tono dei racconti compilati nello *Zi Buyu* è generalmente frivolo, e spesso sfocia nel comico, come ci si può aspettare da un autore il cui scopo primario è quello di intrattenere piuttosto che educare, Yuan Mei non ha alcuna preoccupazione riguardo il rischio di inficiare il messaggio e di conseguenza si concentra sulla costruzione della trama e della suspense. (Francis 2002, p. 136)

Un esempio di tali racconti frivoli è “Il Dio del Tuono Ingannato”, in cui un anziano veterano del tardo periodo Ming difende il villaggio in cui vive dai banditi, i quali non riuscendo a vendicarsi direttamente compiono sacrifici rituali per invocare una divinità del tuono, descritta nell'aspetto come un umanoide dalle fattezze aviane, affinché punisca il loro ‘aguzzino’.

Ma quando l'essere celeste entra in casa del veterano, questi risponde tirandogli addosso il contenuto di un vaso da notte e rimproverandolo per la sua aggressione contro le persone indifese del villaggio, e il costernato spirito, rendendosi conto dell'equivoco, si vergogna a tal punto da rimanere lì in casa del veterano a piangersi addosso per tre giorni, fino a che questi chiama un sacerdote daoista per negoziare, e addirittura i banditi stessi, vedendolo in tale stato, si pentono dell'inganno ai suoi danni e porgono le proprie scuse.

Anche se la storia segue i tipici stilemi del racconto *zhiguai*, la vena comica è ovvia, dal fatto che il terrificante spirito del tuono si prenda in faccia il contenuto di un vaso da notte e poi passi tre giorni a piangere in casa del veterano, al fatto che lo spettacolo esageratamente pietoso spinga persino i feroci banditi che terrorizzavano il villaggio a chiedere scusa, a differenza degli autori didatticisti Yuan Mei non si fa problemi a usare il sovrannaturale come fonte di ilarità.

In modo simile ad altri autori di racconti *zhiguai*, anche Yuan Mei delinea la sua concezione del mondo spirituale, che esiste in parallelo con il mondo terreno, e caratterizza i suoi abitanti siano essi spettri, spiriti, divinità o demoni; ma ciò che sorprende nello *Zi Buyu* è quanto vicini appaiano i due mondi e i loro abitanti, infatti non solo il mondo spirituale funziona in maniera estremamente simile al mondo terreno, comprese le complicazioni burocratiche e la corruzione delle istituzioni, ma anche i vari tipi di esseri sovrannaturali che lo abitano sono mostrati come estremamente umani nella loro caratterizzazione, e sono variegati in personalità e moralità esattamente come gli esseri umani.

Un esempio è il racconto “Qiu il Letterato”, in cui l'uomo del titolo è colto da una malattia dopo aver sonnecchiato nel tempio di un nume della terra, la moglie allora implora la pietà del nume in questione facendogli numerose offerte, fino a che il marito si rimette.

Ma anziché essere grato, Qiu è furioso, e scrive una lettera al nume cittadino, in cui accusa il nume della terra di usare la sua autorità per estorcere offerte ai mortali, e quando non riceve

subitaneo riscontro ne scrive un'altra, stavolta accusando il nume cittadino di essere colluso con il nume della terra.

Quella notte, Qiu sogna di essere nella piazza del paese e di leggere un cartello, che riporta i verdetti del nume cittadino: il nume della terra è esautorato per abuso d'ufficio, mentre Qiu sarà condotto nello Xinjiang, dove riceverà venti nerbate per la sua insolenza.

Qiu non ci pensa molto a tale sogno, ma in seguito finisce per offendere accidentalmente un ufficiale proveniente dallo Xinjiang, il quale non lo riconosce come letterato, in quanto il terrorizzato Qiu non riesce a presentarsi, e gli fa infliggere venti nerbate. Tuttavia, venendo a sapere del rango di Qiu, l'ufficiale si scusa e gli offre in seguito una carica come compensazione.

Anche se, come vedremo, tali esseri sovranaturali sono, rispetto agli esseri umani, assai meno tolleranti nei confronti dei falsi moralismi e delle ipocrisie che inficiano la società umana, e sono a volte, come vedremo nei racconti più seri, gli agenti della retribuzione.”

Così come il titolo era pensato per essere scioccante, così sono anche molti dei racconti inclusi nell'opera, solitamente allo scopo di intrattenere ma più raramente anche con lo scopo di denunciare, anche se Yuan Mei derideva il didatticismo tipico del genere egli includeva comunque un certo elemento satirico e sovversivo nei suoi scritti, nei confronti delle diverse correnti filosofiche e religiose del suo tempo, come ad esempio Buddismo, Confucianesimo, e Daoismo. (Francis 2002)

Un esempio abbastanza spinto di racconto dalla vena satirica presente nello *Zi Buyu* è “L'Uomo dallo Scroto Gigante”, in cui il narratore descrive il suo incontro notturno con un mendicante deforme, che sembra trascinarsi addietro un qualche tipo di massa giallastra, rigonfia e pelosa, mentre implora per strada, e che ad una osservazione più attenta tale massa viene rivelata essere il gigantesco, repellente scroto del mendicante stesso. (Yuan Mei Quan Ji, Vol. 4)

L'intento satirico del racconto è diretto alla religione daoista, che tradizionalmente guardava alle deformità con magnanimità, considerandole una normale parte del ciclo di rigenerazione del cosmo. In totale contrasto, Yuan Mei addita la deformità del mendicante con ribrezzo, come si evince dal palese gusto per l'orrido con cui descrive nel dettaglio il grottesco organo mutante, e con meraviglia, dettata però dal fatto che il pover'uomo sia ancora vivo nonostante la deformità chiaramente invalidante.

Il tono del racconto è ovviamente scioccante e goliardico, visto che il focus principale è un organo sessuale, per di più ipertrofico, ma oltre alla volgarità Yuan Mei probabilmente sta anche lanciando frecciate agli ideali daoisti di mascolinità, che includono le discipline di astinenza sessuale volte alla conservazione del proprio Qi come parte delle pratiche di alchimia interna volta all'ascensione al rango di Immortali.

Ovviamente, un edonista quale Yuan Mei non poteva che deridere la dedizione dei daoisti al celibato, e di conseguenza, nel suo universo narrativo, la pratica dell'astinenza non rende l'uomo un essere trascendente, lo rende invece un ridicolo storpio deforme. (Francis 2002)

Un altro racconto satirico e goliardico, ma che stavolta mette alla berlina i confuciani, è "Il Gambero Umano", ambientato durante i primissimi anni della Dinastia Qing, subito dopo la caduta dei Ming, in cui un letterato confuciano intende dimostrare la sua lealtà alla vecchia dinastia e il suo disprezzo per la nuova dinastia mancese con l'atto estremo del suicidio.

Tuttavia, il letterato in questione si rivela troppo vigliacco per scegliere il metodo con cui suicidarsi, gli paiono tutti troppo cruenti, fino a che non ricorda uno stralcio di una cronaca storica, che racconta come un certo individuo fosse morto a causa di un eccesso di vino e di sesso, e così il pavido letterato opta per tale metodo.

Gli eccessi in cui il letterato indulge hanno, sul lungo periodo, un effetto deleterio sul suo fisico, facendolo quasi rinsecchire, danneggiando i suoi nervi, e facendo piegare la sua schiena in avanti fin quasi a farlo divenire quadrupede, a causa di tutte queste deformazioni il povero letterato si ritrova a rassomigliare ad un gambero cotto, cosa che gli vale il soprannome, affibbiatogli da coloro che lo vedono arrancare in giro con la sua postura ingobbata, che dà il titolo al racconto.

Nonostante la grottesca trasformazione, gli eccessi non uccidono il letterato, che invece è umiliato anche di più dal vivere ancora per molti decenni come un 'gambero umano' prima di morire di morte naturale all'età di ottantaquattro anni. (Francis 2002)

Ma in contrasto con il tono solitamente poco serio, quasi scanzonato, che caratterizza la buona parte dei suoi racconti, Yuan Mei non si asteneva dal fare satira in modo molto più serio e diretto, in particolare quando gli argomenti trattati lo riguardavano in maniera davvero personale, in racconti come "Il Magistrato di Pingyang".

Questo racconto narra di un magistrato ipocrita e sadico, che nel nome della moralità e del decoro dimostra una estrema crudeltà nelle sentenze, in particolare verso le donne, cui fa proseliti sulla fedeltà coniugale mentre le osserva venire punite, e soprattutto verso le prostitute e i loro clienti, cui infligge punizioni corporali estremamente sanguinose che nel caso delle prime sfociano nella violenza carnale, per poi vantarsi con i colleghi di come tale brutalità sia necessaria per estirpare i mali sociali come la prostituzione e l'adulterio.

Alla fine del racconto, il crudele magistrato riceve la sua punizione per mano di entità spirituali, le quali lo spingono alla follia facendogli credere di stare affrontando demoni in combattimento, ma una volta rinsavito si rende conto di avere massacrato la propria famiglia, e lo shock lo uccide sul colpo.

Un altro racconto simile, e ancora più tragico, è "Quan Gu", in cui Yuan Mei va anche più nel dettaglio su come un magistrato, che si considera un fiero esponente della élite neo-confuciana, per

dimostrare la sua rettitudine perseguita e punisce brutalmente una coppia di giovani amanti, la cui unica colpa era quella di aver avuto una tresca, facendoli frustare e umiliare pubblicamente e arrivando anche oltre, picchiando personalmente il giovane uomo che alla fine muore per tutte le ferite subite, e vendendo la giovane donna come concubina.

Quando un letterato di provincia lo sfida a riguardo, egli afferma di avere agito con tale ferocia per dimostrare la sua incorruttibilità, ragionando che se fosse andato leggero con una bella donna allora l'avrebbero accusato di essere lussurioso (nonostante egli, come prima parte della punizione, avesse fatto requisire le scarpette della giovane, per farle toccare dagli altri ufficiali come ulteriore umiliazione e tenendole come una sorta di feticistico trofeo), e che se fosse andato leggero con un uomo di buona famiglia allora l'avrebbero accusato di essere corrotto, ma il letterato replica che il magistrato ha fallito nel suo compito di tutore della giustizia, macchiandosi le mani di sangue nel nome della reputazione, e gli profetizza che sarà punito.

E infatti, qualche anno dopo il magistrato viene frustato alle spalle da un misterioso intruso, e sulla sua schiena si forma un doppio rigonfiamento, che si gonfia fino a coprire tutta la sua schiena e a farla sembrare un deretano, maciullato 'come la polpa di una pesca marcia' esattamente come lui aveva fatto ridurre a suon di frustate le natiche della giovane donna, come umiliazione finale prima della sua morte dieci giorni dopo.

Ma non sono solo le donne ad essere vittime di tale abuso di potere da parte di ufficiali ipermoralisti e assetati di sangue, come dimostra il racconto "Il travestito", in cui la sfortunata vittima è invece un giovane uomo, che per buona parte della vita si è finto una donna per proteggere la dignità materna, e che nel corso degli anni ha lavorato come insegnante di ricamo per ragazze di buona famiglia, con le quali ha spesso avuto delle tresche.

Una volta scoperto, il giovane viene ferocemente torturato dall'ispettore che lo ha arrestato, che cerca invano di fargli sputare i nomi delle ragazze con cui ha avuto rapporti illeciti in modo che possano essere punite a loro volta, e dove il magistrato locale suggerisce il mero esilio come punizione per il giovane, l'ispettore pretende la pena capitale, a scopo di fare di lui un esempio, ma al patibolo il giovane afferma di non avere rimorsi, avendo lui goduto di piaceri che qualunque altro uomo si sognerebbe e avendo protetto le sue decine di amanti con il proprio silenzio, e profetizza al suo carnefice che entro tre anni egli finirà sullo stesso patibolo, e ciò accade.

Come abbiamo menzionato in precedenza, Yuan Mei fu per molti anni un magistrato con il compito di tutore dell'ordine nella città di Lishui, durante il quale entrò in contatto, all'interno del sistema giudiziario della sua epoca, le difficoltà in cui incorrevano gli individui delle classi sociali più basse e gli abusi di potere inflitti su coloro che erano meno in grado di difendersi, e non è difficile vedere come tale esperienza abbia informato questi racconti.



Racconti come questi sono ovviamente una satira feroce dell'eccessivo puritanesimo, e della sua inerente ipocrisia, insito nella morale neoconfuciana, e che Yuan Mei considerava come i veri mali della società in quanto andavano ad avvelenare l'opera delle forze dell'ordine, spingendo gli ufficiali a dare più valore a vuoti ideali di purezza e rettitudine, o alla propria reputazione a riguardo, che alla vita delle persone sotto la loro autorità, quando dal suo punto di vista essi dovevano agire temperando la giustizia con la compassione. Lo studioso Arthur Waley, nella sua biografia di Yuan Mei, fa notare questa sua tendenza nei verbali di processi a cui ha lavorato, che sono giunti fino a noi. (Waley 1956, p. 31-43)

Basti vedere come egli esprime la sua opinione a riguardo proprio nel testo del "Quan Gu", attraverso il letterato di provincia: "Un magistrato dovrebbe comportarsi con coloro che vivono sotto la sua giurisdizione come un padre si comporta con i propri figli!", tale affermazione riflette chiaramente la visione della giustizia che aveva Yuan Mei.

L'attitudine di Yuan Mei nei confronti delle donne, che potremmo quasi definire 'progressista', si manifesta anche in altri racconti, in cui si rivolta contro la tradizionale venerazione della purezza femminile, da lui vista come una scusa per negare la propria compassione alle donne vittime di violenza. (Francis 2002)

Ad esempio, nel racconto "Un gigante peloso rapisce una donna" una signora di basso ceto viene aggredita improvvisamente da un essere mostruoso, e pur intervenendo tempestivamente il marito non riesce a salvarla, e dopo qualche ora di ricerca gli ufficiali ritrovano il cadavere maciullato della donna, che è stata chiaramente vittima di una violenza carnale così brutale da ucciderla.

Una volta informato della tragedia, il magistrato locale si commuove, e ordina che la povera donna venga sepolta con un funerale sontuoso.

Il finale è scritto per essere in netto contrasto con la tradizione cinese dei secoli precedenti riguardo le donne vittime di violenza, dettata dal culto della castità femminile e delle donne che morivano, uccise o suicide, per preservare la propria purezza di fronte al rischio di violenza, mentre le donne che non sceglievano la morte erano trattate come corrotte.

Invece, il magistrato del racconto non tratta la vittima come 'inquinata' dal fatto di non essere riuscita a preservarsi, ma invece dimostra compassione incondizionata, e paga affinché venga sepolta con tutti gli onori che tradizionalmente si riservavano alle vittime 'pure'.

Non che Yuan Mei non faccia tuttavia umorismo nero, anche spinto, su tale argomento, ma di solito è ai danni di uomini, mai di donne, probabilmente in quanto non considerava tale problema come qualcosa di serio in una società ostile soprattutto verso le donne.

Un esempio è "L'amante del papero", in cui un giovane uomo di abitudini libertine (e il cui nome, Yang Gui, potrebbe essere un gioco di parole sul nome della leggendaria concubina, Yang

Guifei) viene aggredito sessualmente da un maschio di anatra mentre si lava, e per questo gli viene affibbiato il soprannome.

Un altro esempio è “Cugina Procione”, in cui prima presenta i cani-procione come pericolose creature sovranaturali, e poi descrive di come un uomo abbia subito una aggressione a sfondo sessuale per mano proprio di uno di queste creature, che aveva assunta la forma di una grossa donna di aspetto rozzo per immobilizzare l’uomo e compiere il misfatto.

Nessuno di questi due racconti è minimamente serio. (Per i racconti qui riassunti, tradotti in inglese, vedasi Edwards & Louie 1996)

## **Somiglianze e Differenze tra Questi due Autori**

Concludiamo questa sezione del testo andando ad analizzare questi due autori così diametralmente opposti e proprio per questo così rappresentativi dell’epoca in cui sono vissuti e del genere cui si dedicarono nel corso della vita.

Per prima cosa, andiamo a confrontare come questi due autori vanno a rappresentare il sovranaturale nei loro racconti.

Entrambi lo delincono attraverso i racconti, leggendoli uno dopo l’altro i loro spettatori possono vedere come il mondo parallelo prende forma e si delinea in maniera sempre più nitida nelle sue caratteristiche, in particolare nella sua somiglianza con il mondo terreno, nel fatto che esso è ordinato da leggi e segue regole che sono simili a quelle del mondo terreno, e gli stessi esseri sovranaturali che lo abitano sono a loro volta simili agli esseri umani, venendo caratterizzati come una serie di individui variegati per personalità e moralità, persone nel bene e nel male. (Louie & Edwards 2016, p. xxxii-xxxiii)

Tuttavia, l’approccio dei due autori è chiaramente diverso, e questo è chiaramente correlato al differente proposito della loro opera, come vedremo in seguito. Come abbiamo visto, il tono di Ji Yun è quasi sempre serio, la sua rappresentazione del sovranaturale è sempre dignitosa, e questo in quanto il principale proposito della sua opera era di tipo didattico. Questo in contrasto invece con Yuan Mei, il cui tono è quasi sempre scanzonato, visto che l’obiettivo primario della sua opera è di intrattenimento, e non dà particolare importanza al didacticismo.

### *Come si collocano nel Dibattito su Spettri e Volpi*

Riguardo la questione del Dibattito su Spettri e Volpi, i due autori si trovano su posizioni opposte, nella fattispecie con Ji Yun tra i credenti e Yuan Mei tra gli scettici, anche se le loro rispettive posizioni sull’argomento erano più complicate di quanto ci si possa aspettare, dimostrando ancora

una volta che il *discourse* in questo esercizio intellettuale fosse leggermente più complicato rispetto a quello che potrebbe sembrare a prima vista.

Ji Yun, dal canto suo, era fermamente nel campo dei credenti, essendo egli un buddhista, e ciò si può evincere facilmente dai suoi scritti, infatti la sua opera principale è pensata in modo da dimostrare la veridicità dei racconti in essa contenuti, presentandoli come esperienze concrete, secondo la tradizione tipica dei credenti.

Yuan Mei, d'altro canto, era più particolare, nella fattispecie egli si inseriva generalmente nel campo degli scettici, ma non nel modo tipico dei suddetti, infatti Yuan Mei riconosceva, nei suoi scritti, l'esistenza del sovrannaturale (ciò non deve stupire, come abbiamo visto lo scetticismo dei letterati cinesi era diverso dal razionalismo occidentale) egli derideva spesso i superstiziosi nei suoi scritti.

### *Tra Didatticismo e Intrattenimento*

Quanto invece alla questione della diatriba sul proposito del genere, tra intrattenimento e didatticismo, sia Ji Yun che Yuan Mei hanno iniziato la loro opera a partire da quella di Pu Songling, sia pur giungendo ognuno a conclusioni molto diverse. Come abbiamo già visto nei paragrafi precedenti, Ji Yun era un fermo sostenitore del didatticismo, e il suo intento primario nella compilazione di racconti zhiguai era quello di insegnare i principi del suo credo religioso, in particolare quello della retribuzione, in questo egli rassomiglia generalmente a Pu, che forniva simili commenti in alcuni dei suoi racconti.

Mentre invece, come già visto, Yuan Mei aveva come obiettivo primario della sua opera intrattenere i suoi lettori, e anche se in generale egli tende a deridere le pretese di didatticismo dei suoi colleghi, egli intreccia anche alcuni elementi morali, tra cui il suo messaggio anti-fondamentalista, nella sua opera, anche se non si tratta dell'intento primario esso è comunque presente.

Altra differenza tra i due autori riguardo il didatticismo e l'intrattenimento è il metodo attraverso cui esso viene comunicato, infatti come abbiamo visto mentre Ji Yun predilige un approccio diretto, espresso attraverso considerazioni poste alla fine dei racconti, invece Yuan Mei predilige un approccio indiretto, e se vuole includere un qualche tipo di messaggio nei suoi racconti, egli lo integra nel world-building, qualcosa che è più intrigante per il lettore rispetto ad una riflessione distaccata nello stile di Ji Yun.

## PARTE 2 – LA FANTASCIENZA CINESE

### Premessa

Ora che siamo andati ad analizzare più nel dettaglio il genere della narrativa *zhiguai*, andiamo a fare lo stesso con il genere della narrativa fantascientifica, in modo da avere una buona conoscenza di entrambi prima di andare a confrontarli.

### Il genere in Cina attraverso gli Anni, sunto rapido

Anche se il genere fantascientifico vero e proprio è arrivato in Cina solo nella seconda metà del diciannovesimo secolo, può sorgere spontanea la domanda se per caso vi fosse qualche ‘precedente’ nella letteratura cinese che potesse essere riconducibile alla fantascienza.

Ciò ovviamente è un esercizio comparativo da non prendersi letteralmente, dato che anche in occidente abbiamo storie che vanno a mostrare alcuni elementi vagamente riconducibili alla fantascienza, ma ciò non li rende automaticamente fantascientifici, in quanto il genere fantascientifico nasce in un preciso contesto storico e culturale che si è andato a creare nell’Europa di fine Settecento e inizio Ottocento, correlato ad un rapido progresso scientifico e tecnologico portato dalla Rivoluzione Industriale (come vedremo, anche Han Song sostiene la necessità dell’industrializzazione per la nascita del genere), e utilizzarlo per descrivere opere che precedono di secoli, se non millenni, la sua nascita in maniera acritica sarebbe peccare di presentismo.

Effettivamente, osservando tra le cronache della Cina antica possiamo trovare alcuni esempi di quella che potremmo definire un embrione di fantascienza, o almeno dei racconti di fatti particolari, sia di tipo *chuanqi* che *zhiguai*, che potrebbero essere vagamente assimilati alla fantascienza.

Un esempio di quello che potremmo considerare un racconto antico assimilabile alla fantascienza lo possiamo ritrovare in un importante testo taoista, il *Liezi* 列子, in una delle cui storie (Libro 5, Sezione 5) viene descritta la costruzione di un automa, un costrutto meccanico che si può considerare come un antecedente dei robot moderni, sia reali che della fantascienza.

In particolare di quest’ultima, visto che gli automi di questi racconti sono così realistici e avanzati da assomigliare ai robot della fantascienza, piuttosto che ai veri automi e robot che sono stati costruiti nel corso della storia.

Allo stesso modo, nel folklore cinese vi è sempre stata una certa fascinazione nei confronti della luna, e l'idea che il nostro satellite fosse un luogo fisico che potesse essere raggiunto, in un modo o in un altro.

Ovviamente, non si può certo parlare di viaggi spaziali verso la Luna e della Cina senza accennare alla figura leggendaria e anche un po' comica di Wan Hu 万虎 (date di nascita e morte sconosciute), un letterato e inventore che si può supporre possa essere vissuto durante la Dinastia Ming. Altre fonti, Tra cui la versione della storia pubblicata da John Elfreth Watkins Sr. (1852–1903), curatore in ambito di meccanica e tecnologia presso lo United States National Museum, sul giornale *Scientific American* nell'ottobre del 1909, pongono la sua vita, posto che sia davvero esistito, molto più indietro, ma tali affermazioni non si possono considerare come attendibili in quanto precedenti all'invenzione della polvere pirica che sarebbe stata necessaria al suo esperimento), il quale avrebbe tentato un avveniristico quanto sconsiderato esperimento di primitivo viaggio spaziale, che consisteva nel recarsi sul nostro satellite per mezzo di una sedia sospinta da 47 razzi, un esperimento che gli valse per molto tempo il titolo di pioniere dell'aeronautica e persino di primo cosmonauta, ma tragicamente questo suo prototipo di astronave ebbe solo l'effetto di esplodere e uccidere il suo passeggero (Watkins 1909). Se non altro, sul lato oscuro della luna vi è un cratere che porta il suo nome, a commemorare il suo sacrificio.

E come vedremo, l'influenza degli antichi continua a farsi sentire nelle opere degli autori moderni, come vedremo nel caso dei due autori su cui si focalizzerà questa parte dell'elaborato.

### *La Genesi in Occidente*

Su quando precisamente cominci la storia del genere fantascientifico in occidente, è difficile dirlo, in quanto come nel caso della Cina vi sono dei 'precedenti' da parte di autori antichi, tuttavia tradizionalmente la concezione moderna di fantascienza viene fatta risalire agli inizi del diciannovesimo secolo, l'era che vide l'avvento della Rivoluzione Industriale.

Gli autori di riferimento dei primordi della fantascienza moderna sono tre:

La prima, è l'inglese Mary Shelley (1797–1851), la cui arcinota opera, *Frankenstein o Il moderno Prometeo* (1818), era tecnicamente un romanzo appartenente al filone dell'orrore gotico, ma è considerato il capostipite della fantascienza moderna in quanto la sua scrittura fu ispirata dall'osservazione di Shelley sul progresso scientifico, nella fattispecie gli esperimenti di Giulio Galvani sul ruolo dell'elettricità nel funzionamento dei nervi e dei muscoli, e per il fatto che il conflitto principale della storia, tra un giovane scienziato senza scrupoli e l'uomo artificiale che

questi crea in laboratorio e poi abbandona, abbia ispirato discussioni di etica nella ricerca scientifica per generazioni.

Ad esempio gli archetipi: Il 'Mostro di Frankenstein', pur essendo una figura spesso fraintesa dalla cultura popolare (l'originale 'Adam', come Shelley lo chiamò ufficiosamente in una lettera, è un personaggio molto più complesso rispetto allo zombi pirofobo immortalato dal make-up e dalla performance dell'attore Boris Karloff nel film del 1932), è divenuto l'archetipo di un nuovo tipo di orrore, quello derivante dalla pratica scientifica non contenuta dall'etica o dalla morale, così come il suo amorale genitore, il brillante quanto tracotante studente di medicina Victor Frankenstein, è il capostipite dell'archetipo di scienziato pazzo, e innescando un dibattito sulle responsabilità degli scienziati che affascina tutt'oggi.

Sorprendentemente, *Frankenstein* non fu l'unica opera di stampo fantascientifico che venne scritta da Shelley, infatti vi è un altro racconto meno famoso, ed è *L'ultimo uomo*, un romanzo apocalittico che immagina la futura morte dell'umanità a causa di una nuova epidemia mondiale, ed è considerato da alcuni come un precursore del genere post-apocalittico, ossia della fantascienza che tratta della fine della civiltà moderna e di come l'umanità potrebbe o meno sopravvivere.

Il secondo è ovviamente il francese Jules Verne (1828 – 1905), prolifico autore che dal 1863 al 1905 continuò la sua serie *Voyages extraordinaires* (Viaggi straordinari), che si componeva di romanzi d'avventura scritti con lo scopo di portare al grande pubblico le conoscenze più avanzate in vari campi, dalla storia alla geografia passando ovviamente per la scienza, e tra questi vi sono alcuni di quei romanzi che hanno aiutato a codificare il genere fantascientifico.

Tra questi, i più famosi che ricordiamo includono *Viaggio al Centro della Terra* (1864), che narra di una spedizione scientifica volta ad esplorare un peculiare ecosistema preistorico rimasto inviolato per milioni di anni nelle profondità della crosta terrestre, *Dalla Terra alla Luna* (1865), che descrive un avveniristico tentativo di uscire dall'atmosfera terrestre e raggiungere la superficie lunare, e ovviamente *Ventimila Leghe sotto i Mari* (1869), che descrive il lungo viaggio dei suoi protagonisti attraverso e in fondo agli oceani a bordo di un avveniristico sottomarino a propulsione nucleare.

Infine, il terzo e forse più influente è l'inglese Herbert George Wells (1866–1946), il quale codificò nella sua opera numerosi stilemi del genere fantascientifico, incentrandolo sul futuro, il progresso scientifico e persino lo spazio, oltre che a codificare l'idea della fantascienza come un genere 'impegnato' in grado di utilizzare metafore futuristiche per discutere temi di attualità.

Abbiamo ad esempio *La Macchina del Tempo* (1895) che narra di come uno scienziato costruisca un macchinario in grado di trasportarlo decine di migliaia di anni nel futuro, dove egli entra in contatto con due irriconoscibili specie post-umane, le quali sono una satira della divisione di classe dell'Inghilterra del suo tempo (nella fattispecie, gli adorabili ma inetti Eloi sono i discendenti della classe dirigente, ora allevati come bestiame dai mostruosi ma intelligenti Morlock, discendenti della classe operaia);

*L'isola del Dottor Moreau* (1896) in cui il diabolico scienziato del titolo, che nella sua ossessione e tracotanza sembra quasi un successore del Victor Frankenstein del romanzo di Shelley, utilizza chirurgie avanzate quanto crudeli per trasformare normali animali in schiavi pseudo-umani, su cui egli domina come un dio vivente attraverso indottrinamento religioso e minacce di tortura;

*L'Uomo Invisibile* (1896) in cui un altro scienziato, il malefico fisico ottico Griffin si dà al crimine più sfrenato una volta che un composto chimico di sua invenzione gli permette di alterare la rifrazione del proprio corpo, facendolo diventare invisibile, e il suo stato mentale peggiora ulteriormente quando si rende conto di non poter tornare normale;

*La Guerra dei Mondi* (1896) in cui Wells introduce uno degli stilemi più diffusi del genere, ossia l'invasione della terra da parte di eserciti alieni, facendo anche satira sull'imperialismo, dato che la premessa della storia è la più grande potenza coloniale dell'epoca, l'Impero Britannico, che viene ironicamente invasa da un nemico tecnologicamente superiore, che con il potere della scienza e dell'inventiva spazza via ogni difesa con la stessa brutalità ed efficienza con cui gli eserciti britannici hanno annientato numerose nazioni una dopo l'altra, e l'unica cosa che riesce a fermare questo nemico apparentemente inarrestabile sono le malattie locali, esattamente come queste hanno rallentato il colonialismo inglese in Africa;

*I Primi Uomini sulla luna* (1901) narra, come il romanzo di Verne, di una spedizione scientifica verso la luna, ma anziché fallire questa riesce (nel racconto di Verne, i protagonisti raggiungono l'orbita del satellite ma non riescono ad allunare), grazie ad una speciale materia artificiale in grado di schermare la gravità, a raggiungere la superficie del pianeta, dove gli astronauti un ecosistema alieno, abitato anche da una specie intelligente denominata 'seleniti' (che tra l'altro, sono descritti come insettoidi dalla società divisa in caste, anche se al contrario di altre creature simili nel genere essi sono mostrati come pacifici, tanto che una volta scoperte le tendenze guerrafondaie dei terrestri, essi interrompono ogni contatto tra i due mondi), che sopravvive nel sottosuolo del satellite.

Anche Verne è stato un pioniere della fantascienza 'impegnata', dato che il suo personaggio più famoso in assoluto, il Capitano Nemo, è un principe indiano spodestato, dedito a una personale crociata contro l'impero britannico per vendicare la distruzione del suo paese.

Per dare un'idea della modernità e influenza di questi autori, basti pensare che nel 1902 Georges Méliès, visionario pioniere del cinema, si ispirò liberamente alle opere di Verne e Wells per la realizzazione di quello che sarebbe stato il primo film di fantascienza della storia, ossia il cortometraggio *Viaggio nella Luna* (ad esempio, l'idea che il viaggio dalla terra alla luna sia compiuto all'interno di una navicella-proiettile sparata da un potente cannone, che risulta nell'iconica immagine della luna dotata di faccia e con il proiettile piantato nell'occhio, deriva dal romanzo di Verne, mentre l'idea che la luna sia segretamente abitata da una specie aliena che vive nel sottosuolo del satellite deriva invece dal romanzo di Wells).

### *Fine della dinastia, inizi del secolo*

L'avvento del genere fantascientifico in Cina viene fatto risalire agli ultimi decenni della Dinastia Qing, ossia il periodo storico che va dalle Guerre dell'Oppio (1839-1842, 1856-1860) con conseguenti trattati ineguali e spartizione coloniale delle concessioni, alla caduta della dinastia e istituzione della Repubblica di Cina (1911), un periodo descritto dagli storici come l'inizio della Cina moderna.

Tale periodo è anche parte di quello che gli storici cinesi chiamano il 'Secolo di Vergogna e Umiliazione', insieme alla Prima Guerra Sino-Giapponese (1894-1895), che portò altri territori della Cina a diventare concessioni ad un invasore coloniale (con l'ulteriore umiliazione che si trattasse di un ex-stato tributario dell'impero), la Rivolta dei Taiping (1850-1871), una delle più sanguinose guerre civili della storia, e la Rivolta dei Boxer (1898-1901), che finì per devastare ulteriormente il paese a causa dei brutali indennizzi pretesi dalle potenze coloniali.

Ma in Cina entrano anche nuove idee, tra cui le scienze moderne, che spingono i cinesi a un profondo ripensamento del loro posto nella storia e nel mondo.

Fortuitamente, si tratta anche del periodo in cui il genere dei racconti del paranormale, i *zhiguai*, cominciano a perdere popolarità, venendo visti come un segno delle superstizioni passate.

Il genere arriva da Occidente con l'aiuto degli intellettuali cinesi modernisti, come vedremo in quanto vedono in tale genere del potenziale benefico per il paese e la cultura, dapprima limitandosi a tradurre le opere di autori occidentali, ma in seguito iniziando a scrivere opere proprie, dando il via alla fantascienza autoctona in Cina. (Qian 2013)

Il motivo di tale visione è che il tardo periodo Qing è un periodo di forte crisi culturale, in cui il trauma della colonizzazione ha portato a una perdita di fiducia nella tradizione e a una ricerca di una via per la modernizzazione che permettesse alla Cina di ricostruire e di scrollarsi il giogo coloniale di dosso, nonché di imporsi ancora una volta come il Regno di Mezzo e come potente impero sulla scacchiera internazionale. (Palmer 2015)



Qui andiamo a incontrare una prima rassomiglianza tra fantascienza e *zhiguai*, nella fattispecie il fatto che i racconti di fantascienza, così come i racconti paranormali prima di essi, vennero additati all'inizio come *xiaoshuo*, ossia come un sottoprodotto insignificante della letteratura, cosa che spinse i primi autori a pubblicare mediante pseudonimi, come i loro predecessori nelle aree passate.

Tuttavia, nel contesto del cambiamento culturale che caratterizza questo inizio della modernità cinese, anche questi 'scritti insignificanti' stavano via via venendo rivalutati nel loro valore culturale, dato che gli intellettuali dell'epoca, primo fra tutti **Liang Qichao** 梁啟超 (1873–1929), uno dei passi per la modernizzazione della cultura cinese era la modernizzazione della letteratura, oltre le limitazioni dei vecchi classici confuciani che si erano rivelati inadatti a questa nuova era, e alcuni vedevano come un ostacolo alla modernizzazione.

### *Repubblica di Cina e Il Movimento del 4 Maggio*

Come abbiamo già visto nella sezione precedente, nella cultura cinese la letteratura è sempre stata vista in funzione prima di tutto didattica, focalizzata sulla promozione dei valori tradizionali, e in tale concezione anche la letteratura di tipo narrativo non fa eccezione, tanto meno il genere fantascientifico, anche se la didattica è ovviamente diversa.

Gli intellettuali dell'epoca hanno una visione didattica e utilitaristica di questa nuova letteratura, essi vedono nel genere fantascientifico il potenziale di promuovere il progresso in Cina, e in particolare introdurre il pensiero scientifico nella cultura cinese, da loro vista come arretrata in tale ambito rispetto alle potenze coloniali dell'Occidente, e il genere poteva essere un mezzo per facilitare il superamento di tale divario che impediva al paese di ergersi a Stato moderno.

Questo si evince proprio nelle opere di fantascienza di questo periodo, che generalmente non sono particolarmente scientifiche, proprio a causa della mancanza di una base scientifica moderna nella cultura cinese del periodo.

Tra questi intellettuali, spiccano Liang Qichao che, come vedremo, non si limitò a promuovere il genere ma provò anche a cimentarvisi egli stesso, con un'opera che divenne un esempio per i suoi contemporanei e una pietra miliare della fantascienza in Cina. (Han 2013)

Lu Xun 鲁迅 (1881–1936), noto come l'autore di quello che è considerato il primo racconto in stile moderno della letteratura cinese, il *Diario di un Pazzo* (1918), e che per questo è considerato uno dei padri fondatori della letteratura cinese moderna, condivideva la posizione di Liang, e contribuì egli stesso a promuovere il genere traducendo opere, tra cui *Dalla Terra alla Luna* e *Viaggio al Centro della Terra*, inoltre scrisse un saggio, intitolato *Sul Viaggio verso la Luna*, in cui andava a descrivere gli stilemi del genere e il suo potenziale per favorire il progresso culturale della Cina. (vedasi Huss 2000; Wu *et al.* 2018)

Il vantaggio principale che Lu Xun vedeva nel genere fantascientifico era che esso poteva essere utilizzato per rendere la scienza accessibile al pubblico maggioritario, che non si componeva di professionisti del settore e rischiava di trovare tedioso l'argomento, e di conseguenza il pensiero moderno, contribuendo a sua volta alla definizione del didatticismo, attraverso quella che lui ribattezzò *kexue xiaoshuo* 科学小说 (traduzione letterale dell'inglese *Science Fiction*, Nathaniel Isaacson fa anche notare che è proprio in questo periodo che *kexue* diviene il termine cinese per la scienza, importato dal Giappone), che avrebbe caratterizzato il genere nei decenni a venire. (vedasi Han 2013, Isaacson 2013)

Nel contesto del progressivo e non certo istantaneo cambiamento della letteratura cinese dal registro aulico dei letterati al registro volgare che fosse accessibile alla popolazione, di cui Lu Xun fu uno dei principali promotori. (Isaacson, 2013)

Nella prefazione della sua traduzione di *Dalla Terra alla Luna* di Verne, Lu Xun spiegava di aver tentato di utilizzare il più possibile il nuovo linguaggio vernacolare che intendeva promuovere nella letteratura cinese modernizzata, ma che con la sua formazione da letterato tradizionale gli era risultato difficile esemplificare i concetti scientifici del romanzo in maniera efficace, e così utilizzò entrambi i registri per completare la traduzione in maniera soddisfacente. (Lu Xun quanji 10.151)

### *Un autore importante – Liang Qichao*

Prima di parlare dei due autori cardine di questa sezione, Han Song e Xia Jia, penso che sia necessario dare una rapida occhiata anche ad alcuni altri autori di fantascienza che li hanno preceduti, e che hanno segnato le tappe dello sviluppo del genere fantascientifico in Cina, tali occhiate non cercano di essere approfondite ma piuttosto di permettere di contestualizzare questi due autori nel loro 'ambiente', e comprendere al meglio la loro unicità.

Il primo di questi autori, che abbiamo già menzionato in precedenza, è l'intellettuale Liang Qichao, attivo tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento, che fu uno dei primi autori cinesi ad occuparsi dell'appena arrivato genere fantascientifico nel paese.

Liang è stato uno dei più attivi e prominenti intellettuali politici del periodo dei tardi Qing, che ebbe occasione di sfruttare il suo esilio nel 1899 per imparare quanto più possibile del mondo moderno, viaggiando in giro per il mondo (in particolare in Giappone, nazione che all'epoca era destinazione prediletta degli intellettuali cinesi, in qualità di 'porta d'occidente' ed esempio fulgido di nazione asiatica che era riuscita a modernizzarsi senza cadere preda del colonialismo occidentale) e cercando di riportare al pubblico cinese, attraverso pubblicazioni giornalistiche e accademiche.

Uno dei suoi obiettivi come tale fu quello di facilitare il progresso della Cina da un paese arretrato e feudale ad uno stato moderno in grado di ergersi alla pari delle potenze occidentali, sia sul piano tecnologico che culturale, e in questo ambito egli vedeva potenziale nella letteratura narrativa in generale, considerandola come uno strumento vitale per raggiungere la collettività e portare un progresso culturale nel paese, e in particolare il genere fantascientifico, che dal suo punto di vista può essere un mezzo per promuovere tali ideali di progresso e modernità nella cultura cinese.

Oltre a promuovere e a tradurre opere di fantascienza, Liang prova anche a cimentarsi egli stesso nel genere, nella fattispecie egli traduce romanzi occidentali di fantascienza in cinese, tra cui le opere di Verne (di cui tradusse il romanzo d'avventura *Due Anni di Vacanze* del 1888) e comincia a scrivere un romanzo considerabile come appartenente a questo genere, anche se tragicamente esso rimase incompiuto. (Huss 2000)

Il romanzo doveva intitolarsi *Futuro di una Nuova Cina*, Liang iniziò a scriverlo nel 1902, e si trattava di un romanzo di stampo utopistico, in cui l'autore andava a delineare la sua idealizzata previsione della Cina nell'anno 1962, oltre mezzo secolo avanti nel futuro rispetto ai suoi tempi. (Isaacson 2013)

Liang immaginava questa Cina del futuro come una superpotenza rinata, ancora di stampo imperiale e fondata sui principi del Confucianesimo (essendo lui stesso un monarchico riformista), ma con un governo modernizzato in una monarchia costituzionale basata sui modelli occidentali quali l'Inghilterra, con tre partiti politici che si contendono i seggi del parlamento.

La Cina di Liang è una potenza a livello mondiale che si impone sul resto del mondo, grazie alla sua economia solida e alla sua cultura fiorente, tanto che non solo la lingua cinese è studiata nelle scuole straniere, ma molti studenti stranieri, occidentali compresi, rimangono o si recano in Cina in cerca di fortuna, in un ironico rovesciamento dei tipici casi di fuga di cervelli.

Nella prima parte del romanzo, viene descritto come la Cina sia giunta al rango di superpotenza nel corso di questi ipotetici decenni futuri, attraverso una conferenza accademica tenuta da un erudito cinese di nome Kong Hongdao, discendente diretto di Confucio, che di fronte ad un pubblico di oltre 1.000 studenti da vari paesi del mondo, tutti fluenti parlanti della lingua cinese, racconta della formazione del nuovo partito politico, il Partito Costituzionale, che ha guidato il paese attraverso i sei stadi della sua rinascita economica e culturale.

E parlando più nel dettaglio del nuovo partito, l'erudito Kong incentra il suo discorso su due personaggi storici di questa ucronia, due giovani cinesi inviati all'estero a studiare, nella fattispecie a Oxford, e sulle loro differenti credenze politiche, infatti uno dei due è un rivoluzionario convinto che il governo della Dinastia Qing debba cadere ed essere sostituito, mentre l'altro è un riformista convinto che l'attuale governo possa essere salvato attraverso

cambiamenti radicali, e tali differenze sono espresse attraverso un lungo dialogo, che infine porta al loro ritorno in Cina e alla politica, con i due studenti che divengono i fondatori del Partito Costituzionale.

Il tema del futuro utopistico rimarrà una delle forze motrici del genere fantascientifico in Cina, a partire dai tempi di Liang in cui le prime opere saranno dello stesso tipo, e attraverso i decenni successivi, in varie forme, anche nei periodi bui e attraverso le varie rinascite in seguito alle diverse peripezie che il genere ha dovuto attraversare nel corso del ventesimo secolo. (Isaacson 2013)

Altro aspetto interessante riguardo *Futuro di una Nuova Cina* è il fatto che, pur non avendo mai visto completamente la luce, esso abbia comunque avuto una importante influenza sugli autori cinesi della sua epoca, tanto che un altro importante autore, Lu Shi'e 陸士諤(1878-1944), si ispirò all'opera incompiuta di Liang per la scrittura di una opera propria, *Cina futura* o *Cina, quarant'anni dopo la fondazione della monarchia costituzionale*. (vedasi l'articolo di Wang Yao/Xia Jia, tradotto da Ken Liu, su TOR.com nel 2014, *What makes Chinese Science-Fiction Chinese?*)

*Cina Futura* è anch'esso un racconto di salti nel futuro, inquadrato nell'ambiguità di un sogno, in cui il protagonista cade in uno stato di animazione sospesa e si risveglia nella Shanghai dell'anno 1950.

Attraverso l'esplorazione di una esposizione universale, il lettore viene guidato a scoprire una metropoli prospera e ideale in cui l'industrializzazione è completa, le università sono numerose e fiorenti, la parità di genere è stata imposta, le concessioni alle potenze straniere sono state riconquistate (insieme, ironicamente, al Tibet) e in generale i mali che affliggevano la vecchia Cina sono stati sradicati al punto che la popolazione non ne ha memoria.

Tutto questo grazie all'opera di uno scienziato, il Dottor Su Hanmin, il quale ha studiato all'estero e, una volta ritornato in patria, ha rivoluzionato la società cinese con l'ausilio di due invenzioni miracolose: la prima è la 'Medicina Spirituale' e la 'Tecnica del Risveglio', che hanno permesso di estirpare il male sociale dell'oppio curando la dipendenza e di stimolare le tendenze altruistiche dei cittadini, al punto che, citando un dialogo, il comunismo in questa Cina non si è sviluppato in quanto non si è venuto a creare il clima di disparità di classe e di sfruttamento tipiche del capitalismo occidentale, e la nuova cultura di altruismo ha portato ad una società in tutto e per tutto descrivibile come un paradiso socialista.

Tuttavia, alla fine questa visione dell'utopia cinese si rivela un sogno, e al termine del racconto il protagonista si risveglia nel suo tempo.

Un altro esempio di romanzo di fantascienza di stampo utopico e nazionalista che venne ispirato dall'opera di Liang è *Nuova Era* di Jin Zuoli (nome di cortesia Biheguan Zhuren 碧荷館主

人, date di nascita e morte sconosciute), che tuttavia vanta un taglio molto diverso da quello dei due racconti che abbiamo appena visto, pur avendo la stessa premessa di immaginare la rinascita della Cina nel futuro prossimo. (Wu *et al.*, 2018)

Infatti, *Nuova Era* è un romanzo molto più polemico, e l'elemento catartico della Cina che si erge dal Secolo di Vergogna e Umiliazione è espresso in maniera più esplicita. Infatti si tratta non solo di una ucronia ma di un romanzo di guerra futuristico, in cui emerge il tema della rivincita del popolo e della nazione cinese contro l'invasore coloniale.

*Nuova Era* è ambientato nell'anno 1999, molto più avanti nel tempo rispetto ai suoi due predecessori, e la sua descrizione della Cina del futuro è ancora più sbalorditiva e sopra le righe, mentre il dominio delle potenze coloniali va sempre più scemando.

Come nelle opere di Liang e Lu, anche in *Nuova Era* mostra la sua Cina come una monarchia costituzionale moderna, con un forte elemento democratico che include pluralità di espressione e numerosi partiti politici, ma è di gran lunga più sviluppata, infatti non solo la sua industria è estremamente attiva e il suo progresso scientifico è all'avanguardia, ma ha già riconquistato tutte le concessioni territoriali strappate dagli invasori durante le Guerre dell'Oppio, e la sua popolazione è immensa con ben 1.000 miliardi di persone, tanto che vi sono molti immigrati all'estero che formano comunità così grandi e fiorenti da contare come nazioni esse stesse. (Wu *et al.* 2018)

In questo contesto, la Cina diviene in tutto e per tutto il 'Pericolo Giallo' che le potenze coloniali paventavano riguardo l'immigrazione di cinesi poveri nei paesi occidentali, e come una effettiva invasione nei romanzi apocalittici dello scrittore canadese Pierton W. Dooner (1844-1907) nella sua distopia razzista *Last Days of the Republic* (1880), che sarebbe andato a definire le paranoie occidentali riguardo la Cina.

(vedasi l'articolo di Giulia Iannuzzi del 2017 su [Fantascienza.com](http://Fantascienza.com))

Stavolta però, con l'ironico rovesciamento che in questo caso è la superpotenza cinese a rivestire un ruolo eroico, in particolare quando gli ormai decadenti USA formano, in risposta alla formazione di una colonia cinese in America Centrale che prende il controllo del canale di Panama, una alleanza con le potenze coloniali europee in funzione anti-cinese, risultando in una guerra mondiale in cui le comunità cinesi in giro per il mondo, soffrendo discriminazione, si schierano dalla parte della madrepatria.

La guerra si svolge attraverso una serie di battaglie navali, che la Cina riesce a vincere di volta in volta, in una maniera che David Der-wei Wang paragona a una versione marittima delle conquiste mongole sotto Genghis Khan, fino a che l'avversario occidentale prende la decisione disperata di utilizzare i gas asfissianti come arma, ma ciò serve a poco nella battaglia finale,

quando i cinesi utilizzano la loro avanzata scienza come arma e distruggono la flotta nemica con un attacco a sorpresa, che decreta la vittoria del rinato impero contro i suoi vecchi oppressori. (Wang 2001)

Nelle pagine di *Nuova Era* si trovano già molti stilemi della fantascienza bellica, e nelle battaglie che la Cina del futuro si ritrova a combattere vengono utilizzate nuove e avveniristiche armi e tecnologie, ad esempio l'autore descrive dirigibili e sottomarini come parte integrante e comune della marina, cosa che in parte si è effettivamente realizzata contando che mentre i dirigibili sono stati resi obsoleti dagli aeroplani invece i sottomarini sono diventati un elemento vitale delle marine militari di pressoché ogni nazione che abbia accesso al mare.

Nell'opera si descrivono anche nuove tecnologie, ad esempio sensori avanzati che permettono a navi e sommergibili di scandagliare le acque e intercettare imbarcazioni o missili nemici (abbastanza azzeccato, contando che i primi sonar sarebbero stati inventati nel 1917, solo 9 anni dopo l'uscita del romanzo, e anche se il radar era già stato inventato nel 1904 non sarebbe uscito dallo stato di prototipo fino al 1922), e sono menzionate speciali tute che proteggono l'indossatore da elettricità o dai proiettili.

Infine, la battaglia finale viene vinta dalla marina cinese utilizzando un nuovo catalizzatore chimico in grado di scomporre l'acqua marina in elementi combustibili (e considerando che l'acqua si compone di ossigeno e idrogeno, e che il sale marino contiene sodio, un metallo che reagisce in maniera letteralmente esplosiva a contatto con l'acqua, l'idea non è del tutto fantastica, anche se è difficile dire se l'autore fosse a conoscenza di tali fenomeni chimici), tale composto che viene rilasciato dai sommergibili sotto la flotta europea, e la reazione esplosiva che incendia le navi nemiche viene innescata da raggi elettrici sparati dall'alto usando palloni aerostatici.

Alcuni studiosi, tra cui David Der-Wei Wang, hanno paragonato questo sfolgorante finale a una delle grandi vittorie descritte in uno dei capisaldi della letteratura cinese antica, il *Romanzo dei Tre Regni*, in cui una flotta nemica viene annientata con il fuoco e con astuti stratagemmi, anche se quelli di *Nuova Era* sono stratagemmi di tecnologia avveniristica, potremmo quasi affermare che *Nuova Era* sia un *Wuxia* moderno. (Wang 2001)

Considerando anche solo questi pochi esempi, possiamo probabilmente affermare che Liang Qichao dovrebbe essere considerato a pieno diritto uno dei padri fondatori della fantascienza cinese, avendo egli scritto quello che, nonostante il suo stato di romanzo incompiuto, si può tranquillamente considerare l'embrione del genere nel paese.

Dopo Liang e i suoi emulatori, il genere fantascientifico discese per un certo periodo nell'oscurità, a causa del fatto che con il Movimento del 4 Maggio e l'instaurazione della Repubblica di Cina, il clima riformista che aveva alimentato la corrente dell'utopia nazionale futura era stata rimpiazzata da un ben più aggressivo clima rivoluzionario, e di conseguenza la

fantascienza utilitaristica di Liang divenne sempre più rara nel corso degli anni '20 e '30 del Novecento, fino al suo successivo ritorno in auge in seguito all'ulteriore cambio di regime, nel corso degli anni '50.

### *Anni '50-'60: la RPC*

La spinta didatticista continuerà ad essere parte del genere fantascientifico in Cina anche nel periodo successivo, con la fondazione della **Repubblica Popolare Cinese** nel 1949, dato che ogni forma di produzione artistica venne messa a servizio della causa comunista.

Sotto il nuovo regime, il progresso scientifico e l'industrializzazione del paese divennero nuovamente colonne portanti del programma di governo, e di conseguenza diveniva nuovamente necessario educare la popolazione a questi argomenti. (Han 2013)

Così il genere fantascientifico divenne parte dello sforzo di propaganda del partito, e continuò ad essere uno strumento per la promozione di un certo tipo di pensiero, nella fattispecie il partito diede inizio alla cosiddetta 'Campagna per Marciare verso la Scienza e la Tecnologia' (Zhu et al. 107-109), una promozione governativa sia della scienza vera e propria che della fantascienza come genere, volta ad incoraggiare il popolo cinese verso la modernità e l'industrializzazione, una promozione che sarebbe continuata dalla prima metà degli anni '50 fino agli anni '60, quando venne interrotto dallo scatenarsi della Rivoluzione Culturale. (Qian 2013)

Con l'avvento del PCC al governo del paese, giunse anche una nuova influenza straniera che divenne ovviamente preponderante, nella fattispecie quella della Russia sovietica, in cui il genere fantascientifico era stato per lungo tempo prospero nonostante le imposizioni statali, e moltissime opere di autori russi vennero importate e tradotte in Cina, pubblicate su giornali di partito. (Wang/Xia 2014)

Tali racconti ebbero un grande successo sia tra il pubblico cinese che con il nuovo governo, e una enorme influenza sugli scrittori di genere dell'epoca, con la loro promozione dell'ottimismo scientifico e per le graffianti critiche alle falle dei sistemi capitalisti, grazie al nuovo clima dominante nella cultura cinese con l'ascesa al potere dei comunisti. (Qian 2013)

Sul versante occidentale, la chiusura della Cina alla fantascienza europea e americana si faceva sempre più stretta, ma ciononostante vi furono anche ad alcuni, più rari, esempi di fantascienza occidentale, tra cui le opere di Wells e altre opere di Verne, che vennero tradotte e pubblicate sui giornali insieme a quelle cinesi e russe.

Uno dei nuovi dettami che si imposero nel didatticismo della fantascienza cinese in questo periodo è quello del 'Realismo Socialista', ossia la spinta ad avvicinare la produzione artistica alla sensibilità delle masse proletarie e a celebrare i progressi del regime.

Dato che buona parte degli autori di fantascienza di quel periodo non erano scienziati, tale realismo era complicato da mantenere, e ben presto il genere fu relegato ad un ruolo minore, spesso considerato solo un mezzo educativo per i bambini, con lo scopo di ampliare i loro orizzonti e introdurli alla conoscenza e al pensiero scientifico.

Oltre al nuovo realismo socialista, si mantengono tra le caratteristiche della fantascienza cinese il tema della rinascita nazionale iniziato da Liang Qichao e altri autori del periodo repubblicano, rafforzato da un nuovo focus sul progresso tecnologico e in un forte ottimismo utopistico nei confronti del progresso scientifico e del futuro prossimo. (Palmer 2015)

Anzi, il tema utopistico diviene ben presto obbligatorio per gli autori, in quanto il partito non apprezza chi non mostra fiducia nel grande futuro del paese che verrà sicuramente portato dalla rivoluzione comunista, e la censura inizia presto a farsi sentire.

Inoltre, è in questo periodo che comincia a prender forma il dibattito riguardante la preferenza dei cinesi tra la fantascienza 'hard' e la fantascienza 'soft', a favore della prima a causa proprio del desiderio didattico durante l'industrializzazione. (Qian 2013)

Uno degli autori di fantascienza più prominenti di questo periodo fu Zheng Wenguang 郑文光 (1929 – 2003), un astronomo presso il giornale *Osservatorio di Beijing*, che in un'occasione affermò "Il realismo della fantascienza è diverso dal realismo degli altri generi; è un realismo infuso di idealismo rivoluzionario in quanto il suo lettore designato sono i giovani", una affermazione che ben riflette la nuova visione del genere e del suo proposito nella Cina comunista.

Zheng scrisse diversi racconti per avvicinare il pubblico giovane alle scienze e per celebrare i progressi del nuovo governo, tra cui possiamo citare *Dalla Terra a Marte* (1954), che fu il primo di una trilogia sulla colonizzazione cinese del pianeta rosso, e *Capriccio per il comunismo* (1958) in cui una grandiosa parata, che ha luogo a Piazza Tiananmen, per la celebrazione del trentesimo anniversario della fondazione della nuova Cina mostra i miracolosi progressi scientifici raggiunti, tra cui fabbriche in grado di 'trasmutare' l'acqua marina in una varietà di materiali sintetici e stelle artificiali utilizzate per ingegneria ambientale su una nuova scala per sciogliere ghiacciai e usare l'acqua risultante per trasformare aree desertiche in terreni coltivabili. (Wang/Xia 2014, Palmer 2015)

Zheng superò il periodo della Rivoluzione Culturale con molta meno fiducia nel progresso governativo e nel comunismo, come può testimoniare il suo successivo racconto "La Terra allo Specchio" (1980), un testo polemico in cui una civiltà aliena documentata, attraverso filmati olografici, gli orrori della Rivoluzione Culturale.



Zheng è morto nel 2003, ed è ricordato da uno degli autori su cui ci concentreremo in questa parte, ossia Xia Jia, come l'autore che è stato la sua originale ispirazione, in particolare con il suo racconto "I Figli di Marte" (seguito di *Dalla Terra a Marte* e secondo libro della trilogia):

Quando ero bambina, quella storia mi ha evocato a fare dei sogni su Marte. Mi ha fatto pensare che forse un giorno avrei potuto andare su Marte. Ho parlato con molte, molte persone che il mio sogno è poter andare su Marte un giorno in futuro. Anche quando un giorno sarò vecchia, il mio sogno sarà sempre di andare su Marte e seppellire quel libro lì.

### *Anni 70: la prima epurazione*

Gli anni 70 della storia cinese sono segnati dal periodo della Rivoluzione Culturale, che infuriò dal 1966 al 1978 e si rivelò un autentico disastro per la cultura, in questo periodo gli autori di qualsiasi ambito vivevano sotto la spada di Damocle della rivoluzione, con il costante pericolo di essere epurati, e vennero colpiti duramente anche gli autori di fantascienza, genere che la nuova linea di partito aborruiva come deviante, una influenza corrottrice occidentale, e che di conseguenza rischiava di attirare l'ira delle Guardie Rosse. (Han 2013)

### *1978-1983: l'epoca d'oro*

Con la morte di Mao nel 1978, giunge la fine della Rivoluzione Culturale, e sotto la guida del nuovo presidente Deng Xiaoping la Cina si avvia verso una campagna di progressiva liberalizzazione che migliora le condizioni della popolazione, ad esempio viene compilata una nuova costituzione che rifiuta molte delle idee più estremiste del maoismo e concedevano più libertà individuali, anche se come vedremo tali libertà erano comunque intese come condizionali. (Huss 2000)

Ora che la Rivoluzione Culturale era cessata, e la nazione non era più in preda al caos, il governo incluse nuovamente l'avanzamento tecnologico del paese tra le sue priorità, dando il via ad un nuovo programma denominato le 'Quattro Modernizzazioni', riferendosi ai campi scientifico/tecnologico, militare, industriale e agricolo.

Ciò si tradusse in un rinnovato interesse per la scienza e in una similmente rinnovata speranza per il futuro del paese, il che riaccese l'interesse della popolazione cinese per il genere fantascientifico, permettendo agli scrittori di tale genere di ottenere grande successo con le loro pubblicazioni, e uno in particolare lo andremo a vedere brevemente.

Grazie a tale nuovo programma, in questo breve periodo storico, il genere fantascientifico in Cina lentamente si riprese ed entrò in quella che alcuni considerano una età dell'oro, in cui il genere venne rivitalizzato dai contatti con l'esterno, e dalla rimozione di buona parte delle feroci restrizioni dei decenni passati. (Huss 2000)

In questo periodo vi è anche una nuova apertura verso il mondo esterno e l'occidente, e infatti ricominciano le traduzioni di opere straniere, fanno così la loro comparsa in Cina autori di immenso calibro quali Isaac Asimov (1920 – 1992) e Arthur C. Clarke (1917 – 2008), inoltre il genere si diffuse anche attraverso nuovi media, tra cui il cinema, e arrivarono importanti lungometraggi come il fantascientifico *Incontri Ravvicinati del Terzo Tipo* (1977) di Steven Spielberg e il science-fantasy *Star Wars/Guerre Stellari* (1978) di George Lucas.

Nei cinque anni che seguirono emersero e prosperarono numerose riviste che pubblicavano racconti e storie brevi di fantascienza, in diverse regioni del paese, e poterono contare centinaia di migliaia di lettori.

In particolare, si evolvono i temi trattati, e il genere comincia a riflettere sulla modernità, su come il progresso vada ad influenzare la vita delle persone, e la disillusione degli autori nei confronti dei vecchi ideali, nel contesto della cosiddetta 'Letteratura delle Cicatrici' e del movimento di quegli artisti che hanno raccontato le loro sofferenze durante gli anni della Rivoluzione Culturale.

Uno degli autori rappresentativi di questo periodo è senza dubbio il recentemente scomparso Ye Yonglie 叶永烈 (1940 – 2020), uno dei più prolifici e influenti autori di fantascienza cinese, a sua volta laureato in chimica e partecipante alla compilazione del periodico *100.000 Perché*, con una serie di articoli e saggi di materia scientifica.

Ye ha scritto numerose storie nel vecchio stile della fantascienza cinese, ossia di racconti semplici e ottimisti rivolti ad un pubblico molto giovane allo scopo di introdurlo alla scienza reale, ed è famoso il suo volume *Xiao Lingtong visita il futuro* (1978), una serie di racconti che, in maniera simile alle opere degli anni '50 quali *Capriccio per il comunismo*, vanno a esplorare una serie di scenari futuri e le loro mirabolanti innovazioni tecnologiche che si suppone diverranno la nuova normalità nel futuro prossimo del 2000, che spaziano da strutture industriali sottomarine, traffico aereo, robot servitori etc. mostrate dal punto di vista di un protagonista bambino. (Palmer 2015)

Tale racconto divenne subito un best-seller, che non solo ebbe un successo immenso con un numero record di un milione e mezzo di copie vendute in tutta la Cina, ma contribuì a fomentare il nuovo interesse dei cinesi per la scienza e la fantascienza, consacrando subito Ye come uno dei grandi esponenti cinesi del genere.

Ye ha anche scritto thriller quali *L'Ombra delle Spie sull'Isola di Giada Verde*, che racconta di un misterioso caso fantapolitico intorno a una struttura di ricerca cinese sotto attacco da agenti stranieri, intenzionati a rapire gli scienziati che vi lavorano ed estorcerne i segreti.

Altro autore degno di nota è Tong Enzheng 童恩正 (1935 – 1997), autore non solo di romanzi quali il thriller *Raggio della Morte su un'Isola di Corallo* (1978), che divenne così

popolare da ricevere in quegli anni un adattamento cinematografico, e che sulla rivista *Letteratura Popolare* nel 1979 pubblicò un saggio, *La mia Opinione sull'Arte e la Fantascienza*, in cui discuteva della nuova era 'post-utilitaria' in cui il genere si avviava ad entrare, educando la popolazione non solo alla scienza in sé ma ad una nuova visione della vita di ispirazione scientifica, saggio che tra l'altro avrebbe avuto una grandissima influenza sugli autori di fantascienza che sarebbero venuti in seguito. (Palmer 2015)

### *La Campagna Anti-Inquinamento Spirituale*

Tuttavia, questa epoca d'oro non era destinata a durare, infatti ben presto si sarebbe abbattuta sul genere una nuova ondata di repressione, che prese il nome di *Qingchu Jinsheng Wuran* 清除精神污染 (Campagna Anti-Inquinamento Spirituale).

Tale campagna venne iniziata nel 1983 partendo dalle direttive dell'allora presidente Deng Xiaoping, il quale intendeva preservare la cultura socialista cinese, che il partito vedeva sotto attacco da parte di forze cospiratrici del capitalismo, a causa delle nuove idee liberali provenienti dall'estero a causa della riapertura del paese nel 1978.

Gli autori di fantascienza vennero duramente colpiti, al punto che la produzione interna arrivò a cessare del tutto, limitandosi alle mere traduzioni di poche opere straniere, con due principali accuse, la prima era quella di diffondere 'pseudo-scienza' che non rifletteva la realtà del progresso scientifico, e la seconda era quella di diffondere false nozioni sui problemi interni della Cina (Huss 2000), basti vedere come la satira contro la Rivoluzione Culturale in *Il Riflesso della Terra*(1979) di Zheng Wenguang venne schiacciato con queste pretese, così come Ye Yonglie finì sotto accusa dalla comunità paleontologica per avere scritto un racconto in cui degli scienziati 'resuscitano' e fanno schiudere un uovo di dinosauro.

I vari problemi e dilemmi discussi dalle opere di fantascienza sorte in quel periodo non erano graditi al governo, specialmente quando andavano a trattare problematiche sentite all'interno del paese, e che il governo classificava comunque come 'problemi stranieri', e la scusa per far partire la repressione fu quella di bloccare la pericolosa 'occidentalizzazione' della società cinese', sfruttando fatti di cronaca nera come supposta prova della decadenza culturale portata da quelle idee nel paese.

La campagna durò solo qualche settimana, da ottobre del 1983 fino a dicembre dello stesso anno, prima che Deng, il quale aveva già avvertito gli altri membri del partito di come il ricorrere a misure estreme potesse rivelarsi deleterio per il partito stesso, intervenisse per porre fine a questa repressione.

Ma per quel poco bastò a spezzare la schiena al genere fantascientifico ancora una volta, in quanto nessun autore se la sentiva di sfidare in qualsiasi modo il governo, la memoria dei soprusi

e del caos della Rivoluzione Culturale era ancora troppo vivida e nessuno voleva attraversare un'altra fase come quella. (Qian 2013)

Fu con i tragici e sanguinosi eventi del 1989, l'anno di Piazza Tiananmen, che ogni ottimismo nel genere venne ridotto in briciole.

### *Anni 90 – la ricostruzione*

All'inizio degli anni 90, si poté osservare una lenta ripresa del genere, che viene denominata la *Nuova Ondata* dallo studioso Song Mingwei. (Mingwei 2018)

Questa ripresa vide la popolarizzazione del genere attraverso l'ascesa della rivista *Kehuan wenxue/shijie* 科幻文学/世界 e l'inaugurazione del primo festival della fantascienza nella città di Chengdu, entrambi fattori che contribuirono ad aprire la strada ai nuovi autori che avrebbero lentamente plasmato la nuova generazione e il genere nel paese. Tra questi autori ricordiamo Liu Cixin, di cui parleremo brevemente in seguito, Wang Jinkang, e in particolare Han Song, che è uno dei due autori su cui ci focalizzeremo in particolare.

Altro fattore che è andato a facilitare questa ripresa del genere è stato l'allentarsi graduale della presa ferrea dello stato sulla cultura, con sempre meno pretese da parte del governo di esercitare un controllo culturale di stampo stalinista o confuciano, con conseguente rilassamento della censura e una maggiore libertà di espressione rispetto al passato.

In questo clima cambiano radicalmente anche gli scopi e i temi del genere. Il classico proposito didattico della fantascienza imposto dal governo non è più così pressante in questa epoca, anche se lo sviluppo del paese in generale rimane uno dei temi preponderanti del genere, e viene esplorato da una serie di nuove prospettive.

In contrasto con l'ottimismo spesso forzato che caratterizzava il genere durante gli anni '70, stavolta gli autori osservano e analizzano con un occhio più critico al processo di crescita e progresso della Cina, nei suoi aspetti più oscuri, come vedremo in particolare nel caso di uno dei due autori su cui questa parte si andrà a concentrare, ossia Han Song. (Song 2018)

### *Un autore importante – Liu Cixin*

Ancora una volta, prima di discutere dei due autori che sono il focus di questa sezione, andiamo ad analizzare rapidamente un altro importante autore di fantascienza, ossia Liu Cixin, che è considerato il più importante autore di fantascienza cinese moderna (Vedasi Chau 2018, Hua 2015), e di conseguenza è necessario discutere della sua influenza sul genere e di come sia Han Song e Xia Jia si distinguono dagli stilemi da lui istituiti o rappresentati.

Un po' come abbiamo dovuto dare una rapida occhiata a Pu Songling come rappresentante dei racconti Zhiguai prima di discutere come Ji Yun e Yuan Mei si distinsero da tale rappresentante.

Anche se oggi Liu Cixin è principalmente famoso per la sua opera più recente, l'apocalittica *Trilogia dei Tre Corpi*, che si rivelò un successo di critica e di pubblico su scala mondiale e portò a conoscere la fantascienza cinese al resto del mondo, e che si è avviato a diventare una saga cinematografica, in questo documento ci concentreremo in particolare sul suo esordio, per motivi che vedremo.

Liu fu estremamente influente nella formazione della fantascienza cinese moderna fin dalla pubblicazione del suo primo racconto nel 1989, il che è sorprendente contando che esso non venne mai pubblicato in effettiva forma stampata a causa del clima ostile dell'epoca, ma riuscì comunque a circolare, e ad ottenere un immenso successo, attraverso internet.

Tale racconto è intitolato *China 2185*, venne pubblicato la prima volta nel 1989, ed è a suo modo una storia di spettri.

Esso comincia con un giovane ingegnere informatico che si intrufola nel mausoleo di Mao Zedong e scansiona il cervello della salma, in modo da raccogliere le informazioni neurali e 'resuscitare' l'autocrate rivoluzionario nella forma di una entità digitale senziente all'interno del cyberspazio, processo che viene ripetuto con altre cinque figure storiche, e insieme questi 'spettri' virtuali creano una nuova, utopistica repubblica digitale, coadiuvata da una settima mente, quella di un ordinario lavoratore, che non solo viene digitalizzata ma si moltiplica esponenzialmente attraverso il cyberspazio.

Alla fine, questa rivoluzione digitale finisce per paralizzare il paese, la Repubblica Huaxia (così chiamata in un riferimento ai protagonisti del racconto satirico "Medicina" di Lu Xun) reclama il suo diritto all'esistenza minacciando di distruggere strutture vitali della nazione cinese, e per riportare la normalità il governo è costretto a distruggere la nuova, utopistica repubblica digitale creata da quella rivoluzione, spegnendo il cyberspazio in toto, fatto che viene alla fine commentato nel dialogo finale tra la giovane leader del governo cinese e lo 'spettro' di Mao, un fantasma virtuale del vecchio *establishment*, il quale non si dimostra particolarmente turbato dalla sua imminente dipartita, dato che dopo 850 anni virtuali (equivalenti a 2 ore nel mondo reale) egli è giunto a credere che "La vita eterna non è altro, in fin dei conti, che la morte eterna". (Hua 2015)

Difficile dire se Liu intendesse fare una sottile satira, dato l'anno in cui il romanzo venne pubblicato e la descrizione di come una utopia rivoluzionaria futura viene annientata per ordine governativo, sui sanguinosi fatti di Piazza Tiananmen, ma di sicuro possiamo vedere che *China 2185* è un'opera che tratta di numerosi temi di attualità, spaziando dal governo rivoluzionario, alla

gerontocrazia (Hua 2015) all'idea stessa di umanità, inclusa la trascendenza post-umana attraverso la digitalizzazione della coscienza, ed è anche uno sguardo critico al vecchio stilema/dogma del futuro utopistico che aveva caratterizzato il genere fantascientifico in Cina fino ad allora, a partire da Liang Qichao, sicuramente ispirata dal clima di disillusione che si era venuto a creare alla fine degli anni '80 tra gli intellettuali cinesi.

Date le somiglianze tematiche e il tono disilluso dell'opera, alcuni critici affermano che questo primo lavoro di Liu Cixin può essere considerato come il primo esempio cinese di romanzo di fantascienza cinese appartenente al sottogenere *cyberpunk*, nonostante esso preceda l'introduzione del genere in Cina di alcuni anni. (Hua 2015)

### *Periodo attuale – il successo*

Oggi, la fantascienza cinese sta ricevendo sempre più riconoscimento a livello internazionale, tra la distribuzione all'estero di film cinesi e la sempre più ampia traduzione di opere di scrittori cinesi all'estero, tuttavia il genere continua ad essere percepito come secondario all'interno del paese.

Il problema principale della fantascienza in Cina è che è percepito come un genere puerile, e di conseguenza è estremamente popolare tra i bambini e gli adolescenti, ma già dagli inizi dell'università o del lavoro gli adulti spesso cessano di interessarsi, in quanto ci si aspetta di abbandonare un genere da ragazzini e di conseguenza inadatto al consumo da parte di un pubblico adulto, a favore di generi più impegnati e vicini al reale. (Han 2013)

Inoltre, diversi autori hanno fatto notare che in generale i cinesi mostrano una predilezione per un altro genere di fiction, nella fattispecie il fantasy, ad esempio Wu Yan, nelle prime pagine del suo articolo *A Very Brief History of Chinese Science Fiction* (2018), pubblicato su *Chinese Literature Today* con traduzione di Andrea Lingenfelter, menziona che l'amore dei cinesi per la narrativa fantasy ha radici molto profonde, come dimostra l'immensa e duratura popolarità di opere antiche quali il *Viaggio in Occidente*, che continuano ad essere adattate, e più di recente anche rimaneggiate in opere nuove, in numerosi formati, nonché l'enorme successo del genere *Wuxia*, che si diffonde sia a livello letterario, con opere scritte da autori sia professionisti che amatoriali e pubblicate sia in formato cartaceo che elettronico, che televisivo e letterario. (vedasi Huss 2000, Chau 2018)

Ciononostante, non si può negare che la fantascienza abbia comunque ancora un forte impatto sulla cultura cinese, come dimostra il successo degli autori e la sempre maggiore accettazione nella cultura mainstream.

Vi sono anche studiosi, come Song Mingwei, che suppongono lo status 'marginale' della fantascienza possa essere in un certo modo benefico per il genere, nella fattispecie in quanto un

genere di questo tipo può farsi più facilmente veicolo di cambiamento sociale, che vada a sfidare l'ideologia dominante nel paese. (Hua 2015)

Tale vantaggio lo si può vedere facilmente quando si va a vedere l'opera dei 'Tre Generali', ossia i tre più importanti e influenti autori della fantascienza cinese moderna: Liu Cixin, Wang Jinkang, e in particolare Han Song. (Chau 2018)

Le opere di questi tre autori, infatti, hanno in comune un aspetto, ossia quello di utilizzare la speculazione del genere fantascientifico per andare ad esplorare le ambiguità e le parti più oscure della modernità cinese (Hua 2015), e come vedremo questo è particolarmente vero nel caso di Han Song.

Sotto questo punto di vista, viene quasi da chiedersi se al contrario la sempre crescente accettazione e popolarità della fantascienza cinese non possa finire per andare a compromettere e diminuire questo suo potenziale 'sovversivo', dato che il suo diventare sempre più mainstream porterebbe le opere appartenenti al genere sotto i riflettori e di conseguenza sotto una più attenta supervisione da parte del partito, e anche se il suddetto ha da tempo abbandonato le pretese, siano esse di derivazione confuciana o stalinista, di controllare ogni aspetto della cultura come facevano un tempo, è risaputo che non tollerano facilmente gli autori che si dimostrano troppo polemici e/o critici dello status quo. (Mingwei 2016, Han 2013)

Anche questo, è un aspetto che andremo ad analizzare nel caso di uno dei due autori su cui ci concentreremo, nella fattispecie Han Song.

Più di recente, il genere fantascientifico in Cina è divenuto sempre più popolare sia in patria che all'estero, il numero degli autori è aumentato enormemente e sempre di più sono stati tradotti in altre lingue, in particolare inglese grazie all'opera di Ken Liu.

Questa enorme crescita è in particolare dovuta, nell'ultimo decennio, all'enorme riconoscimento sul piano internazionale che Liu Cixin è riuscito a ottenere, quando la sua *Trilogia dei Tre Corpi* ha trionfato agli Hugo Awards, uno dei più importanti concorsi per i racconti di fantascienza e fiction speculativa nel mondo anglosassone, nell'anno 2015, il che ha causato un impennarsi della popolarità dell'autore in tutto l'occidente, in cui la sua trilogia è stata tradotta in decine di lingue. (Chau 2018)

La vittoria di Liu è stata un segno del suo talento, dato che gli Hugo Awards sono da sempre un concorso di carattere principalmente 'popolare', votato dai lettori, ma la fantascienza cinese si sta imponendo anche in altri ambiti letterati, tra cui i Nebula Awards, che sono molto più correlato alla critica.

In tempi più recenti, nel 2016, il concilio di stato cinese ha rivelato di avere ancora una volta dei piani per il genere fantascientifico nel paese, annunciando un nuovo piano che si sarebbe realizzato nel corso di quattro anni, e che sarebbe stato volto, come altre iniziative simili nei

decenni passati, a promuovere la conoscenza scientifica nel paese, e che si sarebbe avvalso dell'opera degli autori di fantascienza allo scopo di veicolare questa alfabetizzazione scientifica e tecnologica, nonché fomentare l'interesse delle nuove generazioni nel campo delle scienze e promuovere l'immagine della Cina come una nazione all'avanguardia in ambito tecnologico. (Chau 2018)

Tale progetto si è rivelato fin da subito poliedrico e ambizioso, andando a coprire diverse forme di media compresi nel genere fantascientifico, inclusi libri, serie a fumetti, film e videogiochi, e includendo un 'aggressivo' supporto ufficiale, sia economico (mediante la creazione di un fondo comune) che di distribuzione sia agli autori di fantascienza che allo sviluppo di progetti creativi in generale che si correlassero al progresso scientifico, incluso l'incoraggiamento delle cooperazioni tra i creativi e gli autori cinesi con i loro colleghi nel resto del mondo. (Lu & Yao 2019)

Addirittura, il concilio intendeva anche istituire un premio nazionale per la letteratura di fantascienza, insieme ad una 'festività' annuale volto a celebrare il genere in Cina, qualcosa che va persino oltre il Nebula Award.

Ed effettivamente, sembra che tale iniziativa abbia avuto i suoi frutti, infatti le statistiche dimostrano che la produzione di pubblicazioni di fantascienza in Cina è andata incrementandosi, dalle 75 pubblicazioni del 2015 alle 104 del 2016. (Chau 2018, Lu & Yao 2019)

Si vedrà, quanto riuscirà a durare questa ennesima iniziativa di supporto ufficiale al genere fantascientifico, prima che il suddetto venga nuovamente devastato da un'altra Campagna Anti-Inquinamento Spirituale.

## **Futuri terribili – Han Song**

Tra gli autori di fantascienza che hanno caratterizzato il genere in Cina, il primo su cui andiamo a focalizzarci in particolare è abbastanza particolare, un ribelle che ciononostante è considerato uno dei più importanti, uno dei 'Generali' della fantascienza cinese insieme a Liu Cixin e Wang Jinkang, in modo simile a come Yuan Mei era considerato uno dei più importanti autori di *Zhiguai* nonostante la sua fortissima vena anticonformista e opposizione agli stilemi di genere, ossia Han Song.

Han Song 韩松 nasce nel 1965 nella città di Chongqing, all'inizio della Rivoluzione Culturale, e studia presso la Wuhan University, dove si laurea prima in lettere con specializzazione giornalistica nel 1989 e in seguito in giurisprudenza nel 1991.



Ma è durante le scuole medie, a metà anni '80, che Han Song inizia ad interessarsi al genere fantascientifico, nel periodo di riapertura post-Rivoluzione Culturale, egli ha accesso a diversi classici della fantascienza occidentale, in particolare le opere di Isaac Asimov e di Philip K. Dick (Pieranni 2019), e già nel periodo universitario inizia la sua produzione letteraria, che ben presto gli vale premiazioni sia nella Cina continentale che a Taiwan, e il suo talento è stato riconosciuto anche in America e nel Regno Unito.

Nello stesso anno egli comincia a lavorare per l'agenzia nazionale *Xinhua*, dove lavora tutt'oggi, e si specializza in articoli su affari esteri e sulla cultura e trend sociali della Cina, oltre che ad articoli più rari che si interessano all'ignoto e al paranormale, ad esempio la ricerca dei criptidi cinesi (quali l'uomo-scimmia dello Hubei) e le località soggette a infestazioni spettrali.

A parte il suo lavoro presso *Xinhua*, Han Song è anche editore associato per la rivista *Prospettiva Orientale* ed editore presso *Forze Armate Cinesi*, e oltre ad articoli giornalistici e racconti egli scrive anche saggi e poesie, e possiede un proprio blog personale. (Isaacson 2018)

Han Song è considerato il più radicale tra i moderni autori cinesi di fantascienza, e non c'è da stupirsi se egli è un personaggio controverso nel panorama del genere in Cina.

Egli ha un rapporto altalenante con l'establishment, infatti Han viene considerato solitamente un autore patriottico, ma ciononostante la sua opera raramente va a genio agli organi statali, e per questo viene costantemente censurata, per un motivo o per un altro.

Han Song si è sempre definito come un nazionalista convinto, e come vedremo non sono poche le sue opere che hanno risvolti o tematiche nazionaliste, inclusi i contrasti tra una superpotenza cinese del futuro e minacce straniere (gli occidentali effettivamente non fanno spesso bella figura nelle opere di Han, che si tratti di oppressori come in *I Passeggeri e il Creatore* o di un rivale sconfitto come in *Marte sull'America*), o che comunque perpetuano la vecchia immagine della Cina futura come il grande Regno di Mezzo che domina su tutto il mondo, ma liquidare Han come un nazionalista cieco è una posizione avventata, che rischia di perdere le sfumature della sua opera.

Il nazionalismo di Han è estremamente cinico e critico, egli non si limita a celebrare la grandezza della Cina ma piuttosto chiede al suo pubblico di interrogarsi su quale sia il prezzo di tale grandezza e soprattutto dell'avanzamento sfrenato di cui tale grandezza è frutto, chiedendo se la Cina di oggi non si sta invece auto-divorando, pagando un prezzo che consiste nella distruzione dell'ambiente di cui tutta l'umanità ha bisogno per sopravvivere come specie, della cultura e tradizione del paese che stanno venendo spazzate via per fare spazio al futuro, e soprattutto la

dimenticanza verso tutte quelle persone i cui diritti vengono calpestati nel nome di tale avanzamento ad ogni costo.

In generale, l'opera di Han si mantiene ambigua, e non si rifugia in dicotomie semplicistiche.

## **Opere Principali dell'autore**

Andiamo ad analizzare alcune delle opere più significative dell'autore, che vanno ad esprimere appieno la sua visione artistica e le sue tematiche.

### *Le lapidi del cosmo*

*Yuzhou mubei* 宇宙墓碑 (le lapidi del cosmo) è stata la prima opera davvero importante scritta e pubblicata da Han Song, il quale la pubblicò nel 1991 non su un giornale della madrepatria ma sulla rivista taiwanese Huaxian.

Le ragioni per tale scelta di pubblicazione sono abbastanza ovvie, dato che il racconto venne quasi istantaneamente censurato una volta arrivato nella Cina continentale, in quanto considerato troppo cupo e pessimista dalle autorità del tempo, per ragioni che andremo a vedere più avanti, e sarebbe stato pubblicato ufficialmente in Cina solo 10 anni dopo dalla pubblicazione originale.

Fortunatamente, questo contrattempo non andò ad impattare la carriera di Han nel lungo periodo, e il suo talento come scrittore e autore di fantascienza non venne mai messo in dubbio nella madrepatria.

Il racconto si ambienta in un lontano futuro, in cui l'umanità si è espansa oltre la Terra e il sistema solare e sta colonizzando le stelle, e si compone di due storie incentrate su due personaggi distinti, ma entrambe correlate da un elemento comune intorno a cui si sviluppano, nella fattispecie le cosiddette 'Lapidi del Cosmo', ossia le numerosissime tombe di tutti i 'martiri' della corsa spaziale dell'umanità, tutti gli individui che nel corso dei millenni sono morti nel nome del progresso dell'uomo nell'esplorazione dello spazio, prima tra tutte quella del letterato cinese Wan Hu, il supposto e sfortunato 'primo cosmonauta' di cui abbiamo discusso nei primi paragrafi di questa parte.

Tali tombe sono disseminate non solo sulla terra, ma su tutti i numerosi pianeti su cui l'umanità è arrivata nella sua espansione, e lì permangono come un simbolo del significato delle loro vite dedicate al progresso dell'uomo, e alla fredda indifferenza dell'universo di fronte a questo numero incalcolabile di morti.

Come abbiamo detto, le due storie hanno due differenti protagonisti, ed entrambi sono correlati a loro volta con le Lapidi del Cosmo, nella fattispecie uno dei due è uno studioso che

intende studiarle per poter ricostruire la storia della passata espansione dell'uomo, mentre l'altro è un fossore che ne costruisce di nuove per stare dietro ai decessi in giro per il cosmo.

Entrambi i protagonisti sono convinti fin dall'infanzia di voler diventare dei cosmonauti, nonostante essi siano coscienti dei pericoli mortali della professione, anche se con motivazioni differenti.

Il primo protagonista è uno studioso che si specializza nell'argomento delle Lapidi del Cosmo, che lo ha affascinato in maniera quasi ossessiva fin da quando ha avuto occasione, durante l'infanzia, di vedere con i suoi occhi uno di questi cimiteri e le sue tombe monumentali sulla superficie di Marte, tuttavia nel corso degli anni egli incontra sempre più difficoltà a studiare tale argomento, in quanto nel corso dei millenni vi è stato un cambiamento nella cultura umana, intorno a una bizzarra ideologia che Han denomina 'Tecno-Determinismo', al punto che le un tempo riverite Lapidi del Cosmo sono sempre più ignorate, fino a che la sua complicata situazione familiare lo costringe a rinunciare.

Almeno fino al giorno in cui suo figlio, tornato da un viaggio in una galassia remota, lo interroga sulla sua passata ossessione, in quanto non solo è stato scoperto uno strano complesso tombale su un asteroide nella costellazione del Cigno, ma le Lapidi del Cosmo sono nuovamente al centro dell'interesse popolare, nella fattispecie la gente intende scoperciarle per scoprire i 'segreti della vita e della morte' che i cosmonauti di ere passate avrebbero posseduto.

Il secondo protagonista è invece un costruttore di queste Lapidi del Cosmo, che tuttavia non intendeva diventarlo fin dall'inizio, invece egli intendeva diventare un capitano di vascello ma gli eventi della vita lo hanno costretto ad un altro percorso, dai giorni dell'accademia lui e la sua compagnia hanno costruito innumerevoli complessi tombali su numerosi pianeti, dando sepoltura ai morti della corsa allo spazio, un lavoro che si dimostra tra l'altro estremamente difficile da sostenere, e diversi suoi conoscenti si tolgono la vita.

Ironicamente, alla fine le sue memorie sono trovate proprio nel complesso tombale sull'asteroide perduto, in cui la tomba atipica e anonima che si staglia sul panorama è proprio la sua.

Non è difficile vedere come mai le autorità cinesi dell'epoca scelsero di bersagliare *Le Lapidi del Cosmo*, dato che il racconto si distanzia volontariamente dalle atmosfere utopiche e dall'attitudine ottimista che fino ad allora avevano dominato il genere fantascientifico, scegliendo invece un tono molto più pessimista e disilluso. (Wu *et al.* 2018)

Il tema principale del racconto è l'accettazione della morte come un elemento inevitabile della condizione umana (Li & Isaacson 2018), e questo lo si può già vedere nell'immagine delle innumerevoli lapidi che costellano i pianeti raggiunti dalla corsa spaziale dell'umanità, la morte di tutti questi 'martiri' è rappresentato da Han come una inevitabile conseguenza di tale corsa al

progresso, quasi una predestinazione o una profezia che non poteva che avverarsi. (Li & Isaacson 2018)

Tale immagine prova un altro elemento particolare dell'opera di Han Song, nella fattispecie l'influenza buddhista nei suoi scritti, con il tema della predestinazione e del rinnovo.

### *La mia patria non sogna*

Tra tutte le opere di Han, poche dimostrano il suo ambivalente rapporto con il suo paese e con il suo governo quanto *Wo de zuguo bu zuomeng* 我的祖国不做梦 (La mia patria non sogna), racconto che egli non ha mai pubblicato in Cina ma solamente tradotto all'estero, nella fattispecie è stato prima tradotto in francese nel 2016, e in seguito in italiano e inglese nel 2020.

La tematica affrontata dal racconto è quella del rapporto tra l'individuo e la madrepatria, la perdita del sé in un paese che vede i suoi cittadini come bestiame, il lato oscuro e nascosto della crescita economica e il prezzo umano pagato in nome di tale progresso.

In un futuro prossimo, la popolazione cinese soffre di una strana condizione, in cui la mattina si svegliano sempre stanchi, come se il sonno non portasse più sollievo come un tempo, e per questo si ritrovano a dover dipendere da un nuovo farmaco venduto a prezzi stracciati, che permette a chi lo assume di essere energizzato e di poter lavorare nonostante il senso di stanchezza, e anzi permette loro di incrementare il loro normale rendimento al lavoro.

Ciò che i cinesi non sanno, e che il protagonista si ritroverà a scoprire con suo sommo orrore, è che tale farmaco è in realtà imposto alla popolazione dal governo, ed è la causa della condizione stessa, infatti l'assunzione rende i cinesi vulnerabili ad onde elettromagnetiche emesse da satelliti sopra il paese, tali onde stimolano le aree del cervello affette dal farmaco e attiva i cinesi addormentati in uno stato di sonnambulismo, durante il quale essi si dedicano alle loro occupazioni, così che liberi dalle normali inibizioni della veglia cosciente essi possano fondamentalmente lavorare nel sonno, così come li spinge a spendere i soldi che guadagnano al lavoro di giorno (il lavoro di notte non è retribuito) in qualsiasi prodotto possibile, anche quelli che normalmente non comprerebbero, in modo che servano l'economia della madrepatria sia come lavoratori che come consumatori.

Un altro effetto collaterale del farmaco, a parte la stanchezza del lavoro notturno, è che chi lo assume perde la capacità di sognare, un dettaglio che si ricollega alle tematiche del racconto.

Questo aberrante metodo di sfruttamento della popolazione è stato implementato segretamente dal governo allo scopo di mantenere gli stessi astronomici tassi di crescita economica dei decenni precedenti a qualunque costo, e che con il progresso sociale stanno lentamente scemando.

Ma il peggio delle conseguenze di questa cospirazione deve essere ancora rivelato.

Infatti, le politiche del governo di notte sono ancora più brutali e prive di rispetto verso i diritti umani di quanto non siano di giorno, ad esempio i detenuti nelle prigioni, mentre sono in stato di sonnambulismo, vengono inviati a fare i lavori più degradanti e soprattutto pericolosi, molti di loro rimangono uccisi in incidenti sul lavoro ma né i colleghi né le guardie vi fanno caso, dato che tanto lo status di prigionieri li aveva già privati dello status di esseri umani, e nello stato di sonnambulismo il normale senso di umanità non è contemplato.

Ancora peggio è il caso di coloro che non hanno lavoro, infatti anch'essi sono influenzati dallo stato di sonnambulismo forzato, ma non avendo occupazione essi divengono invece 'spiriti notturni' che si riuniscono in bande che marciano per le strade, cantando inni patriottici e identificandosi con 'maniche rosse', a caccia di dissidenti e altri indesiderati della società a scopo di catturarli, torturarli e ucciderli; ma se le maniche rosse divengono troppe in una certa area, allora interviene la polizia, che li deporta in altre aree o semplicemente li sopprime.

Lo scenario che il protagonista si trova davanti è letteralmente da incubo, un incubo fisico dello spettro della vecchia Rivoluzione Culturale che torna ad infuriare, ma questa volta le conseguenze di questo incubo sono molto reali.

Un dettaglio strano del racconto è il fatto che il protagonista venga aiutato inizialmente da un occidentale, un agente segreto americano che gli rivela il segreto della cospirazione e cerca di convincerlo ad aiutare la sua causa, per liberare il popolo cinese da questo giogo onirico.

Ma questo ha sul protagonista, un patriota integerrimo, l'effetto contrario, e infatti non solo egli si sente umiliato nel suo spirito di cittadino cinese, nello scoprire questa cospirazione con l'aiuto di uno straniero che la sapeva più lunga di lui, ma anzi lo fa reagire in maniera ostile, credendo di stare venendo usato.

La terribile rivelazione a cui il protagonista viene sottoposto non finisce per spingerlo a un vero atto di ribellione, ma comunque lo spinge a provare una serie di sentimenti in contrasto tra di loro, da un lato provando disprezzo verso il suo supposto benefattore per averlo reso cosciente di fatti tanto orribili che si consumano mentre lui ne è sia incosciente che coinvolto, ma dall'altro egli è comunque grato di non essere più del tutto ignorante riguardo questa ingiustizia.

Nel suo patriottismo, il protagonista non riesce a credere che il governo del suo paese possa sfruttare la popolazione in maniera tanto disumana, ma non può nemmeno concepire di ribellarsi in quanto ciò lo renderebbe un traditore della patria, anzi già si sente tale per aver scoperto i panni sporchi della stessa, e finisce per diventarlo praticamente per sbaglio, quando in un impeto di paura uccide un agente governativo inviato ad arrestarlo per essere entrato in contatto con un agente straniero.

Alla fine, ciò che lo spinge a ribellarsi è scoprire che sua moglie, con la quale ha un rapporto estremamente conflittuale anche a causa del farmaco che rovina la loro vita privata, durante la notte funge da concubina per un funzionario governativo, e per questo il protagonista finisce per dargli la caccia e costringerlo a restituirgli la consorte, anche se il funzionario gli fa notare come non solo non c'è niente che lui possa fare per opporsi alla cospirazione, ma presto non vi sarà alcun luogo dove potrà sfuggire al nuovo status quo, che presto sarà rivelato e normalizzato.

Infatti, il governo sta rilasciando supposti studi scientifici sui benefici per la salute del sonnambulismo, chiaramente preparandosi a quando lo scandalo della cospirazione sarà rivelato all'opinione pubblica, in modo da essere pronti a normalizzarlo fino a che la popolazione non cesserà di protestare e lo accetterà come il nuovo status quo. Così il protagonista non può fare altro che fuggire, maledicendo il fatto di non poter tornare alla beata ignoranza di prima.

Come abbiamo detto all'inizio, la tematica principale trattata da Han Song in *La mia patria non sogna* è il costo umano della crescita, egli spinge il lettore ad interrogare il mito del miracolo economico cinese e su quale sia il suo segreto, usando la lente del genere fantascientifico, attraverso la quale egli crea la sua metafora, che mostra una cospirazione governativa devota a mantenere inalterati i tassi di crescita astronomici dei decenni passati, in barba ai diritti umani e persino alle limitazioni biologiche.

Il titolo del racconto ha in realtà un doppio senso, nella fattispecie l'affermazione che 'la Cina non sogna' non sta a significare che il paese non abbia un sogno in senso stretto, anzi il problema è proprio il suo sogno di guadagno infinito, ma sta a significare che nessuno, né il governo né la popolazione, riesce a sognare una alternativa più umana allo status quo imposto, non esiste un sogno diverso e il farmaco assicura che non possa mai giungere.

L'altra tematica preponderante del racconto è il nazionalismo disilluso di Han, che invece di celebrare ciecamente l'idea della supremazia cinese va ad interrogare il suo lato nascosto e il prezzo pagato per ottenerla.

Osservando con orrore la moltitudine dei sonnambuli che lavorano incessantemente attraverso la notte, il protagonista riflette su come "Ognuno di loro stava sognando, ma questi sogni non gli appartenevano. Prendevano i sogni che avrebbero dovuto condividere nei loro letti con le loro mogli e figli e li offrivano senza riserve alla Nazione. Intanto, la nazione era sveglia, rifiutandosi di sognare".

L'idea del progresso scientifico pervertito dall'avidità infinita del regime, tra l'altro, è uno dei temi fondanti del genere fantascientifico in generale, così come il *topos* del protagonista che finisce per scoprire una malevola cospirazione ma, anziché diventare l'eroe della situazione, può

soltanto nascondersi in quanto cosciente che nel caso si esponesse non solo nessuno gli crederebbe, ma i cospiratori lo eliminerebbero rapidamente. (Jia 2013)

Sotto questo aspetto il romanzo ricorda il film *Essi Vivono* del 1988, diretto dal regista statunitense John Carpenter, in cui il protagonista scopre, attraverso l'uso di speciali occhiali che permettono di vedere attraverso le illusioni, dell'esistenza di una specie aliena che vive tra la popolazione in forma umana, e che ha infiltrato le cariche governative per controllare la popolazione mediante messaggi subliminali.

Ma il protagonista del romanzo di Han non sta affrontando una minaccia esterna e disumanizzata, anzi uno straniero è colui che lo aiuta, ma il suo stesso governo, e alla fine non riesce a diventare un uomo d'azione che sconfigge la cospirazione con un eroico sacrificio, Han non ci prova nemmeno a tentare di inzuccherare quanto disperata sia la situazione, e di fronte a *La Mia Patria non Sogna*, le fantasie *Action* del film di Carpenter sembrano bambinesche.

Secondo altri critici, invece, il racconto è assimilabile invece ad un altro filone cinematografico tipico di Hollywood, nella fattispecie il filone dei film di zombi, inaugurato dal regista George A. Romero nel 1968 con il suo iconico *La Notte dei Morti Viventi*.

Certo, nel racconto di Han i cinesi non sono trasformati in cadaveri affamati di carne umana, ma senza dubbio possiamo vedere dei parallelismi nell'immagine di orde di persone che sono state private della loro umanità e ridotte ad automi che agiscono in base ad istinti radicati nel profondo, e anche se i sonnambuli del racconto non sono spinti da una fame cannibale, dimostrano un simile disinteresse per la vita umana e una capacità per compiere atti atroci di tortura e omicidio, con la differenza che il tipo di brutalità che infliggono non è quella di un istinto a nutrirsi, ma una brutalità rimasta impressa nella coscienza collettiva da una delle ere più buie della recente storia cinese. (Vedasi il commento a *La mia patria non sogna* di Michael Arnzen, all'interno di *Exploring Dark Short Fiction #5 – A Primer to Han Song*, 2000, pubblicato da Dark Moon Books)

A riguardo, la scena in cui il protagonista vede una folla di sonnambuli imperversare per i mercati, spendendo cifre astronomiche in nome della crescita economica (comportamento che lui stesso, mentre era controllato nel sonno, ha adottato), può certamente ricordare il film di Romero *Dawn of the Dead* del 1978, in cui l'orda di morti viventi è istintivamente attratta da un centro commerciale, cercando disperatamente di entrare e persino provando goffamente a fare la spesa quando non sono intenti a dar la caccia ai sopravvissuti, come se la pulsione del consumismo fosse così radicata in loro da vivi che permane anche dopo la morte.

Parlando di morti viventi, è interessante notare come in un dialogo tra il protagonista e il suo benefattore americano venga menzionato Pu Songling, dapprima in quanto il protagonista, vedendo sulle prime la surreale atmosfera della Cina notturna, abitata da droni sonnambuli, si

senta come se la realtà stesse cedendo il passo a qualcosa di più sinistro, e forze demoniache come spettri e spiriti-volpe lo stiano minacciando dalle ombre, mentre il suo benefattore commenta “La Cina è una nazione di spettri”.

### *Metropolitana*

Ditie 地铁 (Metropolitana) è stato pubblicato nel 2011, ma originariamente fu pubblicato in una prima stesura abbastanza differente nel 2003, come un racconto più breve intitolato “La terrificante metamorfosi della metropolitana”, che in seguito Han avrebbe rielaborato nel secondo dei quattro capitoli di un romanzo più ampio.

A ispirare tale rielaborazione fu la partecipazione di Han all’inaugurazione, nel 2010, della nuova metropolitana della città di Chengdu, un evento che veniva celebrato in tutto il paese come l’inizio della costruzione e dell’espansione di tali sistemi di trasporto in sempre più città, mentre il governo andava a spendere letterali trilioni di yuan in tali progetti di espansione dei trasporti. (Cigarini 2018, Isaacson 2018)

Il romanzo in questione si ambienta nella metropolitana di Beijing, uno dei simboli della modernizzazione della Cina e frutto delle politiche di Mao, che l’aveva originariamente immaginata anche come rifugio anti-atomico in caso di guerra con la Russia, e di Deng Xiaoping, il quale intendeva trasformarla nella risposta cinese all’avanzatissimo sistema ferroviario giapponese (i famosi *Shinkansen*), e in generale l’evoluzione della Cina da un paese quasi del tutto privo di trasporti a rotaia, come era agli inizi del Diciannovesimo Secolo durante l’era delle riforme, ad una delle nazioni leader mondiali nel settore, con un avanzato sistema ferroviario sia tra le città che all’interno delle città, è stato un motivo di orgoglio nazionale. (vedasi Jia 2013, Rojas 2018)

Ma tale ambientazione diviene ben presto teatro di una storia che supera la fantascienza e si getta direttamente nell’horror, in cui questo sfavillante mezzo di trasporto che viaggia sotto le città diviene un luogo alieno e incomprensibile, che trasporta i suoi passeggeri verso altri mondi sconosciuti oltre lo spazio e il tempo allo stesso modo in cui li trasporta verso varie zone della città, profondo e oscuro come l’inconscio umano ed egualmente infestato di terrori esistenziali. (Rojas 2018)

Nella prima parte del racconto, *L’Ultimo Treno*, il protagonista sta ritornando a casa dal suo turno di notte e si ritrova a dover prendere quello che è descritto come l’ultimo treno, ma quando si trova a bordo si accorge subito che qualcosa non va: lungo tutto il treno vi sono un gran numero di passeggeri, ma sono tutti addormentati e cosa ancora più strana egli non è in grado di toccarli o interagire con loro fisicamente, come se essi fossero delle apparizioni spettrali, e la sua avventura si fa solo più strana quando l’ultima meta del treno si rivela uno strano scenario alieno, composto



di roccia e luci verdastre che sembrano stelle irriconoscibili, che non sembra avere alcuna via di uscita, fino a quando egli nota la presenza di strani esseri umanoidi, di piccola statura e chiaramente non umani, che scendono dal treno trasportando i passeggeri addormentati, gli stessi che lui non poteva nemmeno toccare.

Dopo essere svenuto, il protagonista rinviene la mattina dopo, ritornato al suo mondo normale, ma non trova alcuna traccia della sua strana avventura, nonostante i suoi sforzi di cercare informazioni sui giornali o nelle librerie sull'incidente e sulle origini della metropolitana, ma senza riuscire a trovare alcuna risposta.

Nella seconda parte del racconto, *Terrificanti Trasformazioni*, i passeggeri si ritrovano intrappolati per sempre all'interno di un treno della metropolitana, che non cessa mai la sua corsa e anzi continua a viaggiare ad una velocità sempre più estrema, e il nuovo protagonista cerca invano di risalire il treno carrozza per carrozza, trovandosi di fronte a scenari sempre più da incubo.

I primi passeggeri che incontra sono caduti in uno stato comatoso, altri divengono preda di una furia animalesca, altri soccombono a una eccitazione smodata e si accoppiano sul posto, risultando in gravidanze incredibilmente rapide che minacciano di sovrappopolare i vagoni, altri divengono predatori antropofagi, e infine iniziano ad adattarsi a questa nuova situazione, dapprima formando nuove società brutali e primitive, e infine evolvendosi in maniera letteralmente darwiniana, con la loro trasformazione attraverso la distorsione dello spazio e del tempo in nuove forme di generazione in rapidizzata generazione, andando a creare una moltitudine di biomi composti da variegata forma di vita post-umane, alcune ancora vagamente riconoscibili come primati, ma piccoli e scheletrici e glabri, e altri anche più piccoli al punto da rassomigliare più a degli insetti, e poco prima che finalmente il treno giunga a destinazione il protagonista, ritornato indietro per spiegare le meraviglie che ha avuto modo di ammirare nel suo viaggio, non è riconosciuto da queste nuove specie, che invece lo aggrediscono e lo divorano.

Alla fine, le creature post-umane sono finalmente libere di scendere dal treno, per diffondersi e moltiplicarsi e abitare nuovi mondi oltre quello conosciuto.

In uno strano caso di vita che imita l'arte (Rojas 2018), nel luglio del 2011, poco dopo la pubblicazione di *Metropolitana*, vi fu un grave incidente su una delle linee ad alta velocità della Cina, incidente che causò una lunga discussione a livello nazionale sulla effettiva importanza della velocità nello sviluppo del paese, e inoltre ispirò in Han Song la scrittura di *Treno Alta Velocità*, una sorta di seguito spirituale di *Metropolitana* pubblicato nel 2012, in cui un treno del suddetto tipo raggiunge una velocità tale da distaccarsi dal tessuto spazio-temporale, e ciò lo trasforma in un mini-universo indipendente; i passeggeri sulle prime sembrano riuscire ad adattarsi in maniera positiva a questo triste stato di prigionia inter-dimensionale, formando quella

che sembra una ‘società armoniosa’, ma alla fine il treno-universo rimane un guscio vuoto, in cui ogni forma di vita si è estinta. (Rojas 2018)

*Metropolitana* si presenta come una storia di orrore cosmico, che ricorda le opere dell’autore americano Howard Phillips Lovecraft e del fumettista giapponese Junji Ito, in cui gli individui si ritrovano catapultati attraverso violazioni dello spazio e del tempo convenzionali, in situazioni assurde e incomprensibili.

### *I mattoni della rinascita*

Tra le diverse opere di Han Song, ora andiamo per ragioni tematiche a focalizzarci su una di quelle più esplicitamente sovranaturali, che abbandona il normale confine della fantascienza hard della tradizione cinese post-Rivoluzione Culturale di Liu Cixin, e invece si avventura in quello che potremmo definire un *science-fantasy* paranormale che ricorda non poco lo stile degli antichi racconti *zhiguai*, ovvero 再生砖 (Zaisheng Zhuan), tradotto in inglese come *Regenerated Bricks* e in seguito tradotto in Italia con un più appropriato *I Mattoni della Rinascita*.

Interessante notare che, come abbiamo già menzionato parlando delle sue attività giornalistiche minori, Han Song stesso si è dimostrato molto interessato all’argomento del paranormale: basti contare non solo le sue caccie ai criptidi, ma al fatto che nel 2002 egli ha partecipato, insieme a un altro giornalista, ad una serie di investigazioni riguardo alcuni luoghi della città di Luliang, nella provincia dello Yunnan, che avevano la fama di essere infestati. Alla fine di tale indagine egli scrisse e pubblicò un libro con il resoconto finale, intitolato *Gui de xianchang diaocha* (Investigazioni su Infestazioni Spettrali). (Jia 2013)

Tra tutte le opere di Han Song, questa è probabilmente quella più esplicitamente sovranaturale, dato che abbandona i normali canoni della fantascienza per avventurarsi nel vero e proprio paranormale, con riferimento alla spiritualità e alle infestazioni spettrali, e in questo il racconto è rievocativo del vecchio genere dei racconti *zhiguai*, Jia Liyua nel suo articolo *Cina Infestata* (2013) denota come le sue storie sembrano di fantasmi per atmosfera, paragonandolo a Pu Songling, e affermando che il passato della Cina continui a perseguirla in nuove forme nonostante la modernità. (Jia 2013)

E proprio come i racconti *zhiguai* del passato, nonché come è tipico della fantascienza più matura, anche in *Mattoni della Rinascita* vi è una fondazione nella realtà, che va a coadiuvare e rafforzare l’elemento paranormale del racconto, allo scopo di renderlo più sentito per il pubblico, ma con anche qualcosa in più: fare luce su un avvenimento reale attraverso il sovranaturale.

Nella fattispecie, si tratta di una tragedia che all’epoca era ancora recente e sentita dalla collettività cinese, ossia il violento terremoto che colpì la regione del Sichuan nel maggio 2008, disastro naturale che causò oltre 70.000 morti e lasciò quasi 5 milioni di sfollati, e una tragedia su

cui molti imprenditori immobiliari guadagnarono negli anni a venire, approfittando dei programmi governativi di stimolo economico volti alla ricostruzione delle aree colpite. Sotto questo aspetto, l'opera ricorda il *Diario di un Pazzo* di Lu Xun.

Il racconto si ambienta subito dopo gli eventi del terremoto, e all'inizio si concentra sul giovane architetto cinese, il quale è l'inventore del prodotto che dà il titolo al racconto, un nuovo modello di mattone che viene creato riciclando i materiali estratti dalle rovine degli edifici distrutti dal disastro, attraverso un metodo a bassa tecnologia di facile replicazione.

Sulle prime il pubblico non è particolarmente impressionato, in quanto il prodotto viene presentato ancora in stadio 'embrionale' e per di più è esattamente estetico, anche perché viene presentato ad una mostra di arte architettonica moderna e l'inventore insiste che non si tratta di una opera d'arte ma di un prodotto utilitaristico per una rapida ricostruzione post- catastrofe e per il futuro, essendo facili, economici e rapidi da produrre, nonché eco-friendly in quanto realizzati senza l'uso di macchinari complessi e con materiali riciclati altrimenti inutilizzabili e ingombranti.

Nella fattispecie, gli elementi base che compongono i mattoni sono ufficialmente due, entrambi classificati come scarto: rimasugli edili ottenuti dalle rovine di edifici crollati durante il terremoto, paglia ottenuta dai rimasugli dei campi di grano della regione... ma vi è anche un terzo componente, che richiede una sterilizzazione chimica delle rovine prima dell'utilizzo, e che sulle prime non è rivelato al grande pubblico.

E infatti, dopo diverse problematiche legate al processo di creazione iniziale, una volta trovata la corretta composizione delle materie prime (un avvenimento accidentale e che in verità già preannuncia la loro natura non del tutto terrena, dato che alcune di queste materie non sembrano identificabili a primo esame), questi 'Mattoni della Rinascita' si rivelano un materiale da costruzione eccezionale, la cui versatilità, efficienza e persino esteticità sono tali da sembrare sovranaturali (e come si scoprirà più avanti nel racconto, per buoni motivi) e divengono oggetto di ammirazione artistica e studio scientifico.

Questi mattoni realizzati in rovine riciclate portano ad un cambiamento epocale nel campo dell'edilizia, e divengono il materiale da costruzione del futuro, al punto che vengono usati non solo sulla terra, ma vengono persino 'esportati' nello spazio, dove vengono utilizzati per l'edificazione delle colonie umane su altri pianeti, e quando le macerie del terremoto del Sichuan si esauriscono allora l'umanità inizia a sfruttare quelle di altri disastri in giro per il mondo come materia prima, tale è la richiesta per sempre più Mattoni della Rinascita.

Tuttavia, ben presto coloro che vanno in seguito ad occupare gli edifici costruiti con i Mattoni della Rinascita si ritrovano a scoprire un inquietante aspetto di questo materiale edile, un aspetto che nessuno si aspettava: i Mattoni della Rinascita sono infestati.

Nel processo di creazione dei mattoni rigenerati, la materia prima non si componeva soltanto delle macerie di edifici distrutti e di paglia, ma anche delle spoglie oramai dissolte delle persone rimaste uccise nel terremoto, che a causa delle difficoltà iniziali durante l'intervento delle autorità in risposta al disastro non è stato possibile rimuovere o anche solo trovare.

E alla fine, i resti di quelle persone sono divenuti parte delle rovine quanto le macerie degli edifici, e con l'invenzione dell'architetto esse sono andate a divenire parte dei suoi mattoni, facendo sì che questi fossero 'posseduti' dagli spiriti irrequieti delle vittime, che vi sono ancorate con tale forza da resistere agli esorcismi.

Tale accidentale 'necromanzia' sembra essere la fonte delle straordinarie proprietà dei Mattoni della Rinascita, e va a conferirgli una sorta di intelligenza collettiva propria, e per questo ogni edificio che è stato costruito con essi è infuso di tale coscienza spiritica, ma è anche tormentato in eterno dalla cacofonia delle voci delle vittime e dal dover percepire continuamente la loro presenza aleggiare in ogni stanza.

E questo ha ripercussioni estreme, perché con l'utilizzo su scala letteralmente galattica dei Mattoni della Rinascita per la costruzione delle nuove abitazioni dell'umanità, l'infestazione spettrale si diffonde anche su altri mondi, e tutto il futuro di cui la tragedia del terremoto del Sichuan nel 2008 è finita per diventare il fondamento.

Ironicamente, tuttavia, una delle prime persone a scoprire questa terrificante peculiarità dei Mattoni della Rinascita ne è quasi contenta: si tratta di una attempata signora che abitava nella zona colpita dal terremoto, che aveva perso il marito e il figlio nel disastro, e che l'architetto inventore dei mattoni aveva salvato da un tentativo di suicidio. In seguito, la vecchia aveva lavorato alla fabbrica locale di mattoni, con una solerzia estrema, e si era costruita una casa con i suddetti, per poi scoprire con gioia, sentendo le voci spettrali che traspirano dalle mura, di non essere l'unica abitante, così che si mette all'opera insieme a un venditore locale (con il quale si rifà una famiglia) e inizia un suo personale business di produzione dei Mattoni della Rinascita. Almeno per lei, tali mattoni sono stati effettivamente uno strumento di rinascita, sia pure figurativa.

In questo racconto, Han Song va a oltre la normale distinzione tra fantascienza hard e fantascienza soft, ma invece va a combinare insieme i generi, in quella che è fondamentalmente un science-fantasy, una storia di fantasmi con ambientazione fantascientifica, un concetto che, come vedremo, è stato sperimentato anche da altri autori di fantascienza cinese, in particolare Xia Jia.

Anche se in un passaggio del racconto si prova a dare una supposta spiegazione scientifica al fenomeno delle voci, come la teoria che a causa dello squassamento del campo elettromagnetico della regione causato dal terremoto le macerie sarebbero state infuse di

vibrazioni che avrebbero ‘registrato’ gli ultimi suoni delle vittime, e che in seguito i mattoni creati con le macerie avrebbero amplificato attraverso i nuovi edifici, ma tale teoria è abbandonata in quanto troppo poco attendibile, e non restano molte scelte per la spiegazione se non quella paranormale.

Anzi, nel corso del racconto si crea un intero campo accademico multidisciplinare volto a studiare i Mattoni della Rinascita e le loro peculiarità, in cui numerosi scienziati di altrettanto numerosi campi diversi cercano di comprendere quale sia la loro precisa natura, descrivendoli come “Una sorta di materiale composito, una elica basata sull’energia delle onde d’urto, o persino una sorta di effetto della distribuzione di Bose-Einstein. Forse si trattava di qualcosa correlato allo spazio dimensionale, un Ponte di Einstein-Rosen nel tessuto spazio-temporale. I Mattoni della Rinascita avevano riorganizzato i campi elettromagnetici e gravitazionali, avevano trasmutato alcune proprietà dello spazio fisico, e avevano rinnovato la loro geometria”.

Alcuni autori notano in questo racconto la presenza di una influenza buddhista: infatti, esso include alcune riflessioni sul concetto buddhista della metempsicosi, ossia del reincarnarsi in una forma diversa dopo ogni morte, e in apparenza pare che sia proprio questo il principio dei Mattoni della Rinascita, quello di dare nuova vita a materiali morti, come le macerie di edifici... ma si tratta alla fin fine di una falsa rinascita, perché le anime dei morti sono ancora legate almeno in parte agli eterni mattoni, e lo saranno in eterno senza possibilità di reincarnarsi.

Il narratore descrive il suo pensiero a riguardo, parlando della paglia di grano avanzata dalla mietitura e che verrà utilizzata come materia prima per la creazione dei mattoni; infatti, egli crede che probabilmente quel grano mietuto sarebbe contento di non essere bruciato e dissolto, ma piuttosto di perdurare in eterno insieme alla terra in una forma utile come quella dei Mattoni della Rinascita, in una nuova vita che ha dell’artistico. Ma qualcuno potrebbe far notare che il fuoco sia piuttosto il vero tramite della rinascita del grano, visto che le ceneri vanno ad arricchire il terreno e a permettere la crescita di nuova vita, mentre i mattoni sono eternamente morti.

Altri autori, tra cui Jia Liyuan nel suo *Cina Infestata*, vi trovano anche un elemento satirico, su come le macerie e i cadaveri delle vittime di una catastrofe diventino la fondazione di un prospero futuro per tutta l’umanità, possa essere letto come una metafora del ‘Miracolo Economico’ cinese, e del suo effettivo costo umano (Mingwei 2018), rappresentato dall’eterna infestazione di tutti gli edifici costruiti usando gli infestati Mattoni della Rinascita, al solo costo di dimenticare le tragedie passate. (Jia 2013)

## *Marte sull'America: Appunti Casuali di un Viaggio in Occidente del 2066*

Un altro racconto di Han Song che merita una certa attenzione è questo racconto distopico pubblicato nel 2012, e che ancora una volta deride gli ideali e gli stilemi della tradizione fantascientifica in Cina.

Il titolo di questo racconto è ambiguo già in principio, dato che da un lato 'Marte' in cinese è *Huoxing* 火星 ossia 'stella di fuoco', ed esso è una citazione al titolo del libro *Stella Rossa sulla Cina* del giornalista americano Edgar Snow, considerato il più completo e accurato resoconto sull'ascesa al potere di Mao Zedong.

Interessante notare come, inoltre, il libro di Snow venne tradotto in cinese con un titolo diverso, ossia *Appunti Casuali di un Viaggio in Occidente*, in riferimento allo *Xiyou Ji/Viaggio in Occidente*, uno dei romanzi più popolari della storia cinese, e probabilmente la scelta del titolo non fu un caso, Song Mingwei menziona come nel caso di questo libro il 'Viaggio in Occidente' intenda la marcia delle truppe comuniste verso nordovest nelle loro prime vittorie militari.

Senza contare il fatto che Mao Zedong, fine conoscitore della letteratura e del folklore cinese, aveva sapientemente incorporato varie storie e iconografie tradizionali nella sua propaganda, sia visiva che letteraria, e il *Viaggio in Occidente* fu uno dei più sfruttati, infatti uno dei motivi per cui la figura di Sun Wukong divenne così popolare fu proprio perché la propaganda del PCC lo identificò con la figura di Mao Zedong, ribelle celeste pronto ad abbattere l'*establishment*.

Questo, come vedremo è il primo segno della velata polemica di Han Song verso una pagina nera della storia del suo paese, sublimata attraverso la prestidigitazione metaforica.

*Marte sull'America* quasi ricorda le opere di fantascienza utopica dell'era di Liang Qichao nella sua premessa, che descrive un futuro lontano in cui la Cina è una superpotenza dominante, che assume la leadership sulla scacchiera mondiale e sotto la cui guida le varie nazioni del mondo stanno entrando in un periodo di pace e prosperità.

Al contempo il suo grande avversario, gli USA, è ridotto ad una decadente ombra della sua gloria passata, che si nasconde dal resto del mondo in una politica di totale isolazionismo (Sebag-Montefiore 2012), dettaglio che con i ridicoli eccessi della recente presidenza Trump, dal 2016 al 2020, tra cui il progetto folle di costruire un muro lungo il confine meridionale degli Stati Uniti al supposto scopo di bloccare l'immigrazione dal Sudamerica, assume quasi un ironico senso profetico (e che Han ha effettivamente schernito in un altro suo racconto, paragonando tale progetto folle alla follia degli antichi imperatori che fecero edificare la Grande Muraglia, un monumento grandioso che si rivelò scarsamente efficace ad impedire invasioni ben più agguerrite delle 'invasioni' tanto temute dai conservatori americani).

Tuttavia, questa volta l'utopismo nazionalista tipico di quei racconti di inizio secolo viene sovvertito, e Han Song mostra nel corso del romanzo come la supremazia di questa Cina futura abbia un lato più oscuro, un prezzo terribile che viene pagato. (Wu *et al.* 2018)

Nella fattispecie, ci viene rivelato che il segreto della apparentemente perfetta 'Società Armoniosa' di questa superpotenza è il fatto che ogni singolo cittadino cinese è collegato ad una immensa collettività digitale, come una sorta di 'mente alveare', che è gestita e controllata da vero architetto di questa utopia:

Amanduo (nome inteso per suonare come una parola straniera traslitterata in caratteri cinesi), la più avanzata Intelligenza Artificiale del pianeta, il quale utilizza la collettività digitale per raggiungere le menti di ogni singolo cittadino, per programmare e influenzare i pensieri e le emozioni della popolazione e in questo modo pilotarli nel seguire le sue direttive.

Il tema della tecnologia utilizzata da un governo totalitario per controllare ed asservire la popolazione non è certo un tema nuovo nel genere fantascientifico, così come non lo è il tema delle intelligenze artificiali che divengono un pericolo per l'umanità.

Tuttavia Amanduo si rivela diverso rispetto alla tipica espressione di questo *topos*, infatti il suo metodo di controllo della popolazione cinese è più subdolo di quanto non ci si possa aspettare, perché Amanduo non assume il totale controllo degli individui.

Infatti egli non cerca di estirpare del tutto il libero arbitrio ma piuttosto programma ogni cittadino cinese per spingerlo a considerare la ricerca della felicità personale la propria priorità e non si impicci di politica.

In questo modo, la popolazione collettiva rimane appagata e di conseguenza docile abbastanza da permettere ad Amanduo di deliberare senza ostacoli.

La storia si incentra su un giovane cinese, un giocatore di Go (che nel romanzo è il gioco da tavolo nazionale cinese e un simbolo della loro supremazia), il quale deve viaggiare negli USA, ma durante il lungo e pericoloso viaggio egli viene scollegato da Amanduo, e per questo si ritrova a dover formare un nuovo collegamento con la sua epoca, ora che può vedere il caos che si nasconde oltre la società armoniosa programmata dall'IA, o anche solo di ritornare ad essa il più in fretta possibile, per dimenticare le peripezie attraversate.

Avvicinandosi alla fine del romanzo, ai lettori viene rivelato che in realtà la storia che hanno appena vissuto stava venendo raccontata dal protagonista, ormai anziano e forse neanche più vivo, in un futuro ancora più lontano, ben cinquanta anni dopo gli eventi narrati, e in questo futuro non esistono più né i decadenti USA né la gabbia dorata cinese di Amanduo, in quanto queste due superpotenze e l'intero pianeta sono stati apparentemente conquistati dalla stessa 'Stella Rossa' del titolo, ovvero Marte, i cui abitanti sono scesi sulla terra e hanno trasformato il pianeta in qualcosa che Han Song descrive usando il termine *Fudi*. *Fudi* 福地 è un termine di derivazione

daoista, che indica il paradiso, la ‘terra della felicità’, ma che può avere anche un significato più cupo nel senso dell’oltretomba, e quindi potrebbe invece indicare una ‘terra dei morti’.

Di conseguenza non sappiamo se alla fine il pianeta Terra, sotto la luce della Stella Rossa di Marte, è un guscio vuoto o una utopia, se l’umanità è stata spazzata via o intrappolata in una nuova gabbia dorata da nuovi dominatori, stavolta sotto la supervisione della Stella Rossa invece che di Amanduo.

In questo racconto distopico, Han Song sfodera un gioco di prestigio meta-narrativo sorprendente: egli prende gli USA, la presente superpotenza capitalista che rivaleggia con la Cina moderna ed è additata come il grande nemico dal PCC, e la trasforma attraverso la fantascienza in un parallelo con il suo stesso paese e la sua storia recente, al punto che l’America del futuro si rivela uno specchio della Cina del passato.

Tanto per cominciare, il dettaglio che gli USA di questo futuro sono una nazione decadente che si rifugia in un passato glorioso mentre adotta una politica di chiusura totale al mondo esterno, è un sottile rimando allo stato in cui si trovava la Cina durante il Secolo di Vergogna e Umiliazione, durante gli ultimi anni della Dinastia Qing. (Sebag-Montefiore 2012)

C’è anche da notare un altro dettaglio: Han Song ambienta la sua storia nell’anno futuro del 2066, ossia esattamente 100 anni dopo l’avvio della Rivoluzione Culturale nella Cina di Mao, formando ancora una volta un parallelismo tra la Cina reale del passato e questa America fittizia del futuro.

Mentre la popolazione cinese vive nella sua ricca illusione, mantenuta dal loro protettore Amanduo, che manipola le menti di ogni singolo cittadino e pare quasi una terrificante figura divina che incombe sul paese, e che gli intellettuali lodano come il salvatore dell’umanità e il portatore di una nuova età dell’oro, senza accorgersi che essi percepiscono tale futuro utopico solo perché Amanduo li ha già programmati per percepirlo.

Possiamo forse affermare che Amanduo sia, ancora una volta, lo spettro di Mao che incombe sulla società cinese decenni e secoli dopo la sua morte, come il suo fantasma digitale che Liu Cixin aveva paventato agli inizi della sua carriera con *Cina 2185*, sia pure stavolta in una ‘reincarnazione’ con un nome diverso e un aspetto diverso?”

Non che Han Song limiti la sua satira soltanto al defunto fondatore della RPC, ma non risparmia nemmeno i suoi successori, da Deng Xiaoping fino al presente, creando una serie di paralleli tra il controllo della spaventosa IA sulla collettività cinese e il tentativo del governo cinese di fare lo stesso nel corso dei decenni, in particolare dal 1989 in poi.

Infatti il metodo di controllo che Amanduo utilizza, di influenzare i cittadini della Cina futura attraverso la collettività digitale, programmandoli affinché siano troppo preoccupati di essere perennemente felici e soddisfatti a livello personale perché si preoccupino della politica del



proprio paese, è probabilmente un parallelo dell'attuale politica di *appeasement* utilizzata dallo stato cinese oggi, per cercare di tenersi buona la popolazione in modo che non cominci a pretendere riforme, senza doversi sporcare direttamente le mani come a Tiananmen, una forma di autoritarismo 'soft'.

*Marte sull'America* include, come nel suo titolo completo, un 'Viaggio in Occidente', per i motivi che abbiamo già discusso all'inizio riguardo il titolo, ma negli ultimi cento anni i motivi per cui la Cina ha guardato verso ovest sono cambiati radicalmente, dapprima sono andati in cerca non dell'illuminazione ma della modernità, e nella fantascienza utopica inaugurata da Liang Qichao vi sono andati invece come conquistatori.

Nel romanzo di Han Song, essi vanno a ovest in veste di nuovi dominatori del mondo, allo scopo di 'portare' l'illuminazione agli occidentali sconfitti, attraverso il gioco del Go, ma ciò che invece trovano è il vero mondo che esiste al di fuori dell'illusione curata da Amanduo. Mondo che tuttavia i protagonisti rifiutano, scegliendo di ritornare alla loro confortevole illusione il più velocemente possibile, e sotterrano tale esperienza finendo per crederla la 'vera' illusione, in una variante fantascientifica della Caverna di Platone. Ciò, ovviamente, è una satira del controllo totale del governo cinese sulla popolazione, e una parodia feroce ma subdola dell'utopia di Liang Qichao. (Wu *et al.* 2018)

### *Tematiche delle sue opere*

Han Song ha affermato in passato che il popolo cinese ha bisogno della Fantascienza, per ragioni sia economiche che spirituali, in quanto dal suo punto di vista esso è un genere che è in grado di elevare, in concomitanza con il progresso economico e culturale, la coscienza della popolazione, attraverso la visione di ciò che egli definisce un 'futuro possibile'. (Vedasi Cigarini 2018, Pieranni 2019)

A livello tecnico, Han si considera un realista, anche se non scrive della realtà ma di alternative più o meno plausibili alla realtà, ed è per questo che egli sceglie di utilizzare un registro particolare quando scrive i suoi racconti, in quanto dal suo punto di vista la fantascienza è una forma di arte, e il linguaggio di un'opera d'arte non può essere diretto o rigido ma, come egli ha affermato in una intervista nel novembre 2020, deve "esprimersi in un modo che va oltre il reale", e il registro è parte integrante dei contenuti di un'opera, in quanto esso va ad esprimere i sentimenti e i propositi dell'autore. (Han 2013)

Come esponente della fantascienza 'soft', in opposizione alla fantascienza 'hard' rappresentata da Liu Cixin, Han Song non si focalizza sulla descrizione precisa della tecnologia e della scienza in sé quando scrive racconti del genere, ma invece sceglie di concentrarsi

sull'elemento più prettamente narrativo, in particolare la storia e le tematiche, che si tratti di quelle più filosofiche o di quelle riguardanti la critica sociale. (Jia 2013)

Molte delle storie di Han Song hanno a che fare con gli spettri, siano essi letterali come quelli che infestano il progresso umano in tutta la galassia in *Mattoni della Rinascita* o più metaforici come il terrificante Amanduo che programma il popolo in *Marte sull'America*, ma comunque un riflesso degli spettri che gravano sulla società e sulla cultura cinese di oggi, e si ispira in questo alle tradizionali storie di spettri, come i Zhiguai che siamo andati ad analizzare nella sezione precedente, manifestando gli 'spettri' dell'era moderna.

Quest'ultimo elemento è essenziale, in quanto Han considera la fantascienza come uno specchio della realtà, e per questo egli abbraccia l'elemento sovversivo del genere fantascientifico, come si può vedere dalle sue storie, che sono spesso cupe e violente e pessimiste, tanto da attirare paragoni con l'opera di Franz Kafka.

Una famosa citazione di Han Song, proveniente da un suo saggio del 2000 intitolato *Il Manifesto dell'Immaginazione*, afferma che "La Fantascienza è come il Rock, entrambi massimizzano lo spazio di libera espressione." e ben rappresenta come Han creda fermamente nel potenziale liberatorio del genere. (Pieranni 2019)

Ciononostante, Han è anche convinto della necessità del genere di restare, se non didattico, comunque socialmente impegnato, in quanto come egli ha spiegato in una intervista con Chitralekha Basu, pubblicata nel 2011 su *China Daily*, gli autori di fantascienza hanno la possibilità di "Mettere alla prova la Cina come nessun autore serio può" grazie al fatto che la fantascienza permette di creare scenari estremi e di provare a immaginare come la società e gli individui andrebbero ad agire in tale scenario, e non sono bloccati dai limiti del realismo puro. (vedasi Basu 2011, Cigarini 2018, Pieranni 2019)

E anche perché, in qualità di giornalista, Han è conscio delle problematiche sociali e non che ancora gravano sul suo paese, e di conseguenza il genere fantascientifico dovrebbe essere impegnato prima che escapista, come egli ha affermato nel manifesto:

"Ciò che è più necessario, di questi tempi, è incrementare la profondità sociale della fantascienza e riportare almeno una porzione di essa da mondi alieni indietro sulla Terra, principalmente a causa di tutte le problematiche irrisolte nella società cinese".

In questo ambito, Han si è dimostrato piuttosto cinico verso la produzione fantascientifica in occidente, che egli vede come ormai troppo focalizzata sul mero intrattenimento e distaccata dalla discussione sul reale che invece dovrebbe essere il cuore pulsante del genere, che invece è ancora sentito nella produzione fantascientifica della Cina. (Cigarini 2018)

Ed effettivamente, Han afferma che, all'interno del panorama fantascientifico mondiale, la fantascienza cinese si distingue proprio in questo campo, che i suoi autori siano più attenti alle

problematiche reali e quotidiane, e siano più inclini a incorporarle nella loro visione del futuro, utilizzando la lente della fiction speculativa per estrapolare ed analizzare tali problematiche, in particolare quelle prettamente correlate all'attualità della Cina stessa, sotto questo aspetto vedendola come l'erede della letteratura d'avanguardia degli anni '80, se non nello stile almeno nei contenuti. (Cigarini 2018)

Han giunge a questa conclusione a partire dalla sua concezione della fantascienza, che egli vede anche come un genere che è l'espressione culturale dell'industrializzazione, facendo notare come il genere sia nato in Occidente proprio durante tale periodo, e affermando che la Cina sta ora attraversando un periodo simile.

In questo ambito, Han Song può essere considerato un erede della tradizione del Movimento del 4 Maggio, che vedeva la letteratura come strumento di critica e cambiamento sociale, riprendendone gli ideali e adattandoli all'era moderna. (Jia 2013)

In particolare, in tale contesto di riportare in vita tali ideali intellettuali Han si fa quasi erede di Lu Xun, che fu uno dei pionieri del Movimento così come fu un pioniere della letteratura cinese moderna, proprio con un racconto di feroce critica della tradizione, simile per tematiche e atmosfera a quelli di Han.

Proprio come Lu Xun, anche Han Song usa il genere per esplorare i lati più folli della società moderna, al punto da considerare la fantascienza come più adatta allo scopo della letteratura realista, in quanto offre uno spazio di azione molto più ampio.

Il pessimismo di Han Song è almeno in parte alimentato dalla sua percezione della cultura e della mentalità della Cina, che dal suo punto di vista ha il problema di essere fondamentalemente conservatrice, una cultura che è sempre rimasta focalizzata sul passato e che soffre di grandi difficoltà nel concentrarsi invece sul futuro, al punto di affermare che l'idea di progresso sia quasi osteggiata dalla cultura cinese tradizionale.

Egli ha spiegato, in una intervista con la ricercatrice italiana Chiara Cigarini, avvenuta nella primavera del 2014 ma pubblicata sul giornale *Chinese Literature Today* solo nel 2018 con il titolo *Science Fiction and the Avant-Garde Spirit*, il modo in cui i cinesi hanno sempre guardato indietro, concentrandosi sui loro antenati e i loro imperatori, senza mai preoccuparsi del futuro in quanto lo consideravano come qualcosa da dare per scontato, che sarebbe stato sempre uguale al presente e al passato in una ripetizione costante, senza concepire l'idea che lo *status quo* potesse essere alterato radicalmente. (Cigarini 2018)

Anche la fine dell'impero e l'ascesa della Repubblica di Cina prima, e della RPC in seguito, non ha intaccato in modo significativo tale modo di approcciarsi al futuro, semplicemente l'idea del futuro statico è passata da uno imperiale ad uno di stampo comunista, come Han spiega

parlando di ciò che ricorda del 1983, e questa mentalità è ancora saldamente ancorata nello *Zeitgeist* cinese contemporaneo. (Basu 2011)

Questo ovviamente si ricollega alla sua fede nella capacità del genere fantascientifico di fungere come il catalizzatore di un cambiamento significativo in tale *Zeitgeist*, anche se Han non è particolarmente ottimista a riguardo.

Questo sentimento, di disperazione a causa dello schiacciante peso della tradizione nel suo paese, è un altro aspetto che Han condivide con Lu Xun (Jia 2013), il quale vedeva simili limitazioni nell'evoluzione culturale cinese già ai tempi del Movimento del 4 Maggio, affermando che *“Ogni nuovo sistema, ogni nuova disciplina, e ogni nuovo termine che entra in Cina cade in una vasca di tinta nera e immediatamente diviene nero come la pece, diventando uno strumento in una scena egoista. La scienza è solamente uno tra i tanti”*. (“Huabian” 506)

Sempre parlando dell'influenza di Lu Xun, nel suo pessimismo riguardo la discutibile capacità del popolo cinese di adattarsi al cambiamento e di non restare ancorati ai sogni del passato, Han Song ha fatto propria una delle metafore più famose di Lu, ossia quella della ‘Casa di Ferro’ senza finestre né porte in cui i cittadini cinesi sono immersi in un sonno eterno mentre soffocano lentamente per l'aria sempre più viziata, e in cui tentare di svegliarsi è quasi un atto di crudeltà (Isaacson 2013), in quanto può avere solo l'effetto di renderli consci di quanto senza speranza sia la loro situazione, e tale atmosfera claustrofobica e opprimente si può facilmente percepire in molte delle opere di Han.

Un altro elemento che caratterizza l'opera di Han Song è l'influenza sulle sue tematiche della religione buddhista, infatti molte delle sue opere più sovranaturali vanno ad esplorare i concetti della morte e della successiva reincarnazione, e del cambiamento e rinnovamento che ne consegue.

Primo esempio tra tutti è certamente *I Mattoni della Rinascita*, in cui la creazione dei suddetti mattoni si rivela tuttavia una aberrazione del normale ciclo di morte e reincarnazione, in quanto le anime intrappolate nei mattoni sono condannate ad infestare in eterno gli edifici che sono stati costruiti con i suddetti.

Sulla questione della crescente popolarità del genere fantascientifico in Cina, Han è in parte rallegrato ma principalmente scettico, infatti egli è generalmente preoccupato di come tale popolarità possa diventare nociva per il genere nel lungo periodo. Questo in quanto Han teme che, con un incremento dell'attenzione ufficiale ed economica, il potenziale liberatorio e sovversivo che per Han è la linfa vitale del genere finirebbe per essere compromesso in maniera irreversibile, e non è difficile vedere perché, visto che da un lato i produttori esecutivi si preoccupano esclusivamente di ottenere i massimi introiti da ogni prodotto e non sono interessati a qualsivoglia prodotto che non sembri una garanzia di successo con il pubblico, e dall'altro Han ha vissuto gli

anni della Campagna Anti-Inquinamento Spirituale e ha subito egli stesso censura delle sue opere, non potendo a volte nemmeno pubblicarle in madrepatria. (Mingwei 2016, Wu 2011)

Le pretese degli esecutivi e del governo andrebbero a reprimere la creatività degli autori di fantascienza, e ancora peggio andrebbe a stritolare la loro capacità di trattare argomenti seri che spingano il pubblico a riflettere sulla realtà.

Quanto alla crescita economica in sé, Han è generalmente scettico nei confronti del processo di industrializzazione in Cina, egli infatti non crede che questo modello sia davvero parte della cultura cinese, e molte delle sue opere esplorano come i tentativi della Cina di perseguire questo modello generano mostri.

Nell'opinione di Han, la Cina sta perdendo sé stessa in quanto non sta cercando una strada propria, ma che si sta limitando a scimmiettare quella intrapresa dalle potenze occidentali in passato, senza imparare dagli errori di questi predecessori e finendo per ripeterli su una scala di gran lunga maggiore. (Vedasi Han 2013, Cigarini 2018)

Alcune delle opere di Han Song vanno ad esplorare il tema della crescita economica della Cina, spesso definita come un 'miracolo economico' che ha permesso al paese di passare dalla devastazione del Grande Balzo in Avanti alla prosperità dei giorni nostri e che si incarna nella famosa citazione di Deng Xiaoping "Lo sviluppo è l'unico imperativo assoluto.", ma Han Song è piuttosto interessato ad interrogare il costo umano di questo miracolo, su come la popolazione si ritrova lasciata indietro o calpestata in nome di tale crescita. (Sebag-Montefiore 2012)

Come si può facilmente dedurre leggendo *I mattoni della rinascita*, in cui le letterali pietre miliari della prosperità del futuro sono realizzati con le spoglie mortali delle vittime di un disastro naturale, cosa che dannerà il progresso futuro.

Come abbiamo visto in *Marte sull'America*, Han critica e denuncia anche lo strapotere del partito, e il modo in cui ciò sta uccidendo la capacità di creazione e innovazione del popolo, ciò è evidente sia nella rappresentazione satirica della Rivoluzione Culturale in America che nel soggiogamento del popolo cinese nell'illusoria utopia di un nuovo autarca, che manipola ogni loro pensiero sistematicamente, e quando i protagonisti si ritrovano disconnessi e a dover formare una coscienza di sé che non gli venga fornita da Amanduo, essi ne sono così confusi e spaventati da rinnegare il mondo esterno per ritornare alla beatitudine della loro sfavillante casa di ferro, preferendo credere che la loro precedente esperienza di indipendenza non fosse che una illusione. Han denuncia entrambe queste tendenze anche in *La Mia Patria non Sogna*, racconto sulla triste condizione di una popolazione cinese costretta a sacrificare il sé nel nome della crescita economica attraverso droghe che trasformano gli individui in droni che lavorano nel sonno.

## Spettri nella macchina - Xia Jia

Wang Yao 王瑶, nome d'arte **Xia Jia** 夏笳, è la seconda autrice che andremo ad analizzare in questo documento riguardo il lato più 'spettrale' della fantascienza cinese, ella è simile a Han per come, pur essendo considerata una delle migliori autrici della sua generazione, ella si discosta dagli stilemi del genere, riformulandoli a modo proprio e spingendosi alla mescolanza di generi, con il risultato che molte delle sue opere sono molto simili ai vecchi racconti di paranormale.

Xia Jia nasce nella città di Xi'an nel 1984, e a partire dal 2002 studia fisica presso la Peking University, dove infine consegue una laurea in scienze atmosferiche.

La sua carriera come scrittrice inizia nel 2004, quando pubblica il suo primo racconto, *La fiasca che schiavizza i demoni*, dimostrando subito un interesse per le potenziali interazioni tra speculazione fantastica e scienza.

In seguito, Xia Jia ricomincia gli studi presso la Communication University of China, nella fattispecie nel programma di Studi Cinematografici, e si laurea con una tesi particolare: *Studio delle figure femminili nel cinema di fantascienza*.

In seguito, ha ottenuto una ulteriore laurea in Letterature Compare e Letteratura Mondiale, con un tesi incentrata proprio sul genere fantascientifico in Cina, intitolata *La fantascienza cinese e la sua politica culturale a partire da 1990*.

Nel corso della carriera di Xia Jia, i suoi racconti le sono valsi numerosi premi, ad esempio è stata premiata per ben sette volte al Galaxy Award, il più prestigioso premio per la fantascienza in Cina, e sei Nebula Awards, e le sue opere sono state pubblicate non solo in riviste cinesi quali *Science Fiction World* (科幻世界), ma sono state anche tradotte in numerose lingue tra cui inglese, italiano, francese, coreano, tedesco, spagnolo, giapponese e polacco.

Ken Liu, in una intervista del 2019 pubblicata su *Clarkesworld Magazine*, esprime stupore riguardo l'incredibile poliedricità di Xia: "Studiosa di letteratura, regista, attrice, pittrice, traduttrice e, ah giusto, autrice di fantascienza...mi domando se sia in possesso della giratempo di Hermione Granger". (Liu 2019)

Al momento, Xia Jia lavora come professore associato presso la Xi'an Jiaotong University, dove insegna letteratura cinese.

### Opere Principali

Le opere di Xia sono state anche, in Cina, raccolte in tre antologie e ripubblicate, con i seguenti titoli: *La fiasca che schiavizza i demoni* (2012), *Un tempo oltre la nostra portata* (2017), e *Xi'an sta cadendo* (2018).

Ma sono due, in particolare, quelli su cui ci concentreremo, per il tema di questo testo, e si tratta delle due opere più esplicitamente sovrannaturali e che incarnano più di ogni altra il ‘Porridge Sci-Fi(che spiegheremo più avanti)’ che è il marchio di fabbrica di Xia Jia.

### *La fiasca che schiavizza i demoni*

Uno degli esempi più evidenti di *science-fantasy* nell’opera di Xia Jia è probabilmente *Guan yaojing de pingzi* 关妖精的瓶子 (La fiasca che schiavizza i demoni), il primo racconto breve pubblicato da Xia Jia, nel 2004, e che le assicurò il Galaxy Award di quell’anno.

Caratteristica saliente di questo racconto è che esso combina esplicitamente elemento scientifico ed elemento fantastico in maniera letterale, al punto che è difficile dire se si tratta effettivamente di un’opera di fantascienza.

Il racconto si incentra sul matematico e fisico scozzese James Clerk Maxwell, passato alla storia per i suoi contributi alla fisica nei campi dell’elettromagnetismo e della termodinamica, che riceve la visita di un demone millenario, il quale si presenta con il nome di Cornelius Gustav Rumpelstiltskin, e che avrebbe nelle ere passate prestato i propri servizi ad altre importanti figure del mondo scientifico, quali Archimede di Siracusa e Michael Faraday.

Il patto è semplice: Maxwell deve dare al demone un problema da risolvere entro 24 ore, la cui soluzione si basa sul fondamento della termodinamica, ossia che a livello atomico e molecolare il calore consiste semplicemente in movimento, ed è ispirato dall’interesse di Maxwell al problema dell’entropia o morte termica dell’universo.

La prova prevede che il demone si faccia microscopico a livello atomico, ed entri in una bottiglia divisa a metà, in cui vi sono solo aria ed etere, la soluzione è che il demone dovrebbe portare le molecole di aria calda, e quindi in movimento rapido, dove si trova l’etere, in modo da farlo evaporare ed espandendone il volume fino a far saltare il tappo.

Alla fine, quando il demone si dà per vinto, Maxwell ottiene i suoi servizi, che il demone offrirà fino alla morte dello scienziato, e in seguito i due si incontreranno di nuovo nel regno dei cieli, secoli dopo e in un contesto sorprendentemente amichevole, dove il demone parlerà degli altri scienziati che egli ha finito per servire, incluso Albert Einstein.

Questo racconto breve potrebbe essere definito ‘letteralmente’ fanta-scienza, dato che fondamentalmente l’autrice utilizza l’elemento fantastico, ossia il patto simil-faustiano con un demone in cambio di conoscenza, per intavolare discussioni su argomenti scientifici.”

## *Stanotte sfilano cento fantasmi*

L'opera che ha ispirato l'argomento di questo elaborato, e considerabile come il ponte diretto che collega il genere *Kehuan* con il genere *Zhiguai*, è *Bai gui ye xing jie* 百鬼夜行街 (Stanotte Sfilano Cento Fantasmi).

*Stanotte Sfilano Cento Fantasmi* è una delle opere più famose e celebrate di Xia Jia, che venne pubblicata in Cina nell'agosto del 2010, ricevendo una menzione onorevole al Galaxy Award per la fantascienza cinese e vincendo il Silver Award al secondo *Nebula Awards for Science Fiction and Fantasy in Chinese*, in seguito tradotta in lingua inglese da Ken Liu per la rivista *Clarkesworld* nel febbraio del 2012, e infine tradotta in lingua italiana da Gabriella Gorla per la raccolta *Festa di Primavera* (Future Fiction nr. 22) nel maggio del 2015.

Il racconto è tecnicamente di fantascienza, ma come è tipico della 'Porridge Sci-Fi' che è peculiare dell'opera di Xia Jia essa rasenta il 'Science-Fantasy' nel modo in cui include, sia pure in maniera abbastanza ambigua, elementi sovranaturali che non hanno riscontro scientifico vero e proprio, sia pure non spingendosi agli estremi che abbiamo visto in *La Fiasca Schiavizza-Demoni* o in *Il Viaggio Notturmo del Cavallo-Drago*.

*Stanotte Sfilano Cento Fantasmi* è ambientato in un futuro remoto, poco definito ma dai tratti distopici, infatti ci viene rivelato nel corso della narrazione che le persone, in ristrettezze economiche, si ritrovano a dover vendere organi e parti del corpo, e in certi casi particolarmente disperati persino la propria 'anima', che viene estratta dal corpo organico e inserita in nuovi corpi cibernetici, fondamentalmente diventando intelligenze artificiali di origine organica, e questo è il caso dei personaggi del titolo, gli abitanti della Via degli Spettri.

La suddetta 'Via degli Spettri' è il luogo in cui si ambienta il racconto, e consiste in un parco di divertimenti a tema folkloristico, le cui principali attrazioni sono dei 'fantasmi robotici' di nome e di fatto, ossia esseri umani la cui coscienza è stata innestata dentro corpi cibernetici, che sono a loro volta 'simulacri' di fantasmi, demoni e figure mitologiche tradizionali del folklore cinese, che ogni notte sfilano lungo la via imitando le manifestazioni sovranaturali descritte nella tradizione di diversi paesi asiatici, in particolare Cina e Giappone.

Questo luna park è certamente futuristico, eppure è già antiquato proprio come le figure che lo vanno ad abitare, infatti all'inizio del racconto i giorni di gloria del parco sono lontani, la Via degli Spettri è oramai un rudere che non viene più visitato dai turisti, eppure i suoi spettri cibernetici, abbandonati a sé stessi, e dato che non avendo più corpi organici essi non sono più considerati persone e quindi non possono tornare alla propria vita precedente (una di loro è menzionata avere avuto dei figli prima di questa 'reincarnazione' cibernetica) essi non hanno null'altro a cui aggrapparsi, così continuano ad 'infestarla' e a sfilare come da contratto ogni notte, pur non essendoci più visitatori da anni.



Unica eccezione sembra essere il protagonista e Io Narrante del racconto, un bambino abbandonato nei pressi della Via degli Spettri e adottato dai suoi abitanti, due dei quali sono fondamentalmente i suoi genitori putativi ma di cui tutti contribuiscono a occuparsi, e la prima parte del racconto ci permette di esplorare la Via degli Spettri e di conoscere i suoi abitanti e la loro storia proprio attraverso il suo punto di vista.

Tuttavia, nella seconda parte il racconto prende una piega ancora più cupa, in quanto si scopre che probabilmente il protagonista stesso non è organico, ma piuttosto un robot di un modello più avanzato e 'realistico' rispetto agli altri, tanto da poter mangiare il cibo che i suoi genitori adottivi coltivano e cucinano per lui, e l'implicazione ancora più terrificante è che, a differenza di questi, lui non è mai stato davvero umano, ma solo un simulacro di un bambino che è stato poi abbandonato a sé stesso, futuristico eppure già obsoleto proprio come Via degli Spettri.

L'idea che i robot possano evolvere in complessità e intelligenza fino ad essere simili se non identici all'uomo, e la domanda su cosa succeda quando una macchina è dotata di personalità e libero arbitrio, non è certo un'idea nuova al genere fantascientifico, anche se raramente in occidente si è discussa tale premessa in maniera empatica, l'idea favorita in occidente è quella della ribellione dei robot e della sua eroica distruzione, in uno scimmiettamento eterno del conflitto tra Victor Frankenstein e il suo 'figlio' artificiale.

Ma nel corso del tempo, sempre più opere sono sorte che vanno ad esplorare l'idea dei robot come individui dotati di personalità e sentimenti, che ad un certo punto saranno senzienti abbastanza da poter essere considerati persone, anche se probabilmente un individuo cibernetico non sarà senziente allo stesso modo di un essere umano.

Ciononostante, possiamo negare che gli esseri umani sono più simili alle macchine di quanto non gli piaccia pensare, con i loro sistemi nervosi basati su impulsi elettrici e istinti basilari inclusi nella programmazione, installati dal processo evolutivo invece che da un programmatore?

Nel tragico finale del racconto, la Via degli Spettri viene invasa da una unità di robot da demolizione, enormi macchine di aspetto vagamente aracnoide, inviate lì con la direttiva di smantellare il parco, e subito iniziano a radere al suolo gli edifici per liberare il terreno.

Gli abitanti di Via degli Spettri tentano di difendere la loro 'casa' ma non hanno certo i poteri sovrumani delle loro controparti folkloristiche e ben poco possono fare, e dato che non sono più organici, e di conseguenza non contano più come persone per le Tre Leggi della Robotica, i robot demolitori non si fanno problemi a distruggerli a loro volta.

Ma quando il protagonista, nel tentativo di fermare l'incubo, viene agguantato e dilaniato, il suo 'sangue' si riversa e inganna le macchine, che si arrestano immediatamente, credendo di avere infranto la Prima Legge uccidendo un essere umano vivente.

O forse, come sembra suggerire l'autrice in un'intervista, è stato proprio l'atto di sacrificio personale compiuto dal protagonista, nel vano tentativo di salvare quella che per lui è in tutto e per tutto una famiglia, che ha spinto le macchine a riconoscerlo come una persona reale nonostante la sua natura meccanica? (Pieranni 2018)

In ogni caso, ciò non è di alcuna consolazione per gli abitanti, che possono solo piangere la morte del loro figlio adottivo, ben sapendo che presto altre macchine saranno inviate lì per continuare l'opera di demolizione.

Per alcuni versi, *Stanotte Sfilano Cento Fantasmi* ricorda per tematiche la serie multimediale *Ghost in the Shell* del giapponese Masamune Shirow, una delle opere più influenti del genere cyberpunk dagli anni novanta ad oggi, nella fattispecie condivide l'elemento del trasferimento neurale, dell'idea che una coscienza umana possa essere trasferita da una sede ad un'altra attraverso la tecnologia (Xia Jia non spiega nel racconto come tale trasferimento avviene, ma Shirow mostra che un modo può essere il potenziamento cibernetico del cervello, che viene 'incastrato' in un guscio di supporto vitale che permette di estrarlo e inserirlo in un corpo differente, ma propone anche l'idea che una coscienza possa esistere in maniera completamente digitale, il 'fantasma nella macchina' del titolo), e tratta il tema del senso di umanità applicato alle macchine (nell'opera di Xia Jia, gli individui non sono più considerati persone a causa della loro attuale natura cibernetica, nell'opera di Shirow la protagonista è una 'full-body cyborg', completamente cibernetica eccetto per il cervello, che inizia ad avere dubbi esistenziali sulla propria effettiva umanità, prima di 'ascendere' a entità digitale nel cyberspazio).

In una intervista, Xia Jia descrisse la Via degli Spettri come una specie di 'enclave culturale' in cui qualcosa del passato e della tradizione che continua a sopravvivere nel mondo moderno, potremmo dire come uno spettro che continua ad abitare la sua casa ormai abbandonata, ma che alla fine viene inevitabilmente spazzato via dall'ineluttabile avanzare del progresso meccanico, e così gli spettri sono annientati dalle macchine.

### *L'estate di Tongtong*

*Tongtong de xiatian* 童童的夏天 (L'estate di Tongtong) è un racconto uscito nel 2014 e collegato all'esperienza personale dell'autrice, che lo scrisse in memoria del nonno appena deceduto, esso è stato pensato per essere un prequel ad una serie fantascientifica che Xia intende scrivere, narrando un evento dell'infanzia della supposta protagonista.

Nella fattispecie, la storia si incentra su una bambina chiamata Tongtong, la quale vive, insieme alla famiglia, i malanni del nonno, il quale nonostante l'età avanzata si rifiuta di andare in

pensione e continua la sua occupazione di medico, ma si è infortunato mentre si recava al lavoro e non può più vivere da solo, così che la famiglia lo prende a vivere con loro fino a che non si riprenderà.

Fino al giorno in cui una innovazione tecnologica appena uscita sul mercato cambia le loro vite: i genitori acquistano un nuovo modello di robot-badante, un prototipo che si presenta con il nome di Ah Fu, allo scopo di aiutarli a badare ai bisogni del nonno, il quale nel suo spirito stakanovista di rivoluzionario della vecchia guardia e nella sua frustrazione a dover essere confinato in una sedia a rotelle finché la sua gamba non sarà guarita (cosa che tra l'altro gli causa tale vergogna da spingerlo a non uscire più di casa, rendendolo ancora più frustrato e insopportabile) è più che altro infastidito da tale sviluppo.

Tongtong scopre, tuttavia, che in realtà Ah Fu non è automatizzato, bensì viene pilotato a distanza da uno studente universitario di nome Wang, il quale controlla i movimenti della macchina attraverso una speciale tuta che legge i suoi movimenti, come parte di un progetto per facilitare la cura degli anziani.

La rivoluzione giunge quando il nonno riesce ad ottenere una tuta da operatore, che utilizza per pilotare degli altri robot, il che dapprima gli permette di incontrarsi con un vecchio amico per giocare a scacchi cinesi, e in seguito di lavorare da casa, visitando i pazienti attraverso diversi robot cui ha accesso, al punto che quando la società che produce i robot inizia a progettare un nuovo modello specializzato per scopi medici, il nonno diviene consulente del progetto.

Il che porta all'ascesa di un nuovo fenomeno sociale reso possibile dalla tecnologia, in cui gli anziani utilizzano i robot per aiutarsi a vicenda, in una sorta di realizzazione tecnologica della società ideale confuciana, in cui *“Gli individui si prendono cura di tutti gli anziani come fossero i loro stessi genitori, e di tutti i bambini come se fossero i loro stessi figli”*, e anche per potersi dedicare a tutta una serie di attività creative che con il decadimento fisico della terza età non erano più in grado di fare, tra cui un gruppo di anziani che hanno perso la vista ma che attraverso i robot si ritrovano presso un lago per suonare in un'orchestra tutti insieme, e divengono celebrità del web.

Ma l'idillio di questo cambiamento in positivo si spezza alla fine, quando il nonno finisce all'ospedale a causa di un tumore al cervello, lo stesso che lo aveva fatto cadere la prima volta, e anche se l'operazione gli salva la vita egli è nuovamente confinato, stavolta su un letto di ospedale senza potersi muovere.

### *Buonanotte malinconia*

*Wan'an youyu* 晚安忧郁 (Buonanotte malinconia) è un'altra storia dal sapore esistenzialista, pubblicata e tradotta nel 2015 sul *Science Fiction World*, che va ad esplorare da un lato più

umano, quello della depressione e del senso di solitudine, e ad esplorare anche un lato fantascientifico, ossia l'idea dell'intelligenza artificiale, le sue caratteristiche e la sua possibile evoluzione.

Peculiarità di questo racconto è di essere tecnicamente composto di due storie parallele, tra loro congiunte dalle tematiche del racconto più grande.

Una parte della storia segue il quotidiano di una ricercatrice che, da un certo numero di indizi che l'autrice lascia nel corso del racconto, potrebbe essere Tongtong, la protagonista di un altro racconto fantascientifico di Xia, ormai adulta e dedita alla ricerca scientifica sull'intelligenza artificiale.

Infatti, la protagonista vive nel suo appartamento insieme a due piccoli robot, di nome Lindy e Nocko, alla quale lei insegna, e la cui peculiarità è di essere programmati con una personalità quasi infantile, e di avere un aspetto simile a dei giocattoli (Lindy ha l'aspetto di una bambola di pezza, mentre Nocko ha l'aspetto di un cucciolo di foca di peluche), e la motivazione per queste scelte di design sono interconnesse:

Da un lato, i due robot sono stati progettati per imparare, in particolare nell'apprendimento del linguaggio e della comunicazione verbale, come parte di un esperimento sulle capacità di apprendimento delle IA, e dall'altro i due robot sono stati creati con tale aspetto in modo da ispirare una reazione positiva nelle persone con cui entrano in contatto, in modo da incoraggiarle a interagire con loro e facilitare quindi il loro apprendimento, la protagonista persino pensa al fatto che all'inizio del progetto i due avrebbero dovuto avere l'aspetto di bambini, ma si è infine deciso di evitare tale scelta di design in quanto, a causa dell'effetto *Uncanny Valley*, con quell'aspetto sarebbero risultati disturbanti invece che adorabili.

Nell'ambito della loro funzione, vediamo che Nocko, il più 'cresciuto' dei due, è già abbastanza in avanti con l'apprendimento e mostra potenziale, mentre Lindy, la più 'giovane', ha un atteggiamento timido e solitamente non parla, anche se più avanti nella storia si rivelerà un'ottima ascoltatrice, e la protagonista non solo vive con loro, ma li porta in giro a interagire con le persone.

L'altra parte della storia è invece ambientata nel passato, raccontata e incentrata su un personaggio storico, nella fattispecie il matematico e crittografo inglese Alan Turing (1912 – 1954), noto oggi come il padre dell'informatica e uno dei più grandi matematici di tutti i tempi, ed è noto nel campo della robotica come l'ideatore del 'Test di Turing', che permette di provare quanto una IA sia in grado di imitare un essere umano e simulare autocoscienza.

In questo ambito, Turing viene descritto avere creato un prototipo di IA, composta di una macchina in grado di elaborare risposte attraverso una stampante a domande che vengono immesse attraverso una tastiera, comandata da un nastro di programmazione che si fa sempre più

complesso, tale macchina è chiamata Christopher (prendendo il nome da un amico di infanzia di Turing, morto molto giovane, tale dettaglio deriva dal film *The Imitation Game* del 2014, l'adattamento cinematografico della biografia *Alan Turing: The Enigma* del 1983, Turing costruì diverse macchine ma nessuna portò quel nome), con la quale Turing conversa nel tentativo di renderla sempre più intelligente, e che nel corso del racconto diviene per lui un confidente e un amico, in un mondo da cui il matematico si deve nascondere a causa della sua omosessualità, parte della sua vita che ha dovuto nascondere da una società ferocemente ostile a simili minoranze, e che alla fine è stata la sua rovina.

Effettivamente, Turing affermava che per creare una macchina che potesse replicare le capacità mentali di un adulto, egli avrebbe piuttosto creato una macchina che potesse replicare le capacità mentali di un bambino, a cui poi avrebbe impartito una educazione fino a che non avesse raggiunto il livello di maturità richiesto, ed è proprio questo ciò che la protagonista tenta di fare con i suoi robot.

Sia la protagonista che Turing affrontano la malinconia della propria esistenza, sentendosi completamente soli con nient'altro che delle macchine supposte pensanti ad essergli vicino, le quali però hanno difficoltà, date le limitazioni della loro IA, a trovare un modo per essere di supporto, ma ciononostante ci provano, come dimostra Lindy che rivela, in una scena, di ricordare tutte le volte in cui la protagonista le ha parlato dei suoi problemi, e analizzandole ha cercato di elaborare dei consigli per farla stare meglio.

Un dettaglio interessante del racconto è il fatto che Xia Jia sembra stare assemblando un universo condiviso nei suoi racconti, come se ognuno di essi potesse essere ambientato nello stesso universo, e vi sono due principali indizi

Il primo è l'implicazione che la protagonista sia Tongtong, ormai cresciuta, dato che non solo lei menziona eventi della sua infanzia che ricordano quelli del racconto precedente, ma nel racconto appaiono dei robot-badanti pilotati a distanza, denominati Ivatar, che sembrano in tutto e per tutto una evoluzione del modello Ah Fu descritto in *L'Estate di Tongtong*, e la protagonista menziona, quando uno di questi robot viene inviato a casa sua per prendersi cura di lei durante un grave episodio depressivo, che un robot simile si prese cura proprio di suo nonno.

Il secondo è il fatto che il protagonista di un altro racconto di Xia, nella fattispecie il Cavallo-Drago, fa un'apparizione cameo nel racconto, sfilando per le strade del Disney Theme Park di Laozhou mentre la protagonista porta Lindy e Nocko a fare una gita (un po' per tirarsi su lei stessa e un po' per farli interagire con le persone presenti al parco, tra cui quello che sembra essere un altro robot, dalle sembianze di un ippopotamo blu, che è lì presente come parte di un programma per la prevenzione dei suicidi), forse non ancora dotato di quella scintilla di

autocoscienza e di pensiero esistenzialista che lo animerà, e del tutto ignaro del viaggio epico e malinconico che lo attende in un futuro lontano, quando non ci sarà più nessuno a vederlo sfilare.

### *Il viaggio notturno del Cavallo-Drago*

*Longma yexing* 龙马夜行 (Il viaggio notturno del Cavallo-Drago) è un racconto di stampo introspettivo ed esistenzialista, che per certi versi ricorda *Stanotte sfilano cento fantasmi* e mostra delle discrete somiglianze con i racconti *Zhiguai* che abbiamo analizzato nella sezione precedente di questo elaborato, pubblicato in Cina nel 2015 e in seguito pubblicato in Occidente come parte della raccolta *Invisible Planets*, tradotta in inglese da Ken Liu.

La storia è raccontata dal punto di vista del Cavallo-Drago del titolo, in apparenza una immensa bestia mitologica del folklore cinese, che venne inviata dalla dea Nüwa per proteggere la creazione, in realtà un enorme robot costruito nel comune di Nantes, in Francia, da artigiani specializzati, allo scopo di sfilare lungo le strade di Pechino come attrazione di una grande parata, volta a celebrare la cooperazione tra due paesi.

Quando l'enorme essere meccanico si risveglia, con qualche vaga memoria del gioioso evento di cui è stato protagonista, egli si trova di fronte una vista desolata, la grande città di Pechino in cui ha sfilato è ormai ridotta a nient'altro che una distesa di rovine, a parte lui non vi è anima viva in giro, e lui stesso si accorge rapidamente di non essere stato risparmiato dall'inesorabile scorrere del tempo, dato che i suoi meccanismi interni faticano a farlo muovere e la sua copertura esterna si sta disgregando.

Così, il Cavallo-Drago si incammina lungo queste rovine, mentre si interroga sul significato della propria origine e se la sua esistenza e improvvisa capacità di pensare sia classificabile come vita, e su quanto gli resti da 'vivere', prima che i meccanismi del suo corpo si corrodano e si rompano al punto di farlo crollare, come tutte le carcasse di macchine ormai ossidate fino al telaio che vede lungo la strada, come le ossa di numerose bestie morte.

Ma nel suo vagare senza meta, il Cavallo-Drago incontra un compagno di viaggio atipico, un apparentemente normale pipistrello che in qualche modo egli riesce a capire, e mentre i due continuano il viaggio insieme, attraverso le spoglie di una Pechino riconquistata dalla natura, il pipistrello gli insegna cosa è una storia, proponendogli di raccontarle, e il Cavallo-Drago rapidamente supera l'iniziale riluttanza e inizia a raccontare una serie di storie brevi, inventate sul momento, che sembrano in tutto e per tutto una versione evolutasi per l'era moderna dei racconti *Zhiguai* dell'era passata, tra fabbriche infestate dagli spettri di robot distrutti e attrici polivalenti che ancora appaiono in produzioni cinematografiche nonostante giacciono morte nella loro dimora deserta.

Alla fine, il Cavallo-Drago riesce a portare la sua compagna di viaggio vicina alla sua destinazione, oltre le sponde di un lago, e i due si dicono addio... ma il Cavallo-Drago non ha intenzione di tornare sui suoi passi, né di cessare il suo viaggio in quel punto, di fronte ad un ostacolo che, nella sua sempre più sentita paura della morte pur non essendo tecnicamente vivo (causata dal fatto che il suo telaio e i suoi ingranaggi, ormai arrugginiti e deformati dal tempo, si stanno rompendo ad un ritmo allarmante), egli teme, così si incammina attraverso il lago, fino a quando i suoi zoccoli rimangono invischiati nel fondale fangoso e le sue forze vengono a mancargli.

Tuttavia, non è la fine per il Cavallo-Drago, perché proprio in quel momento il pipistrello (che sembra sempre di più essere essa stessa di natura sovranaturale) ritorna indietro, persasi di nuovo, e vedendolo in quella situazione gli propone di chiedere aiuto, di creare un segnale per tutti gli altri spiriti inquieti che vagano sulla superficie del lago, così il Cavallo-Drago utilizza i suoi meccanismi interni per soffiare un immenso sbuffo di fuoco, che attira una immensa schiera di numerosi spiriti erranti, da spiriti e divinità disegnate a mano a spiriti di graffiti astratti sui muri, da antiche statue in pietra di bestie guardiane a Guan Yu meccanici costituiti da parti di veicoli, e robot di varia natura e funzione.

In tutti costoro il Cavallo-Drago vede delle entità affini a lui, *“Creazioni di sangue misto della tradizione e della modernità, del mito e della tecnologia, del sogno e della realtà...composti di Arte, eppure Naturali”*.

Ed è a quel punto che, con l'aiuto del pipistrello, in questa ultima vampata di gloria il Cavallo-Drago attraversa una metempsicosi, abbandonando la sua forma meccanica ormai divorata dalle fiamme ed emergendo da essa trasformato in uno spirito scintillante simile a una farfalla (il che, forse incidentalmente, non solo può ricordare la nota parabola di Zhuangzi, ma anche l'associazione delle farfalle all'anima nella cultura greco-romana, che ne faceva il simbolo della dea Psiche), e in questa nuova libera forma egli vola oltre la terra e il cielo, fino a raggiungere le rovine dell'isola di Nantes dove è stato costruito, per ritrovare i suoi fratelli meccanici ancora immersi in un sonno millenario.

Il racconto mette molta enfasi sulla natura del suo protagonista, un essere ibrido nato dalle antiche leggende della Cina e dalle arti tecnologiche dell'occidente, da un connubio tra la tradizione e il progresso, tecnicamente una replica ma in fondo autentico, e questo connubio ricorda quello che Xia mostrerà, in maniera ancora più malinconica e tragica, in un altro dei suoi racconti più fantasmagorici, *Stanotte Sfilano Cento Fantasmi*.

E nonostante l'umanità sia ormai scomparsa, per una qualche causa che nel racconto non viene mai esplorata (in quanto alla fin fine irrilevante ai fini del racconto) lui e altri continuano ad esistere, per ricordare che abbiamo creato anche qualcosa di bello.

## *Tematiche delle sue Opere*

L'opera di Xia Jia copre molti temi differenti, e ma se dovessimo individuare un sentimento davvero preponderante che la pervade nella sua interezza, questo è probabilmente la malinconia. Nei suoi racconti, bellezza e tragedia coesistono, anche nelle sue storie più leggere vi è sempre un giustificato senso di rovina imminente, che si tratti della malattia, della catastrofe o più semplicemente della morte, il senso della caducità di tutte le cose è sempre presente, così come la mancanza per ciò che era e non è più, quanto faccia male ricordare ciò che ci era caro e che abbiamo perso.

Questo probabilmente a causa del fatto che pur conoscendo la tragedia familiare lei ha affermato, in un'intervista (Liu 2019) di voler comunque mantenere un certo grado di ottimismo, in risposta alle distopie della fantascienza occidentale con cui è cresciuta.

In generale, l'interazione spesso tragica tra il passato ed il futuro, e il costante trasformarsi anche di quelle che consideriamo tradizioni (Liu 2019), e gli esseri nati dalla coesistenza di questi due fattori opposti che vengono presi nel mezzo dal fato, è presente nei racconti di Xia sia a livello personale che figurativo, a un livello che potremmo definire mistico.

Ma ciononostante, questa tristezza non va mai a negare il fatto che ci sia grazia e bellezza nel mondo, e Xia la descrive nei minimi dettagli, che si tratti di cambiamenti sociali in positivo o del profondo affetto che lega le persone, siano esse parenti o amici o persino semplici conoscenti, che possono condividere brevi ma rilevanti momenti di sublime contemplazione, e questo apparente contrasto va a combinarsi in un senso di nostalgia, e che vi sia bellezza non solo nonostante la caducità, ma nella caducità stessa, o più semplicemente nella serena accettazione di tale caducità.

Questo si può vedere anche nelle sue opere minori, ad esempio il racconto breve intitolato *Anna*, che si incentra all'inizio su una piacevole conversazione, tra un protagonista socialmente inabile e una popolarissima celebrità di internet (la ragazza di nome Anna del titolo), in un idilliaco paesaggio virtuale, e che viene seguita da un'immensa audience in diretta.

Sulle prime il dialogo sembra allegro, ma lentamente prende una vena più tragica, soprattutto quando il protagonista racconta dei suoi episodi depressivi, e di come egli abbia di recente scoperto di essere affetto da una malattia terminale, e che gli resta poco da campare.

Ciononostante, il racconto termina su una nota più speranzosa, in quanto le ultime importanti parole che il protagonista e Anna si scambiano riescono a farlo sentire meglio, e lo convincono a vivere felicemente i suoi ultimi giorni, nonostante tutto.

Scopo di Xia nella sua opera come autrice, che in alcune interviste lei ha descritto come una seconda vita, quasi paragonandola ad una identità segreta (facendo notare come lei si firmi come



Xia Jia l'autrice quando scrive racconti, in opposizione a Wang Yao la professoressa quando scrive saggi e tesi), è quello di intrigare i suoi lettori, non semplicemente raccontando delle belle storie ma anche includendo delle idee interessanti al loro interno, idee che possano essere spunti di riflessione per i suoi lettori.

Uno degli aspetti del genere fantascientifico che più sembrano interessare Xia Jia è anche la questione dei personaggi femminili nelle opere di fantascienza, infatti ella ha scritto una tesi sull'argomento, *Studio sulle figure femminili nel cinema di fantascienza*, quando ha iniziato ad interessarsi alla letteratura a livello accademico, e in generale ella denota come queste figure siano ancora minoritarie nel genere, in particolare nei ruoli di protagonista.

Tra l'altro, uno degli obiettivi che Xia si è posta nella sua opera come scrittrice di fantascienza è proprio quello di incrementare il numero di protagonisti femminili nel genere, e ha già cominciato la stesura di una serie di racconti di fantascienza con una protagonista donna, che tra le altre comprende *Buonanotte Malinconia*, e di cui *L'Estate di Tongtong* è un prequel.

Tra le figure più riconoscibili e iconiche del genere fantascientifico vi è di certo quella del robot, una figura tra l'altro incredibilmente versatile e poliedrica che, in modo simile al golem nella cultura ebraica, ha ricoperto una serie di ruoli diversi nel corso della storia, e abbiamo potuto constatare come Xia Jia abbia scritto numerose storie che parlano di robot, hanno personaggi robot nel loro cast, o che persino pongono dei robot nel ruolo dei protagonisti.

Anche se molti dei robot che Xia include nei suoi racconti sono mostrati come semplici macchine non più senzienti di un qualsiasi elettrodomestico, come ad esempio la linea di robot-badanti Ah Fu di *L'Estate di Tongtong*, l'autrice riesce a delineare alcune delle sue creazioni più affascinanti in fatto di personaggi quando sceglie invece di raccontare storie su robot mostrati come esseri dotati di personalità e sentimenti propri.

L'idea che un giorno i robot saranno dotati di IA abbastanza avanzate da poter pensare in maniera indipendente e creativa non è scontata nel mondo reale, e tutt'oggi non sappiamo se possa effettivamente creare una IA in grado di replicare il miracolo del libero arbitrio, ma nella fantascienza è qualcosa di quasi scontato, e se ciò sia positivo o negativo è aperto all'interpretazione degli autori.

Ma Xia Jia si spinge anche oltre, nell'esplorazione di come pensano, lo vediamo in *Buonanotte Malinconia*, attraverso le conversazioni di Alan Turing con la sua macchina Christopher e nelle interazioni tra la protagonista e i suoi robot-'apprendisti', in cui lei va ad esplorare come i robot apprendono e cambiano, e il fatto che probabilmente una macchina intelligente non potrà mai pensare come un essere umano di carne e sangue, date le ovvie differenze fondamentali, che quindi risultano sì in una intelligenza dotata di autocoscienza, ma

una intelligenza diversa che probabilmente non può facilmente capire gli stati di alterazione biologica che governano la mente umana.

Ma in ogni caso, tale autocoscienza non potrebbe essere negata, e Turing stesso commentò con: “*La domanda originale ‘le macchine possono pensare?’ diverrà troppo insulsa da meritare discussione.*”

I robot di Xia sono spesso figure confuse e tormentate da domande esistenziali, e da un vago ma persistente senso di terrore, sulla precisa natura della propria esistenza, su quanto essa possa essere effettivamente considerabile come una ‘vera’ forma di vita, e se siano dotati o meno di una effettiva anima, sia essa un’anima umana installata in un guscio cibernetico, come nel caso degli sfortunati abitanti della Via degli Spettri in *Stanotte sfilano Cento Fantasmi* o uno spirito proprio che infonde in una macchina l’intelletto ed è in grado di sopravvivere alla dissoluzione fisica, come nel caso della metamorfosi finale in *Il Viaggio Notturmo del Cavallo-Drago*.

Nel caso del primo, non sembra essere il caso, anche se l’umanità dei suoi robot-spettri non è mai messa in dubbio, nemmeno nel caso del protagonista, mentre nel caso del secondo racconto sembra essere il caso, e l’elemento sovranaturale scavalca quello fantascientifico.

Sicuramente, tale dissoluzione fisica è comunque equiparata alla morte di una persona, se si tratta di tragicità, elemento che come abbiamo già detto è onnipresente nell’opera dell’autrice, ma può più raramente essere anche qualcosa di più, ad esempio un passaggio in un’altra forma.

Come abbiamo potuto constatare, all’interno della diatriba tra gli autori di fantascienza hard e quelli di fantascienza soft, Xia Jia non solo si piazza nello stesso campo di Han Song nella preferenza per la fantascienza soft, ma ella va anche oltre e abbandona spesso ogni pretesa di verosimiglianza nella sua fantascienza, addirittura non facendosi troppi problemi a includere elementi dichiaratamente sovranaturali all’interno dei suoi racconti, al punto che lei stessa ha adottato il termine ‘Porridge Sci-Fi’ per fare ironia sulla totale mancanza di ‘durezza’ nella sua opera, menzionando come vi è una simile denominazione quando si parla del riso cotto, che è più o meno duro in base alla percentuale di acqua, con il porridge che si piazza oltre un estremo.

(vedasi l’intervista con Ken Liu, pubblicata su *Clarkesworld Magazine* nel Gennaio 2015, e quella di Simone Pieranni, uscita su *Il Manifesto* e riproposta sul sito *Minima&Moralia* nel Settembre 2018)

In verità, esiste un termine che può descrivere l’opera di Xia Jia: Science Fantasy.

Nelle opere di Xia Jia spesso l’elemento fantastico coesiste con quello scientifico, in certi casi il contrasto tra questi due elementi è il punto focale della storia (come ad esempio in *La fiasca che*

*schiaivizza i demoni*), mentre in altri i due elementi sono coesi e unificati sia a livello letterale e tematico, come ad esempio in *Stanotte sfilano cento fantasmi*.

Anche se, come vedremo, nella cultura popolare cinese questo tipo di fantascienza soft è generalmente considerato inferiore al suo opposto, la fantascienza hard.

Abbiamo visto finora che la fantascienza cinese ha un forte elemento didattico, un elemento che già ci è familiare in questo elaborato, ossia quello di dover facilitare l'alfabetizzazione tecnologica della popolazione cinese, e viene da chiedersi se Xia prenda parte a questa tendenza, ma in verità non sembra che tale obiettivo sia importante per lei, ella è chiaramente più interessata a intrattenere e commuovere i suoi lettori che ad istruirli alla scienza, e questo si può vedere anche nel modo in cui rigetta il realismo scientifico attraverso la sua Porridge Sci-Fi.

Cosa che, tra l'altro, rende ancora più peculiare il successo che Xia è riuscita a raggiungere in patria, ed è testamento del suo talento come scrittrice, contando che in Cina le autrici sono spesso bistrattate e considerate incapaci di scrivere 'vera' fantascienza, argomento che Xia stessa ha menzionato con fastidio parlando dei propri critici. (Liu 2015)

## **Gli autori a confronto**

Ora che abbiamo osservato più da vicino questi due autori che abbiamo scelto come immagine della fantascienza cinese recente, andiamo ad analizzare i punti di contatto e le differenze tra Han Song e Xia Jia.

### *Han Song e Xia Jia a confronto*

La prima somiglianza che possiamo notare tra questi due autori riguarda il loro rapporto con la tradizione cinese, e di come la storia e la cultura del paese è andata ad influenzare la loro opera, infatti Han Song ha fatto notare in interviste come la Cina abbia una storia antica e unica, e Xia Jia va ad esplorare in molte delle sue storie il rapporto tra passato e futuro, sia in senso lato che riguardo la Cina.

Dalla storia della Cina, questi due autori attingono e combinano con il genere fantascientifico, contribuendo a formare una forma di fantascienza che è fondamentalemente cinese, ma allo stesso tempo, come vedremo più avanti, diversa dall'idea di fantascienza che è rimasta dominante in Cina fin dall'introduzione del genere nel paese.

Sicuramente, a riguardo, possiamo vedere come le opere di entrambi questi autori sono caratterizzate da una forte vena pessimista, e i loro racconti sono cupi e tragici, nel caso di Han il suo pessimismo divine a volte cosmico, nelle sue storie più sovrannaturali ricorda quasi Lovecraft, mostrando l'umanità come in balia di forze incomprensibili e ben oltre la sua portata,

che si tratti di distorsioni dello spazio e del tempo come in *Metropolitana* o dell'ineluttabilità della morte in *Le Lapidi del Cosmo*, e tale sentimento si riflette anche nelle sue opere più mondane, dove le forze che schiacciano le persone sono molto più umane ma non meno inesorabili (basti pensare a *La Mia Patria non Sogna*), tanto che molti dei suoi racconti possono essere facilmente classificati come sia fantascienza che horror. (Basu 2011)

Nel caso di Xia, invece, possiamo vedere come la sua opera sia certamente cupa e dominata da un senso di inesorabilità di fronte all'entropia, tuttavia lei non dimostra il totale cinismo che si può osservare nelle brutali opere di Han, la paura e l'apprensione sono sentimenti quasi sempre presenti nei suoi racconti ma essi coesistono con sentimenti più positivi, il senso di sublime derivante dal vedere bellezza anche negli scenari più tetri, la piccola gioia del momento presente nonostante la fine imminente, e a volte anche una certa speranza che non si dissolve di fronte al cupo, tutti questi sentimenti coesistono al contempo, contribuendo a creare il senso di malinconia che caratterizza la sua opera. In contrasto con Han, quindi, quello di Xia si può considerare pessimismo eroico.

Un altro elemento di contatto tra questi due autori è il loro approccio inusualmente lasso al genere fantascientifico, infatti sia Han che Xia non si preoccupano di includere e rafforzare un senso di realismo rigoroso, andando a rappresentare un futuro ipotetico verosimile e basato sulle conoscenze scientifiche reali, tale elemento è lasciato in secondo piano e non viene analizzato nel dettaglio, così che i due spesso includono elementi poco verosimili, basti pensare a *Le Lapidi del Cosmo* e alla mondanità con cui vengono trattati i viaggi spaziali, che probabilmente non saranno così facili e diffusi come vengono mostrati nel racconto.

Questo ovviamente ci porta alla questione paranormale, infatti Han e Xia includono senza problemi elementi sovranaturali che non possono essere spiegati scientificamente nei loro racconti, che si tratti dell'idea di anime nelle macchine che vediamo in *Stanotte Sfilano Cento Fantasmi* e *Il Viaggio Notturno del Cavallo-Drago* di Xia o delle anime in pena che infestano i *Mattoni della Rinascita* di Han, tali opere sono considerabili come facenti parte del filone ibrido del Science-Fantasy.

Ciononostante, abbiamo visto come Han e Xia credono comunque nel fatto che il realismo sia un elemento essenziale del genere fantascientifico, ma i due non interpretano tale essenzialità nel senso di riprodurre fedelmente la realtà nelle loro opere, quanto piuttosto di sfruttare appieno il potenziale del genere di analizzare la realtà e i suoi aspetti attraverso una serie di nuove prospettive altrimenti impossibili.

A riguardo, il romanziere cinese Ning Ken ha coniato un particolare termine per descrivere la fantascienza cinese, che si può applicare anche per questi due autori: 超幻 (*chaohuan*) tradotto in inglese come *Ultra-Unreal Realism*, e contando che in lingua originale il termine è un gioco di

parole su 科幻 (*kehuan*), ossia il termine che indica la fantascienza, si potrebbe tradurre come ‘super-fantascienza’, e tale termine per Ning rappresenta come la Cina contemporanea, con il suo progresso estremo e con tutte le ramificazioni imprevedute di tale progresso, sia ormai un paese dove la realtà quotidiana supera la fiction in apparente assurdit , e tra tutte le possibili lenti per osservare questa incredibile realt , quella pi  poliedrica e versatile   quella dell’autore di fiction. (Ning 2016, Chau 2018)

Per creare tale termine, Ning si   ispirato all’espressione “realismo magico” utilizzata dai moderni autori latinoamericani di letteratura fantastica, e Ning spiega come lo status della Cina come paese in rapida evoluzione richieda di ‘superare l’immaginazione’. (Ning 2016)

Una posizione che, tra l’altro, Han Song in parte condivide, dato che egli stesso nel suo articolo *Chinese Science Fiction – A Response to Modernization* (2013) egli descrive come la fantascienza sia un genere che guarda verso il futuro, e la realt  quotidiana della Cina di oggi sia una costante fonte di ispirazione per un autore che intende immaginare il futuro. (Han 2013)

Allo stesso modo, Xia Jia descrive, in una intervista con Simone Pieranni del 2018, la sua concezione di come il realismo non si limiti alla verosomiglianza, e di come uno dei suoi scopi come scrittrice   quello di esplorare le ambiguit  della linea che divide realismo e finzione. (Pieranni 2018)

A questo punto, una domanda sicuramente pu  sorgere a riguardo di questi due autori e al loro esplicito ricorrere ad un realismo che trascende la realt : pu  esso essere assimilato al vecchio genere del Zhiguai? Dopotutto, sfruttare il paranormale come allegoria per discutere della realt , e portare un messaggio attraverso la narrazione in modo pi  o meno esplicito, non era forse ci  che facevano gli autori come Yuan Mei e Ji Yun?

Certamente, sia Han che Xia abbracciano l’elemento paranormale in tale contesto, e hanno i loro messaggi che intendono comunicare, ma pu  essere considerato pi  simile al didatticismo di Ji, oppure all’intento autoriale di Yuan?

### *Gli Autori a confronto con la Tradizione e Liu Cixin*

Come abbiamo visto, questi due autori sono molto atipici per il genere di cui scrivono, e si distaccano in molti modi dalla tradizione fantascientifica della Cina, in particolare quella pi  antica ma sotto molti aspetti anche quella moderna, che potremmo dire essere rappresentata al meglio da un altro autore di cui abbiamo brevemente parlato, ossia Liu Cixin, e ci riferiamo in particolare a lui in quanto pur essendo estremamente influente e avendo definito molto di pi  il genere ai giorni nostri, egli ha comunque una sua visione personale della fantascienza, e per certi versi potremmo paragonare il suo contributo alla fantascienza con il contributo di Pu Songling alla

letteratura Zhiguai, e di conseguenza un confronto con Han e Xia è d'obbligo dopo che abbiamo fatto un confronto con Yuan e Ji.

La tradizione fantascientifica cinese normalmente si focalizza sul filone più 'hard', sulla verosimiglianza e sul rigore scientifico come elementi fondanti del genere, e questo è incarnato chiaramente nell'opera di Liu, il quale è arcinoto per il fatto di porre grande enfasi sul rigore scientifico dei suoi racconti e romanzi.

Questa devozione al realismo puro ha radici nelle origini stesse della fantascienza cinese, i cui primi autori quali Liang Qichao avevano fin dal principio lo scopo di introdurre la popolazione cinese al nuovo, moderno pensiero scientifico, utilizzando il popolare mezzo della fiction per renderlo appetibile anche ad un lettore non specializzato, in altre parole si può parlare di didatticismo.

D'altro canto, sia Han che Xia non si preoccupano di tale rigore, come abbiamo visto l'elemento scientifico non è preponderante quanto le tematiche e di conseguenza nessuno dei due tenta di essere verosimile, il loro approccio al realismo è quello di esplorare attraverso la lente speculativa tematiche reali, una espressione sentimentale e filosofica.

Non vi è da stupirsi, Han e Xia non hanno interessi didattici.

Allo stesso modo, sia Han che Xia rifiutano un altro caposaldo del genere fantascientifico per come si è sviluppato in Cina, nella fattispecie l'ottimismo scientifico, la fede in un futuro grandioso e utopico per il paese attraverso il progresso economico e tecnologico.

Non è difficile vedere come il pessimismo cosmico di Han Song e il malinconico pessimismo eroico di Xia Jia siano in totale contrasto con la tradizione, fin dai suoi albori il genere fantascientifico in Cina ha sempre avuto un forte elemento di fiducia nel futuro, fin da quando Liang Qichao immaginava la metamorfosi della Cina nella superpotenza dominante in *Futuro di una Nuova Cina*, e con l'ascesa al potere del PCC tale aspetto è diventato letteralmente obbligatorio nei decenni successivi, in quanto il ruolo degli autori era quello di rafforzare la fiducia delle masse nel glorioso futuro che il comunismo avrebbe portato nel paese.

Han stesso, come molti altri autori, ha avuto problemi proprio per questo, molte delle sue opere sono state censurate o non sono state pubblicate affatto in madrepatria, al partito le opere drammatiche come quelle di Han sono sgradite, e giudicate come troppo cupe e disfattiste.

Solo di recente, nonostante l'irrigidirsi del controllo governativo sulla cultura sotto la presidenza Xi, questa richiesta di ottimismo perentorio è andata allentandosi, e gli autori di fantascienza sono molto più liberi di esprimere ciò che sentono, dopotutto abbiamo visto come Liu Cixin stesso, pur essendo l'autore di fantascienza più popolare e influente in Cina, scriva storie che sono esplicitamente pessimiste e spesso quasi apocalittiche, eppure la sua fama non ne ha risentito.

Forse questo è un sintomo che tale obbligo stia semplicemente scemando, o più probabilmente il governo cinese intende sfruttare i guadagni e il *soft power* che possono derivare dalla promozione del genere, soprattutto attraverso il cinema.

## PARTE 3 – DUE GENERI A CONFRONTO

### **Premessa**

Ora che siamo andati ad analizzare nel dettaglio i generi del Zhiguai e della Kehuan e gli autori più salienti, possiamo andare ad analizzare le differenze e i punti di contatto tra queste due espressioni della narrativa fantastica nella cultura cinese.

### **Un genere proiettato nel passato, un genere proiettato nel futuro**

Di primo acchito, questi due generi non potrebbero sembrare più distanti l'uno dall'altro, dopotutto uno di essi è un genere autoctono che prende ispirazione dal folklore e dalle credenze religiose della Cina del passato, mentre l'altro è un genere giunto dall'estero che invece prende ispirazione alle più recenti scoperte in ambito scientifico.

Infatti, la prima grande differenza che salta all'occhio tra questi due generi è il fatto che uno dei due, il Zhiguai, è un genere completamente nativo:

Per quanto sia vero che la narrativa fantastica e le storie di spettri e spiriti sono universali nelle culture umane, il Zhiguai è un tipo di letteratura che è peculiare della cultura cinese (Campany 1991), anche considerando come il contatto con altre culture lo abbia comunque influenzato.

Basti vedere come l'arrivo del Buddhismo in Cina abbia alterato radicalmente le percezioni popolari del mondo spirituale e dei suoi abitanti, in particolare riguardo agli spettri e al rapporto che esiste tra i vivi e i morti, andando a modificare e ad ampliare la tradizione confuciana di venerazione degli antenati.

Di contrasto, il genere fantascientifico non è nato in Cina e non è parte della sua tradizione, piuttosto è giunto dall'estero meno di duecento anni fa, dapprima importato insieme al resto della cultura occidentale durante la prevaricazione coloniale, ma in seguito adottato all'interno della cultura cinese, che lo ha reinterpretato nel corso di oltre un secolo fino a farlo proprio, come parte di un cambio di paradigma che coincise con il suo arrivo in Cina. (Qian 2013)

A riguardo, il rapporto di questi due generi con la cultura tradizionale della Cina è quasi antitetico, infatti mentre il Zhiguai è frutto della tradizione e ad essa si ricongiunge, incluso l'elemento didattico volto a preservare e rafforzare quella tradizione nella cultura del loro tempo (Chan 1998), il genere Kehuan è invece originariamente frutto del suo rigetto, essendo nato nel periodo storico in cui gli intellettuali cinesi avevano perso fiducia nella tradizione passata a causa delle sconfitte e umiliazioni subite per mano delle potenze coloniali, e che per questo erano intenti alla creazione di una nuova cultura che potesse aiutare la Cina a ricostruire la sua passata potenza. (Palmer 2015)



Prendendo in considerazione tutti questi aspetti, possiamo affermare che uno di questi generi è prettamente antico e proiettato verso il passato, mentre l'altro di questi generi è prettamente moderno e proiettato verso il futuro.

Anche se, come abbiamo potuto vedere, tali distinzioni non sono esattamente universali, per entrambi i generi ci sono stati e, nel caso della fantascienza (in quanto tale genere, a differenza del *zhiguai*, non è scomparso), ci sono tutt'oggi autori che non si conformano a queste differenze.

### ***Parti del sovra-genere Xiaoshuo***

La prima cosa che salta all'occhio riguardo entrambi questi generi, è ovviamente il fatto che entrambi sono considerati come parte del sovra-genere della narrativa denominata *xiaoshuo*, sia nel senso antico di 'scritti insignificanti' che nel senso moderno di 'romanzi e racconti', dato che a costo di sfociare nel presentismo possiamo supporre che i letterati confuciani del periodo in cui il *zhiguai* era popolare probabilmente avrebbero classificato la fantascienza come *xiaoshuo*, letteratura di seconda categoria rispetto ai Classici e ai loro commentari, che non si adatta al repertorio di un vero erudito. (Wu 1995)

Ciononostante, tali generi erano comunque estremamente popolari, come dimostra il fatto che a dedicarvisi con grande entusiasmo erano proprio quei letterati confuciani che più di tutti li avrebbero dovuti disprezzare, e invece ne facevano una delle loro attività più gettonate, formando cerchie di autori che si scambiavano racconti e opinioni. (Chan 1998)

Ed effettivamente, i primi racconti appartenenti al genere fantascientifico sono stati, come i racconti *zhiguai* prima di essi, spesso pubblicati sotto pseudonimi, proprio in quanto considerati letteratura di terza classe.

Ma questo avvenne prima del cambiamento nella cultura cinese di fine Ottocento, e prima che gli intellettuali riformisti come Liang Qichao iniziassero il lento processo di riabilitazione della narrativa nel contesto della rigenerazione culturale della Cina di fine Ottocento (Isaacson 2013), come vedremo in un contesto che riporta somiglianze con la 'nobilitazione' del passatempo dei *zhiguai* tra gli eruditi della tradizione precedente. (Chan 1998)

Ai giorni nostri, il contesto culturale della Cina è molto cambiato, l'egemonia del credo confuciano è un vago ricordo e così la sua vecchia stigmatizzazione della narrativa, così come il paese ha ormai superato anche la fase ideologica del maoismo negli ultimi decenni del ventesimo secolo, e con esso l'idea di controllo totale sulla cultura e l'asservimento della narrativa all'ideologia, invece essa è ora parte dell'industria dell'intrattenimento in ogni sua forma, ed è celebrata apertamente. (Chau 2018)

## **Tra Cosmografia e *World-building*, tra antichità e modernità**

Possiamo notare che una delle somiglianze principali tra questi due generi, è il fatto che entrambi hanno un approccio quasi ‘scientifico’ agli argomenti che narrano: così come la fantascienza spesso prende ispirazione dalle scoperte scientifiche e quindi sulla descrizione di come funziona il mondo, anche nelle sue parti più nascoste, così i resoconti del paranormale traggono ispirazione dalle credenze dei loro tempi e delineano il funzionamento del mondo nascosto (Chan 1998), anche se le loro spiegazioni sono mistiche e filosofiche piuttosto che effettivamente scientifiche vi è comunque un interesse in ciò che nella narrativa fantastica moderna viene denominato *world-building*.

Il *world-building* è, nella narrativa e in particolare la narrativa fantastica, il processo attraverso cui l’autore va a delineare, più o meno direttamente, i vari aspetti del mondo di finzione in cui si ambienta la storia, esso può avvenire direttamente attraverso note e materiali aggiuntivi, di tipo saggistico, come spiegazione dall’autore, ma più tipicamente il lettore si aspetta che il *world-building* avvenga in maniera indiretta attraverso la narrazione, con ogni aspetto descritto che mostra gli aspetti del mondo e dando quindi al lettore la possibilità di mettere insieme le tessere per conto proprio.

Esso è considerato un elemento fondamentale della narrativa fantastica, sia nel caso del fantasy che della fantascienza, e il suo scopo primario è quello di rendere il mondo di finzione non solo più dettagliato, ma anche più credibile, andando a stabilire ed esplorare il modo in cui il mondo di finzione si distingue da quello reale (una sorta di regola basilare è “Il mondo di finzione funziona come il nostro, a meno che non sia specificato altrimenti”) e quali sono le regole che lo comandano.

Il *world-building* è un aspetto che, sia per fantascienza che per i *zhiguai*, è importante per coinvolgere il lettore, nel caso dei racconti di paranormale esso va a delineare il funzionamento del mondo spirituale che esiste in parallelo al nostro e delle entità ultraterrene che lo abitano, mentre nel caso dei racconti di fantascienza esso va a delineare il funzionamento del mondo solitamente reale e il modo in cui esso si distingue dalla realtà, con annesso dibattito sulla questione della fantascienza soft contro la fantascienza hard.

A parte l’elemento di profondità della lettura, il *world-building* all’interno di entrambi i generi è anche stato spesso intrecciato agli elementi di didatticismo e intento autoriale, e l’esercizio di delineare il funzionamento del mondo è compiuto allo scopo di portare un messaggio, in molti casi con un intento moralizzante o educativo. (Chan 1998)

Questo ad esempio lo abbiamo potuto osservare nell’opera di Ji Yun, incluso il suo principale lavoro *Racconti Causali dal Casotto degli Esami*, in cui l’autore utilizza il *world-building* sia diretto che indiretto per rafforzare il suo intento moralizzante di educare il lettore alla dottrina buddhista e ai concetti di karma e reincarnazione, generalmente egli descrive gli eventi attraverso il

racconto e in seguito commenta su di essi riguardo a quale lezione si possa trarre dagli eventi descritti. (Chan 1993, 1998)

Un altro esempio che possiamo ricordare rientra nei primi sviluppi del genere fantascientifico in Cina, nella fattispecie l'opera incompiuta di Liang Qichao, *Futuro di una Nuova Cina*, in cui l'autore va a descrivere nel dettaglio il futuro ipotetico e utopistico in cui la Cina è nuovamente una potenza mondiale (Isaacson 2013, Wu 2018), e a raccontare la storia ucronistica di come tale futuro radioso è andato a svilupparsi, in questo caso buona parte del *world-building* è indiretto.

Nell'ambito della fantascienza, si può affermare che il *world-building* sia stato spesso imposto come aspetto fondamentale dall'alto, in particolare durante gli anni della RPC, dato che secondo le direttive di partito il genere aveva lo scopo di educare la popolazione, in particolare i bambini e i ragazzi, al pensiero moderno e alla conoscenza scientifica, di conseguenza ogni aspetto dei racconti doveva essere esplorato allo scopo di spiegare la scienza dietro gli aspetti fantastici e speculativi, con il rischio di essere accusati di 'promuovere pseudoscienza' se ciò non avveniva. (Chau 2018)

## **Spettri e Volpi, Robot e Alieni**

### *Umano, non Umano*

Una delle somiglianze che può saltare subito all'occhio, riguardo questi due generi, è il fatto che entrambi vanno ad includere l'interazione tra gli esseri umani e altre creature intelligenti che tuttavia non sono umane, creature che vanno ad essere in un modo o nell'altro un riflesso dell'uomo.

Nella fattispecie, il genere Zhiguai popola il mondo spirituale che esiste in parallelo al nostro con una varietà sorprendente di entità spirituali di varia natura, ma che il nome dell'arcinoto Dibattito all'interno del genere ci permette di classificare in due categorie principali gli Spettri e le Volpi; ossia da un lato gli spiriti dei morti, entità che un tempo furono umane e ora non lo sono più, e dall'altro lato tutte quelle altre entità spirituali che sorgono da altri aspetti del mondo e non sono di origine umana, tra le quali le più rappresentative sono certamente le *hulijing*, gli spiriti volpe tanto cari al folklore cinese, al punto da essere 'emigrati' in molti di quei paesi dell'Asia orientale che condividono un enorme debito culturale con il Regno di Mezzo, ad esempio il Giappone con le sue *kitsune* e la Corea con le sue *kumihō*.

Invece, il genere fantascientifico immagina una realtà alternativa, ma comunque comandata dalle stesse leggi fisiche del mondo reale, in cui l'umanità può andare ad interagire con altre entità intelligenti, ma che solitamente non hanno nulla di spirituale, e invece sono mostrate come altre forme di vita che popolano lo stesso cosmo che abita l'umanità, invece di risiedere in un qualche

tipo di impercettibile regno spirituale che esiste in parallelo, e possiamo affermare che principalmente siano due le categorie di esseri senzienti che sono più caratteristici della fantascienza: Alieni e Robot; da un lato abbiamo forme di vita originarie di pianeti diversi dalla Terra, che possono variare in intelletto da semplici animali a paragonabili all'essere umano, mentre dall'altro lato abbiamo macchine autonome mosse da programmazione, che ancora possono variare in intelletto da quelli più semplici e primitivi fino a quelli pienamente senzienti.

Spesso definiamo ciò che è umano paragonandolo a ciò che non lo è, robot e alieni fanno questo: anche quando sono di intelletto paragonabile a quello umano, in certe opere essi dimostrano un modo di pensare fondamentalmente diverso da quello umano, mentre in altre sono quasi del tutto identici nella psicologia a noi.

La differenza principale è, almeno per noi moderni, che nel caso di alieni e robot vi è una certa polivalenza, queste figure sono al contempo allegorie attraverso cui discutere della natura umana che reali possibilità, anche se ancora non abbiamo avuto occasione di incontrare una civiltà extraterrestre e siamo ancora lontani dal programmare una IA senziente.

Tenendo però in conto il Dibattito su Spettri e Volpi, potremmo affermare che per gli autori di *zhiguai* anche fantasmi e spiriti fossero ambivalenti, almeno nel caso degli autori posizionati dalla parte dei credenti, ma ovviamente oggi possiamo vedere come tali superstizioni non abbiano alcuna fondazione reale.

Ma come appaiono queste figure nei rispettivi generi?

Difficile fare una affermazione universale che valga per l'intero genere, dato che ogni autore ha una sua interpretazione, ma in generale abbiamo potuto constatare come gli spettri e le volpi hanno iniziato come entità ostili e incomprensibili ma che sono state in seguito sempre più umanizzate, con il cambiamento culturale attraverso i secoli (Minwen 2016) e in particolare il cambiamento della concezione del mondo dei morti portato dal Buddhismo, e che per questo le entità sovranaturali del genere *zhiguai* tendono ad essere variegata, più o meno benevole o malevole, ma spesso anche comprensibili ed umane. (Campany 1991, Edwards & Louie 1996)

### *Il Post-Umano in Spettri & Robot*

Sappiamo che i robot sono già da tempo una realtà, e che stanno diventando sempre più una parte del nostro quotidiano, anche se gli androidi e ginoidi pienamente senzienti sono ancora relegati all'immaginazione degli autori di fantascienza.

Come abbiamo già menzionato, esistono storie di automi estremamente avanzati nella mitologia della Cina antica (*Liezi*, Libro 5, Sezione 5), ma la figura moderna del robot nella fantascienza occidentale affonda in parte le sue radici anche nella mitologia.

Nella fattispecie, è stato il folklore ebraico a contribuire in particolare con la figura del golem, un essere artificiale privo di anima che, secondo le credenze della Kabbalah, può essere creato da un rabbino esperto attraverso un rituale che imita il processo di creazione dell'uomo da parte di Dio, sia pure in una forma grezza e incompleta (ed effettivamente 'Golem' in ebraico significa 'materia grezza', indicando qualcosa di incompleto, e secondo il Talmud, Adamo stesso non era dissimile da un golem finché Dio non soffiò l'anima immortale al suo interno), e il cui più famoso rappresentante è Yossele, il Golem di Praga creato per difendere la comunità del suo artefice dai pogrom, ma che in seguito, per motivi che variano in base alle diverse versioni della storia, andò fuori controllo divenendo violento e dovette essere disattivato (secondo alcune leggende metropolitane, il suo corpo inattivo sarebbe custodito nella soffitta della Vecchia Nuova Sinagoga, nel quartiere di Josefov).

Non è difficile vedere come tale storia abbia probabilmente lasciato un segno nella cultura occidentale ben oltre l'ebraismo, e andò ad influenzare l'altra figura, stavolta non folkloristica ma letteraria, che ha influenzato la fantascienza occidentale ben oltre la semplice immagine del robot e che abbiamo menzionato all'inizio della sezione precedente, ossia la Creatura di Frankenstein dell'omonimo romanzo di Mary Shelley, un altro esempio di uomo artificiale, anche se come abbiamo visto pochi degli autori successivi hanno preso ispirazione dal romanzo quanto dal ben più accessibile film del 1932.

Interessante notare che, nell'ebraico moderno, la parola 'Golem' può indicare anche l'embrione, ossia la forma di vita ancora incompleta, ed è anche usato come sinonimo di robot. (Treccani)

Contando che uno dei due esempi di uomo artificiale che ha ispirato il robot nella fantascienza è stato creato a partire dai morti (anche se l'idea dell'assemblaggio chirurgico con annessa rianimazione mediante elettricità ha origine dai film, nel romanzo di Shelley il protagonista non descrive mai nel dettaglio il processo di creazione), e cercando paralleli tra i generi di cui stiamo discutendo, potremmo dire che i robot della fantascienza sono paragonabili agli spettri del genere *zhiguai*?

Dopotutto, in entrambi i casi si tratta di entità che derivano dall'uomo, anche se in un caso si tratta di ex-umani e nell'altro di creazioni umane, ma c'è comunque un collegamento diretto con l'umanità, in contrasto con gli spiriti volpe e gli alieni che invece sono solitamente del tutto distaccati.

Possiamo forse trarre una somiglianza, tuttavia, nel modo in cui le due figure si sono evolute all'interno dei loro rispettivi generi, nella fattispecie come siano lentamente passate da un Altro completamente disumano e ostile a figure sempre più umanizzate. (Campany 1991, Minwen 2016)

Abbiamo visto nella prima sezione, il cambiamento degli spettri nei *zhiguai*, che si compose dapprima del passaggio da entità indefinite e poco comprensibili all'uomo, nonché solitamente ostili e pericolose e da cui era necessario avere pronte delle difese per proteggersi dalle loro depredazioni (Minwen 2016), che caratterizzavano le più antiche versioni del genere, ad entità sempre più umane e comprensibili, che interagiscono con gli esseri umani secondo regole simili a quelle del mondo mondano e che sono in grado di formare relazioni più o meno amichevoli con i viventi.

A riguardo, tale cambiamento è correlato all'approccio naturalistico di derivazione daoista e quello moralistico di ispirazione buddhista, e al cambio del paradigma dalla concezione confuciana di venerazione degli antenati a quella buddhista di pietà filiale universalizzata. (Campany 1991, Minwen 2016)

In modo simile, nel corso della storia della fantascienza la figura del robot si è evoluta, da una più antica immagine della macchina ribelle che si rivolta contro i suoi creatori, in uno scimmiettamento della Creatura di Frankenstein, che lo studioso Gorman Beauchamp definiva negli anni '80 il 'Complesso di Frankenstein' (Beauchamp 1980), ad una rappresentazione sempre più variegata.

Anche se la prima non è mai scomparsa del tutto, abbiamo visto molti robot rappresentati come figure benevole, e quando pienamente senzienti anche come tanto dotati di umanità quanto i loro creatori, fino a giungere ai tempi recenti in cui si giunge a interrogarsi su cosa effettivamente impedisca di vedere una macchina intelligente come un individuo in tutto e per tutto.

E nella fantascienza cinese, i robot appaiono abbastanza spesso, e solitamente non sono rappresentati come particolarmente ostili, a differenza della fantascienza occidentale dove il *topos* della ribellione delle macchine è onnipresente e solo di rado viene decostruito.

Questo è probabilmente da imputarsi all'influenza straniera sulla fantascienza cinese moderna, infatti uno degli autori che più ha influenzato gli autori cinesi di oggi è stato il già citato Isaac Asimov, il quale è noto per avere, più di tutti, remato contro tale tendenza, supponendo che invece i robot, in quanto tecnologia, realisticamente dovrebbero essere sicuri da utilizzare, e in buona parte delle sue storie i robot sono d'aiuto per l'umanità. (Beauchamp 1980)

Anche se comunque, Asimov stesso andò ad esplorare tali tematiche, ad esempio come le sue famose Tre Leggi della Robotica potessero essere distorte, o come un robot abbastanza intelligente potesse aggirarle utilizzando la logica. ( Han 2013)

Nella fantascienza occidentale, buona parte delle narrative incentrate sui robot affondano le loro radici in un'opera che abbiamo già citato all'inizio della sezione precedente, *Frankenstein* di Mary Shelley, e nella sopracitata figura del golem, e sull'idea della perdita del controllo. (Beauchamp 1980)

Tale idea non è altrettanto presente nella fantascienza cinese, dato che queste fondazioni culturali non sono presenti, e generalmente i robot, quando intelligenti, nella fantascienza cinese non sono rivisitazioni della Creatura di Frankenstein, ma sono mostrati come individui in tutto e per tutto, spesso con vizi e virtù paragonabili a quelli delle persone comuni, e nelle opere più sovrannaturali persino dotati di anima.

Un autore in particolare che ha discusso spesso di robot è proprio Xia Jia, con i suoi 'fantasmi nella macchina' probabilmente ispirati almeno in parte dalla fantascienza giapponese e dal suo approccio 'animista' alla robotica (come menzionato da Kathleen Richardson nel suo articolo "Technological Animism: The Uncanny Personhood of Humanoid Machines", parlando della percezione giapponese delle macchine) attraverso opere che vanno ad esplorare la natura dell'esistenza sia per un robot intelligente che, per contrasto e riflesso, per gli esseri umani, ad esempio in *Buonanotte Malinconia*, e ovviamente nella sua famosa opera *Stanotte Sfilano Cento Fantasmi*, che guarda caso va a collegare la figura del robot con quella dello spettro, una entità per definizione collegata al passato che diviene tutt'uno con una entità per definizione collegata al futuro.

Nell'intervista con Pieranni, Xia Jia infatti conclude, parlando di *Stanotte sfilano cento fantasmi*, discutendo delle storie di spettri, e di come siano una espressione dell'incontro tra umano e non-umano. (Pieranni 2019)

### *Alter-Ego in Alieni e Volpi*

Tutt'oggi non ci è dato sapere con certezza se forme di vita aliena esistano, tanto meno vita intelligente paragonabile a *Homo Sapiens*, anche se gli astronomi hanno nel corso degli anni individuato pianeti distanti ma simili per condizioni alla Terra, e che di conseguenza potrebbero ospitare la vita (e forse venire esplorati), non abbiamo ancora trovato tracce della presenza di civiltà extraterrestri, presenti o passate.

Ciononostante, la fantascienza ha sempre pensato in senso speculativo, e di conseguenza ha sempre immaginato le interazioni del genere umano con civiltà extraterrestri più o meno avanzate rispetto a noi e più o meno diverse da noi.

Lo studioso di fantascienza americano Gary Westfahl ha discusso della figura dell'alieno all'interno del genere, affermando che essa è una figura ambivalente, che rappresenta sia una

metafora che una reale possibilità, e che sia attraverso il contrasto con questo ipotetico altro che si possa andare a commentare sulla natura umana. (Westfahl 2005)

Già nell'opera di H.G. Wells che definì un secolo di fantascienza successiva, *La Guerra dei Mondi*, i suoi marziani possono essere letti, nonostante il loro aspetto decisamente non-umano (Wells li descrive come più simili a dei cefalopodi, con corpi tondeggianti e numerosi tentacoli per la manipolazione, ma con una bocca tremolante a forma di V e grandi occhi penetranti, dallo sguardo al contempo umano e disumano), come un riflesso deformato e oscuro dell'umanità, e in particolare della potenza colonialista che essi invadono, con cui condividono le tendenze guerrafondaie e imperialiste ma anche virtù quali intelletto, determinazione e adattabilità.

Infatti mentre gli adattamenti cinematografici mostrano i marziani come invincibili finché non muoiono improvvisamente di raffreddore, nel romanzo di Wells entrambi gli schieramenti si adattano e si migliorano, ad esempio quando l'esercito britannico usa la marina per colpire i marziani, questi usano un'alga a crescita rapida per infestare le acque e bloccare le navi, e quando l'artiglieria riesce ad abbattere gli iconici tripodi essi li rimpiazzano con velivoli, mentre tentano di sottoporre i territori conquistati ad un processo di *terraforming* per abitarli, ma venendo lentamente falcidiati dalle infezioni prima di riuscire a sviluppare una cura. (Hawley 2004)

Nella fantascienza occidentale, fin dall'inizio l'alieno ha sempre rappresentato l'idea del Altro per antonomasia, e nel corso del tempo le varie specie aliene di letteratura e cinema hanno incarnato le varie fobie e paranoie xenofobe, dalla minaccia rossa durante la guerra fredda al terrorismo in tempi più moderni.

Possiamo notare che in quasi tutte le culture esiste del folklore che parla di entità spirituali, creature misteriose e diverse nel modo di pensare rispetto all'uomo, che esistono nelle aree oltre il confine del mondo umano e che possono rivelarsi più o meno pericolose per coloro che le incontrano.

Interessante da notare è anche il fatto che vi sono anche delle frange più scettiche dell'ufologia, che teorizzano come gli alieni abbiano, nel folklore moderno, sostituito quell'insieme di misteriose creature sovranaturali quali fate e folletti, e che le descrizioni di rapimenti alieni ai giorni nostri siano paragonabili alle descrizioni di interazioni con tali creature fatate nei tempi antichi, ergo che le credenze attuali sugli extraterrestri siano una espressione della stessa spiritualità dei tempi antichi. (Lelievre & Clarke 2005)

Senza contare come le immagini più acclamate di extraterrestri associate a questi fenomeni, che si tratti di un aspetto umano idealizzato o di rettili antropomorfi o dei classici omini grigi (che tra l'altro sono sorprendentemente antichi come figure, risalenti ad un racconto fantastico del 1891), sembrano una versione moderna del 'Piccolo Popolo', con la differenza che ai giorni nostri



la frontiera dell'ignoto è lo spazio esterno, piuttosto che il limitare delle foreste. (Lelievre & Clarke 2005)

E come abbiamo potuto constatare attraverso l'analisi del genere *zhiguai*, anche la cultura cinese ha il suo repertorio di entità sovrannaturali che vivono in un mondo parallelo a quello umano (Campany 1991, Chan 1993), assimilabili al Piccolo Popolo e alle sue corti delle culture europee.

Tuttavia, una differenza sostanziale che possiamo constatare è che gli spiriti dei *zhiguai* sono spesso molto più 'umani' nel modo in cui sono descritti, infatti in contrasto con fate e folletti occidentali, che spesso sono caratterizzati da una mentalità e da un codice di condotta fondamentalmente diversi da quelli umani (e che uno deve imparare a conoscere per evitare di incappare nella loro ira), anche quelli che vivono vicini all'uomo come ad esempio gli spiriti casalinghi, gli spiriti nel folklore cinese hanno una mentalità generalmente paragonabile a quella umana, incluse tendenze variegata alla moralità che va dal malevolo al benevolo, e soprattutto essi sono spesso caratterizzati dal vivere appresso l'uomo, a volte in un mondo spirituale parallelo a quello umano piuttosto che distaccato, e a volte persino assumendo aspetto umano per vivere nella società umana e mescolarsi con gli umani, fino al punto di metter su famiglia con loro, e questo è particolarmente vero degli spiriti animali come le *hulijing*, che 'ascendono' dall'animale all'uomo.

Gli alieni non sono particolarmente presenti nella fantascienza cinese, e se appaiono, solitamente non sono particolarmente esplorati per come funzionano, e sono inseriti per dare un senso di meraviglia, come uno specchio migliore dell'umanità.

Un esempio che invece va controcorrente è la saga fantascientifica cinese più popolare al mondo, la *Trilogia dei Tre Corpi* di Liu Cixin, che è caratterizzata da un pessimismo cosmico sull'argomento di interazioni inter-specie, dato che la Via Lattea è rivelata essere un immenso territorio di caccia in cui ogni specie intelligente preda le altre per le risorse, e l'unica speranza per specie meno avanzate come l'umanità è di rimanere nascoste a quelle più avanzate (Chau 2018), uno scenario che Liu descrive come la "Foresta Oscura". (Han 2013)

Anche se è vero che, quando contattati la prima volta, gli individui alieni che rispondono al primo contatto dell'umanità, che avviene negli anni '70, non sono ostili di per sé, invece implorano l'umanità di non contattarli nuovamente, avvertendoli che il governo della loro specie si lancerebbe in una guerra di conquista contro la Terra se l'esistenza del loro pianeta venisse rivelata, ed è la rabbia di una donna che ha subito gli orrori della Rivoluzione Culturale, decisa a vendicarsi delle ex-guardie rosse che le hanno ucciso il padre, a permettere ai governanti di questa specie di scoprire la presenza di un pianeta vulnerabile.

Ergo, Liu non sembra andare a rappresentare l'ostilità degli alieni come qualcosa di innato della loro natura, quanto piuttosto come una espressione della lotta per la sopravvivenza su scala

galattica, della necessità di ogni civiltà di sopravvivere ed espandersi, che dopo la fine del primo romanzo l'umanità si ritrova a dover abbracciare in toto. (Liu 2014)

Liu ha spiegato, in una intervista con John Scalzi, pubblicata sul blog di quest'ultimo nel 2014, come la scelta sia stata dettata proprio dalla tendenza della fantascienza cinese di mostrare civiltà extraterrestri in una forma benevola, e di come egli abbia invece scelto di rappresentare il peggior scenario possibile nella sua trilogia. (Liu 2014)

Uno dei racconti di fantascienza più recenti che includono alieni è *L'Esca* di Chen Qiufan, il quale li usa per una allegoria satirica: Il protagonista del racconto, un liceale, è testimone dell'arrivo di una civiltà aliena sulla Terra, che offre all'umanità una nuova e spettacolare tecnologia per risolvere i propri problemi, salvo poi utilizzare la suddetta tecnologia per ridurre l'umanità in schiavitù, in una satira del mito post-maoista del motto "Arricchirsi è Glorioso!" che ha portato ad una immensa crescita economica nel paese ma anche a una disparità di classe sempre più accentuata, con una maggioranza impoverita e una élite di ultramiliardari. (Yi 2021)

Han Song stesso, in una intervista, parla degli alieni, spesso incomprensibili a meno che non siano di origine umana, che appaiono in *Metropolitana* e *Moban*, e di come siano al contempo un Altro e uno specchio: Essi rappresentino sia lo straniero sia il popolo cinese stesso, che è sempre più alienato dalle proprie radici, e si sta trasformando in una mostruosità fuori controllo che minaccia di divorare il suo stesso ambiente, "Come il vagone della metropolitana del racconto, che non ha destinazione e non si ferma mai". (Cigarini 2018)

## **Le controversie della Fantascienza**

Se c'è un Dibattito che è particolarmente preponderante nell'ambito del genere fantascientifico in Cina, è quella riguardante il contrasto tra due approcci diversi alla parte 'scientifica' del genere, ossia quello tra la fantascienza denominata hard e la fantascienza denominata soft.

In altre parole, la questione riguarda il grado di verosimiglianza della fantascienza, ossia quanto gli elementi speculativi e futuristici sono considerabili come plausibili e realistici in base alle più recenti conoscenze scientifiche, in altre parole potremmo affermare che tale diatriba va ad esplorare se il futuro mostrato in un'opera di fantascienza sia effettivamente possibile.

Certamente, guardare al futuro e indovinare cosa sia possibile è complicato anche per gli scienziati, che non possono mai sapere quali nuove scoperte possano rivoluzionare la nostra visione del mondo e aprire la strada a nuovi sviluppi per scienza e tecnologia, ma non è stato raro in passato vedere autori di fantascienza, anche quelli non effettivamente ferrati nelle scienze, indovinare sviluppi futuri o persino ispirare scienziati ed ingegneri a rendere realtà tecnologie fino ad allora solo immaginate, basti pensare a Verne e a Wells, che scrivevano di esplorazione lunare molti decenni prima che USA e URSS iniziassero i loro programmi spaziali.

Ma tale distinzione esiste anche a livello tematico, infatti la fantascienza hard è, data la sua dedizione al realismo e alla verosimiglianza, più focalizzato su quelle che nel mondo anglosassone sono denominate *hard sciences*, come fisica, astronomia, chimica ecc.

Mentre al contrario la fantascienza soft è spesso più focalizzata su tematiche umanistiche, e di conseguenza su quelle che vengono denominate *soft sciences* quali sociologia, antropologia, filosofia etc. ed è da questa dicotomia che prendono il nome queste due diramazioni della fantascienza.

La definizione di questa dicotomia si deve allo studioso e critico letterario australiano Peter Nicholls (1939–2018), autore della *Encyclopedia of Science Fiction* (1979), e il lessicografo americano Jeff Prucher (1971-) va a coadiuvarla nel suo *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction* (2007).

Abbiamo potuto constatare che, tradizionalmente, la cultura cinese moderna ha generalmente favorito lo sviluppo della fantascienza hard, con una particolare enfasi sulla spiegazione scientifica, per ragioni che abbiamo già esplorato in precedenza, e che si ricollegano alla questione del didatticismo nella fantascienza, sia agli inizi che soprattutto dal 1949 in poi.

Ai giorni nostri, questa regola è diventata sempre meno importante, le ultime istanze di autori di fantascienza che hanno avuto guai con le autorità per aver ‘promosso pseudoscienza’ con i loro racconti risalgono ai tempi della Campagna Anti-Inquinamento Spirituale, e anche se gli autori più celebrati sono noti per la loro aderenza alle conoscenze scientifiche e al realismo, vi sono anche diversi autori che si discostano da tale concezione. (Wu *et al.* 2018)

Abbiamo visto nella sezione precedente come il romanziere Ning Ken abbia definito la sua concezione di *Realismo Ultra-Irreale/Super-Fantascienza* con cui descrive il genere, e di come a suo parere il realismo non sia solo sinonimo con verosimiglianza, e anche per altri autori del genere il realismo consiste invece, o anche, nell’intento autoriale, e nell’utilizzare la lente di una narrativa fantastica o speculativa per rappresentare e discutere aspetti e soprattutto problemi relativi al mondo reale. (Ning 2018)

Tra gli autori di questo campo, certamente possiamo annoverare i due che abbiamo analizzato nella sezione precedente, ossia Han Song e Xia Jia, due autori che come abbiamo visto non si curano particolarmente della verosimiglianza e non si fanno problemi a sfociare nel *science-fantasy*, ma ciononostante spesso utilizzano la loro opera per discutere di questioni reali, basti vedere la satira di diversi racconti di Han riguardo la crescita economica cinese e il costo umano della stessa, o le riflessioni malinconiche di Xia riguardo la condizione esistenziale. (Liu 2015, Pieranni 2018)

Da un certo punto di vista, potremmo quasi paragonare questa particolare diatriba all'interno della fantascienza cinese a un'altra diatriba nel contesto del genere *zhiguai*, nella fattispecie il Dibattito su Spettri e Volpi.

Certo, il motivo del contendere di queste due controversie è molto diverso, da un lato abbiamo un dibattito sulla necessità della verosimiglianza in un genere che narra di futuri possibili, mentre dall'altro abbiamo un dialogo sulla più o meno supposta esistenza del sovrannaturale, tuttavia entrambi dimostrano la dinamicità della scena letteraria cinese in entrambi questi ambiti della suddetta.

## **I Messaggi nel Genere**

### *Il credo di stato, dal confucianesimo al comunismo*

La letteratura e la narrativa in generale sono sempre influenzate dal contesto culturale in cui sorgono, e i due generi di cui discutiamo non fanno eccezione, infatti sia il genere *zhiguai* che il genere fantascientifico sono stati influenzati, nel corso del tempo (secoli per il primo, decenni per il secondo) dal credo di stato dominante.

Nel caso del genere *zhiguai*, tale credo era il confucianesimo, e tale è rimasto fino alla scomparsa del genere, e anche il genere fantascientifico è stato per un breve periodo influenzato dal confucianesimo, infatti i primi autori come Liang Qichao immaginavano una Cina del futuro ancora monarchica e dominata da una ideologia tradizionale, ma tale influenza è lentamente scomparsa con il Movimento del 4 Maggio, e a partire dal 1949 si è imposto un nuovo credo di Stato a influenzare il genere, nella fattispecie il comunismo.

Tale influenza può essere stata più o meno diretta, in certi casi persino imposta dalle autorità, con le opere e gli autori che non si conformavano a rischio di censura, e questo è vero per il periodo antico come lo è per quello moderno, basti pensare agli strali letterari scagliati contro Yuan Mei e il suo principale lavoro di raccolta di *zhiguai*. (Louie & Edwards 1996)

### *Didatticismo e propaganda*

Come abbiamo già osservato nella prima parte, uno degli aspetti salienti del genere *zhiguai* è stato il didatticismo (Chan 1993, 1998), ossia l'ideale che la raccolta di racconti di paranormale non dovesse ridursi ad un mero passatempo, ma che piuttosto dovesse avere l'obiettivo di utilizzare la narrativa di tali racconti per promuovere un comportamento virtuoso nei lettori, unendo l'utile al dilettevole secondo l'etica confuciana.

Questo intento educativo derivava infatti dal desiderio di nobilitare quello che i letterati confuciani percepivano come una branca inferiore della letteratura, indegna del tempo e degli sforzi

di un erudito, e che si impose tra coloro che ciononostante indulgevano con grande entusiasmo in questa letteratura *xiaoshuo*, anche se non si impose dall'alto quanto piuttosto come risposta alle criticità presenti nel loro ambiente culturale.

E come abbiamo potuto osservare, analizzando la storia del genere fantascientifico in Cina, che un sentimento simile era presente fin dal principio, anche se in un ambito diverso, più incentrato ad un proposito educativo piuttosto che moralizzante, e forse anche più ambizioso dato il contesto storico in cui si era venuto a creare. (Isaacson 2013)

Infatti, abbiamo visto come autori quali Liang Qichao considerassero questa letteratura come un mezzo per promuovere nella popolazione una nuova mentalità moderna e la conoscenza delle scienze, attraverso un tipo di letteratura che comprendevano essere facilmente accessibile alla popolazione meno erudita, come parte di un progetto più grande di rigenerazione politica e culturale della Cina in risposta alla minaccia coloniale.

Ma soprattutto, abbiamo potuto osservare come, in seguito, l'intento didattico della fantascienza assume una nuova forma con l'ascesa al potere del PCC, e con l'assunzione del controllo da parte del partito della produzione artistica nel paese, e il genere diviene parte della propaganda di stato, con il proposito di promuovere il pensiero moderno, la conoscenza scientifica, e l'ideologia dominante nel paese, con una particolare attenzione al rafforzare la fiducia della popolazione in un futuro avanzato e grandioso che si realizzerà sotto l'egida del PCC. (Han 2013)

### *Intento autoriale*

Ma ciononostante, abbiamo anche visto che entrambi i generi hanno avuto degli autori che non hanno partecipato alla corrente didatticista, e non si sono preoccupati di inserire un insegnamento morale o scolastico nella loro opera, spesso rifiutandosi apertamente o in altri casi adottando uno stile incompatibile con tale pratica, in quanto percepita come limitante per l'autore.

Nel caso del genere *zhiguai*, il caso più ovvio ed eclatante di autore opposto a questa pratica era certamente Yuan Mei, il quale derideva l'idea di dover dare al passatempo del *zhiguai* una funzione educativa e invece sosteneva che il suo scopo fosse quello di sorprendere ed entusiasmare, il che unito ai contenuti spesso spinti se non sovversivi dei suoi racconti gli sono valse diverse condanne e censure da parte di contemporanei. (Edwards & Louie 1996, Francis 2002)

Nel caso del genere fantascientifico, abbiamo visto che uno degli autori più anticonvenzionali e ciononostante più di successo è Han Song, un autore che non si preoccupa di insegnare la scienza attraverso i suoi scritti e che, pur considerandosi un nazionalista convinto, non si è mai particolarmente fatto problemi a scrivere opere che andavano contro le convenzioni imposte dal partito, motivo per cui molte delle sue opere non sono mai state pubblicate o sono state censurate poco dopo la pubblicazione. (Jia 2013)

Ciò, ovviamente, non significa che l'opera di questi autori non abbiano niente da dire ai lettori, in verità è difficile che le credenze di un autore non influenzino la sua opera e non siano visibili attraverso l'analisi della stessa, tuttavia nel caso di questi autori non si tratta di un insegnamento diretto come nel caso di autori didatticisti come Ji Yun, ma piuttosto delle tematiche che sono particolarmente care all'autore, il quale utilizza la narrazione per esplorarle.

Ancora una volta, il primo esempio che possiamo trovare, e a rappresentare il genere Zhiguai, è Yuan Mei, abbiamo dopotutto visto nel dettaglio come dalle sue raccolte traspariscano molte delle sue personali convinzioni riguardo la società in cui viveva e il modo in cui egli immaginava che dovesse cambiare, basti vedere come molte delle sue opere discutono della condizione femminile nella società cinese del suo tempo, spesso andando controcorrente rispetto alla cultura, e la sua visione disillusa del sistema giudiziario in cui lui aveva operato come magistrato per molti anni. (Edwards & Louie 1996, Francis 2002)

Un altro esempio ovvio di questi autori, e a rappresentare il genere fantascientifico, è senza dubbio Han Song, il quale non ha mai avuto problemi a lasciar trasparire la propria visione e le proprie convinzioni attraverso la sua opera, riguardo il suo paese e il suo popolo e il loro percorso verso il futuro, anche a costo di censure.

Tuttavia, Han è forse un caso più particolare, infatti egli ha discusso di come egli veda la fantascienza come un genere in grado di elevare, e di incoraggiare un cambiamento sociale in positivo attraverso la riflessione incoraggiata nei suoi lettori circa la società e la cultura, basti ricordare la sua famosa frase "La Fantascienza è come il Rock." (Han 2000) proveniente dal suo *Xiangxiangli xuanyan* 想象力宣言 (Manifesto dell'immaginazione).

E infatti, abbiamo anche visto come Han si preoccupi di come la crescente popolarità del genere negli ultimi anni possa avere conseguenze negative per la sua capacità di essere un mezzo di miglioramento sociale, a causa dell'incrementata attenzione e di conseguenza delle pretese di esecutivi e censori.

Tuttavia, questa filosofia autoriale di Han non è esattamente paragonabile al didatticismo, dato che non si tratta di una educazione diretta, ma piuttosto si ricollega all'idea di realismo che autori come lui, Xia e Ning hanno scelto, quella di discutere argomenti riguardo la realtà sociale e culturale del paese attraverso la lente della fiction, piuttosto che di illustrare le scienze ad un pubblico da educare.

Sotto questo aspetto, possiamo osservare come Yuan e Han fossero almeno in parte simili nel contesto dei rispettivi generi letterari, anche se, probabilmente, Yuan Mei non avrebbe ammesso tale somiglianza, in verità il suo focus sull'intrattenere e coinvolgere il suo pubblico prima di tutto lo rende, sotto quell'aspetto, molto più simile a Xia Jia che a Han. (Francis 2002)

Effettivamente, menzionare nuovamente Ning Ken e il suo termine, può venire da chiedersi: Si può applicare la definizione ‘Realismo Ultra-Irreale(o, come lo abbiamo tradotto prima, Super-Fantascienza)’ nell’ambito del genere *zhiguai*?

Certo non è facile dirlo, dato che il termine di Ning è stato ideato per il genere della fantascienza, e Ning stesso ha spiegato in un’intervista che esso è in riferimento ad un contesto culturale e sociale ben preciso, nella fattispecie quello degli ultimi 40 anni, e applicare questo termine in un contesto del tutto diverso come il periodo premoderno della Cina porterebbe il rischio di peccare di presentismo.

Per fare un esempio, Ning fa notare come uno dei punti focali del Realismo Ultra-Irreale è il fatto che la Cina, negli ultimi 100 anni, è passata da essere un paese che avanzava troppo lentamente ad un paese che si sviluppa troppo velocemente, avendo in ogni campo percorso in decenni distanze che gli altri paesi sviluppati hanno impiegato secoli a percorrere, l’unica cosa che non è cambiata secondo lui è che il potere che comanda la Cina è rimasto assoluto.

Ciononostante, stiamo comunque analizzando quali possono essere le somiglianze tra il genere *Zhiguai* e il genere fantascientifico, quindi proviamo a vedere se vi sono dei possibili punti di contatto tra la definizione del termine e il genere.

Per prima cosa, andiamo a riconsiderare con cura cosa si intende per ‘Realismo Ultra-Irreale’: Ning Ken, creatore del termine, afferma che il senso di questo termine è quello di “Andare oltre l’irreale”, nel senso che quando si parla del contesto storico, economico e sociale della Cina moderna e gli avvenimenti che lo caratterizzano, dai semplici fatti di cronaca alle grandi decisioni politiche che cambiano il corso della storia, spesso paiono tanto assurdi da sembrare usciti da racconti thriller o speculativi, e di conseguenza se un autore vuole discutere in maniera realista questo contesto attraverso la propria opera, egli dovrà essere pronto a superare l’immaginazione, e questo si ricollega alla questione del punto di vista speciale che gli autori di fiction possono vantare, ossia quello di poter osservare il mondo reale da una serie di angolazioni e punti di vista differenti, sia reali che speculativi.

Ragion per cui, come si può applicare, con le dovute considerazioni già descritte in precedenza, al punto di vista degli autori di fiction del passato, che scrivevano racconti del paranormale?

Certamente, i letterati confuciani tendenzialmente conservatori non avrebbero condiviso, osservando i tempi in cui vivevano, l’idea che la realtà superasse l’immaginazione, ma certamente erano tanto consci della realtà sociale e culturale in cui vivevano, e non solo il loro passatempo di scrivere racconti del paranormale era, almeno in parte, un modo per documentare quei fatti che andavano oltre l’ordinario(dopotutto, l’originale significato di *Zhiguai* riguardava proprio l’insolito, ed esso aveva nel corso del tempo assorbito in sé il sotto-genere del *Chuanqi*, ossia la

documentazione di fatti strani e meravigliosi anche non di natura paranormale), ma andavano in un modo o nell'altro a discutere di tale contesto, sia che si trattasse del proposito didatticista come nel caso di Ji Yun che delle opinioni autoriali come nel caso di Yuan Mei e Pu Songling. (Campany 1996, Chan 1998)

Ning descrive il Realismo Ultra-Irreale in 4 punti (Ning 2016):

Il primo punto, è che il Realismo Ultra-Irreale si focalizza sul presente, ossia esso cattura il presente, discute le questioni sociali che sono i punti più discussi a livello popolare nel momento, sia pure attraverso una lente di osservazione letteraria, e si concentra sulla complessità della condizione umana.

Il secondo punto di Ning, è che il Realismo Ultra-Irreale è descritto come 'filosoficamente speculativo', pur mantenendo sempre una coscienza di cosa si critica e del perché, nonché delle complessità e ambiguità nel rapporto tra l'essere umano e il mondo, esso evita l'uso di ovvie o dirette critiche al sistema corrente (intendendo, ovviamente, quello della Cina odierna), utilizzando invece metafore paradossali, mantenendosi flessibile.

Un esempio di questo stile lo offre l'autrice Hao Jingfang, famosa per il suo pluripremiato romanzo breve *Pechino Pieghevole*, in cui discute di problematiche sociali quali la disparità di classe e la divisione ineguale della ricchezza attraverso un racconto in cui la città, in un futuro non precisato, è divisa in caste rigidamente separate. (Feola & Pattis 2016, Chau 2018)

Il terzo punto, collegato al secondo, è l'utilizzo dell'allegoria per discutere del reale, ossia che il Realismo Ultra-Irreale riconosce come la letteratura abbia la qualità di una favola o di una allegoria, in quanto, a dire di Ning, un modo di mantenere la libertà della letteratura è quello di mantenere la sua "*Qualità Favolistica*".

Il quarto punto, infine, è la questione del rischio, ossia il Realismo Ultra-Irreale, pur evitando i pericoli più ovvi esso è comunque disposto a correre dei rischi, esso è definito un punto di vista complesso, e ciò deve riflettersi nelle opere scritte attraverso di esso.

Questo ovviamente si ricollega alla questione della censura governativa, che tutt'oggi continua a pendere come una Spada di Damocle su tutti gli autori di fiction, i quali hanno dovuto imparare, se intendono scrivere di argomenti correlati alla società e alla cultura, a dissimulare la loro critica attraverso la lente allegorica.

(Vedasi Ning 2016, Feola & Pattis 2016)

Quindi, possiamo effettivamente cogliere, in questa prospettiva letteraria moderna, delle somiglianze con l'opera degli autori di raccolte Zhiguai nel periodo antico?



Sicuramente, nessun paragone di questo tipo può essere totalmente calzante in ogni aspetto, e non ci si può aspettare altrimenti, dato che si andrebbe ad ignorare le differenze di contesto storico e socioculturale e di conseguenza si starebbe peccando di presentismo, ma possiamo comunque cogliere alcune somiglianze.

Anche se gli argomenti di cui scrivevano non potrebbero certo essere descritti come realistici, gli autori di *Zhiguai* avevano comunque un loro focus sulla realtà del loro tempo, e questo è specialmente vero per quegli autori più devoti al didatticismo come Ji Yun (Chan 1998), i quali intendevano includere un elemento nobilitante e formativo nella loro opera, elemento che esplicavano attraverso i mezzi della metafora e dell'allegoria o anche del commento diretto.

Anche gli autori che non si dedicavano al proposito didattico erano comunque coscienti della realtà in cui vivevano, e le loro opinioni su ciò che vedevano e provavano erano comunque visibili, al punto da utilizzare mezzi simili per esprimere la loro critica della cultura e della società, attraverso i filtri allegorici, basti vedere l'opera di Yuan Mei. (Edwards & Louie, 1996)

Infatti è per questo che diversi studiosi, come ad esempio Kam Louie e Louise Edwards nel loro *Censored by Confucius* (2016) e Leo Tak-Hun Chan nel suo articolo *Narrative as Argument* (1993) fanno notare come il genere *zhiguai* abbia valore come spaccato sulla vita quotidiana e sulla mentalità delle persone vissute in quei tempi, mostrando un lato della cultura e della società cinese antica che non è solitamente accessibile attraverso l'ortodossia confuciana.

## **Gli autori tra antico e moderno**

### *Il background degli autori*

Un'altra domanda che può sorgere spontanea quando si pone a confronto questi due generi sarebbe, probabilmente, quali siano le somiglianze e le differenze tra gli autori che si sono cimentati in questi due generi. Si tratta di categorie sociali simili? Quale era il loro ruolo nella società cinese del loro tempo?

Se andiamo ad osservare il periodo storico in cui il genere *zhiguai* è andato via via scomparendo, mentre il genere fantascientifico ha cominciato a germinare in Cina, possiamo notare che a contribuire a entrambi questi generi è stata la categoria dei letterati, gli eruditi che detenevano e controllavano la diffusione del sapere nella società cinese, anche se ovviamente non si è trattato dello stesso tipo.

Nel caso dei racconti *zhiguai*, gli autori erano quasi sempre gli eruditi di stampo confuciano, anche se alcuni di essi erano di confessione buddhista o daoista ma comunque agenti nel contesto della élite culturale e politica confuciana, in cui i letterati ricoprivano cariche politiche e amministrative di varia natura. (Chan 1993)

Anche se comunque, non dovremmo dimenticarci di menzionare l'importante contributo al genere di coloro che non facevano parte di questa élite intellettuale, nella fattispecie gli appartenenti a i ceti più bassi che ciononostante si scambiavano storie e folklore delle loro zone d'origine, sia che fosse per via orale sia che fosse per lettura di raccolte con la diffusione della stampa e dell'alfabetizzazione al di fuori dei ceti più istruiti, ad esempio comunicando tali credenze e storie popolari a coloro che poi avrebbero studiato per diventare membri della élite politica e culturale, se non in maniera più diretta quando i letterati che si appassionavano di racconti del paranormale andavano attivamente a cercare tali storie da farsi raccontare nei luoghi di ritrovo pubblici come ad esempio le locande. (Campany 1996)

Tragicamente, su questa categoria di contribuenti al genere *zhiguai* sappiamo molto poco, dato che essi sono raramente ricordati in quanto non autori diretti di raccolte, e di conseguenza abbiamo testimonianza di loro solo quando vengono menzionati dagli autori di raccolte come coloro che hanno riferito una data storia all'autore. (Chan 1998)

Spostandoci a discutere invece degli autori del genere fantascientifico, la faccenda si fa più complicata, visto che il genere ha messo radici in Cina nel mezzo di un periodo storico di grandi cambiamenti sociali e culturali, nonché politici dato che il genere ha assistito alla caduta del millenario sistema imperiale, e altri grandi cambiamenti si sono susseguiti nel corso dei decenni fino ai giorni nostri.

Abbiamo visto che i primi autori di racconti fantascientifici erano letterati confuciani, sia pure non esattamente tradizionalisti come i loro predecessori che scrivevano di paranormale, ma comunque parte della élite intellettuale della società cinese, e questo si può vedere chiaramente nella figura di Liang Qichao, così come i vari autori che immaginavano la Cina del futuro come una monarchia costituzionale, riformata e modernizzata ma comunque ancora fondata sugli stessi millenari valori delle precedenti dinastie.

In entrambi i casi, come andremo ad osservare tra poco, questi eruditi vedevano sé stessi come custodi e promotori della cultura, e infatti possiamo vedere come per entrambi i generi essi andassero a cercare di promuovere i valori della società in cui operavano, sia che si trattasse della morale e della tradizione, del pensiero moderno e della scienza, o dell'ideologia politica mediante propaganda e didatticismo. (Han 2013)

Tuttavia, il genere fantascientifico non è stato appannaggio solo di una élite intellettuale, dati cambiamenti sociali e culturali che hanno caratterizzato il ventesimo secolo, e sempre più persone di varia estrazione sociale scrivono racconti e romanzi nel corso dei decenni, e la diffusione dell'istruzione e della tecnologia ha permesso a sempre più persone di potersi dedicare alla scrittura.

Molti autori di fantascienza sono stati e sono oggi comunque una forma di eruditi moderni, dato che molti di essi hanno lauree in vari ambiti, non soltanto scientifico ma anche umanistico, e alcuni di essi ricoprono anche cattedre presso accademie, per fare due esempi che abbiamo già osservato nel dettaglio abbiamo Han Song che lavora per l'agenzia di stampa governativa *Xinhua*, e Xia Jia che invece è una docente universitaria.

### *Il ruolo degli autori nella società*

Avendo trattato di quali fossero i propositi e le credenze degli autori che scrivevano di questi generi, abbiamo anche accennato a quale ruolo essi ricoprissero nel loro contesto culturale e sociale, e come tali ruoli siano cambiati di pari passo con la cultura e la società cinese nel corso della storia, soprattutto quella recente.

Nel caso del genere *zhiguai*, abbiamo visto come gli autori principali ricoprissero un ruolo molto importante nella loro società, dato che si trattava dei letterati confuciani che ricoprivano le cariche amministrative su cui si basava la burocrazia dell'impero, e che venivano formati attraverso il sistema degli esami imperiali e lo studio dei Classici, il che li rendeva non solo i burocrati dell'impero ma anche i custodi della cultura dominante. (Campany 1996, Chan 1998)

Come abbiamo visto, questo è andato a influenzare il modo in cui questi autori andavano ad approcciarsi al genere, dato che in quanto élite intellettuale all'interno della cultura cinese, dati gli ideali di perfezionamento individuale e sociale insiti nel confucianesimo, e dato lo scarso rispetto che il genere cui si dedicavano con grande passione godeva nella concezione confuciana della letteratura, quei letterati si sentivano generalmente spinti a includere l'elemento didattico nel genere, a scopo di nobilitarlo oltre il mero passatempo.

In seguito, con la scomparsa del *zhiguai* e l'ascesa del genere fantascientifico, abbiamo visto che anche il secondo è stato iniziato dai membri della élite intellettuale, ossia i riformisti, i quali però operavano in un contesto culturale molto diverso, essendo che scrivevano durante un periodo di grande cambiamento, e infatti essi erano estremamente attivi politicamente e socialmente, e per questo perseguirono un ideale di didatticismo con maggiore fervore, infatti essi non solo si vedevano ancora come i principali custodi della cultura cinese, ma si sentivano in dovere di dover facilitare la modernizzazione.

Ergo, il loro scopo non era quello di preservare una cultura millenaria che doveva rimanere generalmente uguale a sé stessa (anche se, ovviamente, non è mai rimasta tale), ma piuttosto di trasformarla, in quanto vedevano la vecchia cultura come stagnante e il paese come avente bisogno di cambiare per poter ricostruire un futuro che non era più scontato come lo era prima del Secolo di Vergogna e Umiliazione.

In seguito, un nuovo tipo di didatticismo si è imposto sul genere, quello della propaganda di partito.

Per certi versi, potremmo dire che i letterati che si dedicavano a questi generi letterari si vedevano sempre come promotori della cultura cinese, e che utilizzarono la propria opera sia come esercizio creativo sia come un modo per plasmare lo *Zeitgeist* in modo positivo, nonostante le radicali differenze nei loro rispettivi contesti e intenti.

### *Rompere con la tradizione del genere*

Ma come abbiamo visto attraverso gli autori di entrambi i generi su cui ci siamo più focalizzati, nessuna tendenza dominante è mai stata universale tra gli autori, e ci sono comunque stati coloro che, per un motivo o per un altro, hanno rifiutato gli stilemi del genere e hanno scritto secondo una loro visione personale.

Nel caso del genere *zhiguai*, abbiamo visto l'esempio di Yuan Mei, che pur non mancando di esprimere le proprie convinzioni morali all'interno della sua opera, ha spesso deriso apertamente l'idea che lo scopo primario della scrittura di raccolte sul paranormale potesse essere l'educazione alla morale, affermando invece che il primo tra i propositi di un autore dedito alla catalogazione e scrittura di tale letteratura dovesse essere piuttosto quello di intrigare e accattivare il lettore, senza bisogno di alcuna aggiunta di intenti nobilitanti e difendendo la libertà del letterato confuciano di indulgere anche in opere non considerate come 'importanti', in totale contrasto con il suo eguale Ji Yun, che invece era uno dei principali promotori di tale ideologia. (Francis 1995, Edwards & Louie 1996)

Nel caso del genere fantascientifico, abbiamo visto gli esempi di Han Song e Xia Jia, i quali hanno entrambi rifiutato l'elemento educativo che era presente nei decenni precedenti, infatti nessuno dei due si preoccupa di scrivere racconti di fantascienza verosimile e invece punta a una forma di realismo diversa, che va a utilizzare il genere come mezzo con cui discutere della realtà. Ciononostante, abbiamo comunque visto che nel caso di Han, vi è comunque una idea di intento nobilitante nel genere fantascientifico, dato che l'autore lo vede come in grado di smuovere le coscienze e discutere delle questioni sociali e culturali contemporanee in maniera efficace e accattivante, e che egli considera come una delle principali virtù del genere.

### *Rapporti altalenanti con la burocrazia*

Come abbiamo avuto occasione di osservare nel corso delle sezioni precedenti, il coinvolgimento degli autori di questi due generi con il contesto storico, sociale e culturale in cui abitavano includeva non soltanto il loro fare parte o meno di una élite intellettuale, ma anche come le suddette élite percepivano tali autori e la loro opera.

Nel caso del genere *zhiguai*, solitamente gli autori di racconti e raccolte del paranormale erano effettivamente parte di quella élite intellettuale, infatti come abbiamo visto i circoli di scrittori si componevano di burocrati e amministratori confuciani di tutti i ranghi e livelli, data la popolarità immensa di questa attività letteraria, ma ciononostante essi cercavano solitamente di tenere la propria opera distaccata dalla propria occupazione, al punto da pubblicare spesso utilizzando pseudonimi e da incoraggiare l'inclusione di un intento più o meno educativo a scopo nobilitante in tale opera, per motivazioni culturali che abbiamo visto nel dettaglio in precedenza. (Chan 1993, 1998)

Nel caso del genere fantascientifico, abbiamo visto che l'elemento didattico insito al suo interno era molto più radicale fin dall'inizio, studiosi come Chen Pingyuan e Qian Liqun hanno menzionato come il tema della letteratura cinese nel Ventesimo Secolo è sempre stato quello di "trasformare l'anima della nazione", e la fantascienza non ha fatto eccezione.

Tuttavia, abbiamo anche visto come con l'instaurarsi della RPC nel 1949, e per i decenni successivi, il genere ha avuto una relazione altalenante con la nuova élite ideologica della Cina, che a volte favoriva il genere come promotore del pensiero moderno e scientifico contro la 'superstizione' tradizionale e a volte lo sopprimeva come sovversivo, basti ricordare come il genere sia praticamente scomparso durante il periodo della Rivoluzione Culturale, e come la sua rinascita negli anni '80 venne rapidamente stroncata dalla Campagna Anti-Inquinamento Spirituale, e anche oggi il genere è comunque tenuto sotto osservazione nonostante imposizioni e censura siano molto meno opprimenti rispetto ai decenni passati, e la promozione del genere in tempi più recenti mostra come l'idea della fantascienza come genere didattico non ha ancora del tutto abbandonato la mentalità del partito. (Chau 2018)

Ma tornando al genere *Zhiguai*, ovviamente simili limitazioni sull'opera degli autori esistevano già in quel periodo, abbiamo visto come anche gli autori di racconti del paranormale spesso venivano bersagliati dai colleghi, basti ricordare le colorite condanne che l'opera di Yuan Mei ricevette da parte dei colleghi a causa dei contenuti espliciti delle sue raccolte. (Francis 1995)

## CONCLUSIONI – DIBATTITO TRA SPETTRI E ROBOT

Il modo in cui la cultura e la società della Cina sono cambiate dai tempi in cui il genere Zhiguai non era ancora scomparso ai tempi moderni in cui il genere fantascientifico è più popolare che mai non può essere sottovalutato, è stato uno dei cambiamenti più rapidi e totali nella storia recente tra le nazioni in via di sviluppo, e il mondo ha osservato la Cina trasformarsi da un paese la cui cultura era quasi del tutto concentrata sul passato e che considerava il futuro come qualcosa di scontato e ripetuto ad un paese la cui cultura è quasi del tutto concentrata sul futuro e sul progresso, ma ciononostante ancora fortemente ancorato al suo precedente modo di pensare in maniere sottili e spesso insidiose, come fa notare Han Song.

Come abbiamo visto, il rapporto tra la Cina e la sua eredità tradizionale negli ultimi duecento anni è stato a dir poco conflittuale, con le sue riforme e i suoi rifiuti di fronte ad un mondo sconvolto da immensi cambiamenti sociopolitici, fino all'arrivo all'attuale ossessione per il futuro che è tuttavia ancora rallentato da more del passato, e in questo contesto abbiamo osservato un genere letterario finire e un altro genere sorgere.

Anche il rapporto con la letteratura è cambiato, attraverso l'ascesa negli anni '80 della *Pizi* (letteratura degli hooligans) iniziata con Wang Shuo e con la liberalizzazione degli anni '90, la letteratura non è più vista in senso strettamente didattico, non è più "Un nobile cibo per lo spirito che nutre i giovani o un rigido strumento per mobilitare le masse" (Shuyu 2005, 4), ma un bene di consumo come gli altri, diffuso a tutti i livelli e non più privilegio di una élite intellettuale. (Chau 2018)

Possiamo quindi affermare che questi due avvenimenti, ossia la scomparsa del genere *zhiguai* e la nascita della *kehuan xiaoshuo*, siano una espressione e conseguenza del cambiamento socioculturale della Cina nel suo passaggio nella modernità?

Il genere *zhiguai* e il genere fantascientifico sono due aspetti della letteratura fantastica cinese, e non c'è da stupirsi se tra questi due generi si possano riscontrare una serie di somiglianze, come abbiamo visto entrambi sono dei sotto-generi della narrativa fantastica che si focalizzano sul delineare mondi alternativi più o meno possibili, e sul mostrare in maniera più o meno diretta al loro pubblico il funzionamento di tali mondi, in modo che questi risultino quanto più credibili anche quando l'elemento fantastico è ben oltre la realtà, al fine di intrigare ed affascinare i loro lettori, in quello che abbiamo visto essere l'esercizio del *world-building*.

E a tale esercizio si collega anche ad un altro fattore comune di questi due generi, ossia il modo in cui il *world-building* delle opere va a riflettere e a esprimere le credenze e la visione del mondo dei loro autori, sia che si trattasse di credo religioso che di convinzioni personali, e di come

a volte questa espressione fosse diretta, e focalizzata sul promuovere certi ideali e credenze, tra didatticismo e propaganda.

Nonostante le differenze nelle origini e negli intenti, entrambi questi generi sono frutto di una cultura antica di millenni, e tale cultura li ha ovviamente influenzati, sia che fossero in sintonia con essa o in contrasto con essa, ma riflettendo anche le credenze personali dei loro autori.

Basti pensare a due degli autori che siamo andati ad analizzare nel dettaglio, nella fattispecie Ji Yun e Han Song, due autori che all'apparenza non potrebbero essere più distanti l'uno dall'altro, dato che stiamo parlando di un confuciano conservatore di fine settecento e di un nazionalista disilluso di fine novecento, uno credente didatticista e l'altro scettico ribelle, eppure entrambi convinti del potenziale per il cambiamento sociale in positivo del genere di cui scrivevano, sia pure con motivazioni diametralmente opposte, dato che Ji puntava al mantenere e rafforzare le norme socio-culturali della tradizione mentre Han punta al potenziale sovversivo che può portare ad un cambiamento socio-culturale in positivo, ed entrambi influenzati dalla religione buddhista, in maniera più o meno laica.

E in certi casi abbiamo visto come queste due tradizioni possano anche giungere a toccarsi e a contaminarsi, nonostante i secoli e i mutamenti nel mezzo, in un connubio tra la tradizione e la modernità, come possono dimostrare gli spettri nella macchina di Xia Jia e le infestazioni industriali di Han Song, passato e futuro che si toccano.

Contando tutto ciò che abbiamo visto lungo queste analisi, potremmo dire che il genere fantascientifico ha messo radici nella cultura cinese, durante un periodo di grande cambiamento, germinando nello spazio lasciato vacante dal declino e dalla eventuale scomparsa del genere Zhiguai, e a quel punto sarebbe corretto affermare, passando da un tipo di insolito ad un altro, che la fantascienza cinese sia finita per diventare un successore spirituale delle cronache del paranormale?

Dopotutto, Yuan Mei diceva, spiegando il suo interesse per la letteratura *xiaoshuo* nella prefazione allo *Zi Buyu*, che dopo aver conosciuto e apprezzato la musica delle Odi, un vero erudito dovrebbe andare a scoprire e apprezzare le musiche dei barbari (Yuan Mei *quan ji*, vol. 2, p. 498), quindi in un esercizio ucronistico potremmo immaginare anche lui mentre, condannato dalle critiche dei colleghi, afferma:

**“Il *zhiguai* è come il rock.”**

# BIBLIOGRAFIA

## Articoli su Zhiguai

§ **Campany, R.** (1991). *Ghosts Matter: The Culture of Ghosts in Six Dynasties Zhiguai*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR), 13, 15-34.

Retrieved May 20, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/495051>

§ **Chan, L.** (1993). *Narrative as Argument: The Yuewei caotang biji and The Late Eighteenth-Century Elite Discourse on The Supernatural*. Harvard Journal of Asiatic Studies, 53(1), 25-62.

Retrieved May 26, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/2719467>

§ **Francis, S.** (2002). "What Confucius Wouldn't Talk About": *The Grotesque Body and Literati Identities in Yuan Mei's "Zi buyu"*. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR), 24, 129-160.

Retrieved May 20, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/823479>

§ **Minwen, H.** (2016). *From Cultural Ghosts to Literary Ghosts – Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese Zhiguai*. In Fleischhack M. & Schenkel E. (Eds.), *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media* (pp. 147-160). Frankfurt am Main: Peter Lang AG. Retrieved February 4, 2020, from [www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.17](http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.17)

§ **Poo, M.-C.** (2000). *Ghost Literature: Exorcistic Ritual Texts or Daily Entertainment?* *Asia Major*, 13(1), 43–64. <http://www.jstor.org/stable/41645554>

§ **Wenjuan Xie.** (2014). *Encountering Ghost Princesses in Sou shen ji: Rereading Classical Chinese Ghost Wife Zhiguai Tales*. In Greenhill P. & Tye D. (Eds.), *Unsettling Assumptions: Tradition, Gender, Drag* (pp. 244-260). University Press of Colorado.

Retrieved March 31, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt83jj2k.18>

§ **Whyke, T. & Yu, Z.** (2020). *Becoming-Woman in Pu Songling's Strange Tales*. *Journal of Chinese Humanities*. 6. 92-113. 10.1163/23521341-12340085.

§ **Wu, L. H.** (1995). *From Xiaoshuo to Fiction: Hu Yinglin's Genre Study of Xiaoshuo*. Harvard Journal of Asiatic Studies, 55(2), 339–371. <https://doi.org/10.2307/2719346>



## Libri su Zhiguai

§ **Campany R.** (1996). *Strange Writing: Anomaly Accounts in Early Medieval China*. State University of New York Press, Albany, ISBN 0-7914-2659-9.

§ **Chan L.** (1998). *The Discourse on Foxes and Ghosts – Ji Yun and Eighteen-Century Literati Storytelling*. The Chinese University of Hong Kong, ISBN 962-201-749-5.

§ **Edwards L. & Louie K.** (1996). *Censored by Confucius: Ghost Stories by Yuan Mei*. M. E. Sharpe; Routledge, ISBN 1-56324-680-5.

## Articoli su Fantascienza

§ **Chau, A.** (2018). *From Nobel to Hugo: Reading Chinese Science Fiction as World Literature*. *Modern Chinese Literature and Culture*, 30 (1), 110-135.

Retrieved July 15, 2021, from <https://www.jstor.org/stable/26588544>

§ **Cigarini, C.** (2018), *Science Fiction and the Avant-Garde Spirit: An Interview with Han Song*, *Chinese Literature Today*, 7:1, 20-22,

DOI: 10.1080/21514399.2018.1458373

Link:<https://doi.org/10.1080/21514399.2018.1458373>

§ **Han, S.** (2013). *Chinese Science Fiction: A Response to Modernization*. *Science Fiction Studies*, 40 (1), 15-21.

doi:10.5621/sciefictstud.40.1.0015

§ **Hua L.** (2015). *The Political Imagination in Liu Cixin's Critical Utopia: China 2185*. *Science Fiction Studies*, 42 (3), 519-540.

doi:10.5621/sciefictstud.42.3.0519

§ **Huss M.** (2000). *Hesitant Journey to the West: SF's Changing Fortunes in Mainland China*. *Science Fiction Studies*, 27 (1), 92-104.

Retrieved July 7, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/4240850>

§ **Isaacson N.** (2013). *Science Fiction for the Nation: Tales of the Moon Colony and the Birth of Modern Chinese Fiction*. *Science Fiction Studies*, 40 (1), 33-54.

doi:10.5621/sciefictstud.40.1.0033

§ **Jia L.** (2013). *Gloomy China: China's Image in Han Song's Science Fiction*. *Science Fiction Studies*, 40 (1), 103-115.

DOI:10.5621/sciefictstud.40.1.0103

§ **Li G. & Isaacson N.** (Translator) (2018) *Eerie Parables and Prophecies: An Analysis of Han Song's Science Fiction*, *Chinese Literature Today*, 7:1, 28-32,

DOI:10.1080/21514399.2018.1458375

§ **Qian J.** (2013). *Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth-Century China*. *Science Fiction Studies*, 40 (1), 116-132.

doi:10.5621/sciefictstud.40.1.0116

§ **Rojas C.** (2018) *Han Song and the Dream of Reason*, *Chinese Literature Today*, 7:1, 33-41,

DOI: 10.1080/21514399.2018.1458376

§ **Song, M., & Hutters, T.** (Eds.). (2018). *The Reincarnated Giant: An Anthology of Twenty-First-Century Chinese Science Fiction*. New York: Columbia University Press.

Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/10.7312/song18022>

§ **Wang, D.** (2001). *Return to Go: Fictional Innovation in the Late Qing and the Late Twentieth Century*. In Doleželová-Velingerová M., Král O., & Sanders G. (Eds.), *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project* (pp. 257-296). Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Asia Center.

doi:10.2307/j.ctt1tg5gtk.12

§ **Wang, Y. & Isaacson, N.** (Translator) (2018) *Evolution or Samsara? Spatio-Temporal Myth in Han Song's Science Fiction*, *Chinese Literature Today*, 7:1, 23-27,

DOI: 10.1080/21514399.2018.1458374

§ **Westfahl, G.** (2005). *Aliens in Space*. In Gary Westfahl (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*. 1. Westport, Conn.: Greenwood Press. pp. 14–16. ISBN 0-313-32951-6.

§ **Wu Y., Yao J. & Lingenfelter A.** (Translator) (2018) *A Very Brief History of Chinese Science Fiction*, *Chinese Literature Today*, 7:1, 44-53,  
DOI:10.1080/21514399.2018.1458378

§ **Beauchamp, G.** (1980). *The Frankenstein Complex and Asimov's Robots*. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 13(3/4), 83–94. <http://www.jstor.org/stable/24780264>

§ **Hawley, J. C.** (2004). *The War of the Worlds, Wells, and the Fallacy of Empire*. In D. Ketterer and R. Philmus (Eds.), *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from The War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. (pp. 43-52). Praeger.

§ **Lelievre, Robert & Clarke, A.** (2021). *The Celtic Alien: Fairy Faith in the UFO Era*. [\[Link\]](#)

§ **Richardson, K.** (2016). *Technological Animism: The Uncanny Personhood of Humanoid Machines*. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 60(1), 110–128.

Link: <http://www.jstor.org/stable/24718341>

## Siti Web

§ Archive.org, <https://archive.org/details/bravenewwordsoxf00pruc/page/191/mode/2up>

§ China Daily, Gennaio 2015,

<http://www.chinadaily.com.cn/a/201501/09/WS5a2b42bfa310eefe3e99f34c.html>

§ Caratteri Cinesi, <https://carattericinesi.china-files.com/?author=23>

§ China Daily, Marzo 2011 (archiviato),

[https://web.archive.org/web/20110322061249/http://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2011-03/18/content\\_12192254.htm](https://web.archive.org/web/20110322061249/http://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2011-03/18/content_12192254.htm)

§ China Files, <https://www.china-files.com/han-song-lo-sci-fi-e-come-il-rock/>

§ CinaOggi, Aprile 2020, <https://cinaoggi.it/2020/04/05/intervista-con-lautrice-di-fantascienza-xia-jia/>

§ Clarkesworld Magazine, [http://clarkesworldmagazine.com/xia\\_interview/](http://clarkesworldmagazine.com/xia_interview/)

§ Fantascienza.com, Dicembre 2017, <https://www.fantascienza.com/23118/sino-speculazioni-e-fantascienza-a-fronte>

§ ForeignPolicy, <https://foreignpolicy.com/2016/07/29/the-end-of-days-is-coming-just-not-to-china-apocalyptic-fiction-movies/>

- § Jesseword (archiviato), <https://web.archive.org/web/20070927003551/http://www.jessesword.com/sf/view/1843>
- § Lightspeed Magazine, Maggio 2018, <https://www.lightspeedmagazine.com/fiction/night-journey-of-the-dragon-horse/>
- § Literary Hub, Giugno 2016, <https://lithub.com/modern-china-is-so-crazy-it-needs-a-new-literary-genre/>
- § Los Angeles Times, Marzo 2012, <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-mar-25-la-ca-china-culture-20120325-story.html>
- § Minima&Moralia, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/nuova-fantascienza-cinese-realismo-aumentato-xia-jia/>
- § Observer, <https://observer.com/2016/11/chinas-new-ultra-unreal-fiction-only-strange-art-can-explain-it/>
- § OpenMind, Novembre 2018, <https://www.bbvaopenmind.com/en/science/scientific-insights/a-new-science-fiction-to-understand-what-is-coming/>
- § Scalzi, <https://whatever.scalzi.com/2014/11/11/the-big-idea-liu-cixin/>
- § Scientific American, Ottobre 1909 (archiviato), <https://archive.org/details/scientific-american-1909-10-02/page/n5/mode/2up>
- § SF Signal, Novembre 2009, [http://www.sfsignal.com/archives/2009/11/exclusive\\_interview\\_han\\_song/](http://www.sfsignal.com/archives/2009/11/exclusive_interview_han_song/)
- § Taylor & Francis Online, Giugno 2018, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21514399.2018.1458367>
- § TOR.com, <https://www.tor.com/2014/07/22/what-makes-chinese-science-fiction-chinese/>
- § Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/golem>
- § University of Leeds, Ottobre 2019, <https://writingchinese.leeds.ac.uk/book-club/october-2019-xia-jia-%E5%A4%8F%E7%AC%B3/>
- § Wellesley College, Ottobre 2019, <https://www.wellesley.edu/news/2019/stories/node/170246>
- § Wired, <https://www.wired.com/story/science-fiction-writer-china-chen-qiufan/>
- § XinhuaNet, Ottobre 2019, [http://www.xinhuanet.com/english/2019-10/31/c\\_138519031.htm](http://www.xinhuanet.com/english/2019-10/31/c_138519031.htm)
- § XinhuaNet, Novembre 2019, [http://www.xinhuanet.com/english/2019-11/04/c\\_138527147.htm](http://www.xinhuanet.com/english/2019-11/04/c_138527147.htm)