



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

Viaggi nel futuro e avventure tra i pianeti

Proposta di traduzione illustrata
di tre racconti fantascientifici

Relatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Ch. Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureando

Riccardo Ancora
Matricola 866941

Anno Accademico

2022 / 2023

Abstract

Chinese science fiction literature, led by a new generation of prominent authors, has experienced a unique revival since the 1990s, both within China and abroad. Despite the extensive exploration of this field, relatively little attention has been devoted to science fiction literature for children. This paper aims to examine how the "Big Three of Chinese science fiction" - Liu Cixin 刘慈欣, Han Song 韩松, and Wang Jinkang 王晋康 - have contributed to the renaissance of the genre, with a particular focus on their engagement with fiction aimed at children. The analysis will carefully evaluate the works of these authors and explore the connections between their adult-oriented and children's literature. One of the research methodologies employed involved the translation of three short stories: Han Song's 沙漠古船 *Shamo guchuan* ("The Ancient Ship in the Desert"), Liu Cixin's 命运 *Mingyun* ("Destiny"), and Wang Jinkang's 天一星 *Tianyi xing* ("Caelestis I"). This translation process involved the transformation of the short stories into illustrated fictions: this analysis thus extends to the field of intersemiotic translation, delving into the dynamic relationship between text and image. The proposed translations are accompanied by a translanguaging commentary, offering an in-depth examination of the adaptation process and highlighting the challenges and choices made during translation. The thesis is divided into five chapters that cover the evolution of the genre in China, with a particular emphasis on the themes and characteristics of Chinese science fiction aimed at children. It also explores the contributions of the "Big Three" to the genre and their interest in fiction targeted at a younger audience. Additionally, it delves into intersemiotic translation and investigates how text and image interact within literary and visual works. Alongside the illustrated translations, this thesis includes a translanguaging analysis of the selected stories.

摘要

自上世纪 90 年代以来，在新一代杰出作家的引领下，中国科幻文学在国内外经历了一次独特的复兴。尽管对这一领域的研究已经非常深入，但对少儿科幻文学的关注相对较少。本文旨在研究中国三大科幻作家——刘慈欣、韩松和王晋康如何推动这一文学类型的复兴，尤其是他们对儿童文学的参与。这个分析将仔细评估这些作家的作品，并探讨他们的成人文学与儿童文学作品之间的联系。研究方法包括三个短篇小说的意大利翻译：韩松的《沙漠古船》、刘慈欣的《命运》和王晋康的《天一星》。翻译过程当中，这三个短篇小说也转化为插图的科幻小说。因此，本文也侧重于语际翻译，深入探讨文本与图像之间的关系。译文也附有翻译评论，深入研究这些短篇小说的翻译过程，并强调翻译过程中的挑战和选择。本论文分为五章，论述中国科幻小说类型的演变，特别强调中国少儿科幻小说的主题和特点。论文还探讨了中国三大科幻作家对这一文学体裁的贡献，以及他们对少儿文学的参与。此外，本研究还深入探讨了语际翻译，并研究了文本和图像如何在文学和视觉作品中相互作用。除了插图翻译，本论文还对所选故事进行了翻译分析。

Indice

Introduzione	1
1. Fantascienza o Fantascienze?	4
1.1 <i>Definizione del genere fantascientifico</i>	4
1.2 <i>Origini della SF in Occidente</i>	7
1.3 <i>Evoluzione della SF in Cina</i>	13
1.3.1 Tra la fine della dinastia e gli inizi di una nuova era	15
1.3.2 La fantascienza sotto l'occhio di Mao	22
1.3.3 L'età d'oro della fantascienza cinese: 1978-1983	25
1.3.4 La rinascita degli anni Novanta	28
1.4 <i>Caratteristiche della SF cinese</i>	30
1.5 <i>La SF cinese per ragazzi</i>	33
1.5.1 Letteratura Sci-fi per ragazzi: uno sguardo storico	34
1.5.2 Caratteristiche e temi della SF per ragazzi	37
2. I "tre generali" della fantascienza cinese	42
2.1 <i>Han Song 韩松 (n. 1965)</i>	43
2.1.1 Attraverso le opere: uno stile incisivo e controverso	45
2.1.2 <i>Shamo guchuan</i> e la fantascienza per bambini e ragazzi	48
2.2 <i>Liu Cixin 刘慈欣 (n. 1963)</i>	50
2.2.1 Attraverso le opere: una riflessione sul futuro dell'umanità	52
2.2.2 Uno sguardo alla fantascienza per ragazzi e <i>Mingyun</i>	56
2.3 <i>Wang Jinkang 王晋康 (n. 1948)</i>	58
2.3.1 Attraverso le opere: tra biotecnologie e false utopie	60
2.3.2 Tianyi xing	63
3. Traduzione intersemiotica e rapporto testo-immagine	65
3.1 <i>La traduzione intersemiotica: tra interpretazione, adattamento e trasposizione</i>	67
3.2 <i>L'illustrazione come traduzione intersemiotica</i>	71
3.3 <i>Rapporto testo-immagine</i>	74
3.3.1 Sulla modalità in cui l'immagine traduce le parole	76
3.3.2 Sulla modalità in cui parole e immagini interagiscono tra loro	78
3.3.3 Immagini e comprensione del testo	82

4. Proposta di traduzione illustrata	86
4.1 <i>Premessa</i>	86
4.2 <i>L'antica nave nel deserto</i>	87
4.3 <i>Destino</i>	95
4.4 <i>Caelestis I</i>	104
5. Analisi traduttologica dei racconti	114
5.1 <i>Tipologia e funzione testuale</i>	114
5.2 <i>Dominante e sottodominante</i>	116
5.3 <i>Lettore modello</i>	118
5.4 <i>Macrostrategia</i>	119
5.5 <i>Microstrategie</i>	121
5.5.1 Fattori lessicali	121
5.5.2 Fattori grammaticali	135
5.5.3 Fattori testuali	140
5.5.4 Fattori extralinguistici	144
5.5.5 Fattori grafico-visivi	147
6. Proposta Editoriale	156
<i>L'antica nave nel deserto</i>	157
<i>Destino</i>	158
<i>Caelestis I</i>	159
Conclusioni	160
Bibliografia	161
Sitografia	167

Introduzione

La letteratura di fantascienza cinese ha conosciuto una lunga e travagliata evoluzione nel corso dell'ultimo secolo. Sin dal primo momento in cui il genere fu importato dall'Occidente, è riuscito ad evolversi in una forma letteraria del tutto nuova con caratteristiche tipicamente cinesi. Sebbene il suo sviluppo in Cina abbia subito più riprese e battute d'arresto, la fantascienza cinese è sempre riuscita a distinguersi per i suoi forti messaggi di costruzione e di critica statale. A partire dagli anni Novanta dello scorso secolo, ha conosciuto quindi una rinascita senza precedenti: guidata da una nuova generazione di autori visionari, le sue qualità uniche e la sua capacità di trattare problemi universali l'hanno ben presto portata a diventare uno dei generi più importanti e amati della letteratura cinese contemporanea, sia in Cina, sia all'estero. La risonanza ricevuta le ha così permesso di ottenere un importante riconoscimento accademico, tanto che la letteratura presente sull'argomento ha già raggiunto una dimensione molto ampia e profonda. Un aspetto sicuramente meno esplorato, eppure altrettanto significativo di questo fenomeno letterario, è però la narrativa fantascientifica destinata ai giovani lettori. Unendo sapientemente la dimensione scientifica a quella fantastica, la fantascienza lascia ampio spazio all'immaginazione umana: la sua capacità di fondere aspetti educativi all'intrattenimento è estremamente adatto allo sviluppo delle nuove generazioni.

In quest'ottica, il presente elaborato si propone di esaminare come tre grandi autori della rinascita del genere in Cina, i cosiddetti "tre generali" della fantascienza cinese – Liu Cixin 刘慈欣, Han Song 韩松 e Wang Jinkang 王晋康 – abbiano contribuito alla rinascita del genere, concentrandosi in particolare sul loro interesse per la narrativa destinata al pubblico più giovane. Attraverso un'analisi accurata delle opere di questi autori, si esploreranno le connessioni tra la loro narrativa per adulti e quella dedicata ai giovani lettori, evidenziando come le tematiche e gli stili si intreccino e si manifestino in entrambi i contesti. Una delle modalità con cui è stato portato avanti il lavoro di ricerca è la proposta di traduzione di tre racconti brevi – 沙漠古船 *Shamo guchuan* ("L'antica nave nel deserto") di Han Song, 命运 *Mingyun* ("Destino") di Liu Cixin e 天一星 *Tianyi xing* ("Caelestis I") di Wang Jinkang – con particolare attenzione alla loro trasformazione in narrativa illustrata. Questo approccio ha aperto interessanti prospettive sulla traduzione intersemiotica, consentendo di esplorare il rapporto dinamico tra testo e immagine. Le traduzioni proposte sono poi state affiancate da un commento traduttologico che esamina in profondità il processo di adattamento dei racconti, evidenziandone sfide e scelte adottate in fase di traduzione.

Il presente elaborato è suddiviso in cinque capitoli che coprono vari aspetti dell'evoluzione della fantascienza cinese e delle sue connessioni con la narrativa per ragazzi.

Il primo capitolo affronta lo sviluppo del genere fantascientifico in Cina, con un focus sulle caratteristiche del sotto-genere destinato a un pubblico più giovane. Dopo un breve tentativo di definire di cosa si intenda per "fantascienza", l'analisi si sposterà sulla nascita del genere in Occidente, con l'obiettivo di specificare il ricco tessuto da cui si è generata ed è emersa la narrativa fantascientifica cinese. Gran parte della trattazione si concentrerà quindi sull'evoluzione della fantascienza in Cina, seguendo da vicino le diverse fasi di sviluppo e d'arresto subite. Un'attenzione particolare sarà riservata all'importante ruolo della traduzione nel passaggio del genere dall'Occidente all'Oriente. Un'altra parte consistente del capitolo sarà dedicata allo sviluppo della fantascienza per ragazzi: dopo un breve profilo storico, ne verranno esposte le caratteristiche e i temi principali.

Il secondo capitolo si focalizza sul contributo dei tre maggiori autori di fantascienza cinese, i "tre generali" – Han Song, Liu Cixin e Wang Jinkang. Lo stile e le caratteristiche peculiari di ciascun autore verranno brevemente esposti, al fine di contestualizzare le opere scelte per la proposta di traduzione all'interno della loro produzione letteraria. Una particolare attenzione verrà dedicata anche al loro pensiero sulla fantascienza rivolta a bambini e ragazzi.

Prima di passare alla proposta di traduzione, nucleo di questo elaborato, il terzo capitolo cercherà di inquadrare il tema della traduzione intersemiotica e del rapporto dinamico tra testo e immagine. Sarà fornito un breve quadro teorico sul tema, con un focus sulle modalità in cui la narrativa illustrata costituisce una forma di traduzione intersemiotica. Successivamente, seguirà una riflessione su come testo e immagine comunicano e interagiscono all'interno di opere letterarie e visive. Questo capitolo si pone l'obiettivo di introdurre il processo di traduzione eseguito sui testi selezionati: il lavoro presentato, infatti, non verte solamente nella versione interlinguistica dei testi cinese in lingua italiana, ma propone anche una trasposizione della lingua scritta in linguaggio visivo.

Il quarto capitolo contiene la proposta di traduzione illustrata dei tre racconti di fantascienza prescelti. Questa sezione sarà subito seguita da un'analisi traduttologica approfondita, nel tentativo di mettere in luce le sfide e le scelte a livello linguistico e grafico adottate in fase di traduzione.

Infine, è presente un'ulteriore sezione, in cui è inclusa una possibile proposta editoriale dei tre racconti alla casa editrice Future Fiction. Nonostante si tratti di un documento puramente fittizio, senza conseguenze effettive, rappresenta una riflessione su come il progetto presentato in questo elaborato possa essere introdotto sul mercato editoriale italiano.

Sulla base dei contenuti analizzati, questa tesi spera di gettare nuova luce sulla vibrante tradizione della fantascienza cinese per ragazzi e di contribuire alla comprensione della sua evoluzione e del suo impatto sia in Cina che nel mondo. La scelta di proporre una traduzione illustrata, pertanto, si inserisce nell'obiettivo di dare un importante contributo a un ambito disciplinare emergente. Nondimeno, cercherà di dimostrare come la letteratura fantascientifica sia uno strumento molto potente per stimolare l'immaginazione di adulti e bambini.

1. Fantascienza o Fantascienze?

1.1 Definizione del genere fantascientifico

We might say that mainstream literature describes a world created by God, while science fiction takes on the role of God, creating worlds and then describing them.

(Liu 2013)

Pianeti remoti, viaggi cosmici spazio-temporali e segreti inviolabili celano mondi mai scoperti nati dall'infinito universo della mente umana. Quando le scienze e le tecnologie si intrecciano con la creatività, l'umanità si spinge verso orizzonti mai sondati, iniziando un viaggio che sfida il presente, accarezza l'ignoto e si lancia nel futuro. L'autore di *science fiction* si riserva il compito di dare vita a queste nuove possibilità, traducendo la sua immaginazione in storie capaci di estraniarci dalla realtà e riflettere sul destino dell'umanità, sulle nostre paure, speranze e desideri più profondi. Le molte sfaccettature che caratterizzano storie, film, fumetti e videogiochi fantascientifici, tuttavia, oltre a rendere questo universo estremamente ricco e variegato, complicano ulteriormente il tentativo di dare una definizione unica di cosa si intenda per *science fiction* (da ora in poi SF).

Tale difficoltà scaturisce nel fatto che i generi testuali, come sono spesso considerati, non sono mai categorie preesistenti che vengono studiate come tali, ma, al contrario, costruzioni fluide nate dall'interazione delle rivendicazioni e delle pratiche di scrittori, distributori, lettori, fan, critici e altri agenti discorsivi. Pertanto, i significati intrinseci di un testo e il suo status dipendono da un processo costante di negoziazione tra più parti, il quale porta a considerare i generi testuali – e la SF per estensione – come costrutti intersoggettivi, pieni di contraddizioni e costantemente in movimento (Vint e Bould 2009). Dare una definizione (seppur parziale) di SF, tuttavia, diventa utile per inquadrare e stabilire una struttura entro la quale si muovono e si sviluppano i temi e le caratteristiche del genere. Nel corso degli anni sono stati fatti diversi tentativi, basti pensare che la pagina web (panix.com/~gokce/sf_defn.html) raccoglie un totale di cinquantadue definizioni, o meglio di affermazioni, sulla SF nel tentativo di fornire un quadro più completo, che vada oltre la forse troppo semplicistica descrizione fornita da Damon Knight, "Science fiction means what we point to when we say it" (52 definitions of Science Fiction s.d.).

In una delle prime monografie dedicate alla SF, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), Darko Suvin offre una delle definizioni maggiormente citate e ampiamente riconosciute: "SF is a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the

presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment" (Suvin 1979, 7-8). L'autore si concentra su due dimensioni necessarie (e interconnesse tra loro), ovvero lo straniamento (*estrangement*) e la cognizione (*cognition*). Il primo concetto si lega indissolubilmente a quanto Suvin definisce *novum*, un elemento fittizio di novità facilmente riconoscibile ma, allo stesso tempo, completamente estraneo alla realtà conosciuta, capace però di differenziare l'ambiente empirico del lettore da quello narrativo del testo. Può essere un fattore materiale, come un'astronave o una nuova forma di comunicazione, oppure concettuale, per esempio un nuovo modo di vedere e vivere la società, attorno al quale ruota la logica narrativa del testo. Dall'altro lato, la cognizione permette di scollare lo straniamento dall'ambito fantastico e "sovranaturale", inserendo l'elemento di novità entro una cornice di rigore logico e, quindi, scientifico (1979, 63-65, 70). Per Suvin, quindi, straniamento e conoscenza concorrono a delimitare i confini della SF rispetto alla narrativa tradizionale.

Il ruolo di straniamento e cognizione è stato ripreso da diversi autori. Jameson, per esempio, utilizza il concetto di cognizione e lo contrappone al ruolo della magia nel fantasy per giustificare la differenza tra i due generi: se il fantasy è una celebrazione della libertà e del potere creativo dell'uomo, capace di trascendere i vincoli materiali e storici del mondo reale, la SF, al contrario, cerca di esplorare questi vincoli. Allo stesso modo, sottolinea anche il ruolo dello straniamento e sostiene che la SF de-familiarizza e ri-struttura la nostra esperienza del presente, trasformandolo in un passato di un tempo che deve ancora avvenire. La funzione della SF, pertanto, sarebbe quella di mettere in scena la nostra incapacità di immaginare il futuro e diventare una contemplazione dei nostri limiti (Jameson 2005, 63-3, 286-9).

Lo straniamento cognitivo, tuttavia, non riesce a condensare le diverse peculiarità della SF. Adam Roberts, nella sua monografia *The History of Science Fiction* (2006), a partire dalla definizione di Suvin, fornisce una descrizione di ulteriori elementi capaci di inquadrare il genere. Come suggerito dal nome *science fiction*, uno degli aspetti fondamentali è quello scientifico. Roberts guarda alla SF come "the place where art and science connect" (2006, 5), ovvero la prova empirica che scienza e finzione (spesso posti su due binari separati) possono coesistere. La scienza diventa quindi "immaginazione creativa" sulla cui base si strutturano le storie degli autori (2006, 6). Un altro aspetto fondamentale è quello della tecnologia, soprattutto dal momento che il *novum* di Suvin è spesso un elemento tecnologico, sia esso un'astronave a propulsione superluminale, un robot, una macchina del tempo o un mondo virtuale. È anche per questo motivo che Roberts considera la SF come una "technology fiction" (2006, 9-10, 12). Infine, l'autore sottolinea anche come realtà e finzione si pongono in continuità in

costruzioni fantasiose e speculative nel tentativo di presentare riflessioni sull'universo e sul futuro (2006, 15). In altre parole, e per citare un altro autore che si è occupato del controverso tema della definizione del genere, "Science fiction is that branch of the fantastic that seeks plausibility against a background of science" (Rabkin 2009, 21).

L'aspetto scientifico assume una posizione di rilievo anche per Liu Cixin 刘慈欣, uno degli autori più importanti e famosi del panorama della SF cinese. In un articolo che mira ad evidenziare le più ampie possibilità narrative della fantascienza rispetto alla letteratura tradizionale, infatti, sostiene che la SF sia un ponte verso la bellezza della scienza, in quanto la mostra in modo semplice agli occhi di ogni lettore, liberandola dalle fredde e complesse formule in cui è racchiusa. In altre parole, diventa condizione necessaria e motore delle storie di SF (Liu 2013, 23). È sulla base delle leggi della scienza, inoltre, che deve avvenire, secondo Liu, uno dei compiti più importanti della fantascienza, ovvero la creazione dei mondi immaginari in cui sono ambientate le storie. Far ciò significa stabilire la struttura fondamentale, le leggi e le regole della nuova realtà a cui dovrà sottostare l'intera opera narrativa, un contesto che, quindi, potrà apparire strano, ma mai sovranaturale (2013, 29). Ed è proprio su questo tema che Liu insiste nel dimostrare le più ampie possibilità narrative della fantascienza: se la letteratura tradizionale viene definita auto-referenziale e narcisistica perché si limita a descrivere una sola realtà (quella terrestre) e una sola specie (l'umanità), la SF, al contrario, riesce ad espandere lo spazio descrittivo occupato dalla letteratura, muovendosi nel tempo e nello spazio, creando infiniti mondi e descrivendo nuove creature extraterrestri (2013, 26). È così che, per riassumere, la scienza diventa la base fondamentale per dar vita ad un nuovo modo di guardare, percepire e riflettere sull'essenza e sul destino della vita umana. Si può dire che, in un certo senso, si cerchi di guardare la nostra realtà attraverso gli occhi dell'universo.

In base all'accuratezza scientifica e all'attenzione riposta alla verosimiglianza, la SF si divide in due rami principali. Da un lato, la *Hard SF* si impegna a basare le sue narrazioni sulle scienze dure, ovvero su principi scientifici ben definiti, chiari e plausibili, concentrandosi sulle leggi della fisica e della tecnologia. In altre parole, "the form of imaginative literature that uses either established or carefully extrapolated science as its backbone" (Clute e Nicholls 2023). Dall'altro, la *Soft SF* fa riferimento a una prospettiva più flessibile e permette deviazioni dalle scienze esatte convenzionali per enfatizzare temi umani, sociali o filosofici, tipici delle scienze molli (Nicholls 2011). In sostanza, mentre l'*Hard SF* si sforza di restare ancorata alla realtà scientifica, la *Soft SF* privilegia l'esplorazione di idee speculative ed emotive.

In ultima analisi, la SF si presenta come un vasto universo narrativo in cui si incontrano l'arte, la scienza e l'immaginazione umana. La sua capacità di plasmare mondi, creare novità e riflettere sul destino dell'umanità, la rende un genere narrativo senza confini definiti. Proprio in questa complessità e diversità risiede, però, la ricchezza e la varietà della SF, un invito per scrittori, lettori e studiosi ad esplorare i confini dell'ignoto e a navigare in un universo senza limiti. La sfida di fornirne una definizione unica è un fatto molto discusso da diversi studiosi, tuttavia, la tendenza attuale è di rifuggire dalla demarcazione precisa di un oggetto di studi fisso, per concentrarsi sulla SF come una costellazione di forze situate in un determinato periodo storico e condizionate dalla società (Isaacson 2017, 29). La SF diventa, quindi, una narrazione originaria di una determinata cultura che sta attraversando i cambiamenti implicati nell'ascesa e nel superamento dei modi di produzione, distribuzione, consumo e smaltimento tecnologico-industriale; si caratterizza da strategie metaforiche, tattiche metonimiche e schemi interpretativi capaci di richiamare la realtà odierna trasformandola in senso allegorico (Roberts 2006, 1-2; Franklin 2009, 24). Questa descrizione si adatta perfettamente al panorama cinese di oggi: i cambiamenti sociali e le trasformazioni culturali degli ultimi anni sono stati segnati dalla crescita esplosiva della tecnologia e della produzione industriale, tanto da aver proiettato a tutta velocità la Cina, più di qualunque altro paese nel mondo, nel futuro.

1.2 Origini della SF in Occidente

La ricerca di un'ascendenza letteraria e di una genealogia della SF è un tema che si intreccia in gran parte alla difficoltà di delimitare chiaramente i temi e le caratteristiche di questo genere unico. Definire con esattezza le origini della fantascienza è un problema molto discusso e non c'è accordo su quale debba essere considerata la pietra angolare della SF: è infatti sulla base delle diverse definizioni che sono state fornite nel corso degli anni che sono state elaborate diverse ipotesi su quale sia l'opera capostipite del genere (Stableford 2023). Quanto è importante sottolineare, tuttavia, è che la SF non sia emersa improvvisamente in un momento preciso, ma che, al contrario, affonda le sue radici in un continuum letterario all'interno del quale sono entrate in essere diverse caratteristiche fondamentali che ne hanno influenzato la nascita.

Sebbene alcuni autori siano inclini a far risalire la genealogia della fantascienza già a partire dalle storie epiche e dalla mitologia greca, e in particolar modo dalle opere di Luciano di Samosata (120-

190 d.C.)¹, è importante sottolineare che la SF richiede una consapevolezza della prospettiva scientifica e della possibilità del cambiamento sociale e tecnologico: se un modo scientifico di vedere il mondo non è emerso fino al Diciassettesimo secolo e non ha ottenuto ampia diffusione culturale fino ai primi anni del Diciannovesimo secolo, la fragilità dei sistemi sociali e la possibilità di cambiamento si sono verificati solo dopo le rivoluzioni politiche del tardo Diciottesimo secolo (Nicholls 2022). Questi due fattori sono alla base di un'importante svolta epistemica che non solo ha trainato con sé la Rivoluzione Industriale, ma hanno portato ad un sempre maggiore interesse per la scienza e la tecnologia: fin dalla nascita della "scienza moderna" con Niccolò Copernico (1473-1543) e Galileo Galilei (1564-1642), fino a Isaac Newton (1642-1727), infatti, nuovi modi di guardare la realtà, il mondo circostante e la nuova cosmologia si infiltrano anche nelle pagine della letteratura. È in questo continuo fermento di scoperte scientifiche che iniziano a svilupparsi tutti i temi che saranno successivamente alla base della SF moderna: viaggi straordinari in mondi sotterranei e interplanetari, scoperte e invenzioni meravigliose, utopie e distopie, creature aliene e racconti futuri (Franklin 2009, 28; Roberts 2006).

Partendo da questi presupposti, Franklin afferma che la SF sia quindi l'espressione di una società scientifica e industriale che ha subito una trasformazione significativa verso la modernità, in cui scienza e tecnologia non solo cambiano continuamente le condizioni dell'esistenza umana, ma, allo stesso tempo, sono il principale modo attraverso il quale la cultura moderna si localizza nel tempo e nello spazio (Franklin 2009, 25). La consapevolezza delle potenzialità della scienza e della possibilità dell'umanità segnano un punto di svolta per la nascita della fantascienza. Anche in letteratura, pertanto, iniziano ad essere assorbiti tutti i cambiamenti e le conseguenze (siano esse positive o negative) del continuo sviluppo della scienza e del capitalismo industriale. Non è strano che, in un clima dettato da una forte alienazione dell'uomo rispetto ai mezzi di produzione e dei propri prodotti, emerga una letteratura che, concentrandosi sul mistero e sul sovrannaturale, specula sulla perdita di controllo dell'umanità sulla propria creatività, il romanzo gotico² (2009, 29). Autori come Brian Aldiss (1986) o

¹ Luciano viene considerato da alcuni autori come "padre della fantascienza" sulla base di due opere, entrambe scritte tra il 160 e il 180, *Icaromenippo* e *Storia Vera*. Se la prima narra dell'impresa incredibile del filosofo Menippo di giungere sulla Luna e salire in cielo con gli dei con un paio di ali (proprio come Icaro), *Storia vera* racconta un viaggio fantastico oltre le colonne d'Ercole, durante il quale lo stesso autore e i suoi compagni si trovano di fronte a mondi e situazioni assurdi, fuori dal normale e spesso scandalosi (Roberts 2006, 27-8). Fredericks inserisce quest'ultima opera all'interno della tradizione della SF in virtù del fatto che il suo autore utilizza la scienza e le discipline a sua disposizione per immaginare mondi alternativi capaci di raggiungere lo straniamento cognitivo (Fredericks 1976, 54). Tuttavia, sebbene le due opere, così come la mitologia e le storie epiche dell'antica Grecia, anticipino temi e caratteristiche della SF moderna, è comunque più accurato descrivere le opere di Luciano come frutto di fantasia, in cui emerge il lato epico e allegorico (Roberts 2006, 29; Franklin 2009, 26).

² Con "romanzo gotico" si intende un sotto-genere della narrativa fantastica emersa verso la fine del XVII secolo. La nascita del genere viene fatta risalire con la pubblicazione del romanzo *The Castle of Otranto* (Il castello di Otranto, 1764)

Paul K. Akon (2002) legano la nascita della SF proprio a questo nuovo genere letterario, e in particolare all'opera *Frankenstein, or The Modern Prometheus* ("Frankenstein, o Il moderno Prometeo", 1818) di Mary Shelley³.

Sebbene l'opera venga fatta rientrare all'interno della tradizione del romanzo gotico, la prefazione al romanzo (scritta da Percy Shelley, marito dell'autrice) distingue fin da subito la trama scientifica dalle tipiche caratteristiche del genere in cui viene inserito: la pretesa di originalità di *Frankenstein* è il suo rifiuto del soprannaturale (Akon 2002, 2). Al contrario di molta della letteratura gotica, infatti, è l'osservazione e la speculazione scientifica (e non il "sonno della ragione") che porta alla creazione del mostro: il punto di partenza dell'opera, pertanto, consiste nel passaggio dalla contemplazione di possibilità scientifiche alla creazione di un racconto disturbante che non faccia affidamento ad eventi sovranaturali. Il punto chiave, tuttavia, non è se la premessa scientifica alla base sia fondata, ma se una storia basata su tale premessa riesca comunque ad offrire un punto di vista unico per la contemplazione della condizione umana (2002, 5). In altre parole, la premessa scientifica è importante per impostare la storia, ma la credenza nella sua effettiva possibilità non è necessaria: l'elemento scientifico funge da base per la trama, ma non richiede verosimiglianza con la realtà.

L'opera di Mary Shelley, assieme a *Kort verhaal van eene aanmerklijke luchtreis en nieuwe planeetontdekking* ("Short account of a Remarkable Aerial Voyage and Discovery of a New Planet", 1813)⁴ dell'autore olandese Willem Bilderdijk (1756-1813), sono tra i primi romanzi che possono essere considerati SF, in quanto manifestano una chiara consapevolezza di ciò che è (e non è) "scienza" nel senso moderno del termine (Stableford 2023), in altre parole descrivono il mondo e le situazioni in termini di plausibilità scientifica.⁵ Pubblicato in olandese, il romanzo di Bilderdijk non ha però avuto lo stesso impatto di *Frankenstein* nello sviluppo successivo del genere (Roberts 2006:92).

di Horace Walpole (1717-1794). Il genere è caratterizzato dall'unione di elementi romantici e dell'orrore, comprende avvenimenti misteriosi e sinistri, che di solito sono causa di esseri sovranaturali come fantasmi e spiriti, anche se talvolta alcuni eventi sono spiegati in termini razionali. Molti racconti gotici sono ambientati in luoghi remoti e selvaggi e hanno atmosfere di suspense erotica, shock e terrore.

³L'arcinoto romanzo di Mary Shelley racconta le vicende del giovane scienziato Victor Frankenstein, ossessionato dall'idea di sfidare la morte e creare la vita. Dopo anni di studio riesce a dar vita a una creatura, ma rimane terrorizzato dal suo aspetto mostruoso e la abbandona. La creatura, abbandonata e disperata, cerca di trovare un posto nella società umana, ma viene continuamente respinta. Per questo motivo sviluppa una profonda rabbia e risentimento nei confronti del suo creatore. La storia segue i tormenti sia di Victor che della creatura. Victor cerca di sfuggire alle conseguenze delle sue azioni e di nascondere la verità alla sua famiglia e agli amici, ma la creatura lo perseguita e chiede vendetta.

⁴ Il romanzo di Bilderdijk si inserisce nella tradizione dei *voyage extraordinaires*, viaggi straordinari: il suo protagonista anonimo viaggia su una mongolfiera verso un pianeta che orbita all'interno dell'atmosfera terrestre e che si ipotizza sia il biblico giardino dell'Eden staccatosi dalla superficie terrestre.

⁵ Ciò non significa che non esistano opere precedenti al XIX secolo che facciano uso delle scoperte scientifiche e che, quindi, si possono annoverare tra le storie precursori della SF, tra le altre, si possono nominare: *New Atlantis* ("La nuova Atlantide", 1626) di Francis Bacon, *Somnium* ("Il sogno", 1634) di Johannes Kepler e *Voyage du monde de Descartes*

Un altro autore estremamente importante per l'evoluzione del genere è stato Edgar Allan Poe (1809-1849). La maggior parte delle sue opere sono storie dal sapore gotico, ricche di fantasmi, comunicazioni sovranaturali, eventi inquietanti e bizzarri misteri, tuttavia il raziocinio alla base di una parte significativa della sua produzione conferisce nel suo insieme un'aura fantascientifica: man mano che cresceva il suo apprezzamento per le scoperte scientifiche, infatti, i suoi tentativi di trovare mezzi letterari per comunicare le meraviglie della scienza divennero più vari e inventivi. Opere come *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* ("L'incomparabile avventura di un certo Hans Pfaall", 1835)⁶, *Eureka: a Prose Poem* ("Eureka", 1949)⁷, *Mellonta Tauta* ("Mellonta Tauta", 1949)⁸ o ancora il romanzo breve *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ("Le avventure di Arthur Gordon Pym", 1838)⁹, sebbene potrebbero non adattarsi perfettamente alla tradizionale fantascienza, rivelano un'indagine complessa e profonda dell'immaginazione umana e dei confini della realtà (Clute 2023, Stableford 2003, 18). Poe usa spesso inganni e elementi fantastici nelle sue narrazioni mettendoli a confronto con i codici dell'indagine scientifica, proprio per esplorare il rapporto dialettico tra la giocosità e la serietà, tra l'immaginazione e la scienza. Se Mary Shelley, quando dà vita agli elementi fantastici in *Frankenstein*, adotta un tono sublime, Poe lo fa nel modo più concreto possibile (Roberts 2006, 103-4), tanto da far apparire l'immaginazione come verità.

Grazie alle traduzioni di Charles Baudelaire, le opere di Poe divennero molto influenti in Francia, dove la ricerca di nuove cornici narrative per la SF fu portata avanti dall'autore Jules Verne (1828-1905). Se in un primo momento sperimentò forme narrative simili a quelle dell'autore americano, Verne ben presto si rese conto che il tema dei viaggi immaginari, i *voyage extraordinaires*, offriva maggiori possibilità per integrare il discorso scientifico (Stableford 2003, 20). Il viaggio, sia in senso letterale che metaforico, è al centro della produzione verniana: nel momento in cui l'autore francese scrive i suoi racconti, gran parte del mondo era stato esplorato e, pertanto, la sua narrativa risponde al desiderio umano di andare alla ricerca di nuovi luoghi da scoprire. Tuttavia, la creazione di uno

("Viaggio per lo mondo di Cartesio", 1692) di Gabriel Daniel, che, sebbene considerate dai loro autori come opere filosofiche, sono scritte sotto forma di viaggi immaginari; o ancora *Gulliver's Travel* ("I viaggi di Gulliver", 1726) e *Micromégas* ("Microméga", 1752) di Voltaire.

⁶ "L'incomparabile avventura di un certo Hans Pfaall" racconta del protagonista che, scomparso da cinque anni, riappare misteriosamente nella piazza della Borsa a Rotterdam su un pallone aerostatico. In una lettera lanciata dal pallone aerostatico Pfaall rivela di aver creato l'oggetto volante per sfuggire ai creditori, fuggendo verso la luna e vivendo lì per cinque anni, guidato da un compagno lunare. Tuttavia, la sua storia solleva dubbi e sospetti di burla.

⁷ "Eureka" è un lungo saggio in prosa in cui l'autore esplora argomenti filosofici, scientifici e cosmologici. Presenta le sue teorie sulla creazione dell'universo e la natura del tempo, dello spazio e della materia.

⁸ "Mellonta Tauta" è un breve racconto satirico ambientato in un futuro immaginario in cui la protagonista, attraverso una serie di lettere, descrive la vita e i cambiamenti sociali, tecnologici e politici del futuro, con tono ironico e sarcastico.

⁹ "Le avventure di Arthur Gordon Pym" è un romanzo di avventura che segue le peripezie di un giovane uomo che si unisce a un viaggio marittimo verso l'Antartide. Durante il viaggio, l'equipaggio affronta una serie di eventi scioccanti e soprannaturali, tra cui naufragi, incontri con tribù indigene ostili e persino l'insorgere di fenomeni soprannaturali.

spazio immaginario nel quale l'impulso esplorativo può muoversi, rimane ancorata alla dimensione del "possibile" e del "conosciuto": i suoi mondi non erano frutto di speculazione né tanto meno erano evasivi, al contrario, potevano essere continuamente ricondotti alla realtà dei lettori (Roberts 2006, 129-30). In altre parole, Verne utilizza la scienza e le tecnologie contemporanee per creare potenti storie che consentono punti di vista completamente nuovi, ma comunque riconducibili alla realtà (Alkon 2002, 7). Nondimeno, dalle opere di Verne emerge anche il lato "educativo", in quanto le meravigliose avventure sono spesso accompagnate da precise informazioni scientifiche (Roberts 2006, 132). Oltre a opere come *Voyage au centre de la terre* ("Viaggio al centro della Terra", 1864)¹⁰, *Vingt mille lieues sous les mers* ("Ventimila leghe sotto i mari", 1869-70)¹¹ o *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* ("Il giro del mondo in 80 giorni", 1872)¹², Verne ha il merito di aver prodotto il tentativo più convincente del Diciannovesimo secolo di introdurre una certa verosimiglianza in un viaggio extraterrestre in *De la terre à la lune* ("Dalla Terra alla Luna", 1865)¹³.

Jules Verne e lo scrittore inglese Herbert George Wells (1866-1946) sono indubbiamente i due più famosi scrittori di SF, tanto che le loro opere hanno avuto un'influenza indelebile nello sviluppo definitivo del genere. Wells ha dato un'impronta diversa alla SF, spingendo su un cambiamento radicale, quasi "rivoluzionario". L'autore inglese, infatti, ribalta completamente la dialettica alla base delle storie di Verne: se le opere verniane si concentravano sulla scoperta attiva di luoghi nuovi e straordinari, le storie archetipiche di Wells riguardano invece l'irruzione dello straordinario nell'ordinario, in cui i personaggi sono individui complessi che vivono le avventure in modo più o meno passivo, non allontanandosi dalla realtà quotidiana (2006, 131). Il focus sul discorso scientifico di Wells si discosta quindi da quello di Verne e si avvicina a quello di Mary Shelley: i suoi racconti non mirano a presentare una possibilità reale (come succede nelle opere di Verne), ma cercano di essere convincenti sulla base di un tipo di scienza incredibile e frutto di mera invenzione (Alkon 2002, 6-7). Queste caratteristiche sono facilmente riscontrabili in una delle sue prime opere, *The Time Machine* ("La macchina del tempo", 1895), in cui l'invenzione di una nuova tecnologia per viaggiare nel tempo non dev'essere

¹⁰ "Viaggio al centro della Terra" narra le avventure del professor Otto Lindenbrock e suo nipote Axel. Dopo aver scoperto un antico manoscritto che rivela l'esistenza di un mondo sotterraneo, intraprendono un audace viaggio attraverso tunnel e caverne per raggiungere il centro della Terra. Lungo il percorso, affrontano insidie naturali e scoprono meraviglie sconosciute, vivendo un'epica avventura nel mondo sotterraneo nascosto.

¹¹ "Ventimila leghe sotto i mari" segue le peripezie di tre uomini che vengono catturati dal misterioso Capitano Nemo e portati a bordo del suo sottomarino nucleare, il Nautilus. Mentre esplorano le profondità del mare, affrontano meraviglie e pericoli subacquei, scoprendo segreti marini e cercando una via per la libertà.

¹² "Il giro del mondo in 80 giorni" segue il signor Phileas Fogg e il suo servitore Passepartout mentre cercano di compiere una corsa intorno al mondo in soli 80 giorni per vincere una scommessa. Lungo il percorso, affrontano sfide, avventure e incontri inaspettati mentre cercano di mantenere il ritmo serrato e raggiungere l'obiettivo.

¹³ "Dalla Terra alla Luna" racconta l'audace progetto di un gruppo di scienziati americani di sparare un proiettile abitabile verso la Luna utilizzando un gigantesco cannone.

per forza considerata plausibile dal lettore, ma solamente come una possibilità reale. La macchina di Wells ha dato così il via alla comparsa di una serie di dispositivi che consentirono un'esplorazione razionale del tempo e dello spazio lontani, ponendo allo stesso tempo anche le basi per diverse caratteristiche della SF moderna, con particolare attenzione al futuro, all'universo e al progresso scientifico (Stableford 2003, 24). Opere come *The Island of Dr. Moreau* ("L'isola del dottor Moreau", 1896)¹⁴, *The Invisible Man* ("L'uomo invisibile", 1897)¹⁵ e *The War of the Worlds* ("La guerra dei mondi", 1898)¹⁶ dimostrano la potente energia narrativa e immaginativa dei suoi racconti, la quale, fondendosi con una superba precisione estetica, riesce anche a diventare una metafora futuristica per discutere temi di attualità (Roberts 2006, 153).

Se gli ultimi quindici anni del Diciannovesimo secolo sono testimoni di una grande produzione di SF, gran parte è stato merito degli autori sopracitati e della continua accelerazione del cambiamento tecnologico e culturale tipico di quell'epoca. Queste caratteristiche, insieme all'approssimarsi della fine del secolo e l'inizio di una nuova era, non solo hanno spinto gli autori a speculare maggiormente sul futuro, ma hanno abituato il pubblico a pensare in questi termini. Il desiderio di conoscere il mondo e l'universo circostante aveva portato la scienza ad essere parte essenziale del piacere di lettura di questo nuovo pubblico (James 1995, 37-9). Con l'inizio del Ventesimo secolo e la diffusione dell'alfabetizzazione, emerse una notevole spaccatura tra la più altolocata "fantascienza modernista" e la cultura popolare. Da un lato il movimento modernista portò a una continua sperimentazione e ad una maggiore attenzione sulla forma e sullo stile piuttosto che sulla trama e sul personaggio; dall'altro, emerse un nuovo tipo di SF che soddisfaceva i desideri della nuova cultura di massa (Roberts 2006, 154).

Se l'estetica modernista si rivolse maggiormente verso temi quali l'ostilità nei confronti dello sviluppo tecnico-scientifico (considerato in maniera negativa) e la ricerca di una SF dal sapore mistico e religioso, la nuova forma di narrativa fantascientifica continuò ad affondare le sue radici nella scienza e nella tecnologia. Questa nuova forma letteraria fu ampiamente favorita dalla pubblicazione su riviste specializzate a basso costo, le cosiddette *Pulps magazine*, le quali si occupavano anche di altri

¹⁴ "L'isola del dottor Moreau" racconta dell'inaspettato naufragio di Edward Prendick su un'isola remota, sulla quale il dottor Moreau conduce esperimenti per trasformare animali in creature umanoidi, suscitando orrore e conflitti morali. Il protagonista si trova a lottare contro le strane e deformate creature, mettendo in discussione la linea di confine tra umanità e bestialità.

¹⁵ "L'uomo invisibile" segue la storia di Griffin, uno scienziato che riesce a diventare invisibile ma si trova inesorabilmente isolato e tormentato dalla sua condizione. Mentre cerca di invertire l'effetto, la sua follia lo porta a compiere azioni sempre più distruttive, scatenando il caos in una piccola città.

¹⁶ "La guerra dei mondi" narra l'invasione della Terra da parte di marziani aggressivi e tecnologicamente avanzati. Seguendo le prospettive di un uomo mentre cerca di sopravvivere e proteggere la sua famiglia, il romanzo esplora le devastanti conseguenze dell'invasione.

generi (2006, 173). L'ampia popolarità che ottennero portò ad un cambiamento della narrativa: le storie dovevano suscitare forte emozioni in un pubblico di lettori sempre più vasto ed eterogeneo e per questo l'attenzione degli autori fu focalizzata su una narrazione movimentata, personaggi forti, un codice etico con una netta separazione tra bene e male e su luoghi esotici e meravigliosi (2006, 174). Sebbene sia il panorama europeo sia quello americano furono ampiamente investiti da questo fenomeno, si assistette ad un graduale passaggio dell'evoluzione della SF dall'Europa agli Stati Uniti. Ciò non fu favorito solamente dal fatto che negli USA la spaccatura tra letteratura modernista e quella di massa era meno sentita, ma anche perché le riviste continuarono ad essere pubblicate e a specializzarsi, tanto da far emergere la SF come uno dei generi principali degli anni successivi (James 1995, 41-2). Questo fatto si lega indissolubilmente anche alla pubblicazione della prima rivista interamente dedicata alla SF nel 1926 da parte di Hugo Gernsback (1884-1967), *Amazing Stories*. Questa rivista non fu solamente la prima a limitare il suo contenuto a storie dal carattere scientifico o di avventure nello spazio, ma segnò anche il primo tentativo di definire il genere, chiamato dall'editore *scientificion*, e solo successivamente *science fiction* dal 1929. Pubblicando nei primi numeri della rivista storie di autori quali Verne, H. G. Wells e Edgar A. Poe, Gernsback attuò una classificazione retroattiva, dando vita a una tradizione letteraria a supporto della sua definizione del genere (Attebery 2003, 32-3). Prima del 1929, di conseguenza, nessun autore scriveva consapevolmente SF o aveva iniziato a formulare alcuna definizione del tipo di narrativa che stavano scrivendo (James 1995, 29).

1.3 Evoluzione della SF in Cina

Nonostante anche nella tradizione letteraria cinese possano essere individuate dei racconti con caratteristiche tipiche della SF,¹⁷ è tuttavia l'origine e l'evoluzione del genere in Occidente a costituire la scintilla che ha acceso l'interesse e ha dato il via alla fantascienza cinese. Lo sviluppo della SF in Cina è stato, infatti, fin dall'inizio interconnesso all'ingresso di idee, tendenze culturali e cultura materiale generato alla presenza delle potenze coloniali europee a seguito della sconfitta cinese nelle Guerre dell'Opio (1839-42; 1856-60) (Isaacson 2017, 1), e favorito in primo luogo dalla circolazione di nuove traduzioni della letteratura occidentale. La fantascienza cinese ha iniziato il suo processo di

¹⁷ Molti sono gli autori che individuano già nella tradizione letteraria cinese alcuni testi che possono essere considerati precursori del genere. In molti sostengono, infatti, che uno dei primi testi fantascientifici in Cina sia uno dei testi classici del taoismo, il *列子 Liezi* (ca. 300 a.C.), in cui emergono temi quali viaggi nello spazio, come quello del Re Mu di Zhou, e addirittura robot come quello costruito da Yanshi, un artigiano che costruisce un automa simile a un vero essere umano che può muoversi, cantare e ballare. Sono diversi i testi che vengono presi di riferimento come antesignani della SF cinese, tuttavia fanno riferimento alla tradizione del fantastico: la fantascienza in Cina non si è potuta sviluppare se non con il contatto con il progresso tecnico e scientifico delle potenze occidentali (D. Wu 1994; Petroni 1994; Wu, Yao e Lingenfelter, 2018).

evoluzione attorno alla fine del Diciannovesimo secolo, momento nel quale iniziarono a circolare le prime storie di SF tradotte. Come sostiene Wu Dingbo, infatti, “Chinese readers first came into contact with science fiction not through original creation but through Chinese translations of Western stories. The dissemination of Western science fiction in China played a very important role in the emergence and development of its Chinese counterpart” (D. Wu 1994, 260). Quando la SF fu introdotta per la prima volta in Cina, infatti, non sarebbe stata in grado di produrre nell’immediato testi originali, pertanto, i testi tradotti iniziarono ad essere considerati come modelli da cui prendere ispirazione (Jiang 2013, 124). Le caratteristiche del nuovo genere affascinarono diversi autori cinesi, i quali iniziarono ben presto a produrre testi originali. L’emergere di una narrativa fantascientifica propria si lega alla ricerca di emancipazione, alla resistenza all’opprimente sistema coloniale e all’influenza delle culture straniere e ciò dimostra come un’idea letteraria nata in un contesto esterno si sia riuscito a radicare in modi totalmente nuovi e inaspettati anche in Cina (Y. Wu 2013). Attualmente, è innegabile che la SF sia diventata uno dei generi narrativi più importanti della letteratura cinese contemporanea. Non solo è rappresentativa dell’epoca di rapida evoluzione tecnologica che sta vivendo la Cina, ma, allo stesso tempo (e come si è imposta fin dal momento in cui è entrata a far parte della tradizione narrativa cinese), possiede un profondo risvolto politico, utile per comprendere la nuova configurazione della società cinese.

Nel momento in cui la Cina fu costretta ad aprirsi al mondo, la SF fu una dei numerosi generi narrativi che iniziarono a fluire all’interno del panorama culturale cinese. È in questo contesto che appare per la prima volta l’etichetta *kexue xiaoshuo* 科学小说 – “romanzo scientifico” – per indicare una categoria di genere letterario associata a determinate caratteristiche narrative. Il termine fu utilizzato per la prima volta nel 1902 da Liang Qichao 梁启超 (1873-1929)¹⁸ all’interno di una prima teoria di classificazione di generi letterari nell’indice della rivista *Xin xiaoshuo* 新小说 “Nuovo romanzo”. Sebbene si trattasse di una classificazione all’interno della quale ricadevano spesso storie fantastiche, racconti di viaggio o utopie futuristiche, è importante notare come questa prima categorizzazione preceda di più di vent’anni quella sistematizzata da Hugo Gernsback del 1926 (Isaacson 2017, 7). Il termine utilizzato si focalizza su due aspetti importanti, individuati rispettivamente dalle parole *kexue*

¹⁸ Liang Qichao fu un importante intellettuale confuciano illuminato che alla fine dell’Ottocento cercò di mediare l’ingresso della cultura occidentale in Cina. Parte dell’ala nazionalista moderata dei riformisti, fu un particolare sostenitore della necessità di modernizzare il suo Paese.

“scienza” (di derivazione giapponese) e *xiaoshuo* “romanzo”, ed esemplificativi dei cambiamenti significativi nel panorama culturale cinese: l’introduzione della scienza occidentale e la crescente importanza data al romanzo (2017, 8).

A partire dal suo ingresso in Cina, la SF cinese non ha avuto uno sviluppo continuo, al contrario, ha più volte subito battute d’arresto e di ripresa. La sua evoluzione nel Ventesimo secolo ha attraversato fasi distinte, ognuna segnata dalle proprie caratteristiche. La tarda epoca imperiale, tra il 1891 e il 1911 circa, corrisponde a un primo periodo di sviluppo, segnato dalla circolazione delle prime traduzioni di SF occidentale e dalla produzione di alcune opere originali cinesi ispirate ai modelli esteri. Un secondo periodo si delineò durante i primi anni della neonata Repubblica Popolare Cinese (1949); la fantascienza subì una trasformazione che la portò ad essere riadattata sotto forma di racconti e romanzi per bambini e ragazzi: la funzione pedagogica del genere fu quindi enfatizzata. Un breve periodo di rapido sviluppo e rinascita del genere si manifestò subito dopo la fine dell'era Maoista, precisamente tra il 1978 e il 1982. Questo momento, noto come il periodo della "febbre culturale", vide una nuova ondata di opere incentrate su una visione ottimistica della modernità cinese e del progresso umano. Infine, a partire dagli anni Novanta la fantascienza cinese ritorna ad avere una posizione autonoma e riconosciuta; ancora oggi questo genere letterario unico si caratterizza da un insieme eterogeneo di stili e tematiche, rappresentando un panorama variegato e dinamico (Pesaro 2019, 11). È importante sottolineare che in ognuno di questi periodi gli autori cinesi guardarono ai modelli occidentali per cercare nuove ispirazioni, rinvigorire e reinventare il genere: come sostenuto da Qian, infatti, senza l’introduzione su larga scala della SF contemporanea occidentale, sarebbe stato impossibile per la fantascienza cinese sfuggire alle ristrette tradizioni del passato (Jiang 2013, 124-6).

1.3.1 Tra la fine della dinastia e gli inizi di una nuova era

Per comprendere le motivazioni della nascita, dello sviluppo e del successo della SF in Cina è opportuno fare un breve riferimento alla situazione politica, sociale e culturale degli ultimi anni dell’Impero. Tra la fine del Diciannovesimo secolo e l’inizio del Ventesimo, le sconfitte cinesi subite nelle Guerre dell’Oppio e nella Guerra Sino-giapponese (1894-1895) avevano posto fine alla lunga percezione della Cina come “Regno di Mezzo” e avevano portato alla luce le crescenti debolezze e instabilità di un paese arretrato dal punto di vista culturale e militare. La situazione interna fu ulteriormente scossa da insurrezioni feroci di matrice anti-imperialista: le ripercussioni della violenta Rivolta dei Taiping (1851-1864) e il fallimento del programma della Riforma dei Cento Giorni (1898), subito seguito dalla Rivolta dei Boxer (1899-1901), confermarono definitivamente l’incapacità del governo cinese di far

fronte ai problemi interni ed esterni dell'Impero. La Cina fu costretta ad aprirsi al mondo e il contatto con le potenze coloniali scosse nel profondo la base del pensiero cinese, in particolar modo le teorie tradizionali dell'organizzazione politica e sociale e la stessa concezione dell'ordine mondiale: il Paese passò dall'essere al centro dell'Asia alla sua periferia, a causa del mancato sviluppo industriale cinese. Il sistema su cui si era basato per oltre duemila anni l'Impero si sgretolò e apparve quindi incompatibile con il nuovo assetto mondiale e ciò portò alla necessità di una riforma totale dello Stato, dalla politica alla cultura, dalla società all'economia. Il modello a cui fare riferimento si rivelò essere proprio quello delle potenze che avevano messo in ginocchio la Cina; molta attenzione fu posta sull'idea di sviluppo tecnologico e scientifico, ovvero il mezzo che aveva permesso agli stati europei di trasformarsi rapidamente in forti potenze economiche a livello globale (Isaacson 2017, 9-11).

Scienze e tecnologie occidentali non erano estranee al panorama cinese prima dell'800, furono introdotte fin dal momento in cui i primi gesuiti arrivarono in Cina con l'obiettivo di diffondere la religione cristiana e l'influenza della Chiesa. Molti missionari speravano che la diffusione delle conquiste scientifiche e tecnologiche raggiunte in Europa avrebbero poi aperto l'interesse anche all'aspetto religioso: la scienza divenne uno strumento di "imperial expansion" (12). Se i nuovi concetti non furono assimilati all'interno del pensiero cinese fu a causa di due aspetti: da un lato le scienze europee non furono prese sul serio fino alla fine del Diciannovesimo secolo, dall'altro le conoscenze occidentali venivano custodite dal trono imperiale e utilizzate per confermare la relazione divina tra Imperatore e Cielo (10-1). La crescente superiorità della scienza e della tecnologia occidentale, accompagnata anche dalle implicazioni delle nuove teorie darwiniane sull'evoluzione, sfidarono e misero in crisi anche il modo in cui la Cina guardava e percepiva il mondo, o, in altre parole, il "modello scientifico" cinese. Pertanto, per sopravvivere come nazione, la Cina avrebbe dovuto rinunciare al suo modello epistemologico e avrebbe dovuto adottare una parte sostanziale della visione del mondo occidentale (14). Appare quindi evidente l'estrema importanza che fu data all'ingresso di nuove idee e nuovi concetti appartenenti alla sfera della scienza e della tecnologia.

In questo contesto di sconvolgimenti culturali si delineò una crisi della letteratura tradizionale cinese e la necessità di una sua completa riforma, che culminerà con il nuovo modello letterario del Movimento del Quattro Maggio¹⁹. Molta importanza venne data alla narrativa e alle teorie del *Xin*

¹⁹ Il Movimento del Quattro Maggio (四五运动 *Siwu yundong*) è stato un importante momento di protesta culturale e politica in Cina del 1919, sorto a seguito della debole risposta del governo cinese alla decisione delle potenze alleate di concedere al Giappone le ex colonie tedesche in Cina dopo la Prima guerra mondiale. Il movimento toccò tutti gli ambiti del sapere e fu importante per dar vita alla nuova letteratura moderna in Cina.

xiaoshuo 新小说, “Nuovo romanzo”: il declino dei generi maggiormente utilizzati dalla classe dirigente cinese, come la poesia o la saggistica, portò a riconoscere l’importante potenziale culturale, sociale e umano della narrativa (in particolare del racconto), diventando strumentale per la politica e spingendo il Paese verso la modernizzazione (Pesaro e Pirazzoli 2019, 15). Liang Qichao, infatti, afferma:

欲新一国之民，不可不先新一国之小说。[...] 何以故？小说有不可思议之力支配人道故。[...] 故今日欲改良群治，必自小说界革命始！欲新民，必自新小说始！

Se si vuole rinnovare il popolo di una nazione, è indispensabile prima di tutto rinnovare il genere narrativo. [...] E questo perché? Perché il romanzo ha una capacità straordinaria di controllare e governare l’uomo. [...] Se oggi desideriamo riformare il governo del popolo, dobbiamo partire dalla rivoluzione del mondo narrativo! Se vogliamo un popolo nuovo dobbiamo partire da un romanzo nuovo! (Liang 1902)

La SF fu quindi percepita come uno tra i tanti generi letterari che, attraverso la nuova forma del romanzo, poteva contribuire a promuovere un cambiamento sociale duraturo (Isacson 2017, 31) e, allo stesso tempo, come sostenuto dallo stesso Liang Qichao, “elaborate science by means of novels” (Liang 1902; cit. in Rui 2017, 27). Come precedentemente accennato, un ruolo importante per lo sviluppo del genere fu giocato dai primi testi di fantascienza tradotti in cinese. La prima traduzione di SF fu il racconto utopico dell’autore americano Edward Bellamy (1850-1898), *Looking Backward: 2000-1887* (“Guardando indietro: 2000-1887”, 1888),²⁰ tradotto dal missionario inglese Timothy Richard (1845-1919) nel 1892 con l’obiettivo di introdurre gli intellettuali cinesi a un modello idealizzato di sviluppo sociale. È importante sottolineare come fin da subito venne data maggior importanza al contenuto politico rispetto all’esplorazione di un futuro non conosciuto e alla possibilità di viaggiare nel tempo (Jiang 2013, 116). Due figure chiave dell’effettivo ingresso della SF occidentale furono Liang Qichao e Lu Xun 鲁迅 (1881-1936).²¹ Entrambi gli autori guardavano alla scienza come strumento di modernizzazione statale e sociale e ritenevano che il genere fantascientifico avrebbe aiutato la circolazione e la diffusione in Cina della conoscenza moderna, emancipando il popolo e portando sviluppi positivi a una civiltà in declino (Han 2013, 15; Isacson 2017, 47-50). Nel 1902,

²⁰ Il protagonista del romanzo, Julian West, un uomo affetto di insonnia, cade in un sonnoprofondo nel 1887 e si risveglia 113 anni dopo nella Boston del 2000. La società americana si è trasformata in un’utopia socialista. Il dottor Leete lo guida attraverso i cambiamenti e i progressi della nuova era. Una parte considerevole del libro è costituita dai dialoghi tra Leete e West in cui si esplorano i contrasti tra le due epoche. Il romanzo è apparso in traduzione sotto forma di volume nel 1984 con il titolo 百年一觉 *Bainian Yijiao* (“Un sonno lungo cent’anni”). Questo racconto sarà influente per tutta la produzione scientifica del periodo e molti dei temi trattati verranno ripresi anche dagli autori cinesi.

²¹ Lu Xun è stato un famoso scrittore e intellettuale cinese del XX secolo, riconosciuto come uno dei padri della letteratura moderna in Cina. Le sue opere, tra cui racconti e saggi, hanno affrontato temi sociali e politici, rivelando una critica acuta della società tradizionale e delle ingiustizie del suo tempo. Il suo contributo alla letteratura e al pensiero progressista lo hanno reso una figura di grande rilevanza nella storia culturale della Cina.

quindi, Liang pubblicò *Xin Zhongguo weilai* 新中国未来 (“Il Futuro della Nuova Cina”), in cui sosteneva che la Cina sarebbe diventata una potenza mondiale entro il 1962; successivamente, tradusse il romanzo *Deux ans de vacances* (“Due anni di vacanze”, 1888) di Jules Verne in cinese con il titolo *Shiwu Xiao Haojie* 十五小豪杰 (“Quindici piccoli eroi”). Lu Xun, allo stesso modo, tradusse dal giapponese diversi romanzi di Verne (Han 2013, 15). Tra di questi, è importante richiamare la traduzione di *De la terre à la lune* (“Dalla Terra alla Luna”, pubblicato nel 1903 con il titolo *Yuejie lüxing* 月界旅行), non tanto per la totale reinterpretazione della storia compiuta dal traduttore, ma perché la prefazione al romanzo non solo mette in luce l’arretratezza del pensiero cinese e la necessità di progresso, ma costituisce il primo scritto teorico sulla SF in Cina in quanto racchiude opinioni e aspettative degli intellettuali verso questo nuovo tipo di narrativa (Jiang 2013, 117):

Quando si descrive la scienza nel dettaglio, la gente comune la detesta e, ancor prima di averla letta fino in fondo, è già addormentata. Anche se si costringe qualcuno contro la sua volontà, non c’è alcuna cosa che si possa fare. Solo la narrativa (*xiaoshuo*) può, vestendola con favolosi abiti, [...] far penetrare la scienza nella mente senza suscitare noia. [...] Pertanto, se si evita la serietà nell’espone i principi scientifici e si rimane spiritosi, allora il lettore focalizza il suo sguardo, concentra la sua mente e comprende le informazioni scientifiche senza sforzo. Ha quindi un tale potere che inevitabilmente induce il lettore a cogliere, senza nemmeno accorgersene, una varietà di informazioni scientifiche, ad abbandonare le sue superstizioni tradizionali, a riformare il suo pensiero e a colmare le lacune nella sua istruzione. [...] Per colmare le lacune nelle traduzioni odierne e guidare il popolo cinese verso il progresso, bisogna partire dai romanzi di fantascienza. (Xun 1903; cit. in Wagner 1985, 36, trad. mia)

È pertanto innegabile che lo sviluppo della SF durante gli ultimi anni della dinastia Qing fu una risposta culturale ai rapidi cambiamenti che stava attraversando la Cina. L’alto numero di traduzioni influenzò direttamente gli scrittori cinesi, i quali iniziarono ben presto a produrre testi originali dalle spiccate caratteristiche cinesi: sebbene presero in prestito tecnologie e trame occidentali, lo stile letterario, la psicologia dei personaggi e le tematiche affrontate erano tipicamente cinesi (Y. Wu 2013, 2). Le prime opere di fantascienza in Cina testimoniano, quindi, una certa ibridità culturale risultante dalla combinazione della traduzione della modernità e dal desiderio consapevole di rinverimento della tradizione cinese (Song 2012, 7).

Il primo esempio di SF autoctona cinese è *Yueqiu zhimindi xiaoshuo* 月球殖民地小说 (“Racconti dalla Colonia Luna”), scritto nel 1904 da Huangjiang Diaosu 荒江钓叟 e pubblicato a puntate sulla rivista *Xiuxiang xiaoshuo* 绣像小说. Il romanzo, rimasto incompleto, narra il viaggio fantastico di Long Menghua (lett. il drago che sogna la Cina) su un pallone aerostatico alla ricerca della moglie e del figlio scomparsi. Assieme al giapponese Tamatarō, intraprende un viaggio alla scoperta di nuovi territori da colonizzare, anche se il fine ultimo è la costruzione di una mongolfiera per raggiungere la

Luna. Il tema della conquista coloniale è pervasivo nel romanzo: la superiorità tecnologica giustifica le violenze inflitte alle popolazioni dei “mondi” sorvolati, ma insinua anche la possibilità che possano esistere altri gruppi più sviluppati (extraterrestri) che potrebbero far uso della propria superiorità per giustificare una dominazione sul genere umano (Isaacson 2017, 93). Al centro, tuttavia, non c’è solamente un dettagliato confronto tra la Cina e le potenze coloniali, ma anche tra la Cina stessa e il suo passato, una metafora perfettamente incarnata da Long Menghua e Tamatarō. Mentre il giapponese è infatti un personaggio razionale, scientifico e pronto al contatto con il mondo esterno, sinonimo quindi della forza delle nazioni europee (e del Giappone stesso); il cinese, al contrario, si rivela in preda alla più totale autocommiserazione e malinconia, un uomo spesso malato, rappresentativo dello stato di totale confusione in cui si trovava la Cina. Allo stesso modo, nel corso del suo viaggio, Long Menghua sorvola alcune isole dell’Oceano Indiano e si trova di fronte a realtà assurde che, tuttavia, non sono altro che uno spaccato della vita sociale e della tradizione cinese: sull’isola di Yulinguo, per esempio, le mani delle donne vengono legate; l’isola di Le’erlaifu è abitata da colti studiosi neo-confuciani ma viene descritta come una prigione impenetrabile o ancora il regnante dell’isola di Si-chang sha’er viene considerato come un dio e per questo può cibarsi di sola carne umana (97-100).

Il tema del viaggio e dell’esplorazione di nuovi mondi è anche al centro di *Xin Faluo xiansheng tan* 新法罗先生谈 (“Nuove storie del signor Braggadocio”), un breve racconto scritto nel 1905 da Xu Nianci 徐念慈 (1875-1908) e firmato con lo pseudonimo *Donghai Juewo* 东海觉我 (“Autoconsapevole del mare orientale”). La storia può essere concepita come il sequel della traduzione cinese di *Baron Munchhausen’s Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia* (“Le avventure del Barone di Munchhausen”, 1785) dell’autore tedesco Rudolf Erich Raspe, tradotto dal giapponese da Iwaya Sazanami (2017, 109). Raggiunta la cima del monte Everest, corpo e anima del protagonista, il signor Braggadocio, si separano a causa dell’interferenza tra le forze gravitazionali della Terra e di altri corpi celesti. Questo evento lo spinge ad intraprendere un viaggio alla scoperta delle meraviglie della tecnologia moderna, a confrontarsi con diversi ambiti del sapere e a rendersi conto delle motivazioni del declino cinese. Braggadocio inventa l’“elettricità cerebrale” (*Naodian* 脑电), una nuova tecnologia che permettere all’uomo di produrre luce e calore, nonché di inviare e ricevere messaggi telepaticamente e che spera di poter utilizzare per rivitalizzare la Cina; tuttavia, non solo non ottiene il risultato sperato, ma, al contrario, la diminuzione della domanda di lampadine, telefoni, telegrafi e altri apparecchi scatena una crisi globale. Il fallimento di Braggadocio diventa quindi un’allegoria attraverso la quale intellettuali e scrittori degli ultimi anni della dinastia esprimevano la frustrazione per l’incapacità della società cinese di affrontare le aggressioni imperialiste straniere (S. Ma 2013,

61). Il testo porta con sé diversi elementi innovativi. In primo luogo, la narrazione soggettiva in prima persona e l'invenzione dell'"elettricità cerebrale" ripensano completamente le relazioni tra individuo e società; secondariamente, il racconto porta alla luce problematiche poco discusse, quali le inuguaglianze economiche derivate dalla crescente industrializzazione cinese: l'"elettricità cerebrale", infatti, non solo ridisegna la distinzione tra uomo e macchina, ma riesamina i ruoli di mezzi e rapporti di produzione, offrendo uno spaccato di economia politica raro nella narrativa cinese del periodo; infine, l'alternarsi della voce narrante di Braggadocio in prima persona e in terza persona (ma comunque riferita a se stesso), da un lato non fa altro che accrescere il senso di disorientamento dell'Impero, dall'altro mostra una comprensione più sottile della personalità e dell'identità umana (S. Ma 2013).

Sempre nel 1905, Wu Jianren 吴趼人 pubblicò *Xin Shitouji* 新石头记 ("Nuova Storia della Pietra"), sequel fantascientifico del famoso romanzo *Honglou meng* 红楼梦 ("Il sogno della camera rossa"). Il protagonista Jia Baoyu si risveglia nella Shanghai dei primi anni del XX secolo e si scontra con la cultura occidentale, verso la quale dimostra una certa diffidenza. Viene successivamente trasportato nel "Regno della Civiltà", *Wenming jingjie* 文明境界, nel quale recupera la sua fiducia nel futuro. I due "mondi" sono agli antipodi. La visione futura dominata da dirigibili e sottomarini che si delinea nella seconda parte del romanzo è priva di qualsiasi riferimento alle culture straniere e corrisponde a una rivitalizzazione dell'utopia sociale confuciana (Isaacson 2017, 68). Come per i precedenti esempi, il romanzo diventa un'occasione per riflettere sul rapporto tra Cina e potenze coloniali e soprattutto sulla necessità di fare i conti con la cultura tradizionale. La visione della crisi politica e intellettuale della tarda epoca Qing e la creazione di un'utopia cinese cristallizzate nel romanzo mostrano uno spaccato della situazione cinese dell'epoca e del desiderio di completa modernizzazione del paese. Nondimeno, Wu Jianren affronta anche il tema dell'integrazione della conoscenza occidentale in Cina e la sfida di armonizzarla con le tradizioni cinesi, sia in ambito filosofico che in quello politico (60).

Romanzi come quelli appena descritti incapsulano perfettamente la continua ricerca della classe degli intellettuali di una riforma totale del Paese, divenendo potenti mezzi di riforma. Le prime storie di SF spaziavano tra una gamma di stili e temi diversi che, tuttavia, rispecchiavano i sogni del popolo cinese dopo il primo contatto con la tecnologia moderna; allo stesso tempo, rappresentano anche le prime impressioni della Cina nei confronti dell'Occidente e del mondo nel suo insieme (Y. Wu 2013, 2). Il ruolo della fantascienza è stato significativo: molti dei temi e delle metafore che furono utilizzate durante gli ultimi anni dell'impero divennero la base della nuova narrativa moderna. Il significato allegorico della malattia, per esempio, fu più volte richiamato da Lu Xun: solo la cultura occidentale sarebbe potuta diventare la "cura" ai problemi cinesi (Isaacson 2017, 4-7).

Con la caduta dell'Impero Qing nel 1911 e l'instaurazione della Repubblica di Cina, e successivamente con il Movimento del Quattro Maggio 1919, la fantascienza fu abbandonata in favore di una narrativa realistica e impegnata (Song 2012, 8), mentre nella narrativa di consumo emersero storie romantiche che fungevano da via di fuga alle complesse circostanze sociali dei lettori che avevano ormai perso interesse nei temi politici e scientifici che permeavano le narrative dei primi anni del nuovo secolo (Y. Wu 2013, 120). Il genere era sempre stato un potente mezzo nelle mani dagli intellettuali per la riforma della Cina e per l'ingresso delle scienze e tecnologie occidentali, tuttavia, con il fallimento di ogni tentativo di riforma e il definitivo crollo imperiale, si cercarono altri mezzi per dare impulso al cambiamento. Ciò non significa però che la fantascienza scomparve completamente dal panorama letterario: tra gli ultimi anni dell'Impero e i primi anni del periodo Repubblicano, attraversò un graduale processo di trasformazione che la portò ad essere assorbita all'interno della narrativa popolare (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 46-7).

Uno dei pochi racconti di SF scritti durante il periodo repubblicano è un romanzo tra il satirico e il distopico dell'autore Lao She 老舍 (1899-1966)²²; pubblicato a puntate tra il 1932 e il 1933 sulla rivista *Xiandai* 现代 ("Il contemporaneo"). *Maocheng ji* 猫城记 ("Città di gatti") rappresenta un breve ritorno ai temi della fantascienza del tardo periodo Qing dopo due decenni. Il protagonista, nonché narratore, arriva con un atterraggio di fortuna su Marte, dove incontra un popolo di umanoidi con il viso da gatto. Dall'esterno, il narratore osserva minuziosamente le istituzioni politiche, familiari e sociali della Città dei Gatti, nota la corruzione dilagante, le profonde ingiustizie sociali e la totale incapacità di difendersi dal mondo esterno e condivide, in un certo senso, la posizione di Long Menghua, Jia Baoyu e del sig. Braggadocio di fronte a un'incisiva allegoria della situazione cinese del tempo (D. Wu 1994, 261; Isaacson 2017, 125). Il tema del collasso sociale è pervasivo in tutta l'opera e diventa quasi una condanna nichilistica della coscienza storica cinese e di qualsiasi tentativo di rianimare o riformare le istituzioni politiche e sociali (Isaacson 2017, 130). Il romanzo è stato scritto due anni dopo del ritorno in Cina dell'autore e riflette il pessimismo e l'alienazione che Lao She aveva provato nel ritornare nel suo Paese. Lui stesso sostenne infatti che il punto di partenza della storia non fu altro che la totale delusione provata nel constatare la totale devastazione cinese (Raphals 2013, 76).

²² Lao She, pseudonimo di Shu Qingchun 舒庆春, è stato un grande intellettuale e letterato di etnia mancese che, nell'epoca del Movimento del Quattro Maggio e del Movimento Nuova Cultura, era particolarmente interessato alla cultura e alle forme letterarie occidentali. Rispetto ad altri grandi intellettuali dell'epoca, che erano entrati in contatto con l'Occidente attraverso la mediazione giapponese, Lao She ebbe l'opportunità di studiare direttamente in Europa.

1.3.2 La fantascienza sotto l'occhio di Mao

Con la vittoria del Partito Comunista e la fuga di quello Nazionalista a Taiwan, nel 1949 fu proclamata la Repubblica Popolare Cinese. La Cina divenne ufficialmente un Paese socialista con a capo Mao Zedong. I “Discorsi alla conferenza di Yan’an sulla letteratura e l’arte” (*Zai Yan’an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话), tenutisi nel 1942, posero le basi teoriche dell’arte e della letteratura della neonata Cina: la produzione intellettuale doveva essere al servizio del popolo, avere come protagonista le masse e spingere sull’edificazione del nuovo Stato socialista. In questo senso, la Cina era determinata a prendere come punto di riferimento il modello sovietico dell’URSS. L’esempio fornito dalla Russia influenzò profondamente diversi ambiti del sapere e, tra questi, anche la letteratura e la narrativa fantascientifica (D. Wu 1994, 263). Nondimeno, con la salita al potere del nuovo governo, l’esigenza di costante progresso e la costruzione industriale del Paese fecero sì che scienza e tecnologia acquistassero notevole importanza per la leadership cinese; nel 1956 il governo centrale annunciò anche il nuovo slogan della “Campagna per Marciare verso la Scienza” (*Xiang kexue jinjun* 向科学进军), a seguito del quale fu anche istituito un comitato che si sarebbe occupato della formulazione di un programma a lungo termine per lo sviluppo scientifico e tecnologico. In questo contesto, la fantascienza riemerse nuovamente in Cina come mezzo di divulgazione scientifica (Jiang 2013, 120).

Tutto ciò si tradusse in una nuova ondata di traduzioni della letteratura fantascientifica russa²³, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta. L’ingresso della nuova narrativa, assieme ai nuovi dettami sanciti a Yan’an, stabilirono i principi guida per la produzione di SF in Cina: il risultato fu che molti autori cinesi seguirono la controparte sovietica nelle forme, nelle tecniche narrative, nello spirito e nell’ideologia di base (D. Wu 1994, 263). Secondo la teoria sovietica, la fantascienza avrebbe dovuto seguire due regole: da un lato doveva descrivere i processi immaginari della mente scientifica attraverso i quali può essere raggiunto uno sviluppo scientifico e tecnologico; dall’altro, doveva descrivere il futuro della società comunista, libero dalla lotta di classe e impegnato nella riconciliazione di uomo e natura (Y. Wu 2013, 3). In altre parole, si sottolineava la necessità di armonizzare il realismo con aspetti del romanticismo: nel caso della fantascienza, ciò si traduceva nel considerare l’aspetto scientifico come base del reale e l’aspetto “fantastico” come spinta per quello più “romantico” (Wagner

²³ In Russia, la “fanta-scienza” *nauchnaya fantastika* научная фантастика è un genere letterario emerso nella seconda metà del XIX secolo. Durante l’epoca staliniana e dopo la canonizzazione delle teorie del Realismo socialista del 1934 divenne parte di una categoria artistica che mirava a divulgare le conoscenze scientifiche (Rui 2017, 27). Tra i romanzi introdotti si possono nominare “Sulla Luna” (1895) e “Oltre la Terra” (1920) di Konstantin Tsiolkovsky; “La testa del Professor Dowell” (1925), e “L’anfibio” (1928) di Alexander Belyayev; “Aelita” (1923) e “L’iperboloide dell’ingegner Garin” (1927) di Alexei N. Tolstoy (Qian 2013, 121).

1985, 26). Pertanto, non sorprende il fatto che, dopo gli anni Cinquanta, il nome con il quale ci si riferiva comunemente al genere fantascientifico in Cina, *Kexue xiaoshuo*, fu riadattato sulla base della traduzione letterale del termine russo *nauchnaya fantastika* научная фантастика, ovvero *Kexue huanxiang xiaoshuo* 科学幻想小说 – “Narrativa fanta-scientifica”. L’aggiunta del termine *huanxiang* 幻想 (“fantastico”) non consiste in un semplice cambiamento terminologico, ma segnala anche il ri-orientamento alle caratteristiche sovietiche della SF: l’aspetto fantastico doveva essere accuratamente pensato in modo da non contraddire il credo letterario dominante del “realismo socialista” (Rui 2017, 27-8).

Dal momento che la fantascienza del periodo era strettamente legata alla divulgazione scientifica, ne venne enfatizzato l’aspetto pedagogico e venne rivolta ad un pubblico più giovane: la SF si lasciò alle spalle il mondo della narrativa popolare, ma ne mantenne lo stile didascalico, entrando all’interno del regno della letteratura per l’infanzia (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 47). Le narrazioni lineari ricche di azione, l’inclusione di bambini, il livello di informazione scientifica e le illustrazioni che furono incluse nei racconti dimostrano quanto la determinazione del pubblico di riferimento cambiò i paradigmi di riferimento delle storie (Wagner 1985, 20). La scelta di un lettore più giovane fu ampiamente influenzata dalla produzione russa, una tendenza che in URSS era molto evidente già a partire dalla fine degli anni Venti. È comunque importante sottolineare che, per evitare che le storie raccontate allontanassero i ragazzi dal realismo e li spingessero verso il lato fantastico, la fantascienza sovietica dovesse riflettere un futuro prossimo e presentare la realizzazione dei grandi progetti di costruzione statale (Wagner 1985, 28). Queste nuove teorie furono messe in pratica da Zheng Wenguang 郑文光 (1929-2003), uno dei maggiori esponenti della SF durante la prima epoca maoista: lo scrittore sostenne che l’aspetto fantastico della fantascienza dovesse immaginare il futuro prossimo sulla base dei risultati scientifici raggiunti; il compito della SF, quindi, non sarebbe quello di predire il futuro ma indicare le possibili direzioni per ulteriori ricerche scientifiche. Sosteneva, inoltre, che l’aspetto fantastico avesse però il merito di ispirare i giovani lettori, coltivare il loro interesse per scienza e tecnologia e incoraggiarli a marciare per la vittoria della costruzione del socialismo e del comunismo (Rui 2017, 29).

Una delle prime opere realizzata secondo i canoni della nuova narrativa della fantascienza cinese fu *Mengyou taiyangxi* 梦游太阳系 (“Viaggio onirico nel sistema solare”), pubblicato nel 1950 da Zhang Ran 张然 (1928-2005), un operaio tecnico presso l’Ufficio di Telecomunicazioni di Zhangjiakou. Il racconto viene menzionato come il primo importante lavoro di fantascienza della Nuova Cina, nonché primo libro di divulgazione scientifica per ragazzi. Il romanzo può essere suddiviso in due parti,

una vicina alla narrativa fantascientifica propriamente detta, e l'altra di mera divulgazione scientifica. Nella prima, il protagonista Jing'er sogna di trasformarsi nella mitica scimmia Sun Wukong e, assieme al suo compagno Baiying, viaggia attraverso i pianeti del sistema solare. La seconda, invece, vede il professor Chen spiegare le nozioni astronomiche ai due giovani. Zhang Ran racconta, quindi, le esperienze e le scoperte di Jing'er nel sistema solare e spiega molti concetti astronomici in modo vividamente concreto e adatto ad illustrare al popolo (e specialmente ai bambini) cosa ci fosse al di fuori della Terra (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 47). Come precedentemente accennato, uno tra i maggiori esponenti della nuova narrativa fantascientifica fu però Zheng Wenguang. Nel 1954 pubblicò il primo lavoro di sola SF della Cina socialista, *Cong Diqiu dao Huoxing* 从地球到火星 ("Dalla Terra a Marte"), un racconto che narra della prima spedizione condotta dai comunisti verso il misterioso pianeta rosso. Nonostante anche questa storia abbia come protagonista un giovane studente di scuola media che viaggia verso Marte e contiene attente spiegazioni scientifiche, lo stile con cui è scritto segna un ritorno alla struttura narrativa (e non solo divulgativa) (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 48).

Con il decennio della Rivoluzione Culturale (1966-1976),²⁴ lo sviluppo della fantascienza in Cina subì un duro colpo. Se fino a quel momento si era ampiamente sviluppata nell'ambito della letteratura per l'infanzia e nelle pubblicazioni scientifiche popolari, dall'elaborazione della teoria della rivoluzione permanente sotto la dittatura del proletariato, l'espressione individuale venne annullata e costretta a sottostare all'ideologia del partito: non c'è più spazio per dar voce alla fantasia, inutile per i fini dell'ideologia rivoluzionaria (Petroni 1994, 60). Molti degli autori degli anni Sessanta furono messi a tacere e la fantascienza fu additata come un elemento corrotto di provenienza occidentale capace di allontanare le persone dalla costruzione del Paese (Han 2013, 16). In questo contesto, la letteratura pubblicata fu scarsa, sia in termini quantitativi, sia in termini qualitativi, tuttavia, molte persone continuarono a leggere e a scrivere narrativa che era stata bollata come reazionaria: come conseguenza della riduzione della libertà di espressione, fu favorita la circolazione di letteratura clandestina "copiata a mano" (*Shouchaoben wenxue* 手抄本文学), prodotta principalmente per il consumo e scritta in modo molto grossolano (Rui 2017, 28). Nonostante molte delle narrazioni fossero frammentarie e contraddistinte da sviluppi innaturali della storia e dei personaggi, furono importanti per la rinascita successiva del genere dopo la caduta del maoismo.

²⁴ Campagna politica cinese, il cui nome completo è Grande rivoluzione culturale proletaria (无产阶级文化大革命 *Wuchan jieji wenhua da geming*), lanciata da Mao Zedong per rafforzare la sua autorità all'interno del Partito e frenare il riformismo promosso da alcune figure interne al governo. L'obiettivo era quello di ripulire il partito dai "revisionisti controrivoluzionari", ma ciò si tradusse anche nella ribellione contro le vecchie correnti di pensiero, vecchia cultura, vecchie abitudini e vecchie tradizioni in quanto minavano la trasformazione della Cina in Paese socialista (Treccani: Rivoluzione Culturale 2011).

1.3.3 L'età d'oro della fantascienza cinese: 1978-1983

Con la morte di Mao Zedong nel 1976 e la definitiva caduta della Banda dei Quattro anche il decennio della Rivoluzione Culturale giunse al termine. Il momento in cui Deng Xiaoping salì al potere sancì una nuova agenda di progressiva liberalizzazione, mirata a rilanciare l'economia nazionale e raggiungere l'obiettivo di modernizzare l'agricoltura, l'industria, la difesa nazionale e la tecnologia – le cosiddette “Quattro Modernizzazioni” (*Si ge Xiandaihua* 四个现代化). In particolare, nuova enfasi venne posta su scienza e tecnologia come elementi capaci di incentivare il progresso della Cina: la visione innovativa positiva risultò in un nuovo boom della fantascienza cinese (Jiang 2013, 121). I cinque anni intercorsi tra il 1978 e il 1983 sono, infatti, considerati come l'“età d'oro della SF in Cina”: più di 800 racconti furono pubblicati e la nuova generazione di scrittori, molti dei quali avevano vissuto in prima persona le devastazioni della Rivoluzione Culturale, introdusse una serie di nuove idee all'interno del genere (Huss 2000, 94). La rinascita della SF in Cina fu alimentata anche da una nuova ondata di traduzioni, che raggiunse l'apice tra il 1980 e il 1981. Non furono tradotte solamente opere di Verne, Wells e scrittori di SF sovietici, ma entrarono in Cina diverse opere anche di autori inglesi, francesi, americani e giapponesi, tra i quali anche Isaac Asimov e Arthur C. Clarke. Molte delle storie che approdarono in Cina fornirono nuove ispirazioni artistiche ed ebbero il merito di ampliare tematiche ed orizzonti di scrittori e lettori. Nuova importanza fu attribuita alla struttura della trama, alla caratterizzazione dei personaggi e allo stile narrativo: molti autori iniziarono ad essere influenzati anche dalle opinioni della SF straniera sulle funzioni sociali della scienza e della tecnologia (Jiang 2013, 125-6). L'influenza delle traduzioni fu favorita anche dall'emergere di un gran numero di riviste specializzate nella pubblicazione di fantascienza, tra queste si possono notare *Kexue shidai* 科学时代 (“L'era della scienza”) pubblicata in Heilongjiang; *Zhihui shu* 智慧树 (“L'albero della conoscenza”) di Tianjin; *Ke-huan haiyang* 科幻海洋 (“L'oceano della fantascienza”) di Pechino e la più importante *Kexue wenyi* 科学文艺 (“Arte e letteratura scientifica”) del Sichuan, l'unica che riuscì sopravvivere oltre gli anni Settanta (Petroni 1994, 62).

Fenomeno distintivo di questo periodo di rifioritura della fantascienza fu il riemergere della narrativa popolare clandestina che si era sviluppata durante il decennio della Rivoluzione Culturale. Anche se molte di queste opere non venivano prodotte per essere vendute sul mercato, avevano comunque l'obiettivo di intrattenere i lettori e, sotto questo punto di vista, anticiparono di alcuni anni la commercializzazione della narrativa popolare e la creazione della letteratura di consumo dei primi anni Ottanta (Rui 2017, 28). È in questo senso, infatti, che molti autori di SF del periodo cercarono di

elevare la fantascienza da un semplice sotto-genere della letteratura per ragazzi sotto il controllo del sistema letterario socialista a una forma letteraria più sofisticata, che permettesse di riflettere sul recente passato della Cina e rappresentasse la speranza di un cambiamento (Song 2012, 8). In linea generale, teoria e stile della fantascienza erano in continua evoluzione ed erano influenzate da più fattori, da un controllo ideologico meno serrato, alla reintroduzione di un'economia di mercato orientata al lettore, fino alle ambizioni del Partito Comunista Cinese di realizzare le Quattro Modernizzazioni e il bisogno di un canale per esprimere desideri e malcontenti repressi della popolazione (Rui 2017, 40). Pertanto, alla visione di "popolarizzazione" scientifica promossa da parte del governo cinese, infatti, se ne affiancò una di segno contrario. Tong Enzheng riformò la teoria funzionalista del periodo maoista (che aveva posto l'istruzione scientifica al centro della SF) ed enfatizzò come il valore letterario dovesse costituire il nucleo centrale del genere, il quale doveva essere anche capace di stimolare una "visione scientifica del mondo" e di divenire specchio del presente (Cigarini 2018). La nuova narrativa non doveva solamente diffondere la conoscenza scientifica, ma, allo stesso tempo, doveva anche trasmettere un nuovo stile di vita basato sulle scienze: è in questo contesto, infatti, che gli autori principali iniziarono ad esplorare temi più vicini alla natura umana e alla società, molto più affini, quindi, al concetto di "soft SF". Questa fu anche l'occasione per mettere alla prova la tolleranza del Partito Comunista Cinese nei confronti delle critiche sociali (Huss 2000, 94).

La fantascienza cinese riappare sulla scena letteraria e culturale con la rinascita di un dinosauro all'interno del racconto per l'infanzia *Shijie zuigao fengshang de qiji* 世界最高峰上的奇迹 ("Miracolo sul picco più alto del mondo"),²⁵ scritto nel 1977 dall'autore Ye Yonglie (1940-2020). Il successo ricevuto dall'opera ispirò diversi autori attivi prima del decennio della Rivoluzione Culturale, tra gli altri Tong Enzheng e Zheng Wenguang, a scrivere nuova narrativa fantascientifica (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 49). Mentre Ye Yonglie focalizzò molta della sua attenzione su racconti da destinare alla letteratura per ragazzi, il primo lavoro di SF espressamente diretto ad un pubblico adulto e pubblicato su rivista fu *Shanhudaoshang de siguang* 珊瑚岛上的死光 ("Raggio mortale sull'isola di corallo", 1978) di Tong Enzheng. Il testo si concentra sugli sforzi di alcuni scienziati cinesi all'estero di proteggere la scienza dal controllo del capitalismo e dimostra il desiderio che la scienza vada a beneficio dell'umanità. L'aspetto meramente scientifico è deliberatamente attenuato per concentrarsi maggiormente

²⁵ Il racconto narra del ritrovamento di un raro uovo di dinosauro non fossilizzato sul monte Everest. Attraverso l'impegno congiunto di diversi esperti, l'uovo si schiude e un dinosauro appare nel mondo reale.

sulla coscienza sociale degli scienziati (*Ibidem*). Anche la fantascienza fu toccata dai temi della letteratura delle cicatrici (*Shanghen wenxue* 伤痕文学):²⁶ esemplificativi sono i racconti di Zheng Wenguang *Diqiu de jingxiang* 地球的镜像 (“Il riflesso della Terra”, 1979) e *Xingxing ying* 星星营 (“Campo Stella”, 1981). In particolare, il primo fa riferimento all’esistenza di una specie aliena che ha documentato sotto forma di proiezioni olografiche gli orrori della Rivoluzione Culturale (Huss 2000, 94). Accanto a diversi racconti di *soft SF*, anche la *hard SF* tornò in auge con racconti come *Feixiang renmazuo* 飞向人马座 (“Volando verso Sagittario”, 1979) di Zheng Wenguang e *Xiaolingtong manyou weilai* 小灵通漫游未来 (“Piccolo Ben Informato viaggia nel futuro”, 1979) di Ye Yonglie.

Questi racconti, assieme a quelli pubblicati nelle riviste, trattano un ampio ventaglio di tematiche: dall’invenzione di nuovi strumenti atti a leggere la mente, all’edonismo e al piacere materiale (di cui non si parla mai in maniera diretta), fino anche all’incontro con civiltà extraterrestri, spesso descritte come società più evolute e amichevoli nei confronti dei terrestri. Come sottolinea Rui, le storie di SF del periodo dimostrano tre tendenze principali: la costruzione di un mondo “altro” e capitalista su cui riversare le ansie, i malcontenti, l’uso sbagliato della scienza e le immagini negative degli scienziati; la legittimazione dei desideri privati trasferendoli all’interno del discorso ufficiale della modernizzazione; la rappresentazione di figure “altre” positive, spesso creature aliene, le cui società diventano un futuro desiderabile (2017, 30-37, 40).

Lo sviluppo della fantascienza subì un’ulteriore battuta di arresto nel 1983 con la Campagna contro l’inquinamento spirituale (*Qingchu Jingsheng wuran* 清除精神污染). La liberazione della creatività che aveva caratterizzato i racconti di quel periodo e le sue indagini sul progresso sociale iniziarono a far dubitare della portata del genere. Tra il 1979 e il 1983 ci furono infatti diverse controversie che miravano a disciplinare l’aspetto fantastico all’interno del genere fantascientifico, in modo che potesse rispettare l’ideologia di Partito. Se in un primo momento il dibattito si concentrò sulla relazione tra narrativa e conoscenza scientifica, dal 1981 l’attenzione si spostò sul contenuto fantastico del genere, a conferma che molti dei critici si resero conto del fatto che molti dei temi affrontati potessero destabilizzare l’ideologia dominante (Rui 2017, 38). Questi dibattiti culminarono nel 1983: la fantascienza fu presto accusata di diffondere conoscenze “pseudo-scientifiche” e “anti-comuniste”. La maggior parte delle opere prodotte in questi cinque anni furono considerate come fraudolente:

²⁶ La fine del maoismo e le riforme di apertura del periodo successivo portarono molta della letteratura, come molti altri campi della creazione artistica, a ripensare al passato recente nel tentativo di comprendere i fatti della Rivoluzione Culturale e ricucire le ferite inflitte nella società cinese. È una letteratura terapeutica nel raccontare le devastazioni generate dalla lotta politica scatenata nel 1966 contro chiunque potesse essere accusato di essere un sabotatore della costruzione dello Stato e contro tutte le forme di autoritarismo intellettuale (Pesaro e Pirazzoli 2019, 249-50).

un report pubblicato su un giornale riferiva che la fantascienza veicolava conoscenze false, credenze superstiziose e metteva in discussione il socialismo e il Partito. Alcune storie promuovevano idee “borghesi” come l’individualismo e l’edonismo oltre che tematiche discutibili come l’erotismo e l’ossessione per un consumismo eccessivo, elementi che sarebbero potuti risultare negativi soprattutto per i giovani lettori. Altre critiche furono mosse sul fatto che molte opere si addentravano in questioni sociali e politiche invece di trasmettere conoscenze scientifiche: si trattava quindi di storie irrealistiche che abbandonavano gli ideali comunisti a favore di quelli capitalisti (2017, 39). Uno dei primi racconti incriminati fu proprio “Miracolo sul picco più alto del mondo”, additato in quanto diffondeva conoscenze scientifiche false; ben presto anche Tong Enzheng e Zheng Wenguang furono messi a tacere. In questo clima, negli anni Ottanta la maggior parte degli scrittori preferì rimanere in silenzio e la produzione di SF si fermò nuovamente (Huss 2000, 95).

1.3.4 La rinascita degli anni Novanta

Con l’inizio di una nuova epoca di riforme a seguito dei fatti di Tian’anmen del 1989, cambiamenti radicali nel panorama politico e ideologico hanno portato il governo cinese a spostare l’attenzione dal controllo ideologico alla crescita economica. Sin dagli inizi degli anni Novanta, la fantascienza continuò ad uscire dalle visioni negative imposte dalle passate campagne politiche e ideologiche e ad emergere dalle costrizioni che l’avevano reclusa all’interno della letteratura per l’infanzia, per svilupparsi in maniera più stabile e organica. Le nuove riforme di apertura, inoltre, favorirono la comparsa di una nuova cultura popolare basata sui media di massa. In questo contesto, pertanto, la SF si è trovata sullo stesso piano di altri generi letterari di consumo, vivendo una crescita senza precedenti; a ciò si aggiunse anche l’apertura al mercato internazionale, che l’ha portata ad affermarsi non solo nel panorama letterario cinese, ma anche in quello internazionale (Jiang 2013, 122). Come affermato da Shuyu Kong, infatti, “After four decades during which literature was treated as noble spiritual food to nourish the young or as a rigid ideological tool to mobilize the people—something far removed from the dirty and avaricious capitalist world—the Chinese had suddenly discovered that books, even literary works, could be treated as commodities to be mass produced, advertised, and sold for profit.” (Kong 2005, 4; cit. in Chau 2018, 115). La rinascita del genere viene fatta combaciare con il romanzo *Zhongguo 2185* 中国 2185 (“Cina 2185”), scritto da Liu Cixin e pubblicato solamente online. Tuttavia, diversi altri fattori hanno permesso la rinascita e l’affermazione autonoma del genere in Cina, primo tra tutti l’intensa attività di pubblicazione della rivista *Kexue wenyi* (“Scienza e letteratura”), che nel 1991 cambiò nome in *Science Fiction World Kehuan shijie* 科幻世界. Nello stesso anno fu istituito un

corso sulla letteratura fantascientifica presso un'importante università di Pechino e fu assegnato un prestigioso premio letterario taiwanese a Han Song 韩松, uno degli scrittori più rappresentativi e prolifici degli ultimi anni (Cigarini 2018).

Anche Internet ha avuto il grande merito di contribuire al nuovo sviluppo della fantascienza cinese. Dal momento che si è affermato come piattaforma alternativa per la creazione letteraria, gran parte dei nuovi autori si sono fatti strada inizialmente come scrittori online, creando un fandom sempre più ampio tra i lettori e solo in seguito hanno iniziato ad essere riconosciuti dai media tradizionali e dal mercato editoriale. La pubblicazione di "Cina 2185", che ne è solo un esempio, ha dato impulso a un'improvvisa esplosione del genere (Song 2012, 8-9), ridefinendo completamente le caratteristiche della SF prodotta fino a quel momento. Per indicare le sperimentazioni letterarie, sovversive e all'avanguardia, proprie dei nuovi autori che sono diventati voci portanti della fantascienza dell'inizio del XXI secolo, Song Mingwei ha coniato l'appellativo *Zhongguo kehuang xin langchao* 中国科幻新浪潮, *Chinese New Wave*: il termine fa riferimento allo stesso clima di ricerca e reazione verso la fantascienza convenzionale per elevare la qualità letteraria e stilistica del genere tipico della *New Wave* occidentale²⁷ (Song 2015, 8; Cigarini 2018).

Figure chiave di questa rifioritura sono Liu Cixin 刘慈欣 (n. 1963), Han Song 韩松 (n. 1965) e Wang Jinkang 王晋康 (n. 1948), tre autori che hanno vissuto gli ultimi anni dell'epoca maoista e che sono stati classificati dalla critica cinese con il titolo di "tre generali". Ad essi è dedicato il prossimo capitolo e alcuni loro racconti sono riportati in traduzione. A questi si aggiungono altri autori che fanno parte della "Nuova generazione" (*xinshengdai* 新生代), vale la pena citare Pan Haitian 潘海天, Zhao Haihong 赵海虹 e Liu Wenyang 柳文扬; e scrittori più giovani nati dopo gli anni Ottanta come Chen Qiufan 陈秋帆, Xia Jia 夏笳, Fei Dao 飞氲, Bao Shu 宝树 e Zhang Ran 张冉 (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 52). Sebbene ognuno di loro tocchi un ampio ventaglio di tematiche e abbia aggiunto notevoli sfumature al quadro della fantascienza cinese, ciò che accomuna questi autori è l'immaginazione di un futuro che riflette la realtà della Cina futura, presente e passata. I loro racconti e i loro romanzi sono in grado di descrivere il Paese in situazioni ipoteticamente estreme per speculare su come i

²⁷ Con *New Wave* si intende il periodo di sviluppo della fantascienza occidentale compreso tra gli anni Sessanta e Ottanta, originatosi in Inghilterra e diffusosi successivamente negli Stati Uniti. La produzione narrativa di questo periodo si caratterizza da una ricerca di nuovi stili e tecniche narrative, nonché dalla presenza di significati politici, l'attenzione al piano psicologico e sociale e la riflessione del rapporto tra società, futuro e tecnologia. Opera principale di questo periodo può essere considerata *Do Androids Dream of Electric Sheep?* ("Il cacciatore di androidi", 1968) di Philip K. Dick.

protagonisti possano reagire ai cambiamenti radicali, in modalità che nessun scrittore tradizionale può fare (Han 2013, 17).

L'ingresso delle contemporanee traduzioni di fantascienza occidentale fu notevolmente importante anche durante questa fase di sviluppo del genere in Cina. Probabilmente insoddisfatti delle convenzioni letterarie e gli stili narrativi della loro epoca, molti autori guardarono alla produzione fantascientifica estera in cerca di nuovi significati e nuove forme espressive, e in particolar modo al modello di letteratura popolare degli Stati Uniti (Pesaro 2019, 17-8). Le opere tradotte hanno così permesso loro di beneficiare delle esperienze di altre letterature e di affinare tecniche e stili narrativi: la traduzione è stata, pertanto, un canale chiave attraverso il quale introdurre nuove caratteristiche al genere, come dimostrato anche dalla comparsa in Cina di storie influenzate dal cyberpunk e dal postmodernismo degli anni Novanta (Jiang 2013, 126). In questi anni, si è rivelata estremamente importante anche la traduzione verso l'inglese di molta della narrativa di SF cinese, la quale ha portato a un riconoscimento internazionale del genere. Protagonista della creazione di un nuovo spazio per la letteratura fantascientifica a livello globale è sicuramente lo scrittore sino-americano Ken Liu (pseudonimo di Liu Yukun 刘宇昆, n. 1976), il quale gioca un ruolo di mediatore tra Oriente e Occidente, affrontando il tema della traduzione culturale e costringendo i lettori a riflettere sulle modalità di trasmissione della cultura (Chau 2018, 121). A sua volta scrittore di racconti di SF e vincitore di importanti premi cinesi e internazionali per la letteratura fantascientifica, quali il premio Nebula e Hugo, Ken Liu ha avuto il merito di consacrare definitivamente il genere: la sua traduzione in inglese del 2014 del romanzo *Santi* 三体 ("Il problema dei tre corpi", 2006) ha raggiunto un successo senza precedenti e ha permesso all'autore Liu Cixin di conquistare il premio Hugo l'anno successivo, il primo ad essere conferito a un romanzo di fantascienza cinese (2018, 120-1). I risultati ottenuti negli ultimi anni dagli autori cinesi hanno permesso al genere di uscire definitivamente dalla marginalità in cui si trovava almeno fino ai primi anni del XXI secolo: la SF cinese diventa a tutti gli effetti parte della letteratura globale.

1.4 Caratteristiche della SF cinese

Da questa panoramica storica dello sviluppo della SF in Cina appare evidente come la nascita del genere sia tanto legato all'immaginazione e alla creatività degli autori cinesi, quanto all'introduzione di modelli narrativi e culturali stranieri. In questo senso la traduzione ha avuto un ruolo notevole in quanto ha permesso di diffondere nuove idee, arricchire il suolo cinese di nuova vitalità e dare il giusto impulso a un fenomeno che ha gradualmente assunto caratteristiche sempre più "cinesi". Il

seme di una nuova visione scientifica del mondo piantato in Cina durante gli ultimi anni del Diciannovesimo secolo ha generato un interesse profondo nella scienza e nella tecnologia, il quale si è poi tradotto in una narrativa capace di trasformare l'immaginazione e la creatività cinesi e, allo stesso tempo, di offrire un nuovo spazio di riflessione sulla Cina e sul suo futuro. È in questo modo che non solo la SF ha dato origine a una diversità di visioni per la creazione e il rafforzamento nazionale, ma ha anche contribuito a giocare un ruolo positivo nella fioritura della cultura e letteratura cinese all'estero (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 52-3). Come già accennato in precedenza, questo dimostra come la Cina sia riuscita ad appropriarsi ed esplorare più nel profondo un'esperienza esterna: se non fosse stato per il contatto con l'Occidente, le basi del genere non sarebbero state così robuste e complete come lo sono oggi.

Una prima discussione sulle caratteristiche tipiche della SF cinese è quella inclusa nella postfazione di "Volando verso Sagittario" di Zheng Wenguang, scritta nel novembre 1979. L'autore sostiene che le storie fantascientifiche cinesi siano completamente diverse da quelle occidentali sulla base dell'approccio con la scienza: rispetto alle anti-utopie europee e americane, infatti, in Cina si cerca di dar maggior rilievo all'aspetto scientifico e tecnologico, alla visione di un futuro migliore, alla speranza di un miglioramento della società e all'aiuto dei mezzi scientifici per la realizzazione delle Quattro Modernizzazioni (Wagner 1985, 22-3). Se questo era vero per l'età d'oro della SF cinese, lo stesso non può essere detto della *Chinese new wave*: profondamente coinvolta nella politica di una Cina in trasformazione, la fantascienza di oggi di fatto complica e rafforza alcune visioni del passato; mescola il nazionalismo con l'auto-ironia e la parodia, sfuma i confini tra utopie e distopie, accentua le critiche sociali con un'acuta consapevolezza del potenziale della Cina per riformarsi ulteriormente e dei suoi limiti, avvolge la coscienza politica in discorsi scientifici sul potere della tecnologia e sulla tecnologia del potere (Song 2012, 9). L'ultima ondata di sviluppo della SF cinese ha quindi formato una tradizione distintiva all'interno della letteratura contemporanea, divenendo una voce unica che evoca esperienze che vanno dal grottesco al sublime, dall'apocalittico al trascendente e dall'umano al post-umano (Song 2013, 87).

Wu individua alcune caratteristiche uniche nella SF cinese. Innanzitutto, uno dei tratti più salienti consiste nella ricerca di temi per distaccarsi dai vecchi sistemi culturali, politici e istituzionali; un ulteriore elemento rilevante è la reazione degli scrittori cinesi di fronte alla scienza e alla cultura occidentale per la ricerca di nuove tematiche al fine di liberare il genere dalle costrizioni del passato. Inoltre, in molti testi moderni la preoccupazione per il futuro della Cina e della cultura cinese è molto pervasiva. Infine, mentre la SF occidentale si concentra sulle opportunità e le sfide dello sviluppo

tecno-scientifico, la fantascienza cinese, sebbene esplori idee analoghe, si concentra maggiormente sulle ansie del declino culturale e sul potenziale di rivitalizzazione del Paese (Y. Wu 2013, 4-5). Queste prospettive si traducono spesso in tre temi principali: l'ascesa della Cina, il mito della crescita e la prospettiva post-umana (Song 2013, 87). In altre parole, la fantascienza cinese presenta due atteggiamenti contrapposti, da un lato si può individuare una profonda fiducia e speranza nelle potenzialità della tecnologia e nella grandezza cinese, dall'altro si può riscontrare una visione distopica di una società socialmente ingiusta, dominata da robot o soffocata dai rifiuti.

La SF della *Chinese new wave* ha, quindi, un lato oscuro e sovversivo che cerca di presentare ai lettori le dimensioni "invisibili" della realtà o semplicemente l'impossibilità di descrivere la realtà dei disegni sociali utopici promossi dal governo. Ciò permette al lettore di comparare una situazione immaginaria, ma comunque plausibile sotto il punto di vista scientifico, con la realtà esistente e di interrogarsi su quest'ultima: immaginare una storia futura e uno spazio più ampio al di là dei limiti conosciuti in termini scientifici e politici incoraggia a pensare oltre i modi convenzionali di percepire il mondo circostante e a sfidare le idee comunemente accettate su ciò che costituisce l'identità di una persona (Song 2016, 550). Ciò significa che la fantascienza è tanto uno strumento di riflessione critica sul reale quanto di espressione personale: i testi diventano uno spaccato per osservare le trasformazioni sociali, culturali e politiche della Cina odierna che tecnologicamente è già collocata nel futuro (Cigarini 2018). Un aspetto interessante è che gli autori partono proprio dall'osservazione attenta della realtà quotidiana e dei suoi problemi per poi rappresentarli con una prospettiva futuristica. Per far ciò, molto spesso utilizzano anche elementi ripresi dalla tradizione cinese (Cigarini 2018, 21). È così che, a modo proprio, gli autori recuperano il passato, raccontano il presente conosciuto e quello "invisibile" e lo proiettano nel futuro rappresentando una Cina dominante ma pacifica e socialmente più attenta ai bisogni dell'uomo comune (Cigarini 2018; Pesaro 2018).

In ultima analisi, bisogna sottolineare un ulteriore aspetto della fantascienza moderna. La vittoria da parte degli autori cinesi di molti premi internazionali per la narrativa di SF hanno portato a una vasta popolarità del genere anche all'estero. Il risultato raggiunto è indubbiamente accompagnato anche dall'ascesa della Cina a livello economico, sociale e culturale: in questo senso la fantascienza cinese sta iniziando ad essere vista dal governo in modo molto positivo e sta ricadendo all'interno di una nuova strategia di "*cultural soft power*" (*Wenhua ruanshili* 文化软实力). Il reale successo dell'enorme diffusione che ha ricevuto la narrativa di SF a livello globale risiede però nella sua portata universale, in quanto presenta problemi reali comprensibili da chiunque (Blair 2018).

1.5 La SF cinese per ragazzi

La SF cinese è indubbiamente uno dei generi più importanti e complessi della letteratura cinese contemporanea ed è entrata a far parte degli studi accademici e della critica letteraria solo in questi ultimi anni. Ad ogni modo, sono molti gli studiosi che si sono dedicati all'esplorazione delle caratteristiche, dei temi e dei significati politici, culturali e sociali del genere e, attualmente, esistono diverse pubblicazioni accademiche in merito. Un settore forse ancora poco esplorato è però il sotto-genere della SF dedicato esclusivamente ai lettori più giovani. A partire dal secondo decennio del Ventunesimo secolo, l'importanza della letteratura di fantascienza per ragazzi, la quantità e la qualità effettiva di lavori ad essi dedicati hanno riscontrato un notevole aumento. Scienza e tecnologia stanno gradualmente diventando sempre più parte integrante della vita quotidiana dei più giovani, influenzandoli sotto vari punti di vista. Tutto questo sta determinando un graduale cambiamento anche nella letteratura per l'infanzia: la fonte della fantasia si sta allontanando dalle classiche fiabe e favole del passato e sta integrando al suo interno tutti quegli elementi scientifici e tecnologici parte del loro processo di crescita (Cui 2023). L'attenzione che viene riposta all'enorme potenziale di sviluppo di questo sottogenere ha spinto alla creazione di forum e premi letterari destinati alla letteratura fantascientifica per ragazzi. Nel 2013 è stato istituito il *Best Original Children's Sci-fi Literature (Zuijia yuanchuang shaoer kehuang tushu jiang 最佳原创少儿科幻图书奖)* in seno al quarto *Global Chinese Science Fiction Nebula Awards (Quanqiu huayu kehuang xingyun jiang 全球华语科幻星云奖)*; nel 2016 la rivista sichuanese *Science Fiction World* ha iniziato a pubblicare regolarmente *Science Fiction World – Junior Edition (Kehuan shijie · shaonian ban 科幻世界 · 少年版)*, che è diventato il principale punto di riferimento per la pubblicazione di racconti da destinare ai ragazzi; nel 2017, la Convention internazionale di SF organizzata da Science Fiction World a Chengdu ha iniziato a dar vita un forum per la fantascienza per bambini; nel 2019 il *Children's Science Fiction Nebula Award (Shaoer kehuang xingyun jiang 少儿科幻星云奖)* è diventato un premio indipendente e ha tenuto la sua terza edizione nel maggio 2023 (*Ibidem*). Sebbene il successo ottenuto e la creazione di un nuovo spazio di sviluppo del sotto-genere, la fantascienza per ragazzi manca tuttavia di un vero e proprio campo di ricerca accademica. In questa sede, per andare ad analizzare più nel profondo le caratteristiche, i temi e i significati nascosti nella SF cinese per ragazzi, verrà fornito un breve quadro introduttivo circa l'evoluzione del sotto-genere.

1.5.1 Letteratura Sci-fi per ragazzi: uno sguardo storico

Prima di addentrarsi nella descrizione dello sviluppo della narrativa fantascientifica per ragazzi, è bene fare una breve premessa circa la nascita della letteratura rivolta ad un pubblico più giovane nella Cina del Novecento. Questo perché la comparsa della SF per l'infanzia non coincide con l'emergere di forme letterarie destinate ai più piccoli. Secondo la tradizione cinese confuciana, i bambini non erano vere e proprie persone, ma solamente individui nel processo di divenire umani (Chen 2006, 13) e per questo non avevano una posizione riconosciuta all'interno della società. È solo con il desiderio di liberare la cultura cinese dalla tradizione confuciana portato avanti durante il Movimento del Quattro Maggio 1919 che anche i più piccoli vennero riconosciuti "as a group of independent human beings" (Allsobrook 2006, 6). L'introduzione di traduzioni di racconti per bambini e ragazzi nel panorama culturale cinese, saggi di Lu Xun e del fratello Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967)²⁸ su materiali da destinare ai più piccoli, l'ascesa del racconto come forma letteraria distintiva dell'epoca, accompagnati anche dal graduale cambiamento della lingua scritta verso il *baihua* 白话²⁹ e dalla ricerca di estendere il livello di alfabetizzazione del popolo, misero in moto il motore della letteratura d'infanzia. Una prima risposta creativa fu quella dell'autore Ye Shengtao 叶圣陶 (1894-1988),³⁰ il quale pubblicò due collezioni di brevi racconti illustrati destinati al giovane pubblico (Allsobrook 2006, 6-7). La maggior parte dei racconti di questo periodo miravano a rivelare le condizioni di vita dei bambini, ma erano considerati possedere un ruolo molto importante per l'educazione (Chen 2006, 13-4), una tendenza costante in gran parte della narrativa per l'infanzia del Ventesimo secolo. Non è un caso che, infatti, la funzione pedagogica fu estremamente enfatizzata durante l'epoca maoista, momento nel quale arte e letteratura furono messe al servizio delle masse e divennero arma ideologica nelle mani del governo: gli anni tra la fondazione della Nuova Cina (1949) fino allo scoppio della Rivoluzione Culturale (1966) videro infatti uno sviluppo senza precedenti della letteratura per l'infanzia. Molti degli autori iniziarono a scrivere storie dedicate esclusivamente ai più giovani, presentando modelli positivi, promuovendo un'idea di bene collettivo per l'intera società e diffondendo conoscenze tramite la narrativa (Allsobrook 2006, 9). I personaggi al centro dei racconti di questo periodo erano

²⁸ Zhou Zuoren, fratello minore di Lu Xun, è stato un influente scrittore, saggista e critico letterario del Ventesimo secolo. Durante la sua carriera ha sostenuto fortemente la riforma linguistica, l'uso del linguaggio vernacolare e ha promosso una letteratura "umana" (Britannica: Zhou Zuoren s.d.).

²⁹ Con il termine 白话 *baihua* ci si riferisce alla lingua cinese vernacolare, contrapposta alla lingua cinese classica o letteraria (文言 *wenyan*). Questa forma linguistica è caratterizzato da un uso semplice, diretto e quotidiano, molto più accessibile a tutta la popolazione cinese. L'adozione del *baihua* ha avuto un impatto significativo sulla modernizzazione della letteratura e della comunicazione in Cina.

³⁰ Ye Shengtao è stato un importante scrittore e politico cinese. Figura intellettuale di grande prestigio a partire dagli anni Venti, la sua scrittura dallo stile nitido e dall'umorismo tagliente dipinse la vita della piccola borghesia urbana nella Cina in mutamento (Treccani: Ye Shengtao s.d.).

spesso bambini la cui serietà, frugalità e il cui desiderio di accrescere la propria consapevolezza politica erano comunque filtrati dagli occhi gentili della tenera età. Tuttavia, l'epoca di grande idealizzazione e della ricerca della purezza sociale spingeva gli scrittori a dipingere la vita in modo molto più bello di quanto fosse nella realtà, evitando di addentrarsi in questioni emotive sensibili legate all'infanzia (Chen 2006, 14).

Come precedentemente accennato, la nascita del sotto-genere della SF per ragazzi si inserisce in questo contesto: l'interesse per la scienza e la tecnologia durante l'epoca maoista rifletteva la necessità di innovazione, sviluppo e modernizzazione del Paese. La fantascienza fu quindi promossa dal Partito Comunista durante gli anni Cinquanta per promuovere l'industrializzazione del Paese e la costruzione della Cina socialista (Wu e Mallan 2006, 41). In questo contesto, Huang Yi, editore della *China Youth Press* che si occupava della pubblicazione di opere tradotte, sosteneva infatti che l'obiettivo di pubblicare narrativa di fantascienza era quello di ampliare gli orizzonti dei giovani lettori cinesi e stimolare il loro interesse per il sapere scientifico: "science and technology are indispensable tools in the construction of New China ... and science fiction will greatly benefit young people because it can make them more imaginative and creative" (Huang Yi 68, cit. in Jiang 2013, 120). Le storie di SF di questo periodo presentavano diverse tematiche, come incontri con alieni, viaggi spazio-temporali, avventure e robot: oltre ai già citati "Viaggio onirico nel sistema solare" (1950) di Zhang Ran e "Dalla Terra a Marte" (1954) di Zheng Wenguang, iniziarono ad essere pubblicati diverse opere che dimostravano una certa maturità e complessità. Tra i racconti più importanti si possono citare 失踪的哥哥 *Shizong de Gege* ("Il fratello maggiore scomparso") di Ye Zhishan 叶至善 (1918-2006), in cui l'autore racconta di un fratello maggiore che, a causa di un periodo di ibernazione, diventa più giovane del minore; *Guxia miwu* 古峡迷雾 ("Densa nebbia nell'Antica Gola", 1960) di Tong Enzheng 童恩正 (1935-1997), al cui centro c'è la scoperta dei resti dell'antica nazionalità Ba; *Buke de Qiyu* 布克的奇遇 ("Le avventure del Cucciolo Buke", 1962) di Xiao Jianheng 萧建亨 (1930-), che narra una strana vicenda di trapianto di testa. Da queste storie emergono i tratti più salienti della SF dell'epoca: il patriottismo e la tendenza all'etnocentrismo. In molti racconti, infatti, la Cina sembra essere l'unico paese in cui si fa un uso corretto di invenzioni e scoperte scientifiche e, allo stesso tempo, l'elevato senso morale degli scienziati cinesi è sempre in contrasto con la mancanza di scrupoli di quelli occidentali (Petroni 1994, 59).

Nel decennio della Rivoluzione Culturale (1966-1976), tutte le forme di narrativa per l'infanzia, compresa quella fantascientifica, furono toccate dallo spirito anti-borghese del tempo. In questo periodo non fu prodotta nuova letteratura e sia gli adulti, sia i bambini, avevano solamente la possibilità di

leggere i detti e le citazioni del presidente Mao (Chen 2006, 14-5). È solo durante gli ultimi mesi della Rivoluzione Culturale che iniziarono ad essere pubblicati i primi racconti che, tralasciando le inevitabili allusioni politiche, riecheggiavano il vivace stile che si era delineato durante gli anni precedenti. Si trattava di opere che dimostravano una certa maturità nella tradizione realista socialista e che riscossero un buon successo tra il pubblico (2006, 15). In particolare, la sola storia di SF per ragazzi pubblicata sulla rivista Junior Science fu *Shiyou danbai* 石油蛋白 (“Petroproteina”), scritta da Ye Yonglie nel 1976.³¹ Questo racconto, insieme al già citato “Miracolo sul picco più alto del mondo”, rese Ye una delle figure più importanti nell’ambito della rinata SF cinese. Dopo la morte di Mao Zedong, inoltre, quasi tutti gli autori attivi prima delle devastazioni della Rivoluzione Culturale ritornarono a pubblicare nuovi racconti, affiancati da un numero crescente di scrittori emergenti. Sebbene i dettami letterari degli anni Sessanta continuarono ad influenzare la narrativa tra il 1976 e il 1978, l’era post-Mao vide l’introduzione di nuovi concetti e valori occidentali che rimodellarono la letteratura per l’infanzia (Wu e Mallan 2006, 41-2).

Lo sviluppo di nuova narrativa per ragazzi fu profondamente influenzata dal pensiero di Sigmund Freud, i cui lavori iniziarono ad essere pubblicati in gran numero in Cina. Lo studio del comportamento e l’importanza dei primi anni di vita del bambino nel processo di crescita portarono a un cambiamento della letteratura per ragazzi e, allo stesso tempo, determinarono una presa di coscienza sul valore dell’infanzia. Molti degli autori emergenti degli anni Ottanta erano bambini durante il decennio della Rivoluzione Culturale e le loro esperienze di quei tempi difficili riflettevano perfettamente il pensiero di Freud secondo cui le esperienze infantili influenzano l’intera vita adulta. Nella letteratura per l’infanzia, ciò si tradusse nel conferire valore alle esperienze individuali e personali: le storie iniziarono ad allontanarsi dalla mera funzione pedagogica (che ne aveva condizionato la nascita) per esprimere invece la vita quotidiana dei bambini, con le sue pressioni da parte della società, dei genitori, del sistema scolastico e per indagare temi che avevano a che fare con l’interiorità umana, mai descritti direttamente nelle narrative precedenti (Chen 2006, 15-6). Sebbene la grande influenza da parte di nuovi modelli occidentali, i contenuti e le caratteristiche rimasero profondamente legati al contesto cinese. La stessa cosa può essere detta anche per la narrativa fantascientifica. Tuttavia, è necessaria una precisazione: se per tutta l’epoca maoista la SF cinese prodotta fu esclusivamente

³¹ 石油蛋白 *Shiyou danbai* segue le avventure di un giovane ragazzo di nome Xiaotian. Nel suo mondo, il petrolio è esaurito, ma una nuova fonte di energia, la “petroproteina”, offre una nuova speranza. Il giovane protagonista scopre il potenziale di questa fonte energetica e intraprende una missione per diffonderla e contrastare le grandi multinazionali. La storia quindi tratta temi di sostenibilità ambientale e lotta contro il potere delle grandi aziende.

destinata ai bambini e ai ragazzi, dal 1978 molti autori colsero l'occasione per rivolgersi ad un pubblico di lettori adulti. In questo modo, quindi, la SF in Cina ha iniziato ad aver uno sviluppo parallelo sia nella letteratura per l'infanzia, sia in quella per gli adulti (Wu e Mallan 2006, 42).

Dagli anni Ottanta fino ai giorni nostri, la Cina è stata investita da un rapido sviluppo economico e da profondi cambiamenti sociali e culturali che l'hanno portata ad aprirsi ad un mondo globalmente interconnesso e caratterizzato dalla diffusione di nuove tecnologie sempre più avanzate, media e servizi online. Come scrive Han Song, infatti, "the science and technology revolution is turning China from a traditional society into a more future-oriented society. [...] SF thus inevitably became commonplace in urban areas where youngsters grow up watching television, playing electronic games and surfing on the Internet" (Han Song 1997, 111; cit. in Wu e Mallan 2006, 42). Influenzati da questi profondi cambiamenti, autori come Xing He 星河, Yang Peng 杨鹏, Wu Yan 吴岩, Liu Cixin, Wang Jinkang e altri si sono sempre più dedicati alla produzione di narrativa fantascientifica per ragazzi, toccando temi sempre più complessi e senza limitarsi alla mera divulgazione scientifica o al solo scopo educativo. Rispetto all'evoluzione della narrativa di SF per adulti, però, quella destinata a bambini e adolescenti è stata più volte criticata come infantile (*ertonghua* 儿童化) e di poco conto (*Xiaoerke* 小儿科). Per un certo periodo di tempo, quindi, molti dei grandi nomi della fantascienza cinese che si dedicavano alla scrittura di fantascienza per un pubblico più giovane iniziarono a rivolgersi ad un pubblico adulto e anche coloro che perseveravano nella scrittura di racconti per i più piccoli, come gli autori precedentemente citati, furono messi ai margini (Dong 2019). Questa tendenza si sta invertendo solo negli ultimi anni, soprattutto grazie alla creazione di nuovi premi letterari e dal graduale riconoscimento che sta ricevendo a livello culturale e (sebbene ancora in minima parte) accademico. Lo sviluppo attuale della fantascienza mette in luce due fenomeni evidenti: da un lato sempre più autori di letteratura per ragazzi si sono rivolti alla produzione di fantascienza per un pubblico più giovane; dall'altro, molti degli scrittori che erano impegnati nella creazione di SF per adulti, stanno tornando alla pubblicazione di narrativa per i più piccoli (C. Ma 2019).

1.5.2 Caratteristiche e temi della SF per ragazzi

In questi ultimi anni ci sono stati diversi dibattiti sulla letteratura per l'infanzia, i quali hanno toccato da vicino anche la narrativa fantascientifica: ci si è interrogati se i racconti devono educare i ragazzi o riflettere la realtà umana; se la loro essenza dev'essere di carattere educativo o estetico; se devono adattarsi a una superficialità infantile o perseguire una profondità artistica, e così via (Tang 2006, 22).

Anche se il lato educativo è molto enfatizzato all'interno della SF per ragazzi, bisognerebbe comunque chiedersi se le opere debbano essere considerate dal punto di vista della letteratura per ragazzi o da quello della letteratura fantascientifica. Ma Chuansi 马传思, in un articolo pubblicato sulla pagina web *Chinawriter*, ha esplorato questi argomenti più da vicino, chiedendosi quali fossero le dimensioni che intervengono a definire e valutare un'opera di fantascienza per ragazzi, individuandone tre: una letteraria (per bambini), una scientifica e una immaginativa. Dal punto di vista letterario, indipendentemente dal fatto che la SF per l'infanzia sia “属于儿童文学的科幻” (*Shuyu ertong wenzue de kehuang*, fantascienza appartenente alla letteratura per bambini) o “属于科幻的儿童文学” (*shuyu kehuang de ertong wenzue*, letteratura per bambini appartenente alla fantascienza) (C. Ma 2019), la narrativa deve attingere alla categoria della letteratura per ragazzi: il pubblico più piccolo, infatti, con le proprie prospettive sulla vita e sul mondo, le proprie caratteristiche psicologiche e i propri bisogni spirituali ed emotivi, necessita di storie che si adattino ai suoi interessi di lettura e alle sue caratteristiche. Le storie dovranno quindi curare la crescita spirituale ed emotiva dei bambini. La dimensione scientifica è l'aspetto che, invece, riesce a diversificare la SF dagli altri generi per bambini e che determina un sistema di valori indipendenti e riconoscibili, spesso rivolti alla diffusione delle conoscenze scientifiche e tecnologiche e alla formazione di uno spirito e di un pensiero basato sulla scienza. Le opere di fantascienza per l'infanzia, quindi, partono spesso dalla base di veridicità di conoscenze, teorie, leggi o ipotesi scientifiche per sviluppare un racconto dalla grande libertà creativa. In ultimo, la dimensione immaginativa diventa il motore con il quale narrare una storia fantascientifica: se la scienza pone l'accento sulla razionalità, sul rigore e sulla ricerca di una certa regolarità, l'immaginazione è un mezzo che porta a uscire dagli schemi convenzionali, attirare il lettore e ampliare i confini del pensiero. Quest'ultima dimensione ha quindi un valore unico e incomparabile, capace di dare libero sviluppo allo spirito creativo dei ragazzi (C. Ma 2019).

In linea generale, la SF cinese per ragazzi presenta immagini di un mondo puro e sereno, in cui il bene vince sul male, e cerca di andare oltre la semplice realtà delle cose per affrontare questioni moderne. Per quanto le narrazioni possano variare sulla base della tematica affrontata o della complessità della trama costruita su specifici concetti scientifici, le storie raccontate sembrano continuare ad avere un duplice obiettivo: divertire ed istruire (Wu e Mallan 2006, 43). In questo senso, quindi, è corretto affermare che istruzione e divertimento siano guidati proprio dal coesistere di una dimensione scientifica e di una immaginativa. Proprio come affermato anche da Lu Xun nella già citata prefazione alla traduzione cinese di “Dalla Terra alla Luna”, solo se la scienza, nucleo del racconto, è

vestita di abiti favolosi e, pertanto, guidata dallo spirito creativo dell'immaginazione, questa potrà essere recepita e appresa dal lettore.

Un'altra caratteristica importante della SF per l'infanzia è l'uso frequente di principi morali e virtù tipicamente cinesi, come la diligenza, l'aiuto reciproco, la ricerca della giustizia e il patriottismo. Queste qualità vengono deliberatamente aggiunte alle storie con l'obiettivo di formare nei bambini un senso di cittadinanza responsabile e comportamenti esemplari: per molti autori, infatti, etica e morale cinese giocano un ruolo cruciale non solo nel presente, ma anche nella formazione di futuri adulti virtuosi (*Ibidem*). Wu Yan, autore e studioso di SF cinese, in un discorso alla Conferenza sulla Letteratura Scientifica per Bambini, sostenne infatti come la fantascienza agisca maggiormente a livello psicologico piuttosto che a livello di comunicazione scientifica sul giovane lettore: secondo Wu, il genere doveva essere impiegato per potenziare il pensiero intuitivo, stimolare l'immaginazione, migliorare le capacità di risoluzione dei problemi e l'adattamento sociale oltre a stimolare la motivazione dei bambini ad esplorare il mondo (2006, 45). Tuttavia, ad oggi è innegabile che la fantascienza abbia anche una funzione divulgativa.

L'esplorazione di diverse tematiche e caratteristiche della fantascienza per ragazzi da parte di vari autori ha portato a suddividere la produzione da destinare all'infanzia in tre grandi categorie: Ma Chuansi, nel suo articolo, individua una SF di tipo scientifico (*kexuexing shaoer kehuang* 科技型少儿科幻) simile alle storie di *hard science fiction* per adulti, una di tipo umanistico (*renwenxing shaoer kehuang* 人文型少儿科幻) assimilabile ai racconti di *soft science fiction* e, infine, una di tipo divulgativo (*kepuxing shaoer kehuang* 科普型少儿科幻).

1. La SF di tipo scientifico, come suggerito dal nome stesso, consiste in storie strutturate attorno ad un nucleo tecno-scientifico che permea tutto il racconto e attraverso il quale l'immaginazione dell'autore lavora per narrare una storia meravigliosa. Tra queste opere di fantascienza per bambini, merita particolare attenzione il lavoro di Wu Yan. Le sue opere, infatti, sono testimoni di idee fantascientifiche rigorose, senza che il testo perda di spirito creativo e di leggibilità. In questo senso, uno dei suoi racconti più significativi è *Shengsi diliu tian* 生死第6天 ("Sesto giorno tra la vita e la morte", 1996): facendo riferimento alle teorie scientifiche della nascita dell'universo e dello spazio-tempo multidimensionale, Wu narra della fuga dell'umanità tra due mondi, il macrocosmo e il microcosmo, attraverso il viaggio di un adolescente, Zhang Chaosi, alla ricerca del padre. Altri scrittori importanti di questa categoria sono Wang Jinkang, Yang Peng, Dong Renwei 董仁威 e Jiang Bo 江波.

2. La SF di tipo umanistico si concentra sulla presentazione della crescita spirituale ed emotiva dei bambini in storie ricche di leggende. L'obiettivo è quello di suscitare riflessioni sulla natura umana, oltre ad attribuire importanza al valore estetico delle opere. Per i temi trattati, molti lavori appartenenti a questa categoria non sembrano però sviluppare temi fantascientifici veri e propri. Molto importanti sono i racconti dell'autore Ma Chuansi 马传思, come ad esempio *Bingdong xingqiu* 冰冻星球 ("Pianeta ghiacciato", 2017) e *Qiji zhi xia* 奇迹之夏 ("Un'estate di miracoli", 2022) i quali, secondo i critici, riescono a sottolineare la ricchezza e le diversità delle visioni del mondo, oltre a presentare la crescita dei bambini da un punto di vista dello spazio e del tempo. Altri autori degni di nota sono Zhao Hua 赵华, Peng Xuluo 彭绪络 Zhang Jing 张静.
3. Le storie SF di tipo divulgativo sono distinte da stili creativi e da una ricercatezza letteraria; ad ogni modo, sono però accomunate dall'enfasi che l'autore ripone nel valore funzionale di divulgazione della conoscenza scientifica. Lu Yang 陆杨 si è, per esempio, concentrato sulla creazione di questo tipo di fantascienza: la sua narrativa sono contraddistinte da idee stravaganti capaci, allo stesso tempo, di portare avanti la funzione divulgativa. La sua opera principale, *Xiao yu da mengxiang* 小鱼大梦想 ("Piccolo pesce, grandi sogni", 2019), insiste proprio su questi elementi. In questa categoria rientrano anche i racconti di Jiang Yongyu 姜永育 e di Wuji 吴季 (C. Ma 2019).

A questa classificazione, lo scrittore Dong Renwei ha recentemente aggiunto una quarta categoria, la SF di intrattenimento per i bambini (*tongquxing shaouer kehuan* 童趣型少儿科幻):

4. Le opere classificate in questa categoria sono caratterizzate da idee fantascientifiche stravaganti, trame avvincenti, tematiche molto varie e che toccano diversi aspetti della vita quotidiana; il senso di grande maestosità dei racconti si fonde con un linguaggio estremamente fluido e uno stile creativo unico. Uno degli autori più importanti in questo senso è Yang Peng 杨鹏, il quale ha scritto la serie *Xiaoyuan san jianke* 校园三剑客 ("I tre moschettieri della Scuola"), all'interno della quale vengono toccati diversi temi fantascientifici, da voli a velocità superluminale a spazi alieni, da wormhole a viaggi interstellari, da robot a cloni, ecc (Dong e Xu 2022).

Da questa classificazione appare evidente come la SF cinese dedicata ai ragazzi sia un sotto-genere estremamente vario e diversificato. Con il proprio stile unico, ogni autore ha contribuito ad esplorare tematiche sempre più vaste. In questa sede, tuttavia, ci limiteremo a fornire un quadro di quelle più spesso affrontate:

- Il tema dei poteri soprannaturali costituisce una delle tematiche più popolari all'interno della narrativa per l'infanzia: risponde al bisogno del pubblico più giovane di esprimere la propria

consapevolezza e di espandere i propri orizzonti attraverso la lettura, soddisfacendo il bisogno psicologico di compensare la sensazione di impotenza nella realtà;

- Alieni, robot e cloni sono molto presenti nelle storie destinate ai giovani, in quanto riflettono la percezione che i bambini hanno del rapporto tra sé e gli altri. Le opere che parlano di extraterrestri vanno oltre gli stereotipi consolidati, rappresentando spesso civiltà avanzate e amichevoli. Le narrazioni esplorano anche la complessità emotiva nelle relazioni tra uomo e macchina.
- Intramontabile è, sicuramente, la descrizione di avventura e di viaggi spazio-temporali. Non si tratta solamente di viaggi cosmici, ma anche di esplorazione di luoghi remoti della Terra o del nostro passato.
- Una delle tematiche che sta prendendo piede negli ultimi anni è quella dell'ecologia e della protezione ambientale. Le storie basate su questo tema vogliono sensibilizzare i giovani lettori sulla vastità delle sfide per contrastare i problemi ambientali e promuovere il rispetto nei confronti degli ecosistemi terrestri
- L'immaginazione di nuove tecnologie mira invece a suscitare l'attenzione dei giovani lettori sulla scienza, sulla tecnologia e sulle ripercussioni che queste possono avere nella società, oltre a promuovere una diffusione della conoscenza scientifica. Questo è uno dei temi più importanti su cui far riflettere i ragazzi, soprattutto dal momento che vivono costantemente in contatto con i nuovi sviluppi tecnico-scientifici (C. Ma 2021).

Le caratteristiche e le tematiche brevemente discusse dimostrano la varietà e la profondità di un sotto-genere letterario in continua evoluzione e, purtroppo, non ancora esplorato adeguatamente.

2. I “tre generali” della fantascienza cinese

Dagli inizi degli anni Novanta, la *Science Fiction* cinese ha subito uno sviluppo senza precedenti. Le sue caratteristiche uniche e la sua capacità di trattare problemi universali l’hanno ben presto portata a diventare uno dei generi più importanti e amati della letteratura cinese contemporanea, sia in Cina, sia all’estero. Nel momento della sua rifioritura, tuttavia, ha continuato a mantenere una posizione marginale, forse vittima del suo rapporto ambiguo con la politica. Il successo riscosso negli ultimi anni è stato quindi un processo graduale: è solo negli ultimi anni che ha iniziato a guadagnare un riconoscimento ufficiale e ad emergere come una forza significativa all’interno della narrativa contemporanea cinese. Nel 2010, quando la nuova ondata di sviluppo della fantascienza iniziò a catturare le attenzioni di studiosi e critici letterari, il giovane scrittore della nuova generazione Fei Dao 飞气, definì il genere come un “solitario esercito in agguato” (*jimo de fubing* 寂寞的伏兵):

Science fiction has been like a lonely hidden army in contemporary Chinese literature, who laid low in the wilderness where nobody really cared to look at them. One day, when the opportunity is ripe, some valiant generals will perhaps unexpectedly rush out and change the heaven and earth. But it is also very likely that they will remain forever hidden and unknown, without anyone listening to them, and they will eventually perish without ever seeing daylight. (Fei 2011, 317; cit. in Song 2016, 3)

Con queste parole, il giovane autore sottolinea la posizione ampiamente ignorata e poco apprezzata di un genere che lotta per ottenere riconoscimento e attenzione. Tuttavia, sebbene emerga un forte senso di incertezza e pessimismo, la definizione della fantascienza come un “solitario esercito in agguato” mette in luce anche la forza letteraria di una narrativa pronta a farsi strada nel contesto culturale cinese, un’armata pronta a crearsi uno spazio all’interno della letteratura *mainstream*. In un certo senso, Fei Dao è riuscita ad anticipare l’enorme successo che di lì a poco avrebbe investito la SF cinese contemporanea, portandola ad affermarsi a livello globale.

Il riscatto della fantascienza cinese è stato frutto di una serie di importanti eventi, primo tra tutti la pubblicazione di alcune traduzioni di opere fantascientifiche di epoca Qing e dei primi anni del nuovo millennio sulla importante rivista di Hong Kong *Renditions*: come sostiene Song Mingwei nella prefazione, dal 2012 la SF in Cina non è più un “fenomeno marginale” com’era stato descritto fino a quel momento, bensì una nuova tradizione distintiva all’interno del campo letterario della Cina contemporanea, capace di parlare con una voce unica e di evocare una serie di sensazioni che vanno dal grottesco al sublime, dall’apocalittico al trascendentale, dall’umano al post-umano (Song 2012, 9). Il “solitario esercito in agguato” è riuscito quindi ad emergere trionfante sotto la guida di “tre generali” – Liu Cixin 刘慈欣, Wang Jinkang 王晋康 e Han Song 韩松, autori importanti che hanno saputo reinventare la fantascienza con un occhio attento e che hanno raggiunto una notevole fama all’interno e

al di fuori della Cina grazie alle loro opere di grande profondità concettuale, alle loro capacità di esplorare temi universali e alla loro abilità di creare mondi futuristici (in)credibili.

Attraverso sperimentazioni letterarie, ognuno di questi autori ha contribuito in modo unico a rimodellare la SF, proponendo nuove prospettive, sfide e riflessioni al genere. Liu Cixin, primo vincitore cinese del premio Hugo per la fantascienza, è considerato il padre della *Chinese New Wave* con la sua opera "Cina 2185". Le sue opere spaziano dalla narrativa di esplorazione spaziale alla riflessione sul futuro dell'umanità, affrontando spesso temi complessi attraverso una scrittura avvincente. Wang Jinkang, noto per il suo importante contributo alla letteratura per ragazzi, mescola abilmente gli elementi della fantascienza con la cultura tradizionale cinese, creando storie coinvolgenti che spesso trattano temi di crescita personale e comprensione del mondo. Han Song è riconosciuto invece per le sue narrazioni audaci e provocatorie, capaci di sfidare le convenzioni del genere. In altre parole, si tratta di autori che hanno stimolato lo sviluppo della fantascienza con una nuova consapevolezza letteraria e sociale: le loro opere riescono a rappresentare la complessità, l'ambiguità e le incertezze dei cambiamenti sociali e culturali della Cina e del mondo, siano essi parte della realtà o della finzione (Song 2016, 547).

Nel corso di questo capitolo, si cercherà di contestualizzare i racconti tradotti all'interno della produzione letteraria dei singoli autori. Non solo, attraverso la presentazione dei "tre generali" e delle loro opere, si analizzeranno le tematiche, gli stili narrativi e le influenze che hanno plasmato il loro lavoro e hanno contribuito a ridefinire la fantascienza cinese contemporanea. Dove sarà possibile, inoltre, si farà riferimento anche al loro apporto alla SF dedicata all'infanzia. La trattazione di quest'ultimo argomento sarà limitata solamente a Han Song e Liu Cixin: sebbene Wang Jinkang sia uno degli autori che ha maggiormente contribuito alla letteratura per ragazzi, la ricerca in questo ambito non sembra ancora essersi sviluppata sufficientemente. L'ordine con cui verranno citati i tre autori non dipende dalla loro relativa importanza, ma segue invece la successione con cui è stato deciso di presentare le traduzioni dei racconti nel quarto capitolo.

2.1 Han Song 韩松 (n. 1965)

Giornalista presso l'agenzia di stampa nazionale cinese Xinhua di giorno, scrittore di fantascienza di notte, Han Song è una figura schiva e introversa; una personalità unica che è però riuscita a riplasmare e a rinvigorire il genere della SF agli inizi degli anni Novanta. La sua è una delle voci più audaci e controverse della fantascienza cinese contemporanea, con uno stile unico, trame assurdamente

intricate e atmosfere pessimistiche che pervadono le sue opere, ha sconcertato i lettori ma ha portato il genere a nuovi livelli. La sua narrativa stravolge completamente tutte le convenzioni del genere, mettendo in luce un lato oscuro e sovversivo che ricorda la produzione kafkiana (Song 2016, 550). L'autore affronta temi complessi nel tentativo di svelare la dimensione nascosta della realtà.

Nato nel 1965 a Chongqing all'alba della Rivoluzione Culturale, la sua infanzia è stata caratterizzata dal senso di oppressione e chiusura di una città fortemente militarizzata. Han Song stesso sostiene che la sensazione di isolamento e repressione, unita alle fantasie sul futuro e al senso di meraviglia nei confronti del progresso, generi due tipi di persone: la maggioranza cerca di cambiare il proprio destino approfittandosi del costante sviluppo industriale; mentre solo un piccolo numero di persone diventa introspettivo e utilizza la propria immaginazione per raggiungere una lontana dimensione utopica. È questo tipo di immaginazione che stimola e ispira la fantascienza, consentendole di occupare una posizione di rilievo nel campo letterario e mettendo in luce i rapidi cambiamenti nella transizione verso l'industrializzazione della società cinese (Kun 2012). Han Song ha studiato inglese e giornalismo e alla fine ha conseguito una laurea in giurisprudenza presso l'Università di Wuhan nel 1991. Ancora giovane ha iniziato a lavorare come giornalista presso la Xinhua, occupandosi principalmente di temi relativi alla cultura e ai trend sociali cinesi. Il suo lavoro gli ha così permesso di entrare in contatto con le stranezze di una società che sta attraversando rapidi e radicali cambiamenti, tanto da aver più volte affermato che "China's reality is more science fiction than science fiction" (Han 2010, 30; cit. in Song 2016, 552). Di conseguenza, Han Song ha scelto la via della scrittura per esplorare le complesse dinamiche sociali, politiche e ambientali della Cina moderna, cercando di trasmettere la realtà della Cina attraverso potenti allegorie di un futuro oscuro e distopico.

La produzione di Han Song non si limita solamente a romanzi e racconti di fantascienza, il suo lavoro appare anche in altre forme, inclusi libri per giovani, poesie, saggi e importanti scritti sulla fantascienza (Clute, Han Song 2022). È bene notare che, abbracciando il potere sovversivo della fantascienza, molte delle opere di Han si sono tuttavia scontrate con la censura ufficiale; questo non ha però fermato l'autore dall'ottenimento di importanti riconoscimenti letterari in Cina e all'estero. La pubblicazione della prima raccolta di racconti *Yuzhou mubei* 宇宙墓碑 ("Le tombe del cosmo") nel 1991, per esempio, lo ha portato a vincere il *World Chinese Science Fiction Award* (*Shijie huaren ke-huan yishu jiang dajiang* 世界华人科幻艺术奖大奖) e ha sancito la sua fama. Successivamente è stato anche vincitore del Chinese Galaxy Award (*Yinhe jiang* 银河奖) e del Chinese Nebula Award (*Huayu ke-huan xingyun jiang* 华语科幻星云奖).

2.1.1 Attraverso le opere: uno stile incisivo e controverso

[Han Song] è entrato nel mondo letterario della fantascienza con uno stile postmodernista unico. Nelle sue opere la grande narrativa propria del regno della fantascienza è totalmente scomparsa. Il caso, l'incertezza, l'irrelevanza del mondo e la superficialità delle relazioni umane sono entrati nei suoi testi attraverso un metodo completamente sinizzato. Ancora più importante è che i suoi romanzi hanno quasi completamente ribaltato le regole di contenuto predefinite della letteratura di fantascienza e hanno compiuto un passo significativo nella ricerca di un aspetto locale nella letteratura di fantascienza. (Y. Wu 1999, 56)

La maggior parte delle opere di Han Song sono malinconiche e decisamente pessimistiche, caratterizzate da un'atmosfera perturbante e oscura, e infestate dai fantasmi del progresso tecnologico moderno. Fondamento di gran parte della sua narrativa è l'indescrivibile e ineffabile esperienza del processo di trasformazione della Cina. Il costante progresso ha infatti rivelato una nuova realtà, spesso offuscata da una nuova ignoranza caratterizzata dalla ricchezza, dalla continua ricerca di profitto e dallo sviluppo tecnologico (Jia 2013, 106). In questo senso, solamente la fantascienza è in grado di rappresentare il volto nascosto di questa realtà: nelle sue opere verità e finzione sono metaforicamente e metonimicamente collegate attraverso la creazione di narrazioni che speculano in modo scientifico sulla vita della Cina e dei cinesi. Attraverso questa strategia, le narrazioni riescono così a far luce su quelle realtà e quelle verità nascoste che altrimenti non riuscirebbero ad emergere attraverso altri tipi di letteratura. (Song 2016, 552). La creazione di ipotetici mondi super-realistici gli permette quindi di esporre e criticare la realtà sociale in un modo che va ben oltre la semplice critica del carattere nazionale: la sua immaginazione fantascientifica è un audace sforzo di scrutare sotto la realtà superficiale della vita quotidiana nella Cina contemporanea, per svelare le stranezze, l'astuzia, la meschinità del popolo cinese. La verità profonda viene quindi spiegata attraverso il filtro della fantascienza, in cui la tecnologia assume un significato politico e funge da elemento chiave della narrazione (550). La rappresentazione della realtà nascosta, pertanto, si può realizzare solo grazie alla lente dell'immaginazione scientifica.

La profonda riflessione sulla realtà permea racconti come *Kan de kongju* 看的恐惧 ("Paura di vedere", 2002), e il mai pubblicato *Wo de zuguo bu zuo meng* 我的祖国不做梦 ("La mia patria non sogna"). Entrambe le opere riflettono sull'impatto della tecnologia sulla modernità cinese, mettendo in luce l'esistenza di una verità profonda oltre la realtà superficiale. In "Paura di vedere", un bambino nasce con dieci occhi sulla fronte. La sua particolare condizione lo porta a vedere la "realtà" delle cose: informe, illusoria e caotica. "La mia patria non sogna", invece, mostra il lato oscuro del boom

economico che ha investito la Cina: l'intera popolazione cinese cammina nel sonno (*mengyou* 梦游) partecipando inconsapevolmente allo sviluppo economico del paese e contribuendo a realizzare il sogno di ricchezza e potere della nazione. I cittadini non ricordano le loro vite notturne, e di conseguenza vivono la loro vita alla cieca e senza scopo. Il camminare nel sonno consente di sostenere lo sviluppo rapido della Cina, ma non permette di sognare; in altre parole trasforma il sogno cinese in una realtà invisibile che non appartiene più alle persone. In queste storie Han Song mescola allegorie tecnologiche alla cultura politica cinese attraverso narrazioni oniriche. Questo approccio rivela una doppia funzione della fantascienza: da un lato rappresenta le verità nascoste sulla realtà, dall'altro muove una critica sulla realtà sociale (Song 2016, 550-2).

In molti romanzi e racconti di Han Song la rappresentazione della realtà va quindi oltre l'immaginazione popolare e il modo di pensare comune. Si sviluppa in intricati puzzle con diversi livelli di allegorie e simboli che straniano completamente il lettore. Sebbene le trame misteriose e complesse rendano il messaggio delle sue opere estremamente oscuro, si può comunque notare che i suoi scritti si focalizzano sullo sviluppo di posizioni ben definite: l'assurdità dell'esistenza, il vuoto della vita, il presente e il futuro della Cina, l'oscurità della storia dell'umanità, la prosperità e il declino delle civiltà, il sentimento di fallimento dell'uomo comune di fronte allo Stato e l'universo, i desideri brutali di un'epoca, ecc (Clute 2022). Tutti questi elementi fanno ricadere le opere di Han Song nella tradizione della *Soft SF*: rispetto ad altri autori del suo periodo, Han non utilizza l'umanità per parlare di fantascienza, ma, al contrario, utilizza elementi della fantascienza per parlare dell'umanità. Il forte sapore filosofico che permea le sue opere trascende la situazione e il contesto cinese, tanto da diventare un'esplorazione universale del significato dell'esistenza umana (Jia 2013, 107).

Il suo romanzo più famoso e acclamato è forse *Hongse haiyang* 红色海洋 ("Oceano rosso", 2006). La storia si presenta come una parabola sul futuro del popolo cinese e dell'umanità stessa: è una narrazione perturbante e grottesca che offre una visione dell'uomo involuto su sé stesso, privo di una prospettiva futura o di qualsiasi concetto di civiltà. Rappresenta un mondo segnato da cannibalismo, morte, sfruttamento e violenza, e diviene una critica spietata della capacità umana e sociale di influenzare positivamente il destino del mondo (De Marchi 2023). Attraverso il paradosso del tempo e ardite strutture narrative, Han Song intreccia storie interconnesse che abbracciano temi come il riscaldamento globale, il progresso, la sopravvivenza umana e la vita e la morte, creando un'estetica affascinante (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 51). La profondità filosofica sul destino dell'umanità è indagata anche in *Ditie* 地铁 ("Metropolitana", 2010). I cinque brevi racconti interconnessi ma in gran parte indipendenti che compongono il romanzo creano un'altra potente immagine frammentata del

crollo della civiltà e dell'involuzione umana: la misteriosa metro corre senza sosta e le persone che vivono la strana serie di eventi partecipano a scene incredibili di evoluzione e devoluzione in uno spazio claustrofobico (Jia 2013, 110-1). Ciò che succede all'interno dei vagoni rimane un mistero sfuggente per tutti i personaggi, rendendo la realtà ancora più surreale. Le storie di "Metropolitana" sono contraddistinte dall'ambiguità e da un simbolismo pervasivo, che rende ancora più complessa la comprensione profonda dell'opera. Proprio la narrazione labirintica e lo stile complesso diventano però il punto di forza del romanzo: tra i dettagli surreali di una trama complessa Han rivela il vuoto eterno, l'assenza inspiegabile di qualcosa di significativo e il niente assoluto che trascende spazio e tempo. In altre parole, l'opera sembra sovvertire completamente il modo di vedere la realtà superficiale e mettere il lettore direttamente in contatto con l'irrazionalità del mondo reale (Song 2016, 556).

In queste trame intricate e complesse, i personaggi di Han Song sono spesso deboli e auto-commiserativi, caratterizzati da desideri distorti e un forte senso di vergogna. Non hanno idea di cosa stia accadendo loro, si trovano immersi in situazioni enigmatiche e fanno i conti con tragedie e circostanze terribili. Pur non consapevoli della verità, alla fine si rendono conto che il destino di tutti è senza via d'uscita, manipolato da forze oscure (Jia 2013, 110; Zhao 2011). Il lettore, proprio come un qualsiasi personaggio, di fronte agli eventi inspiegabili e ambigui descritti, percepisce un forte senso di straniamento. Nel corso della lettura, deve quindi immergersi attivamente, accumulare i frammenti di verità e cercare di ricostruire una realtà spesso auto-contraddittoria e soggetta a interpretazioni divergenti. Quello che emerge, tuttavia, è l'impossibilità di creare un quadro completo, coerente e uniforme del mondo (Jia 2013, 110).

Grazie alla sua carriera come giornalista alla Xinhua, Han Song ha una buona conoscenza della situazione degli assetti internazionali. Le sue considerazioni sui rapporti tra Cina e Stati Uniti si infiltrano così in molta della sua produzione letteraria: quello che propone, tuttavia, non è tanto la supremazia di una nazione sull'altra, quanto più una critica nei confronti del potere politico e delle aspirazioni di grandezza. Questi temi sono presenti all'interno di *Huoxing zhaoyao Meigu: 2066 nian zhi xixing manji* 火星照耀美国：2066 年之西行漫记 ("Marte splende sull'America: resoconto di un viaggio in Occidente del 2066", 1999), nel quale Cina e America sono rappresentate agli antipodi. Se un innovativo e pervasivo sistema di controllo AI che rende felici le persone ha permesso alla Cina di diventare una superpotenza internazionale e di preservare la pace all'interno dei suoi confini, gli Stati Uniti, al contrario, resistono alla nuova tecnologia e subiscono un inarrestabile declino. La realtà cruenta, caotica e infelice dell'America si scontra così con la falsa armonia della società cinese dominata dall'AI. La narrazione è però un lungo flashback raccontato dal protagonista solo sessant'anni

più tardi, momento nel quale le due nazioni non esistono più e la Terra, ormai da anni sotto il controllo di una civiltà aliena, è stata trasformata nella “terra della felicità” (*fudi* 福地). Han Song non fornisce al lettore un’interpretazione chiara dell’epilogo, infatti è poco chiaro se la dominazione aliena abbia trasformato la Terra nel regno della felicità o in quello della morte. Quanto cerca di proporre è però un’ardita satira dell’ideologia del “rafforzamento statale” e, allo stesso tempo, mettere in discussione il futuro della Cina in un contesto politico e culturale ambiguo. Come anche all’interno del racconto “La mia patria non sogna”, infatti, il potere della Cina si basa su un sistema di controllo a cui ogni cittadino si sottomette. L’individuo rinuncia volontariamente ai suoi sogni e ai suoi impulsi per raggiungere l’armonia sociale. In questo senso, il romanzo diventa una forte critica alle politiche di controllo della Cina socialista (Song 2013, 87-91). *Chengke yu chuangzaozhe* 乘客与创造者 (“I passeggeri e il creatore”, 2006) sembra offrire una visione opposta del rapporto Cina-Usa. In questo romanzo, l’ascesa della Cina è stata eclissata dalla tecnologia, dal consumismo e dalla potenza militare occidentale: è l’America che domina la Cina e i cinesi sono costretti a vivere in una “realtà” prodotta e controllata da un’azienda americana. Anche in questo caso, il focus non è tanto sul potere degli Stati Uniti, quanto una riflessione sulla realtà cinese: l’esilio della popolazione cinese all’interno di Boeing 7x7 mette a nudo le differenze sociali di una società consumistica e cruenta ed esprime così profonda ansia per il futuro della Cina (91).

2.1.2 *Shamo guchuan* e la fantascienza per bambini e ragazzi

我是一个科幻作家，科幻作家本质上是儿童，因为他们老在琢磨些“不切实际”的想法，总是在“异想天开”。

Sono uno scrittore di fantascienza, e gli scrittori di fantascienza sono essenzialmente bambini, perché pensano sempre a idee “irrealistiche” e “indugiano sempre in fantasie assurde”. (Han 2018)

L’immaginazione è il motore principale di ogni storia di fantascienza e tutte le storie di Han Song, proprio come quelle di un bambino, si immergono nelle fantasie più assurde e oscure. Il senso di meraviglia e di stupore che permea i suoi lavori aprono mondi totalmente nuovi e affascinanti a qualsiasi tipo di lettore. Tuttavia è l’immaginazione e la creatività di bambini e ragazzi ad essere maggiormente stimolata. Per questo motivo, molto spesso si guarda alla fantascienza come ad un semplice genere d’intrattenimento, che distoglie l’attenzione dai compiti della vita quotidiana. In un’intervista per una piattaforma televisiva cinese, Han Song ha però sottolineato alcuni aspetti positivi della lettura di storie fantascientifiche: oltre a promuovere una diffusione delle conoscenze scientifiche, può stimolare la creatività e l’immaginazione dei ragazzi, nonché aiutare a pensare fuori dagli schemi e

portare a non accontentarsi di singole risposte preconfezionate (Han 2020). La fantascienza aiuta quindi a stimolare una riflessione sulla realtà e sul futuro, apre le porte della fantasia e può far immergere i giovani lettori in altri mondi incredibili al di là dei libri di testo scolastici. È per questo che Han sostiene che in fase di crescita, una persona dovrebbe essere accompagnata dalla fantascienza, in modo da non annoiarsi e sentirsi sola. Nondimeno, permette di entrare in contatto con un altro mondo (*bi bieren duo yongyou yige shijie* 比别人多拥有一个世界) e di vedere la vita con un paio di occhi in più degli altri (Han 2018).

Nel corso della sua carriera, Han si è anche occupato di fantascienza per ragazzi: esemplificativo è forse il romanzo *Rang women yiqi xunzhao waixingren* 让我们一起寻找外星人 (“Andiamo alla ricerca degli alieni”, 2011). Gran parte delle storie che ha scritto, anche molte di quelle citate nella precedente sezione, possono essere considerate fantascienza per bambini. Opere come “Oceano Rosso”, “Marte splende sull’America”, “Paura di vedere” e altri racconti, infatti, hanno semplici bambini come protagonisti. Questo, pertanto, permette di creare un collegamento diretto tra le vite complesse dei personaggi e quella dei giovani lettori. Al di là delle trame complesse e dei dettagli macabri, infatti, si può dire che il pubblico più giovane riesce ancor più a immedesimarsi nelle storie e comprendere meglio percezioni e sentimenti dei protagonisti. In questo senso, molte delle sue opere sono “adatte” ai bambini: Han Song infatti sostiene che la fantascienza stessa equivale al sogno e alla giovinezza, rappresenta l’infanzia che la specie umana sta attualmente vivendo e per questo può essere compresa universalmente, indipendentemente dall’età (*Ibidem*).

Due bambini sono anche al centro di *Shamo guchuan* 沙漠古船 (“L’antica nave nel deserto”, 2002), presentato in traduzione nel quarto capitolo. La breve storia è stata pubblicata per la prima volta nell’omonima raccolta di dieci racconti per l’infanzia, tutti prodotti dalla penna di Han Song. Rispetto alle opere precedentemente citate, l’autore crea mondi fantascientifici meno perturbanti e macabri, che fuoriescono leggermente dal suo tipico stile ardito e controverso. Ciò non toglie il fatto che molte storie siano permeate da una pesante atmosfera, in cui i personaggi sono immersi in una realtà enigmatica che spesso non viene compresa. I dieci racconti toccano tematiche diverse e complesse, dalla condizione umana alla riflessione sul potere, dal rapporto tra modernità e tradizione ai problemi ecologici, fino alla comprensione della verità al di sotto della realtà superficiale. Si tratta di storie dalle trame meno elaborate e caratterizzate da una lingua semplice e lineare, tuttavia, molti dei racconti presentano un finale aperto che spinge il lettore a immaginarsi cosa possa succedere nel futuro della Cina e dell’umanità intera.

“L’antica nave nel deserto” è forse uno dei racconti simbolo di questa raccolta. Due fratelli, Chu Ci e Chao Ci, intraprendono un’avventura nel “Grande Deserto” alla ricerca di antichi tesori. Ciò che scoprono all’interno di un’antica astronave sepolta nella sabbia cambia la loro percezione del mondo e li conduce a una scoperta inquietante: la presenza di eventi bellici e armi letali nel passato che nel loro mondo sono stati tenuti nascosti. Il racconto mette in luce diverse tematiche dalla portata universale, le quali assumono però un significato ancora più profondo se rapportate alla realtà cinese. La società in cui vivono i due protagonisti è essenzialmente un mondo utopico, in cui la pace è stata preservata per oltre un millennio: l’armonia della loro realtà si costruisce però sul tentativo di dimenticare e negare il passato bellicoso dell’umanità. Le informazioni sono tenute segrete e non condivise con i bambini per salvarli da influenze negative e sembra esserci il timore di fondo che le conoscenze del passato possano mettere in crisi l’equilibrio e la stabilità della pace. Questo mette in luce la questione del controllo dell’informazione e della manipolazione della verità per l’esistenza umana, la quale si lega al tema del potere e della pericolosità delle armi. L’oggetto misterioso che i due bambini rubano dall’astronave è potenzialmente distruttivo, soprattutto dal momento che sembra ancora funzionare dopo mille anni. Considerando anche la situazione in cui si ritrova la Terra e le ipotetiche motivazioni che hanno portato a una guerra sanguinosa tra due gruppi di terrestri, la potenza dell’arma solleva interrogativi sul destino della vita umana. I due protagonisti si scontrano quindi con una realtà più complessa e pericolosa di quella in cui vivono, un mondo che può crollare da un momento all’altro se il potere dell’arma viene utilizzato in modo sbagliato.

Il racconto suggerisce che il passato può avere un impatto profondo sul presente e solleva domande sulle decisioni morali che le persone devono affrontare quando scoprono la verità nascosta. Anche in questo caso, Han Song non fornisce un’interpretazione unica e chiara al termine della storia. Il fatto che i due fratelli nascondano delle armi nelle maniche sembra suggerire che abbiano deciso di usare le armi per uno scopo che rimane oscuro. Il lettore è stimolato ad immaginarsi un finale che può essere positivo o negativo, ma che promuove una riflessione più profonda sull’incertezza del futuro dell’umanità intera.

2.2 Liu Cixin 刘慈欣 (n. 1963)

Liu Cixin è forse l’autore più conosciuto e apprezzato del panorama fantascientifico cinese, noto per aver portato la letteratura di questo genere a nuove vette di popolarità e riconoscimento internazionale. Padre della nuova ondata della SF in Cina, ha guadagnato rapidamente notorietà nella Repubblica Popolare a seguito della pubblicazione di alcuni suoi racconti sulla rivista *Science Fiction World*,

e si è affermato a livello globale soprattutto a seguito della vittoria nel 2015 del più prestigioso premio internazionale per la fantascienza, l'Hugo Award, per la sua trilogia più famosa, *Santi* 三体 ("Il problema dei tre corpi", 2006, 2008 e 2010). Le sue opere sono portavoce di una riflessione completamente diversa rispetto a quella di Han Song: la visione di Liu Cixin è più sublime, piena di dettagli stupefacenti e di speculazioni plausibili su mondi concreti creati come fossero reali. Non solo, Liu si concentra sulla tecnologia e vede la fantascienza come un esperimento scientifico per esplorare quali possono essere i probabili futuri dell'umanità umana (Song 2016, 556). Per questo, viene considerato come un importante scrittore di Hard SF, secondo cui "science is the source of science fiction" e "science-fiction novels are thus a bridge to [the] beauty [of science], freeing it from formulas and displaying it for all to see" (Liu 2013, 23).

Nato nel 1963 a Pechino da una famiglia originaria dello Henan, ha vissuto la sua infanzia tra lo Shanxi e il paese natale dei genitori durante la Rivoluzione Culturale. Fin da bambino ha sempre avuto un'ossessione per lo spazio e l'astronomia, così come per la letteratura. In quel momento storico la fantascienza era praticamente tutto ciò che poteva leggere e la maggior parte delle opere erano traduzioni di autori stranieri. È in questo momento che entrò in contatto con grandi autori come Arthur C. Clarke e Isaac Asimov, i quali ebbero una grande influenza sulla sua produzione successiva (Chitralkha e Guo 2010). Dopo la laurea in ingegneria alla North China University of Water Resources and Electric Power di Zhengzhou nel 1988, ha subito trovato lavoro come ingegnere informatico in una centrale elettrica statale a Niangziguan, nella provincia dello Shanxi - un lavoro che gli ha sempre consentito di avere un contatto diretto con la gente comune, di cui lui si sente parte. Come Han Song, anche Liu impiega il tempo libero per immergersi nella lettura e nella scrittura di opere di fantascienza (Fan 2019). È molto probabile che i suoi molti anni di lavoro come ingegnere abbiano influenzato in un certo modo la sua produzione e l'attenzione riposta nei confronti della precisione scientifica. La maggior parte delle sue conoscenze della scienza e della tecnologia provengono però dalla lettura di altri libri fantascientifici e di divulgazione scientifica. La fantascienza è quindi come una spina dorsale della sua vita, tanto da diventare uno dei due mondi paralleli in cui vive (H. Wu 2012). La semplicità della sua vita e della sua persona si scontrano però con la profondità e la complessità delle sue opere: le sue storie emergono solitamente da un'idea di speculazione scientifica che ha il potenziale per generare una narrazione evocativa e affascinante, il più delle volte relative al futuro dell'umanità umana (Fan 2019). La sua narrativa invita quindi il lettore a immergersi ed esplorare mondi alternativi in cui le conseguenze delle scelte umane sono spesso tragiche, aprendo così la strada a una riflessione

sul destino dell'intera umanità. La combinazione di rigore scientifico, narrazione coinvolgente e riflessioni filosofiche ha quindi reso le sue opere una pietra miliare nella letteratura di fantascienza contemporanea cinese.

2.2.1 Attraverso le opere: una riflessione sul futuro dell'umanità

L'enorme successo di Liu Cixin è dovuto tanto al suo talento, quanto alla sua capacità di catturare l'attenzione dei lettori attraverso uno stile e tematiche uniche. Scopo della gran parte delle sue opere è infatti quello di "trasportare le persone all'interno dei propri mondi immaginari e svelare i misteri nascosti dell'universo" (Zhao 2011). Mondi straordinari che prendono forma grazie alla profonda immaginazione dell'autore e al contempo fondati su solide basi scientifiche. In questo senso, come sostenuto da Wu e Fang (2006), l'intera produzione di Liu si potrebbe riassumere con la parola "costruzione": considerando la tendenza predominante nella fantascienza cinese contemporanea, spesso orientata verso una prospettiva distopica, fatalista e avanguardista, la sua narrativa si distingue per la continua creazione di nuove realtà (Wu e Fang 2006, 36). Le sue opere sono come intricati puzzle costruiti con cura e precisione, in cui ogni elemento scientifico e tecnologico è attentamente considerato e inserito all'interno di un contesto di credibilità e plausibilità. Come scrittore di *Hard SF*, Liu Cixin ha più volte rimarcato l'importanza della speculazione scientifica come base della fantascienza. Ciò lo ha portato a considerare il genere come una sperimentazione scientifica e tecnologica e lo strumento per analizzare nel profondo la relazione tra scienza e società (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 51-2).

Nel 1989 Liu Cixin ha scritto la sua prima opera, "Cina 2185", che, pubblicata solamente online, è considerata il capostipite della nuova ondata di produzione fantascientifica della *Chinese New Wave*. La narrazione è portavoce di un nuovo modo di vedere la SF: l'autore investe la storia di un forte scientismo, sperimentando costruzioni cibernetiche di governance e descrivendo un futuro post-umano deciso dal progresso tecnologico. Nel far ciò, Liu crea collegamenti diretti con il mondo reale, i suoi fenomeni, la sua politica e la sua storia (Song 2016, 557). In un futuro cinese, la presidente deve affrontare un hacker che trasferisce il cervello di Mao in una realtà virtuale, minacciando il mondo reale; la crisi viene sventata bloccando la rete web, ma il tempo trascorso tra la scoperta dell'hacker e l'interruzione di internet è sufficiente per dar vita ad una nuova società virtuale. Questo romanzo contiene già molti elementi che l'autore ha sviluppato nelle sue opere successive, in particolare la riflessione sull'influenza della tecnologia sull'umanità nel suo complesso.

La produzione di Liu ha infatti subito un preciso processo di evoluzione, che lo ha gradualmente portato dalla scrittura di pura SF ad avvicinarsi al destino dell'umanità e agli effetti di situazioni estreme sul comportamento umano e sul sistema sociale. Le prime opere pubblicate nel 1999 sulla rivista *Science Fiction World* testimoniano infatti lo scarso interesse dell'autore per la società umana e per la creazione di narrazioni basate esclusivamente sulla speculazione scientifica. Esemplicativi sono alcuni racconti come *Weiguan jintou* 微观尽头 ("La fine del microcosmo", 1999), in cui si esplorano le conseguenze del lavoro sulle particelle elementari a livello cosmico, e *Tansuo* 坍缩 ("Condensazione", 1999), in cui l'universo smette di espandersi e, contraendosi, fa scorrere il tempo all'indietro. Si tratta di storie dal sapore prettamente scientifico e divulgativo, privo di qualsiasi altro tipo di riflessione (Liu 2013, 22-3). In altre parole, Liu cerca di portare l'invisibile in superficie attraverso un processo che trasforma le possibilità immaginative in realtà scientificamente plausibili. In questo senso, storie di questo tipo non hanno alcun significato metaforico o sono da intendere come un'allegoria dell'esperienza nazionale; al contrario, si può affermare che Liu Cixin trascenda la realtà della Cina per guardare oltre l'orizzonte del presente alla ricerca di un'utopia tecnologica futura (Song 2016, 556-7).

Le riflessioni di Liu sulla fantascienza hanno portato ad ampliare la portata delle sue opere, passando da un approccio puramente scientifico a una riflessione più profonda sulle implicazioni umane: "science fiction is precipitously expanding the descriptive space occupied by literature, giving us the potential more vividly and profoundly to show Earth and humanity from the vantage point of the entire universe" (Liu 2013, 26). Per Liu Cixin ciò non significa mettere in rilievo l'armonia tra l'uomo e la natura; al contrario, cerca di giocare con le restrizioni che la "natura" impone agli esseri umani su un piano universale. In questo modo, riesce ad aprire una porta verso una vigorosa immaginazione di come l'umanità potrebbe usare la tecnologia per rispondere alle sfide esistenziali poste dall'universo (Li e Isaacson 2019, 10). La maggior parte delle sue opere fanno riferimento a questa concezione: la scienza rimane ancora il punto di partenza delle sue narrazioni, ma, concentrandosi su piccole modifiche dei principi del mondo fisico, si preoccupa di rappresentare realtà post-umane apocalittiche. Molto spesso, quindi, la società umana è messa al centro dei suoi racconti nella sua totalità, ma perde di importanza davanti allo sfondo stravagante e grandioso di un universo infinito. La vita umana potrebbe quindi essere alla mercé di una specie aliena e la sua estinzione non avrebbe un minimo impatto sull'universo (Song 2013, 95; Liu 2013, 27).

Le sue opere sono permeate da dilatazioni spazio-temporali, scoperte, invenzioni e eventi che mettono in pericolo il mondo e il suo destino. In queste situazioni Liu crea nuove realtà incredibili in cui

l'umanità si riadatta e continua a vivere. Per esempio, *Qiuzhuang shandian* 球状闪电 (“Fulmine globale”, pubblicato su Science Fiction World nel 2005) mette al centro della narrazione le interazioni tra figure non-umane, i fulmini globulari, e il mondo naturale e l'umanità nel suo complesso, portando la Terra all'orlo di una guerra; in *Liulang diqiu* 流浪地球 (“Terra errante”, 2000) una catastrofe porta gli uomini a fuggire dal Sistema Solare in una grandiosa astronave, la quale diventerà un pianeta errante nell'universo; o ancora in *Wei jiyuan* 微纪元 (“Micro-era”, 1999) l'uomo ha modificato i propri geni e si è (de)evoluto in micro-individuo al fine di sopravvivere al deterioramento ambientale della Terra incendiato da un'eruzione solare. In questi racconti la scienza e la tecnologia diventano il mezzo più potente per salvare l'intera umanità, la massima espressione della volontà umana di sopravvivere a eventi estremi (Wu e Fang 2006, 37):

Putting a beautiful future on display for people is a capacity unique to science fiction; in the world of human culture, there is nothing else that can achieve this aim. [...] [T]he fundamental aspiration of human life is rooted in hope for the future, and for sf to do nothing in this respect can be considered nothing other than a great tragedy. (Liu 2015, cit. in Li e Isaacson 2019, 12)

Queste opere testimoniano anche una prima tendenza dell'autore a focalizzarsi sulla descrizione degli effetti di situazioni estreme sul comportamento umano e sul sistema sociale. Queste idee sono poi state elaborate e hanno raggiunto la loro maturità all'interno del suo capolavoro più conosciuto e apprezzato, la trilogia de “I tre corpi” (Liu 2013, 29-30). La saga narra una storia epica che inizia durante la Rivoluzione culturale e copre un lasso di tempo di oltre diciotto milioni di anni fino alla fine dell'universo. Nel primo libro, *Santi: Diqiu wangshi* 三体：地球往事 (“Il problema dei tre corpi”, 2006), alcuni scienziati cinesi scoprono un segnale proveniente da un pianeta lontano e iniziano a comunicare con gli alieni. Le intenzioni dei Trisolariani si rivelano però oscure e minacciano la sopravvivenza dell'umanità. Nel secondo, *Santi: Heian senlin* 三体：黑暗森林 (“La materia del cosmo”, 2008), l'umanità si prepara a difendersi dal pericolo alieno sviluppando una strategia per nascondere la coordinate terrestri nella vastità del cosmo. Nel terzo, *Santi: Sishen yongsheng* 三体：死神永生 (“Nella quarta dimensione”, 2010), l'equilibrio creato tra l'umanità e il popolo alieno viene alterato dal risveglio di un'ingegnera aerospaziale ibernata all'inizio del XXI secolo. La riattivazione di un programma ormai dimenticato porterà l'umanità al capolinea. L'intera trilogia mostra il peggiore futuro possibile, un universo in cui l'esistenza è più difficile di quanto si possa immaginare e in cui ogni civiltà è pronta ad eliminare i rivali. Sebbene metta in mostra un ventaglio di concetti scientifici e tecnologici molto ampio, la trama si concentra prevalentemente sulla moralità umana di fronte alle minacce catastrofiche di civiltà aliene molto più avanzate. Si sviluppa così un conflitto drammatico tra gli istinti

morali dell'umanità e la necessità di sopravvivere (Song 2015, 11). In altre parole, la domanda che risuona nel corso di tutti e tre i romanzi è la stessa: può l'umanità sopravvivere in un universo amorale? Secondo Liu Cixin questo non è possibile: l'universo stesso è una "foresta oscura", un luogo spaventoso e abissale, dove solo chi non è affetto da preoccupazioni e scrupoli morali può sopravvivere (Song 2013, 97). Il vuoto morale che permea tutta la trilogia è però sovvertito dalla breve conclusione del terzo romanzo: la distruzione del nostro universo porta con sé la possibilità di un nuovo cosmo, suggerendo una probabile utopia futura (Song 2015, 11).

Il talento di Liu Cixin non risiede solamente nelle sue sconvolgenti e ricchissime descrizioni della crudeltà dell'universo, ma anche nella sua capacità di combinare eventi grandiosi con quelli della realtà del suo paese d'origine. Per esempio, in *Zhongguo taiyang* 中国太阳 ("Il sole cinese", 2002), i lavoratori migranti cinesi riescono a costruirsi una vita occupandosi della manutenzione di una grandiosa tecnologia che orbita attorno alla Terra; o in *Xiangcun jiaoshi* 乡村教师 ("Insegnante di campagna") la flotta di una civiltà aliena si libra sopra la terra e mette alla prova i progressi della civiltà umana basandosi sulle conoscenze di alcuni adolescenti delle campagne cinesi (Jia, Du e Fashimpaur 2018, 59-60). Queste storie mettono in rilievo un ulteriore dettaglio importante. Molte delle opere di Liu iniziano con persone comuni e fatti di vita quotidiana, come per esempio il lavavetri che viene lanciato nello spazio o l'insegnante del villaggio che viene coinvolto in una missione per salvare la Terra. Sono queste le persone a cui Liu rivolge la sua narrativa e lui stesso si considera uno di loro (Chitralkha e Guo 2010).

Nonostante la produzione di Liu Cixin si sia evoluta nel corso degli anni, molti critici individuano un filo conduttore nello stile simile a quello della narrativa di SF della *Golden Age* americana. Le storie di Liu non sono lontane dalle opere di grandi scrittori come Asimov e Clarke: mostrano aspetti scientifici e tecnologici capaci di stupire il lettore, si basano su storie strettamente legate alla vita umana e dimostrano molto spesso anche un profondo aspetto filosofico (e religioso) al di là di quello scientifico. (Y. Wu 2015). Liu Cixin eredita questa tradizione e la rielabora secondo il suo punto di vista, spesso inserendo elementi della cultura, della storia e della situazione attuale della Cina. In particolare, l'autore si contraddistingue per un linguaggio semplice e un ritmo di narrazione teso, ricco di vivide immagini che riescono a mettere in rilievo il grande potere della scienza e della natura. I suoi personaggi sono spesso specialisti e persone comuni, destinate a cambiare sé stesse e il mondo; nondimeno, i loro sentimenti vengono frequentemente messi da parte per la necessità di lottare e salvare il destino dell'umanità. A queste caratteristiche tipiche delle storie fantascientifiche della *Golden Age* americana, Liu Cixin aggiunge delle strategie narrative che lui stesso chiama "narrativa densa" (*miji xushi*

密集叙事) e “salto temporale” (*Shijian tiaoyue* 时间跳跃). La prima tecnica si riferisce all’accelerazione continua del ritmo delle storie. Una narrazione incalzante non permette di andare oltre la lentezza nello sviluppo della trama tipica dei romanzi di SF classici, ma anche di amplificare la percezione di un incessante cambiamento del mondo e della realtà, nonché di rafforzare la fiducia nelle capacità della scienza e nella tecnologia nel gestire eventi catastrofici ed estremi. La seconda strategia fa riferimento alle significative discontinuità temporali che l’autore introduce all’interno delle narrazioni. Questi netti cambiamenti temporali non solo consentono all’autore di sganciarsi dall’ordine cronologico del testo, ma offrono anche l’opportunità di presentare ai lettori lo sviluppo futuro, creando una sensazione storica unica (Wu e Fang 2006). Nel panorama attuale della SF cinese, la sua voce va oltre i modelli classici ed emerge in modo unico e distintivo, scontrandosi con la tendenza avanguardista degli autori contemporanei.

2.2.2 Uno sguardo alla fantascienza per ragazzi e *Mingyun*

每个人的成长过程，就是童话破灭的过程 [...] 但科幻却不同，科学幻想走着一条与童话幻想相反的路，如果孩子们读过科幻，随着他们的成长，科学幻想不会破灭，反而变得越来越真实，随着时代的发展，这些想象变为现实的可能性也越来越大。

La crescita di ogni persona è un processo che infrange le favole [...] Ma la fantascienza è diversa, la fantascienza percorre una strada opposta rispetto alle favole. Se i bambini leggono fantascienza, con il passare del tempo, la fantascienza non si sgretolerà e diventerà sempre più reale. Con lo scorrere del tempo, anche la possibilità che queste immaginazioni diventino realtà è sempre più grande. (Liu 2018)

Il cammino di un bambino verso l’età adulta è spesso caratterizzato dalla perdita delle illusioni infantili e dalla scoperta del mondo reale. È un momento in cui la fervida immaginazione viene sostituita da una comprensione più complessa e matura della vita, che spesso non lascia più spazio alla fantasia. In queste parole Liu Cixin cerca però di sottolineare che, diversamente dalle fiabe e dalle favole, la fantascienza riesce a fondere realtà e finzione, scienza e immaginazione, in mondi straordinari che mantengono però uno stretto legame con la realtà. In questo senso, offre un percorso in cui la crescita personale non comporta necessariamente la perdita dell’immaginazione. Al contrario, con la sua prospettiva rivolta verso il futuro e l’ignoto, aiuta invece a formare individui adulti sensibili ai cambiamenti e capaci di affrontare con una marcia in più la realtà futura. Rimanendo all’interno della sfera del possibile, la fantascienza è in grado di sfidare lo status quo, di fornire visioni alternative del mondo e di sollevare quindi domande sullo sviluppo scientifico e tecnologico, sulla natura dell’universo e sulla direzione che il progresso umano potrebbe prendere. In un certo senso, la narrativa fantascientifica è in grado di stimolare la comprensione della realtà e preparare le giovani menti a

pensare in modo creativo e ad esplorare nuove frontiere. La rapidità con cui la tecnologia avanza, infatti, dimostra come molte delle fantasie presentate nei racconti stiano diventando realtà.

Solitamente, con l'avanzare dell'età, l'elasticità mentale inizia a fossilizzarsi. Questa rigidità di pensiero influisce enormemente sulla percezione della realtà e del futuro. Molto spesso, infatti, gli adulti pensano che possa esistere una sola realtà e che il mondo che ci circonda sia l'unica possibilità logica dell'esistenza; allo stesso modo, il futuro è percepito come un'unica traiettoria lineare, una sorta di proiezione inevitabile della realtà attuale. La fantascienza offre però una via di fuga da questa rigidità mentale, fornendo un nuovo modo di pensare e di guardare al mondo come un luogo di infinite possibilità. La realtà è più complessa di quanto possiamo osservare con i nostri occhi, così come il futuro non può essere assolutamente limitato a una sola linea temporale (Liu 2018, 8). Lo sviluppo attuale della tecnologia e della scienza degli ultimi anni ha dimostrato come l'emergere di nuove conoscenze tecnologiche abbia avuto il potenziale di generare cambiamenti significativi nel corso delle nostre vite. Allo stesso modo, un continuo sviluppo in questo senso potrà dar vita a nuovi mutamenti inimmaginabili che a loro volta daranno vita a futuri inimmaginabili. La fantascienza, in questo senso, diventa la chiave che apre la porta a queste infinite possibilità (*Ibidem*). Pertanto, la fantascienza offre un'opportunità unica di trasformare le aspirazioni in realtà. In un mondo in cui il futuro è sempre più determinato dalla nostra capacità di innovare e di risolvere problemi, la lettura di fantascienza può ispirare le menti giovani a perseguire un futuro in cui le possibilità sono limitate solo dalla loro immaginazione. In questo modo, la fantascienza può servire non solo come forma di intrattenimento, ma anche come una guida per l'ispirazione, la crescita personale e il futuro.

Gran parte delle opere di fantascienza di Liu Cixin non sono destinate solamente al pubblico adulto. Il suo stile di scrittura chiaro, profondo e relativamente semplice rende molti dei suoi racconti adatti anche a un pubblico più giovane. Questa idea è confermata dalle recenti pubblicazioni di molti dei racconti più significativi dell'autore all'interno di collezioni illustrate e dedicate esclusivamente ai bambini e i ragazzi. I dodici volumi di *Liu Cixin shao'er kehuang xilie* 刘慈欣少儿科幻系列 ("Serie di fantascienza per l'infanzia di Liu Cixin", 2018) raccolgono ventotto racconti scelti e riadattati dallo stesso autore per un lettore tra i sette e i quattordici anni. Tra le storie presenti all'interno di questa collezione è presente anche *Mingyun* 命运 ("Destino", pubblicato per la prima volta sulla rivista *Ke-huan Shijie* nel 2001), il racconto presentato in traduzione nel quarto capitolo. Le tematiche trattate, la narrazione e la trama piuttosto semplice e le potenti immagini rendono questo racconto estremamente adatto a stimolare l'immaginazione e la creatività del lettore modello scelto per il metatesto.

Nel tentativo di salvare l'intera umanità dall'estinzione, i protagonisti di "Destino" agiscono prontamente per deviare un asteroide in collisione con la Terra senza rendersi conto di trovarsi nel passato. La loro decisione cambia drasticamente il corso della storia dell'umanità, la quale si troverà assoggettata alla nuova società dei dinosauri. Il breve racconto si caratterizza per una narrazione tesa e molto veloce, capace di catturare il lettore attraverso continui colpi di scena e immagini molto evocative. Si tratta di uno dei pochi scritti di Liu Cixin che riflette sul viaggio nel tempo e sul cambiamento della storia futura a seguito di cambiamenti avvenuti nel passato. Rispetto a molti altre narrazioni dell'autore, Liu si concentra solamente sul destino della Terra, senza ricorrere a universi paralleli o a mondi totalmente nuovi. Il viaggio nel passato diventa però solo il punto di partenza di una riflessione più profonda sull'importanza dell'umanità nell'universo. Nella nuova realtà, infatti, il principio antropico è completamente ribaltato: la presenza di una complessa società dei dinosauri, con proprie città, divertimenti e religione mette in crisi la posizione dell'uomo e riduce il genere umano a uno dei tanti elementi che compongono lo spazio nella sua totalità. In questo senso, il racconto sembra cercare di smantellare la presunzione umana, evidenziando come l'uomo spesso tenda a sovrastimare il proprio ruolo nell'universo. Allo stesso tempo, però, molta attenzione viene anche riposta sul concetto di *agency* umana sulla realtà. Si tratta di un intervento sul mondo che porta con sé due significati molto diversi tra loro. Da un lato, l'idea di come il cambiamento involontario della storia possa portare a conseguenze inattese suggerisce una riflessione sulla responsabilità delle nostre azioni e sul potenziale impatto che possono avere sul mondo; dall'altro i protagonisti nel racconto cercano di adattarsi a un ambiente nuovo e cercano di cambiare le proprie sorti, divenendo portavoce di un messaggio di speranza e resilienza.

2.3 Wang Jinkang 王晋康 (n. 1948)

Con i suoi 87 racconti e 10 romanzi, Wang Jinkang è sicuramente lo scrittore più prolifico tra gli autori di fantascienza cinese contemporanei. Sebbene il suo contatto con la letteratura sia avvenuto in età avanzata, le sue meravigliose e affascinanti storie sono riuscite a conquistare fin da subito le attenzioni dei lettori e della critica. Basti pensare che la primissima opera pubblicata dall'autore gli valse immediatamente l'importante premio del *Chinese Science Fiction Galaxy Award* (*Yinhe jiang* 银河奖) nel 1993. Rispetto agli autori precedentemente analizzati, la voce di Wang si distingue per la capacità di riuscire sapientemente a fondere la fredda e oggettiva dimensione scientifica con la calda e soggettiva visione umanistica. Non solo, gran parte del suo pubblico lo elogia sia per aver rilanciato la tradizione della *Hard SF* in Cina, sia per adottare una scrittura che richiama la tradizione e mette al

centro il popolo cinese (Huss 2000, 97). Le sue opere toccano la maggior parte dei temi più popolari della fantascienza, coprendo una vasta gamma di tematiche, tuttavia, la gran parte di esse si concentra sulle relazioni tra il mondo tecnologico e scientifico con quello della vita e della morale umana, nonché sull'etica scientifica e biotecnologica. Più nello specifico, si interessa delle possibilità, dei rischi e dei cambiamenti che la tecnologia può causare sul corpo e sulla mente dell'uomo, nonché sulla società nel suo complesso.

Nato nel 1948 a Nanyang, nella regione dello Henan, Wang Jinkang ha da sempre avuto un forte interesse per la scienza. La sua vita è stata gran parte influenzata dall'esperienza vissuta durante il decennio della Rivoluzione Culturale. Dopo essersi diplomato al liceo nel 1966, il sogno di entrare all'università andò in frantumi: rispose alla chiamata politica e fu inviato in campagna, dove sperimentò la vita delle comuni popolari. Negli anni successivi gli furono affidate diverse mansioni lavorative, ma la sua sete di conoscenza scientifica lo portò a iscriversi alla *Xi'an Jiaotong University* nel 1978 per continuare i suoi studi. Nel 1982, dopo la laurea, gli venne affidato un lavoro in qualità di ingegnere capo presso un'industria petrolifera a Nanyang (Clute 2022). L'approccio alla letteratura avvenne solamente dieci anni dopo, nel momento in cui si trovò a raccontare storie inventate al figlio. Incoraggiato dai suoi commenti positivi, l'autore scrisse il suo primo racconto di fantascienza, *Yadang huigui* 亚当回归 ("Il ritorno di Adamo") e lo inviò alla rivista *Kehuan xiaoshuo*. La storia fu pubblicata nel 1993 e ottenne subito un grande successo, segnando la fama di Wang e accendendo la scintilla che lo portò a scrivere moltissimi racconti e romanzi (Zhao 2011). La sua formazione scientifica è stata fondamentale nella sua carriera di scrittore, dal momento che la scienza e la tecnologia sono il nucleo imprescindibile di gran parte delle sue storie: per Wang, le opere devono necessariamente essere permeate da uno spirito di razionalità scientifica sul quale sviluppare la trama e attorno al quale costruire gli eventi e i personaggi (Si 2020, 15-6). Questo porta l'autore ad avere una precisione quasi maniacale nei confronti delle scienze. Ciò significa che non descrive una nuova tecnologia immaginaria se non può essere dimostrata o se è impossibile da realizzare. Nei mondi da lui creati, infatti, un intricato sistema scientifico e un profondo ordine naturale costituiscono la base estetica della sua narrativa fantascientifica. Il suo obiettivo è quello di suscitare la curiosità delle persone e aiutarle a pensare razionalmente: "la fantascienza non serve a prevedere il futuro, ma ad aprire la nostra mente. Ci permette di pensare a come far progredire la civiltà" (Zhao 2011).

2.3.1 Attraverso le opere: tra biotecnologie e false utopie

Ciò che accomuna tutte le sue opere è uno stile intriso di grande tristezza, caratterizzato da un tono molto serio e profonde connotazioni filosofiche e umanistiche. Con un linguaggio elegante e fluido, una struttura raffinata, trame piuttosto semplici e abilmente congegnate e una capacità esemplare di creare stupore e meraviglia, le sue storie incarnano una perfetta sintesi tra la cosiddetta “letteratura alta” e la letteratura di massa (Clute 2022). Wang Jinkang segue da vicino il rapido sviluppo scientifico degli ultimi anni, in particolare nel campo delle biotecnologie, ponendo importanti questioni sul tema dell’etica tecnologica e scientifica. In particolare, focalizza la sua attenzione sullo stretto rapporto dell’uomo con il progresso, riflettendo sia sulle influenze delle tecnologie sulla struttura psicofisica delle persone, sia sulla società nel suo complesso. È bene sottolineare che l’autore non dà però un giudizio sulla tecnologia stessa: il bene o il male di una nuova invenzione non risiedono nell’invenzione stessa, ma nella ragione e nella coscienza umana, ovvero dal modo in cui vengono utilizzate dall’uomo (Si 2020, 17-8). In un certo senso, Wang mette quindi in risalto due aspetti dello sviluppo scientifico: da un lato lascia trapelare un certo ottimismo nei confronti del progresso; dall’altro non si trattiene dall’evidenziare l’ansia e i rischi della rapida e incessante evoluzione tecnologica.

All’interno delle opere di Wang Jinkang, questa tematica si sviluppa in due direzioni diverse. Una prima applicazione è ravvisabile nei racconti brevi scritti dall’autore nei primi anni della sua carriera. Si tratta di storie in cui la relazione tra tecnologia e umanità si concretizza attraverso l’intenzionale creazione di nuovi individui dagli elevati standard morali e straordinarie abilità intellettuali. L’autore immagina personaggi geneticamente modificati potenziati dalla tecnologia, siano essi appartenenti alla razza umana o ad altre figure tecnologiche dotate di doni eccezionali e sovraumani. È bene notare che la creazione di nuovi individui nasconde però profonde riflessioni filosofiche: l’autore esplora i loro sentimenti di timore reverenziale verso la tecnologia, la cautela nei confronti dell’accelerazione del progresso tecnologico e le preoccupazioni del superamento dei confini etici (Si 2020, 19). Anche se il futuro dell’umanità si basa sullo sviluppo tecnologico e scientifico, in realtà, la tecnologia interferisce in modo sottile sul comportamento umano, sconvolgendo l’ordine sociale e il sistema etico dell’intera umanità. In questo senso, sono esemplificativi racconti come *Baoren* 豹人 (“L’uomo-leopardo”, 1998) o “Il ritorno di Adamo”. Il primo vede protagonista un atleta a cui vengono impiantati frammenti genetici di leopardo per poter stracciare gli avversari sulla pista; la presenza dei nuovi geni risveglia però l’animale che è al suo interno. Il secondo presenta una situazione analoga dal focus diverso: Adamo Wang torna sulla Terra dopo un viaggio interstellare e scopre che i “nuovi uomini”

(*xinzhiren* 新智人), dotati di chip cerebrali per potenziare l'intelligenza, sono diventati la classe dominante della società. Anche l'uomo accetterà di farsi impiantare il chip, ma si renderà subito conto di quanto la "vecchi umanità" sia ormai inutile e ridicola. Queste storie fanno pertanto riflettere che il progresso etico deve fondarsi sui cambiamenti tecnologici per progredire, ma, allo stesso tempo, deve continuare a mantenere una componente umana capace di guidare il modo in cui un popolo progredisce (Wu, Yao e Lingenfelter 2018, 51).

In racconti più lunghi e all'interno di alcuni romanzi, la relazione tra tecnologia e umanità viene analizzata più nel profondo: attraverso la creazione di ambienti estremi per la sopravvivenza umana e l'osservazione del comportamento dell'uomo in questi contesti, Wang analizza le influenze del progresso scientifico sulla macrostruttura sociale (e non più sul singolo individuo). In altre parole, l'attenzione si sposta dal conflitto tra sviluppo tecnologico ed etica morale all'esplorazione di un nuovo modello di discussione del problema, ovvero come la tecnologia e l'etica possano collaborare per contribuire a superare le difficoltà e garantire la sopravvivenza umana (Si 2020, 20). Tra le opere più significative in questo senso si può citare la trilogia *Huozhe* 活着 "Vivere" (*Tao chu mu yuzhou* 逃出母宇宙 "Fuga dall'universo madre", 2013; *Tian fu di mu* 天父地母 "Padre cielo e Madre terra", 2016 e *Yuzhou jing luan* 宇宙晶卵 "Cristallo cosmico", 2019), in cui una guerra interstellare fa da sfondo ad un crudele esperimento di sopravvivenza umana in un ambiente cosmico ostile. I romanzi vogliono interrogare il destino futuro della civiltà umana di fronte a eventi catastrofici e rivelano il meccanismo attraverso il quale l'umanità si troverà ad affrontare disastri sempre più incontrollabili man mano che il territorio conquistato dalla scienza si espande: in questi contesti, tecnologia e etica dovranno costruire una sinergia capace di garantire una via di salvezza all'umanità (*Ibidem*).

Nelle sue opere, Wang Jinkang cerca sempre di concentrare l'attenzione sulle controversie, i conflitti e i cambiamenti nel processo di interazione tra etica umana e tecnologica. In far ciò, esprime le caratteristiche primordiali della vita umana, immagina forme di vita alternativa, costruisce ambienti utopici razionali e prevede catastrofi ecologiche. In questo senso, l'autore richiama alcune tematiche ricorrenti capaci di mettere in rilievo il suo pensiero circa la dimensione etica del progresso scientifico e tecnologico. In primo luogo, l'autore promuove una riflessione critica sull'antropocentrismo, esprimendo profonde preoccupazioni riguardo alla crescente incertezza delle relazioni tra l'umanità e la natura a causa dell'evoluzione tecnologica. Sottolinea quindi l'importanza di bilanciare l'uso della tecnologia per garantire la sopravvivenza umana senza compromettere gli equilibri ecologici e le leggi naturali. In altre parole, la sua visione etica promuove l'idea che il progresso dovrebbe essere uno strumento ausiliario per sostenere l'umanità, non un mezzo per violare le leggi della natura (Si 2020,

21-5). Una delle opere più rappresentative di questa tematica è *Shizi* 十字 (“Croce”, 2009), la quale esplora alcune strategie di risposta alla recrudescenza del virus del vaiolo. La storia si interroga sulle motivazioni che portano malattie infettive, ormai controllate e debellate, a portare ancora distruzione all’umanità. L’uomo crede erroneamente che molti agenti patogeni siano ormai stati eliminati dal progresso scientifico e si sente pertanto giustificato a non adottare misure di prevenzione per non contrarre le malattie. Si crea così una situazione potenzialmente esplosiva, pronta a risultare in grandi epidemie globali (22-3). In seconda analisi, Wang promuove un’analisi della costruzione e del collasso dell’utopia tecnologica, sfida il tecno-centrismo e pone domande sulla possibilità di sopravvivenza di una società utopistica. Le sue opere mettono in luce come la prosperità tecnologica non necessariamente porta a una cultura avanzata o al progresso sociale, al contrario, può anche risultare in nuove realtà distopiche in cui le attuali norme etiche e l’ordine sociale viene completamente ribaltato (25-8). Nel romanzo *Yisheng* 蚁生 (“Vita da formica”, 2007) il protagonista, spinto dagli ideali utopici di Mao, mira a creare una società utopica basata sull’altruismo attraverso la “formicina” (*yisu* 蚁素), un “elemento altruistico” estratto dalle formiche. Nonostante le buone intenzioni, l’esperimento va storto e la comunità si trasforma dapprima in un sistema dittatoriale per poi collassare. La storia evidenzia come la tecnologia abbia generato una società utopica, ma è stata anche la causa della sua fine. Non solo, sottolinea anche gli effetti etici dell’essere altruisti e sottomessi al collettivo, dipinti nel romanzo come utopici ma insostenibili, o dell’essere egoisti e individualisti, presentati nella sgradevole rappresentazione della realtà cinese (Song 2015, 9). In ultimo, muove una critica al tecno-ottimismo, mettendo in luce le preoccupazioni e i dubbi sulla capacità della tecnologia di risolvere tutte le conseguenze dei problemi che essa stessa crea. L’avanzamento della tecnologia ha infatti portato gli esseri umani ad essere sempre più dipendenti dalla tecnologia, sviluppando una convinzione psicologica nell’infallibilità della tecnologia stessa. Sotto l’influenza di questa crescente fiducia, gli esseri umani rischiano però di perdere la propria identità e il proprio senso morale, divenendo individui privi di vitalità o persino “non umani” privi di agentività (Si 2020, 28-30). *Zhuangsheng de juren* 转生的巨人 (“Il gigante reincarnato”, 2006) racchiude le riflessioni di Wang Jinkang in merito all’incessante desiderio di crescita economica e al costante sviluppo tecnologico: il protagonista del racconto è un magnate industriale ossessionato dalla ricerca dell’eterna giovinezza. Questo sembra essere reso possibile attraverso una nuova tecnologia che permette il trapianto del cervello dell’uomo nel corpo di un neonato. Il progetto è però destinato al fallimento: la mente estremamente avida del magnate spinge il nuovo corpo a crescere a dismisura, fino a soffocare il protagonista. La tecnologia si rivela fallace e l’uomo perde la propria identità. Il significato allegorico è pertanto chiaro:

il desiderio di costante sviluppo rivela anche i tremendi costi umani e i pericoli che ne accompagnano la realizzazione (Song 2013, 93-4).

Da queste storie emerge una caratteristica molto importante che permea tutte le sue opere: Wang rappresenta il limite ultimo del rapporto tra lo sviluppo tecnologico e l'umanità. Sottolinea però il confine tra i due mondi, cercando sempre di "build fortifications to protect humanity" (Zhao 2011).

2.3.2 Tianyi xing

Il racconto di Wang Jinkang presentato in traduzione nel quarto capitolo è *Tianyi xing* 天一星 (lett. "Pianeta primo cielo", ma reso in traduzione con il nome "Caelestis I"). La storia è stata pubblicata all'interno della rivista *Xin kehuo* 新科幻 "Nuova fantascienza" nel 2013. Anche se poco conosciuta e leggermente lontana dai temi trattati dall'autore, l'opera racchiude profondi significati estremamente adatti anche ad un pubblico più piccolo. A differenza delle sue storie tipicamente caratterizzata dalla precisione scientifica delle, "*Caelestis I*" sembra dare maggior spazio all'aspetto immaginativo, in cui si fonde la presenza di una specie aliena dalle strane sembianze e l'esplorazione spaziale. Ad ogni modo, la trama si sviluppa attorno a una specifica tecnologia che consente di archiviare informazioni in un punto di memoria dalle dimensioni estremamente piccole. All'interno del racconto, inoltre, Wang Jinkang riesce sapientemente a fondere la dimensione scientifica con la tradizione cinese, richiamando aspetti della cultura spirituale e materiale cinese. Il racconto vede protagonista l'archeologa cinese Fan Tianyi (nella traduzione reso con "Celeste Fan"). Sulla base di un'antichissima leggenda tramandata nel corso dei millenni, riesce a convincere una squadra esplorativa a partire per un viaggio ai confini della galassia. L'obiettivo è trovare il "tesoro più prezioso dell'universo", nascosto da una popolazione aliena estremamente evoluta milioni di anni prima. La nave spaziale ADE atterra quindi su un pianeta coperto da infinite distese di ghiaccio, sopra il quale una strana macchia di vegetazione attira l'attenzione del capitano e dell'equipaggio. È in questo luogo che gli uomini trovano il tesoro: non si tratta però dell'oro e dell'argento sperati, ma di un'immensa biblioteca galattica. La specie aliena aveva viaggiato per tutta la Via Lattea collezionando il sapere di ogni forma di vita presente nella galassia.

Attraverso una narrazione molto fluida, una trama semplice e affascinante, Wang riesce a creare una storia che porta il lettore a riflettere sulla propria comprensione del significato della vita, del sacrificio e dell'importanza della conoscenza. Nel racconto sono presenti molte delle caratteristiche tipiche della fantascienza, forme aliene estremamente avanzate, tecnologie nuove e all'avanguardia e viaggi e avventure intergalattiche. Questi elementi fanno tuttavia da sfondo ad alcune tematiche

profonde che permeano tutta la narrazione. Il tema predominante è sicuramente il valore del sapere e della conoscenza: la biblioteca galattica rappresenta una fonte infinita di informazioni e conoscenze che supera di gran lunga il valore di qualsiasi tesoro materiale. Ciò sottolinea l'importanza della conoscenza come risorsa preziosa. In un'era in cui l'informazione è considerata un bene inestimabile e forma di potere, il racconto mette in evidenza quanto sia fondamentale acquisire e condividere la conoscenza. A questa tematica Wang aggiunge una profonda riflessione sul sacrificio e la dedizione per il raggiungimento di obiettivi più sublimi. La famiglia di Protoss posta a custodire la biblioteca per centinaia di milioni di anni dimostra una lealtà straordinaria e un profondo senso del dovere; in altre parole incarna perfettamente il concetto di sacrificio personale che va oltre l'interesse individuale. Per far questo, i Protoss hanno persino fatto la scelta di trasformarsi in esseri vegetali per adattarsi al mondo ostile in cui hanno deciso di nascondere il loro tesoro più prezioso. Questa riflessione viene sottolineata anche attraverso il parallelo con la tradizione cinese: per oltre cinque secoli la famiglia cinese dei Fan ha custodito un'importante biblioteca nella città di Ningbo, simbolo dello spirito intellettuale e dell'immagine urbana della città.

3. Traduzione intersemiotica e rapporto testo-immagine

Prima di passare alle traduzioni in lingua italiana dei racconti selezionati, è necessario sviluppare un'ulteriore tematica al fine di inquadrare il lavoro presentato nel prossimo capitolo. La traduzione è un'arte complessa che va oltre la semplice sostituzione meccanica di parole da una lingua all'altra. Significa cogliere il nucleo di un messaggio, di un concetto o di un'emozione espressa in qualsiasi tipo di testo (scritto, orale, visivo, ecc.) e reinterpretarlo in un diverso linguaggio: la traduzione diventa così un atto di comprensione profonda, interpretazione e creazione. Richiede una sensibilità alla cultura e al contesto in cui il testo opera, così come la capacità di navigare attraverso le sfumature linguistiche e le connotazioni implicite. Sulla base di queste premesse, Umberto Eco sostiene che tradurre implica la volontà di voler "dire quasi la stessa cosa in un'altra lingua" (Eco 2010, 8). In questa sede, tuttavia, vorrei focalizzare l'attenzione sulle parole "dire" e "lingua", non tanto per il loro significato primario, ma sulla connotazione che assumono all'interno del campo della traduzione. In particolare, qual è il mezzo con cui si "dice" qualcosa? La risposta è forse scontata, ma sarebbe corretto anche chiedersi quali sono le modalità con cui una lingua "dice" qualcosa, o meglio, quali sono le modalità attraverso cui una "lingua" può esprimere un messaggio. In questo senso, mi riferisco ad un'idea di "lingua" che è più vicina al concetto di "linguaggio", nel suo significato di "capacità e facoltà, peculiare degli esseri umani, di comunicare pensieri, esprimere sentimenti per mezzo di un sistema di segni vocali o grafici" (Treccani, Linguaggio). È in questo senso, quindi, che non solo la lingua, intesa come un "sistema di suoni, elementi lessicali, forme grammaticali, accettato e usato da una comunità come mezzo di comunicazione" (Treccani, Lingua), può "dire" qualcosa, ma, al contrario ci possono essere diversi altri sistemi (o codici) linguistici capaci di veicolare messaggi, come per esempio immagini, opere sinfoniche, balletti o performance artistiche.

Sulla base di questa premessa, è necessario ampliare il concetto di "testo". Sull'argomento si è espresso Segre (1985):

Nell'uso comune, *testo* ... sviluppa una metafora in cui le parole che costituiscono un'opera sono viste, dati i legami che la congiungono, come un tessuto. Questa metafora, che anticipa le osservazioni sulla coerenza del testo, allude in particolare al contenuto del testo, a ciò che sta scritto in un'opera. (1985, 28-9)

Se si trascura il fatto che questa definizione si riferisce alle "parole" e alla "lingua scritta", tale concetto è adatto a descrivere qualsiasi opera, sia essa di natura musicale, pittorica, cinematografica e così via. Nella loro totalità, infatti, sinfonie, dipinti, film, illustrazioni rappresentano un tessuto coerente e coeso, un sistema di segni complesso in cui ogni elemento assume valore nel rapporto con

l'altro. In altre parole, la cultura non è fatta soltanto di testi verbali scritti e orali, anche se, il più delle volte, il linguaggio verbale è il mezzo con il quale esprimere le caratteristiche e le qualità di aspetti non verbali (Torop 2010, 2). È in questo senso che, pertanto, il concetto di cosa si intenda con traduzione dev'essere ampliato e includere anche aspetti diversi di uno stesso processo: non si traduce solamente tra lingue, ma anche tra sistemi di segni diversi (per esempio da un linguaggio verbale a uno non verbale e viceversa).

Roman Jakobson si è confrontato a più riprese con il problema della traduzione e, nel suo noto saggio "On Linguistic Aspects of Translation" (1959), suddivide il fenomeno in tre tipologie di interpretazione del segno linguistico, "secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici" (Jakobson 1970, 57). Secondo l'autore, la traduzione può essere di tipo: *intra-linguistico*, anche noto con i termini *traduzione endolingvistica* o *reformulazione*, con la quale si intende l'interpretazione di segni verbali attraverso segni della stessa lingua; *inter-linguistico*, o *traduzione propriamente detta*, ovvero l'interpretazione di segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; *inter-semiotico*, o *trasmutazione*, che consiste nell'interpretazione di segni verbali per mezzo di un sistema di segni non-verbali (*Ibidem*). Rispetto a quest'ultima definizione, l'autore porterà avanti le sue ricerche. Per esempio, in "On the verbal art of William Balke and other poet-painters" (1970) esamina comparativamente alcuni componimenti poetici nella loro trasposizione visiva e analizza il parallelismo tra la struttura del testo scritto con la composizione spaziale delle illustrazioni. Si tratta di un'analisi che mette in luce come la traduzione non sia solo un passaggio di un messaggio tra due lingue propriamente dette, ma si estenda anche a sistemi linguistici completamente diversi.

Nel corso del presente capitolo, la definizione di "traduzione intersemiotica" di Jakobson fornirà il punto di partenza per una trattazione più approfondita sul tema. Dopo un breve inquadramento teorico, si cercherà di analizzare le modalità in cui la narrativa illustrata costituisce una tra le forme di traduzione intersemiotica. Il capitolo si propone di mettere in luce la complessità del rapporto tra testo e immagine all'interno di questa forma interpretativa, evidenziando le sfide e le opportunità che offre nella creazione di progetti che fondono linguaggio verbale e grafico. Dal momento che la proposta di traduzione consiste in racconti illustrati, oltre a indagare le sfaccettature della traduzione intersemiotica, ci si concentrerà anche sulle caratteristiche della narrativa illustrata, nonché sul ruolo delle immagini all'interno delle opere.

3.1 La traduzione intersemiotica: tra interpretazione, adattamento e trasposizione

La tripartizione dell'interpretazione fornita da Jakobson riflette uno sguardo più ampio di guardare alla traduzione: non si tratta solamente di un passaggio tra due lingue diverse, ma è indagabile anche all'interno di uno stesso sistema linguistico, in quanto riformulazione, nonché tra un sistema di segni diversi, in particolar modo da uno di tipo verbale a uno non verbale. Nello specifico, sebbene l'articolo del 1959 non fornisca ulteriori coordinate teoriche riguardo alla visione di Jakobson sulla traduzione intersemiotica, lo studioso la esemplifica proponendo l'esempio di una trasposizione dall'arte del linguaggio a quella della musica, della danza, del cinema o della pittura. Tuttavia, quando l'autore formulò la distinzione tra la traduzione intralinguistica, quella interlinguistica e quella intersemiotica, si basò in primo luogo su aspetti prettamente linguistici (Torop 2010, 8). Uno dei più grandi limiti della tripartizione fornita da Jakobson consiste quindi nel non prendere in considerazione il rapporto degli aspetti semiotici all'interno della comunicazione e, di riflesso, anche all'interno della traduzione. La linguistica, rispetto alla semiotica,³² ha infatti un raggio d'azione più limitato ed è circoscritta solamente alla comunicazione di messaggi verbali (Jakobson 1970, 425). In altre parole, il concetto alla base delle tre tipologie di traduzione offerto da Jakobson non considera la lingua allo stesso modo della semiotica. Infatti, se la lingua è un sistema di segni, anche la traduzione tra due sistemi di lingue dev'essere vista come una traduzione intersemiotica (Kaindl 2020, 60).

Queste riflessioni permettono di pensare a nuove forme di equivalenza tra linguaggi diversi per materia e sostanza dell'espressione. L'idea di traduzione intersemiotica come relazione tra testo verbale e testo non verbale può essere quindi estesa a ogni tipo di relazione di traduzione-trasformazione da un sistema di segni (o sistema semiotico) a un altro: la traduzione può avvenire tra tutti i sistemi, e non solo quello linguistico, come per esempio nelle relazioni di "trasmutazione" del cinema nel teatro, o di questi linguaggi con l'illustrazione, con il fumetto, con la danza, ecc (Dusi 2000, 5).

Se ogni tipologia di traduzione indicata da Jakobson è ascrivibile all'interno del campo della traduzione intersemiotica in quanto passaggio di informazioni da un sistema semiotico ad un altro, la stessa cosa può essere valida analizzando il processo mentale della traduzione stessa. In questo processo interviene ciò che lo psicologo e pedagogista russo Lev Vygotskij ha indicato con il termine "linguaggio interiore". In parole semplici, si tratta di un codice muto e non verbale che ogni persona utilizza per pensare ed elaborare qualsiasi tipo di testo, un linguaggio che "si distingue da quello esteriore così come la rappresentazione di un oggetto si distingue dall'oggetto reale" (Vygotskij 1966, 173). Non è

³² La semiotica è la disciplina che studia i sistemi di segni (anche non verbali: visivi, uditivi, gestuali, ecc) in altre parole, è la scienza generale dei segni, della loro produzione, trasmissione e interpretazione, o dei modi in cui si comunica e si significa qualcosa, o si produce un oggetto comunque simbolico (Treccani, Semiotica).

semplicemente il linguaggio esteriore senza il suono: dal momento che un individuo è sempre consapevole dei propri pensieri e delle proprie intenzioni, si tratta di un codice che ha una propria struttura e sintassi (173-212). Questo tipo di linguaggio interviene in tutte le occasioni in cui si verifica la verbalizzazione esteriore di un pensiero interiore o, viceversa, qualora si attui l'interiorizzazione di un messaggio verbale, come ad esempio nella lettura, nella scrittura o anche nel passaggio dalla lingua parlata a quella scritta (e viceversa) (Osimo 2004, 39-44). Per quanto applicate agli studi sullo sviluppo del bambino e della relazione tra linguaggio e pensiero, le teorie di Vygotskij sono rilevanti anche all'interno di qualsiasi processo traduttivo. In questo senso, se si analizzano i tre tipi di traduzione concepiti da Jakobson attraverso il filtro del linguaggio interno, questi sono in realtà da intendersi come diverse facce di un processo solo apparentemente linguistico. Ciò significa che, per esempio, anche la "traduzione propriamente detta" e la "riformulazione" implicano un doppio passaggio tra sistemi semiotici: la comprensione del testo e la sua interpretazione in un altro sistema linguistico o in un altro sistema di segni della stessa lingua, infatti, deve per forza passare attraverso il codice non verbale del linguaggio interno. Nello specifico, si verificano processi di trasformazione tra diversi modi di espressione sia quando il testo originale (o "prototesto") viene tradotto in consapevolezza mentale da parte del traduttore, in una fase di deverbalizzazione, sia quando il testo stesso si sintetizza attraverso parole e frasi nel testo di destinazione (o "metatesto"), in una fase di riverbalizzazione (Osimo 2010). In altre parole, il processo traduttivo coinvolge una serie di trasformazioni intersemiotiche sia nella comprensione iniziale del testo che nella sua restituzione sotto forma di parole scritte o verbali nel nuovo contesto.

Considerando queste riflessioni, la traduzione intersemiotica assume una prospettiva completamente nuova e diventa essenziale sia nel contesto della traduzione che in quello cognitivo. È importante sottolineare come il fatto di lavorare sempre con codici verbali rischi di far perdere di vista che il processo traduttivo preveda una scomposizione del testo originale, una sua rielaborazione mentale e una sua ricomposizione nel contesto d'arrivo. Nel contesto dei codici verbali, infatti, spesso non si tiene conto di quali parti del prototesto vengano scomposte e ricomposte nel metatesto. Tuttavia, quando si passa da un codice ad un altro, la necessità di scomporre e ricomporre il testo diventa più evidente e richiede un'attenzione particolare e razionale per garantire che la traduzione mantenga la coerenza e il significato del testo originale (Osimo 2004, 25). In altre parole, la scelta delle parti da tradurre e le parti da sacrificare è molto più evidente rispetto a un passaggio tra codici verbali: nella traduzione tra sistemi semiotici diversi, il traduttore intersemiotico è costretto a dividere il testo originale in sequenze, trovare per ciascuna parte uno o più traduttori adatti e ricreare un metatesto

dalla forma totalmente nuova che mantenga, tuttavia, coerenza, coesione e un collegamento con il prototesto. Questo è molto evidente se si prendono in considerazione la realizzazione di una trasposizione cinematografica di un romanzo o la creazione di immagini all'interno della narrativa illustrata. Ciò significa che non è possibile ottenere un'equivalenza completa tra i due testi. La traduzione intersemiotica, pertanto, dovrebbe essere ridefinita, "diversamente da una semplice operazione di 'transcodifica', come una forma d'azione complessa, un evento transculturale, dinamico e funzionale, un processo in tensione tra un'esigenza di 'fedeltà' al testo di partenza e la necessità di 'trasformazione' in un testo che sia compreso e accettato nella cultura d'arrivo" (Dusi 2000, 7).

Queste considerazioni aprono ad una riflessione sul tema della traducibilità. Quando ci si confronta con la trasformazione tra testi caratterizzati da sistemi di senso diversi, ci si trova di fronte a semiotiche totalmente separate a livello dell'espressione. In questo senso, dato che prototesto e metatesto si esprimono secondo mezzi diversi, i concetti di "traducibilità" e di "adeguatezza" possono essere considerati solo in senso lato. Se si analizza il livello del contenuto, tuttavia, la sfida di una traducibilità rimane invece possibile (*Ibidem*). Nel considerare il problema della traduzione tra semiotiche con materie, sostanze e forme dell'espressione diverse, la traduzione intersemiotica diventa perciò una *trasduzione*,³³ ovvero "la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata [...] alla forma del contenuto di un testo di partenza" (2000, 8). In altre parole, dal momento che è molto complesso realizzare un'equivalenza tra le modalità attraverso le quali si esprimono i testi, questa può essere invece ricreata sulla base del contenuto. La traduzione diventa così "un trasferimento di contenuto da un testo di origine a uno di arrivo per mezzo di strutture di equivalenza stilistica" (Calabrese 2000, 113-4).

Occorre però chiarire che la traduzione intersemiotica non è la semplice riproduzione delle forme del contenuto, e quando possibile dell'espressione, del prototesto nel metatesto. I due aspetti (contenuto ed espressione) sono strettamente connessi e interdipendenti; infatti, sebbene possono essere considerati separatamente a livello teorico, non lo possono essere sul piano pratico. In altre parole, esiste una sorta di reciprocità in cui sono coinvolti complessi rapporti di interrelazione. In una visione dinamica della trasformazione traduttiva è quindi necessario pensare a come riattivare e selezionare attentamente il sistema di relazioni tra questi due aspetti nel prototesto e successivamente

³³ Con il termine *trasduzione* si indicano generalmente tutti quei processi di trasmissione che sono accompagnati da una modificazione della natura dell'energia trasmessa (Treccani: trasduzione). Nel campo traduttologico, invece indica il passaggio traduttivo da un testo ad un altro caratterizzato da una completa trasformazione della natura del testo stesso, proprio come ad esempio il mutamento da un codice verbale a uno visivo.

a come tradurlo in modo appropriato nel metatesto (Dusi 2015, 184-5). Secondo Eco (2000), quindi, la traduzione intersemiotica non è altro che un atto di *interpretazione* (e non di traduzione): il semiologo italiano nota che nel passaggio da un linguaggio verbale a uno visivo, per esempio da una poesia a un dipinto o da un romanzo a un'opera cinematografica, c'è sempre una trasformazione del mezzo espressivo. In questo passaggio, tuttavia, avviene un confronto tra due forme di espressione che non sono esattamente traducibili, in quanto non è determinabile un'equivalenza simile a quella che può essere riscontrata invece in una traduzione interlinguistica (Eco 2000, 98-9). In quanto interpretazione, quindi, il passaggio tra sistemi semiotici può generare numerose "traduzioni" diverse, ma tutte potenzialmente adeguate.

Uno dei contributi più importanti di Umberto Eco su questo argomento è stato il recupero della tripartizione di Jakobson e la formulazione di una nuova classificazione basata sull'idea che le tre forme di traduzioni sono, in realtà, atti di interpretazione. L'autore suddivide il campo dell'interpretazione in due dimensioni.³⁴ La prima è l'*interpretazione intrasistemica* (o *endosemiotica*), all'interno della quale i nuovi interpretanti appartengono allo stesso sistema semiotico dell'espressione interpretata. Ricadono in questo ambito tutte le forme di interpretazione intralinguistica, come la sinonimia, la parafrasi e la definizione, nonché tutte le forme di interpretazione intrasemiotica, come ad esempio un spartito che viene riscritto in una tonalità diversa o dev'essere adattato a un nuovo strumento musicale. La seconda dimensione è quella della interpretazione intersistemica (o intersemiotica), a sua volta divisa in due parti: da un lato si trova la "parasinonimia", o quasi sinonimia, in cui si verificano dei cambiamenti solo sul piano espressivo, come ad esempio nella traduzione interlinguistica, nella riscrittura o, in altri sistemi semiotici, nelle riproduzioni a stampa di un dipinto; dall'altro si colloca l'interpretazione per trasmutazione o adattamento, in cui c'è una trasformazione non solo del piano espressivo ma anche della materia e della sostanza dell'espressione, come ad esempio quando una poesia viene interpretata attraverso l'illustrazione o un romanzo adattato a fumetto (Eco 2000). Eco sostiene quindi che la traduzione intersemiotica non può essere altro che *adattamento*, poiché nel passaggio da un sistema semiotico ad un altro, il prototesto viene trasformato radicalmente su più livelli. Nel valutare una trasposizione, inoltre, bisogna fare troppe concessioni alle tra-

³⁴ Una prima riflessione sull'argomento è stata quella proposta da Toury nel 1994, la quale ha portato a una nuova classificazione delle tipologie di traduzione. In particolare, partendo dall'assunto che le tre tipologie di Jakobson non sono altro che forme di traduzione intersemiotica, individua due forme traduttive: la "traduzione intrasistemica" e quella "intersistemica" (Kaindl 2020, 60). Sebbene la divisione offerta da Eco possa sembrare molto simile a quella di Toury, se ne differenzia soprattutto per la concezione delle forme di traduzione di Jakobson come atti interpretativi.

sformazioni date da scelte testuali non previste. In questo senso, pertanto, l'interpretazione intersemiotica esplicita inevitabilmente il non detto, basti pensare a tutti i dettagli che devono essere aggiunti o rimossi da un romanzo nel suo adattamento in un'opera cinematografica. Questa appare quindi come una differenza fondamentale rispetto alla traduzione interlinguistica, dove l'atteggiamento del traduttore tende a non mostrarsi (Dusi 2015, 183).

Sebbene sia efficace a conformarsi alle specifiche esigenze culturali e alle peculiarità del nuovo testo, l'adattamento porta con sé un limite. Nello specifico, impone l'idea di un processo traduttivo orientato univocamente verso il metatesto. Il testo d'arrivo appare così come il risultato di una serie di vincoli mentre quello di partenza come una fonte statica piuttosto che un sistema di significati che possono essere reinterpretati in ogni nuova traduzione. Pertanto, potrebbe essere più appropriato pensare ai fenomeni della "traduzione intersemiotica", della "trasmutazione" o dell'"adattamento" in termini di *trasposizione*. A livello terminologico, "trasposizione" suggerisce l'idea di oltrepassare, trasferire e andare al di là del prototesto, consentendo di sfruttarne tutte le potenzialità di significato e moltiplicando le possibilità semantiche. In altre parole, parlare di trasposizione implica l'idea di una struttura flessibile ma ordinata capace di facilitare il passaggio trasformativo da un testo all'altro, mantenendo al contempo le differenze e le singole coerenze e coesioni interne di ciascun testo (Dusi 2000, 31-2).

3.2 L'illustrazione come traduzione intersemiotica

Sulla base di questo breve quadro teorico, appare chiaro come il campo della traduzione intersemiotica si possa aprire a molteplici applicazioni e quanto sia in costante mutamento. Infatti, se si considerano le diverse definizioni che sono state proposte con l'obiettivo di descrivere questo fenomeno, qualsiasi forma di passaggio tra sistemi semiotici può essere considerata "traduzione".³⁵ La trasposizione di un romanzo in una *graphic novel*, l'adattamento cinematografico, la realizzazione di un dipinto sulla base di un mito, la reinterpretazione di un'opera d'arte e la composizione di un'opera sinfonica a partire da una poesia, sono solo alcuni esempi dei vari ambiti in cui interviene la traduzione intersemiotica. In particolare, come sostenuto da Torop, parole e immagini (ma così come la

³⁵ Lo scenario di cosa possa essere considerato "traduzione" è stato profondamente ampliato da Peeter Torop. Nel 1995, all'interno della sua opera più famosa, "La traduzione totale", promuove il concetto di "traduzione totale". Lo studioso riprende la concezione di Jakobson e la estende ulteriormente: definisce come processo traduttivo qualsiasi procedimento che riesca a trasformare un prototesto in un metatesto. La definì "totale" sia perché mira a considerare e tradurre anche il residuo comunicativo (attraverso una forma metatestuale), sia perché oltre alle classiche categorie di Jakobson considera anche altri tipi di traduzione: metatestuale, intertestuale e intratestuale (Torop 1995/2010, 5-18; Osimo 2004, 14).

gran parte dei prodotti culturali) occupano un posto estremamente importante nel pensiero dell'uomo e nel suo linguaggio interno, tanto che è innegabile che qualsiasi passaggio da un linguaggio verbale a non verbale e viceversa (ma anche tra due linguaggi non verbali) sia da considerarsi come una delle peculiarità del funzionamento del mondo e della cultura umana (Torop 2010, 2). In questo senso, pertanto, anche la creazione di immagini a partire da un testo verbale può essere considerata come una forma di traduzione (o meglio, di trasposizione). Nel caso della narrativa illustrata, nonostante l'apparente semplicità di tale conclusione, la conversione delle informazioni da un codice verbale a uno non verbale è in realtà un compito piuttosto complesso. All'interno di questo processo, infatti, non solo dev'esserci una profonda comprensione delle leggi interne dei sistemi semiotici tra cui si attua il passaggio di informazioni, ma è necessario anche analizzare le modalità in cui i due sistemi si relazioneranno nel prodotto finale (Pereira 2008, 105).

Nella narrativa illustrata, il testo è solitamente considerato come punto di partenza da cui derivano le immagini. Questo è dovuto a causa del fatto che è la prima parte che viene realizzata da un autore. Nondimeno, il testo è spesso più "completo" e ampio delle illustrazioni, tanto che queste ultime appaiono quasi come semplici disegni simbolici o "pictorial title" (Schapiro 1973, 9), spesso considerate di livello inferiore e secondario. Le illustrazioni, di converso, rappresentano il testo in forma visiva. Di conseguenza, appare chiaro che lo scopo di un libro illustrato è quello di affiancare, entro i suoi limiti, due versioni diverse della stessa storia. Tuttavia, è importante notare che le illustrazioni mantengono la propria natura proprio perché sono strettamente collegate a un testo scritto; in assenza di quest'ultimo, infatti, sarebbero semplici dipinti, disegni o qualsiasi altro tipo di opera visiva (Pereira 2008, 105). Sulla base delle caratteristiche che assumono i due sistemi semiotici, le illustrazioni possono quindi essere considerate una forma di traduzione: le modalità attraverso le quali gli illustratori pervengono all'immagine non sono dissimili da quelle utilizzate dai traduttori durante il processo di traduzione interlinguistica (2008, 105-6). L'illustratore, come qualsiasi traduttore, si trova a compiere scelte precise di fronte al testo originale: deve scomporre il testo e impostare una strategia traduttiva che razionalmente gli consenta di selezionare quali parti siano le più caratterizzanti e quali invece possano essere sacrificate, fino a pervenire all'immagine finale. Questo processo non è diverso da quanto descritto da Maria Tymoczko circa la traduzione interlinguistica:

Tutti i traduttori selezionano alcuni elementi, alcuni aspetti o alcune parti del testo di origine da evidenziare e preservare. Danno priorità e privilegiano alcuni parametri rispetto ad altri e, pertanto, alcuni aspetti del testo d'origine sono rappresentati in modo parziale o completo e altri vengono invece totalmente tralasciati. [...] Certi aspetti o attributi del testo di origine finiscono per rappresentare l'intero

testo in traduzione. Di conseguenza, la traduzione è metonimica: è una forma di rappresentazione in cui parti o aspetti del testo di origine rappresentano la sua totalità (Tymoczko 1999, 54-55, trad. mia).

La definizione di traduzione come metonimica si adatta perfettamente anche alla realizzazione delle illustrazioni. In altre parole, l'illustratore deve selezionare quali aspetti trasmettere e, più in particolare, quali scene rappresentare in modo tale che "one or two figures and some attribute or accessory object, seen together, will evoke for the viewer the whole chain of actions linked in that text with the few pictured elements" (Schapiro 1973, 9). In questo senso, pertanto, le immagini svolgono un ruolo cruciale nella ricezione di un'opera letteraria, tanto che, assieme al testo, diventano mezzo integrato attraverso il quale si esprime la narrativa illustrata.

Sulla base delle teorie di Jakobson, secondo cui i lavori artistici possono essere tradotti solamente attraverso una "trasposizione creativa" (Jakobson 1970, 63), il poeta, traduttore e teorico letterario brasiliano Haroldo de Campos (1992) ha suggerito che la traduzione di testi creativi è possibile solo attraverso una loro totale ricreazione. Questo concetto è applicabile anche all'illustrazione, come suggerisce Pereira, infatti:

L'illustrazione è possibile solo attraverso la ri-creazione di elementi e valori testuali nelle immagini. [Queste ultime] sono diverse dal punto di vista del sistema di segni, ma costituiscono un'altra costruzione dello (stesso) testo nell'universo del libro illustrato. Soprattutto nei romanzi classici, spesso illustrati da artisti diversi, le illustrazioni non solo ri-creano i valori culturali e letterari del testo, ma moltiplicano tali valori in sistemi culturali diversi ogni volta che l'opera viene illustrata – agendo, così, come riscritture del testo in culture diverse, in un modo simile a quanto fanno le traduzioni. (Pereira 2008, 106-7, trad. mia)

In quanto forma di traduzione intersemiotica, il processo traduttivo da testo verbale a immagine (o anche da e verso qualsiasi tipo di testo non verbale) diventa necessariamente razionale e visibile. Questo costituisce una delle differenze più importanti della traduzione intersemiotica rispetto a qualsiasi altro processo traduttivo: la scelta delle parti da tradurre e quali invece sacrificare è infatti molto più evidente rispetto a un passaggio tra codici verbali. All'interno del processo di realizzazione delle illustrazioni intervengono diversi aspetti che costringono il risultato finale: ogni scelta adottata dall'illustratore non solo riflette la sua visione del mondo, ma anche la sua visione estetica e i suoi principi stilistici in generale. Questo fa sì che la realizzazione dell'illustrazione finale sia fortemente determinata dall'interpretazione del testo da parte dell'illustratore; in altre parole, l'illustratore è visibile in ogni sua scelta (Pereira 2008, 108) e la sua interpretazione guiderà il dialogo del lettore tra se stesso, la storia scritta dall'autore e le immagini. Una tale dimensione appare più chiara se si considera il fatto che l'illustratore si trova spesso a dover rappresentare dettagli che non vengono descritti dal

testo, siano essi aspetti relativi alle ambientazioni, ai personaggi o agli eventi che accadono all'interno del racconto.

Le illustrazioni, pertanto, sono in grado di influenzare e modificare in modo significativo l'esperienza di lettura. Questo può verificarsi sia in un rapporto di congruenza che di deviazione rispetto all'interpretazione del lettore. Mentre leggiamo un libro, infatti, creiamo nella nostra mente un'idea delle scene, dei personaggi e delle ambientazioni, spesso influenzata dall'illustrazione fornita nel testo stesso. Quest'immagine colora e guida la nostra interpretazione dell'intera storia durante la lettura. Tuttavia, a volte le illustrazioni o le rappresentazioni visive possono differire dalla nostra immaginazione iniziale, tanto che spesso ci sembrano "sbagliate". In questo senso, pertanto, le illustrazioni aumentano il piacere della lettura, aggiungono od omettono dettagli e spingono i lettori a prestare particolare attenzione ad alcuni aspetti della storia, magari anche anticipando cosa potrebbe accadere nelle pagine successive (Oittinen 2000, 103). Il prossimo paragrafo cercherà quindi di concentrarsi più a fondo sulle modalità in cui il testo può essere trasposto in immagine, nonché sulle relazioni che i due sistemi semiotici creano all'interno di opere illustrate.

3.3 Rapporto testo-immagine

I libri illustrati sono il luogo in cui parole e immagini si fondono assieme e diventano un mezzo espressivo unico. Il testo scritto è solo una metà, l'altra è costituita dal linguaggio visivo: sono entrambi i codici a veicolare messaggi e a determinare l'esperienza totale della lettura. La maggior parte dei testi illustrati sono realizzati per bambini, tuttavia, le immagini assumono un ruolo fondamentale anche all'interno di altri contesti, come per esempio nei manuali di istruzioni, nei fumetti o, più raramente, anche in altri tipi di narrativa. Sul piano formale, ci sono diverse somiglianze nella funzione che l'immagine assume in tutti questi formati: le illustrazioni possono rafforzare il messaggio espresso dal testo, ripetendo ciò che viene detto a parole, oppure possono aggiungere alcune caratteristiche al messaggio, esprimendo ciò che le parole non dicono. La portata dell'immagine del libro illustrato rispetto a quella di un manuale di istruzioni è però totalmente diversa: nel secondo contesto, infatti, l'illustrazione è utilizzata per aiutare il lettore a comprendere nel migliore dei modi le modalità in cui svolgere le mansioni indicate dal testo (Oittinen 2000, 107-8). Al contrario, all'interno del libro illustrato l'immagine può assumere diverse sfumature di significato, dando vita ad un'esperienza di lettura stratificata e creando una relazione particolare con il testo, la quale va oltre la semplice rappresentazione di quanto indicato dalle parole.

Principali fruitori del libro illustrato sono i più giovani, i quali sono sempre attratti e divertiti dalle immagini: come rifletteva Alice in “Alice nel paese delle meraviglie”, infatti, “a che serve un libro senza figure né dialoghi?” (Carroll 1865/2003, trad. it. 5), una domanda che forse ogni bambino si pone. Il libro illustrato è il primo mezzo attraverso il quale si attua il contatto con la lettura. Nell’immaginario comune, tuttavia, le immagini sono viste come un semplice accompagnamento al testo verbale; il loro compito sarebbe semplicemente quello di mettere in scena momenti salienti della storia e illustrarne alcuni passaggi. Molto spesso, si pensa che l’obiettivo finale dell’immagine sia rendere l’oggetto-libro maggiormente appetibile agli occhi del lettore più giovane, stemperando le fatiche della lettura delle monotone linee alfabetiche e catturando la curiosità del loro sguardo (Negri 2012, 52). Al contrario, però, testo e immagine non sono solamente lo specchio l’uno dell’altra, ma si rapportano in modo dinamico, animandosi reciprocamente. Parole, illustrazioni, lettore sono elementi che interagiscono in un dialogo complesso e si esprimono attraverso codici specifici: si pongono in una relazione di “distanza fragile”, dove testo e immagine non sono statici ma si muovono uno verso l’altra, guidati non solo dall’intenzione dell’autore ma anche da quella del lettore (Terrusi 2012, 116). In altre parole, il libro illustrato diventa una realtà in cui rientrano elementi eterogenei tra loro, molti dei quali non verbali. Ciò implica il ricorso ad un’idea di testualità all’interno della quale giocano un ruolo significativo tutti i segni, verbali e non verbali, presenti nello spazio modulare della doppia pagina in cui il racconto è allestito (Negri 2012, 50). In questo senso, il libro illustrato prende la forma di un ecosistema in cui si trovano sia tutti gli elementi caratterizzanti del libro stesso, parole, immagini, rimandi e strategie compositive, sia la presenza attiva del lettore. Ognuno di questi fattori compositivi si rapporta agli altri in una “relazione ecologica”, ovvero provoca un’influenza reciproca. Tra questi, uno degli elementi cardine è anche l’“evento lettura”, che produce, nell’intervento attivo del lettore, la condizione perché una storia abbia luogo (Terrusi 2012, 116).

Sebbene appaia chiara una certa importanza delle immagini nell’esperienza di lettura, gran parte dell’impostazione del rapporto tra i linguaggi che domina l’editoria rivolta ai ragazzi svalorizza troppo spesso il ruolo dell’illustrazione a pura e semplice ancella della scrittura. Ne nega così la capacità di allargare le possibilità conoscitive del soggetto e sminuisce l’importanza che anche la dimensione estetica può assumere nell’attivazione dell’intelligenza (Negri 2012). L’idea di una subordinazione del linguaggio iconico a quello verbale è rivelata dalla stessa parola “illustrazione”;³⁶ come sottolinea lo scrittore e disegnatore australiano Shaun Tan:

³⁶ Anche all’interno dell’enciclopedia Treccani, per esempio, appare chiaro il fatto che l’immagine abbia una posizione nettamente inferiore rispetto al testo scritto. In particolare, nell’enciclopedia si legge la definizione di illustrazione: “con significato concreto, figura (disegno o fotografia) stampata o inserita in un volume o in un periodico a

La parola “illustrazione” [...] suggerisce qualcosa di derivato, un’elaborazione visiva di un’idea governata dal testo. Nelle discussioni sulle “belle arti” si trova spesso il termine usato in senso spregiativo, quasi usato in opposizione al disegno e alla pittura seri; qualcosa è “mera illustrazione”. Che si dice di qualcosa di servile o comunque incapace di avere un significato indipendente; qualcosa che può essere unicamente descrittivo. (Tan s.d.)

Questa definizione mette in evidenza una visione dell’illustrazione come un semplice strumento per rappresentare visivamente ciò che è già presente nel testo. Spesso, infatti, non ci si rende conto che un’immagine può arricchire e ampliare il significato di una storia, aggiungendo profondità e dimensione emotiva. In altre parole, quindi, l’apparato iconografico di un testo illustrato esula dalla sola funzione di aiutare a capire, ma è un codice che “genera parole, non le rincorre” (Terrusi 2012, 112).

3.3.1 Sulla modalità in cui l’immagine traduce le parole

Prima di approfondire le particolari modalità in cui testo e immagine si influenzano reciprocamente e interagiscono all’interno di un libro illustrato, è necessario esplorare il processo artistico che porta alla realizzazione di un’illustrazione. Come precedentemente sottolineato, la creazione dell’immagine può essere analizzata come un atto traduttivo, non del tutto dissimile da quello della traduzione tra due testi scritti. Leach (1982), per esempio, indica come sia la traduzione, sia l’illustrazione possano essere considerate come una forma di interpretazione. In particolare, riconosce una somiglianza tra i due ambiti non solo per la necessità di comunicare al lettore un’immagine coerente attraverso un linguaggio comprensibile, ma anche per la responsabilità di preservare la fedeltà al testo (Leach 1982, 175). L’atto interpretativo compiuto dall’illustratore, per quanto possa limitare e costringere le possibili interpretazioni del lettore, è tuttavia sintomatico delle modalità in cui il testo e l’immagine interagiranno all’interno del prodotto finito.

Prendendo di riferimento il quadro teorico sull’illustrazione come traduzione intersemiotica, si può arrivare alla conclusione che, in un certo senso, le immagini possono tradurre le parole in un modo molto simile a quello in cui le parole traducono un testo. È difficile, però, riuscire a determinare con esattezza il preciso processo che porta alla realizzazione di un’immagine a partire da un codice verbale. Queste limitazioni sono state utilizzate da Pereira (2008, 108-17) per individuare tre modi in cui le immagini possono tradurre le parole:

- *Riproducendo letteralmente gli elementi testuali all’interno delle immagini.* In questa situazione si potrebbe parlare di “traduzione intersemiotica letterale”, ed è la forma più utilizzata

corredo del testo” (Treccani, illustrazione). In questa descrizione non viene messa in rilievo alcun tipo di funzione che l’immagine potrebbe assumere nel testo; al contrario, sembra collocarla simbolicamente a una posizione subalterna rispetto al linguaggio verbale.

nella realizzazione delle illustrazioni. Questa tipologia di traduzione fa riferimento a tutte quelle casistiche in cui alcuni elementi testuali (referenti concreti e astratti, colori, dimensioni, forme, ecc.) di un evento o di un passaggio vengono riprodotti senza significative modifiche (o con poche variazioni) nell'immagine. L'autrice prende ad esempio le illustrazioni di John Tenniel alla prima edizione di "Alice nel paese delle meraviglie" (1865) di Lewis Carroll: in particolare, mette in evidenza come l'illustratore abbia rappresentato le sezioni del testo che presentano un'azione concreta e le ha trasposte in maniera integrale (108-11). In altre parole, si può affermare che la prima immagine che affiora nella mente dell'illustratore durante la lettura del testo è quella che più probabilmente figurerà all'interno del disegno finale. È bene sottolineare che, tuttavia, ogni elemento del testo dev'essere allo stesso tempo analizzato e trasposto in maniera esatta, nel rispetto del significato delle parole.

- *Enfatizzando specifici elementi narrativi.* Rispetto alla modalità precedente, oltre a rappresentare ciò che viene detto nel testo, l'illustratore focalizza la sua attenzione su uno o più particolari o dettagli della narrazione (personaggi, punti di vista, azioni, ecc) che guidano la narrazione visiva delle illustrazioni. In questo modo, non solo le immagini riescono a riflettere la continuità della storia e la sua forza emotiva, ma, allo stesso tempo, completano il testo, offrendo un confronto tra il codice visivo e verbale. Pereira prende ad esempio le illustrazioni di E. W. Kemble per "Le avventure di Huckleberry Finn" (1884) di Mark Twain: l'illustratore focalizza la sua attenzione sulla rappresentazione di alcuni dettagli del testo, in particolare i personaggi, nel tentativo di smorzare le scene violente presenti nel romanzo. Nel far ciò Kemble realizza immagini totalmente statiche che, tuttavia, non forniscono al lettore i dettagli dell'intera sezione narrativa rappresentata (111-4). Rispetto alla precedente, si tratta di una strategia più complessa, utilizzata con lo scopo di focalizzare (o distogliere) l'attenzione su specifici momenti narrativi, personaggi, azioni o ambientazioni. La scelta di questo tipo di interpretazione, pertanto, è frutto di una motivazione esterna: nell'esempio citato la rappresentazione è stata guidata dalle esigenze dell'autore stesso.
- *Adattando le figure a specifiche ideologie o a correnti artistiche.* Con questa strategia, l'illustratore realizza le immagini avendo in mente una specifica ideologia o una particolare tendenza artistica. Si tratta di illustrazioni che riflettono le caratteristiche di un determinato periodo storico o le idee e i valori dell'illustratore stesso. Molto spesso, la realizzazione di questo tipo di immagini è influenzata da vincoli esterni della committenza o dal tentativo

dell'illustratore di esprimere determinati ideali o concetti. Per esemplificare questa strategia, Pereira prende in esame due testi illustrati. Il primo è una versione dell'“Eneide” tradotta da Pierre Perrin, in cui le immagini sono state create per promuovere i valori dell'*Ancien Régime* in Francia come propaganda contro il periodo napoleonico; il secondo è un adattamento moderno dell'“Amleto” di Shakespeare, inserito all'interno del mondo Cybergothic (Pereira 2008, 114-6).

Queste strategie possono aprire a diverse possibili interpretazioni delle immagini, soprattutto nella loro relazione con il testo scritto. Tuttavia, c'è un aspetto importante che vale la pena sottolineare: la creazione di immagini genera nuovi e diversi livelli di significato che si fanno portavoce di altrettante letture soggettive. Dal punto di vista traduttivo, questo è un elemento estremamente significativo: se le parole sono portavoce di interpretazioni sempre nuove e diverse, il modo in cui l'illustratore interpreta il testo è solo una delle varie possibilità. Poiché l'illustrazione riflette l'interpretazione dell'illustratore stesso, alcune delle possibili interpretazioni del testo originale potrebbero risultare limitate o costrette: l'illustratore intromette la sua interpretazione in un dialogo che altrimenti sarebbe solamente quello tra l'autore del testo verbale e il lettore. In questo senso, piuttosto che estendere i significati del testo, l'immagine spesso li circoscrive e li specifica. Questo aspetto, pertanto, sottolinea il ruolo fondamentale delle immagini come elementi chiave nella ricezione dell'opera letteraria (Oittinen, Anne e Garavini 2018, 18; Pereira 2008, 117).

3.3.2 Sulla modalità in cui parole e immagini interagiscono tra loro

La strategia adottata nella realizzazione delle illustrazioni dice molto sulla modalità in cui testo e immagine interagiranno nell'opera finita. Tali relazioni si basano su un'ampia gamma di dinamiche sofisticate, più volte esplorate da alcuni autori. Denise Agosto (1999), per esempio, considerando la totalità del mezzo espressivo rappresentata dal libro illustrato, distingue la *parallel storytelling* (“narrazione parallela”), in cui il testo e le illustrazioni raccontano allo stesso tempo la stessa storia, dalla *interdependent storytelling* (“narrazione interdipendente”), in cui il lettore deve necessariamente prendere in considerazione sia il codice verbale che quello visivo al fine di comprendere la trama nella sua interezza (Ippolito 2008, 86). Autrici come Maria Nikolajeva e Carole Scott (2001), invece, aggiungono una terza dimensione, individuando tre tipi essenziali di relazione testo-immagine: alla *symmetrical interaction* (“interazione simmetrica”) e alla *counterpart interaction* (“interazione a contrasto”), rispettivamente simili ai concetti di “narrazione parallela” e di “narrazione interdipendente” di cui parlava Agosto, aggiungono la *enhancing interaction* (“interazione rafforzativa”), in cui le immagini

ampliano il contenuto del testo o le parole arricchiscono l'illustrazione (*Ibidem*). Da queste definizioni, appare chiaro che l'intervento dell'illustratore è la chiave di lettura del modo in cui testo e immagine interagiscono tra loro. Se si paragonano queste modalità con le strategie di traduzione indicate dalla Pereira, infatti, emerge un parallelismo tra i due ambiti: una "traduzione intersemiotica letterale" porta solitamente a una "narrazione parallela" o a un'"interazione simmetrica"; qualora, invece, l'illustratore decida di enfatizzare specifici elementi narrativi, si va incontro a una "narrazione interdipendente", un'"interazione a contrasto" o anche a un'"interazione rafforzativa" sulla base di quanto l'immagine realizzata si avvicina o si discosta da ciò che è espresso nel testo.

Queste classificazioni, per quanto adatte a descrivere qualsiasi tipo di relazione testo-immagine, sono state formulate avendo in mente l'esempio dei *picture book*.³⁷ Martino Negri, nel suo articolo "Parole e figure: i binari dell'immaginazione" (2012), analizza nello specifico come parole e figure interagiscono all'interno della narrativa illustrata, giungendo a una conclusione simile a quella di Nikolajeva e Scott riguardo all'"interazione simmetrica" e all'"interpretazione rafforzativa". Nello specifico, individua due linee di tendenza. La prima comprende le immagini che accompagnano le parole con lo scopo di rendere sensorialmente esperibile quanto evocato dalle parole. In questi casi, le immagini rappresentano un momento specifico della narrazione, con lo scopo di ammaliare l'occhio e di costruire l'atmosfera all'interno della quale la vicenda narrata si svolge. Attraverso la ricchezza dei dettagli e alla particolarità del segno e dello stile adottati dall'illustratore, l'illustrazione contribuisce al racconto, a volte amplificandone certi aspetti, a volte conferendogli connotazioni inusuali. In questo modo, l'illustrazione non ha solamente un ruolo decorativo ma contribuisce anche, in certa misura, all'interpretazione del testo che accompagna (61-2). Una seconda linea vede le immagini portavoce di informazioni ulteriori rispetto a quelle presenti nel testo verbale, imprescindibili al pieno sviluppo del racconto. Soffermandosi su elementi o aspetti della storia che il testo verbale omette, le illustrazioni suggeriscono idee ed emozioni che le parole non sanno raccontare con altrettanta efficacia. In particolare, l'illustratore aggiunge elementi che non solo arricchiscono la scena visiva nella mente del lettore e amplificano (o limitano) la forza evocatrice delle parole, ma, allo stesso tempo, si presentano come incongrui e destabilizzanti rispetto alla scena descritta nel testo, divenendo narrativamente avvincenti (62-3). Da questi studi emerge un'opinione condivisa sulla stretta relazione che

³⁷ I *Picture Book* sono "albi illustrati" caratterizzati da una costitutiva interdipendenza tra linguaggio iconico e linguaggio verbale, che proprio in tale relazione hanno la loro specificità espressiva. Si tratta di vere e proprie forme narrative (Negri 2012, 63), completamente diverse dalle esperienze della narrativa illustrata. La differenza sostanziale tra i due mezzi espressivi risiede nel fatto che il rapporto tra parola e immagine nei *Picture Book* è molto più stretta ed evidente. Molto spesso, infatti, nella narrativa illustrata le immagini rendono visibile quanto evocato dalle parole, ma, allo stesso tempo, impreziosiscono l'opera.

i due codici visivi portano avanti all'interno dei libri illustrati: non sono solamente le immagini che completano ed esprimono "di più" rispetto a quello che dice la parola, ma è anche il testo che completa e aiuta a contestualizzare l'immagine. Di conseguenza, parole e immagini si pongono in un rapporto di continuità, in cui un codice supporta e aiuta la comprensione dell'altro.

Uno degli studi più completi sulle molteplici dinamiche relazionali tra testo e immagine, condotto da Perry Nodelman e contenuto all'interno del volume "Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Book" (1988),³⁸ evidenzia proprio questo aspetto. Secondo l'autore, infatti, i due codici non sono semplicemente l'uno lo specchio dell'altro ma, al contrario, si completano reciprocamente. Qualora si consideri solamente l'aspetto visivo, le immagini di per sé trasmettono un'idea generale e complessa di una scena qualsiasi, come potrebbe essere quella di un qualunque dipinto. In altre parole, non forniscono alcun suggerimento sulla ragione o sugli elementi sui quali si dovrebbe focalizzare l'attenzione: si tratta quindi di semplici opere decorative fine a se stesse. In assenza di un contesto verbale, sia esso il titolo del dipinto oppure una storia di riferimento, l'impatto visivo di tali immagini come fonte di piacere estetico supera qualsiasi informazione narrativa specifica che potrebbe essere contenuta. Di conseguenza, senza un testo di riferimento, si è spesso inclini a fraintendere le informazioni visive contenute all'interno delle immagini. Questo pertanto rivela quanto le informazioni veicolate dai codici visivi possano essere frammentarie in mancanza di un focus offerto dal linguaggio verbale. Quando le parole guidano la nostra percezione, infatti, le relazioni e i significati nascosti all'interno dell'immagine appaiono subito chiari: le parole hanno il potere di trasformare le immagini in ricche fonti narrative, ma ciò avviene soltanto perché il testo comunica in modo così diverso rispetto alle immagini da andare a influenzarne il significato. Allo stesso modo, le immagini possono altresì alterare l'impulso narrativo delle parole (Nodelman 1988, 93-7). Questo rapporto così stretto evidenzia quanto il testo verbale e le immagini si influenzino reciprocamente, contribuendo alla creazione di significato e alla fruizione estetica di un'opera illustrata.

Nel contesto del libro illustrato, al linguaggio delle immagini si riconosce generalmente una speciale efficacia comunicativa. Soprattutto per i lettori in età evolutiva, l'illustrazione riveste un'importante ruolo di supporto allo sviluppo delle capacità cognitive, oltre che di stimolo nei confronti della lettura. Molto spesso, tuttavia, si sottovaluta il fatto che il linguaggio visivo possa avere una sua autonomia semantica. In altre parole, molte persone non colgono quanto un'illustrazione possa veicolare infor-

³⁸ La gran parte delle informazioni che costituiscono questa sezione del presente capitolo sono state estratte dal settimo capitolo di questo volume.

mazioni che vanno oltre la mera rappresentazione visiva del testo che accompagna: le immagini possono arricchire il testo verbale, aggiungendo livelli di significato e influenzando sulle possibilità comunicative e interpretative del libro nel suo complesso. In questo modo, il linguaggio visivo si rivela essere un potente strumento di comunicazione, capace di arricchire l'esperienza di lettura e di aprire a nuove modalità di esplorare il mondo narrativo (Negri 2012, 56). È bene sottolineare che, tuttavia, le immagini riescono a comunicare informazioni aggiuntive al testo proprio perché sono animate dalle parole stesse.

La maggior parte dei libri illustrati non si limitano a rivelare che le illustrazioni ci mostrano più di quanto il linguaggio verbale possa esprimere, ma raggiungono un'unità di livello superiore: se è vero che le immagini aggiungono informazioni al testo, riescono però a rendere la loro differenza con le parole una significativa forma di piacere e di stimolo per la lettura. Il testo trasmette informazioni sull'ambientazione, sui personaggi, sugli atteggiamenti e sulle atmosfere dei racconti; le immagini riescono nello stesso intento più facilmente (Nodelman 1988, 208-10). Con un solo colpo d'occhio, il lettore riesce così a cogliere dettagli più profondi di quanto le parole possano esprimere.

All'interno della sua monografia dedicata al libro illustrato, Perry Nodelman approfondisce la relazione tra testo e illustrazione indagando le modalità attraverso le quali l'immagine riesce a fornire più informazioni e in maniera più immediata. In particolare, il codice visivo non solo conferma quanto espresso dalla parola, ma deve necessariamente aggiungere elementi in quanto si trova costretto a specificare dettagli che non sempre sono presenti nel testo. In altri termini, riesce a trasmettere e rappresentare prontamente sia l'"oggetto" sottointeso nel sistema verbale, sia le peculiarità specifiche di quell'"oggetto". In questo modo, pertanto, si riesce a comunicare quanto il testo non riuscirebbe mai a trasmettere, indipendentemente dal numero di parole utilizzate. Anche un lungo elenco di dettagli e aggettivi sarebbe infatti insufficiente per catturare tutte le minime caratteristiche fornite dall'immagine, soprattutto dal momento che non riuscirebbe a replicare l'impatto visivo complessivo. Allo stesso modo, l'illustrazione sarebbe capace di restituire l'aspetto di oggetti che non si conosce e di cui non si conosce il termine esatto per descriverli. Nondimeno, attraverso i dettagli rappresentati dall'illustratore si possono comprendere più facilmente caratteristiche dell'atteggiamento dei personaggi, delle ambientazioni e delle atmosfere che sono tenute implicite nel testo (1988, 202-8). Basti pensare a tutti gli oggetti che "arredano" le scene di molte illustrazioni: molto spesso, infatti, la raffigurazione di determinati utensili, abiti o architetture è utile per far risalire al momento e al luogo in cui si svolge il racconto.

Considerando anche quanto precedentemente affermato, le immagini possono quindi comunicare al lettore un numero più alto di informazioni rispetto alle parole solo se c'è un testo che aiuta a focalizzare l'attenzione su determinati elementi e che dice cosa vale la pena considerare. In un certo senso, pertanto, la comprensione dell'illustrazione è sempre un atto di reciproca comunicazione con il testo: bisogna per forza imporre all'immagine il linguaggio verbale al fine di interpretare le informazioni visive; solo in questo modo si rendono evidenti tutti gli aspetti che le parole stesse non esprimono. Leggere il linguaggio visivo per recuperare il senso narrativo di una storia significa quindi applicare la comprensione del testo all'immagine e trasformare l'informazione visiva in verbale. Di conseguenza, il potere narrativo dell'immagine è paragonabile a quello di mille parole solo in determinati contesti, ovvero quando, oltre all'immagine, è fornito un contesto per interpretarla (1988, 211). Nodelman quindi sostiene:

[...] che le parole senza le immagini possono essere vaghe e incomplete, non comunicando importanti informazioni visive, e [...] che le immagini senza le parole possono essere vaghe e incomplete, mancando della messa a fuoco, delle relazioni temporali e dei significati interni espressi così facilmente dalle parole. (216, trad. mia)

3.3.3 Immagini e comprensione del testo

Tenendo tra le mani un libro illustrato, il primo elemento su cui si focalizza l'attenzione del lettore è sicuramente l'immagine. Molto spesso l'occhio viene attirato dallo stile e dai colori delle illustrazioni proprio perché esulano completamente dalla monotonia e dall'uniformità del testo e, per questo motivo, sono il fattore principale che guida la scelta di una determinata lettura piuttosto che un'altra. Più volte nel corso di questo capitolo è stato affermato che una delle caratteristiche principali del libro illustrato è il ruolo che le immagini svolgono sulla lettura e sulla comprensione del testo. Il linguaggio visivo sembra infatti dominare quello verbale, distraendo la linearità della lettura e provocando una tensione tra l'impulso di soffermarsi a guardare le immagini e quello di non interrompere il flusso narrativo (Oittinen, Anne e Garavini 2018, 23). Per quanto il lettore si sforzi di concentrare la sua attenzione sul testo, la lettura sarà influenzata da ciò che la visione periferica percepisce, come per esempio il colore, le forme e lo stile delle illustrazioni (Nodelman 1988, 242). La relazione che così si instaura anche nell'"evento lettura" permette però di avere una visione più completa degli eventi narrati: proprio perché testo e immagine comunicano attraverso codici molto diversi, costituiscono due modalità che, nella loro unità, riescono ad indirizzare la comprensione del lettore.

I due codici comunicativi sono però molto diversi tra loro e trasmettono informazioni in modalità totalmente differenti. Le immagini sono prevalentemente raffigurative, ovvero il loro contenuto appare immediatamente comprensibile perché rappresentano visivamente un "oggetto"; il testo verbale è invece descrittivo, cioè capace di costruire il suo contenuto solo attraverso regole linguistiche che devono essere necessariamente consolidate anche dal lettore per poter produrre comprensione (Oittinen 2000, 31). Questo ha condotto all'ipotesi che il pensiero umano percepisca il testo e le immagini attraverso due modalità distinte, sulla base del concetto di bimodalità cerebrale. Secondo questa teoria, che è uno dei principi cardine della neurolinguistica, l'area emisferica destra e quella sinistra si occupano di due tipi di processi cognitivi differenti. Nello specifico, il lato sinistro del cervello umano opera con una percezione analitica, sequenziale e logica ed è pertanto, responsabile del linguaggio e della comprensione denotativa; il lato destro, invece, ha una percezione globale, simultanea e analogica, controlla le capacità visive e spaziali, nonché presiede alla comprensione delle connotazioni. Se si sovrappone la doppia modalità del cervello ai due sistemi semiotici presenti in un libro illustrato, diventa evidente come le parole comunichino tramite modalità direttamente associate all'emisfero sinistro del cervello, mentre le immagini lo fanno con l'emisfero destro. Le narrazioni raccontate dalle parole sono infatti lineari, sequenziali e logiche: la trama è formata da eventi che si relazionano tra loro non solo in rapporto temporale ma anche di causa ed effetto. Al contrario, le immagini tendono ad essere più diffuse e meno esplicite: vengono colte nella loro totalità attraverso un colpo d'occhio che cattura l'intera scena, senza che la mente si soffermi sulle relazioni causali tra gli elementi presentati (Nodelman 1988, 197-8). Tuttavia, proprio come i due emisferi del cervello umano comunicano tra di loro e lavorano di concerto per determinare il significato di un'esperienza, sia essa visiva o verbale, anche il testo e l'immagine non possono essere totalmente separati. Mettendoli in relazione, il significato di entrambi i codici cambia inevitabilmente. Ciò determina il fatto che i buoni libri illustrati, nel loro insieme, "are a richer experience than just the simple sum of their parts" (199).

Nell'esperienza di lettura di un libro illustrato, il lettore costruisce il significato del testo e delle immagini continuando a spostare l'attenzione tra le due fonti di informazione. Si tratta di una modalità di lettura molto dinamica e in cui le interpretazioni del testo costringono a reinterpretare le immagini e le reinterpretazioni dell'immagine stessa costringono a reinterpretare nuovamente il testo (Oittinen 2000, 28; Nodelman 1988, 243). Quando una storia viene narrata sia con le parole che con le illustrazioni, la comprensione del testo è guidata dalle aspettative generali costruite durante il

corso di lettura della storia e determinate dal contenuto complessivo delle immagini. Successivamente, mentre le parole rettificano e specificano la comprensione delle immagini, queste ultime forniscono informazioni che spingono a reinterpretare e a dettagliare i significati del testo. Questo processo crea nuovi schemi che aiutano a generare aspettativa man mano che si procede nella lettura (Nodelman 1988, 217):

Indipendentemente se si inizia la lettura dal testo verbale o da quello visivo, l'uno genererà aspettative per l'altro, il quale, a sua volta, fornirà nuove esperienze e nuove aspettative. Il lettore si sposta continuamente tra il testo verbale e l'elemento visivo, in una concatenazione sempre crescente di comprensione. Ogni nuova rilettura, sia dei testi che delle immagini, creerà premesse migliori per una reinterpretazione adeguata dell'interno contenuto. (Nikolajeva e Scott 2001, 2; cit. in Oittinen, Anne e Garavini 2018, 28)

Questo particolare processo è stato analizzato anche dal punto di vista empirico da Karen M. Feathers e Poonam Arya (2012) attraverso la tecnologia dell'*eye tracking*. Il loro studio ha confermato che tutti i giovani lettori osservavano le immagini durante il corso della lettura e che le illustrazioni venivano utilizzate in modi diversi. Dal momento che i bambini guardavano le figure sia prima che dopo la lettura del testo scritto, si è potuto affermare che le informazioni visive venivano usate per stabilire il contesto della lettura. Inoltre, offrivano supporto per confermare ciò che i giovani lettori leggevano nel testo: dopo aver letto una porzione della storia, i bambini si rivolgevano alle illustrazioni alla ricerca degli oggetti e delle azioni descritte. Le autrici hanno quindi concluso che le immagini aiutano a comprendere il testo scritto in due modi diversi, sia mostrando direttamente un oggetto o un'azione menzionati nel testo, sia fornendo un contesto generale in cui inquadrare la narrazione (Oittinen 2000, 29). Se questo è vero per i *Picture Book*, l'esperienza di lettura dei libri illustrati è diversa. Sebbene anche nella narrativa illustrata le informazioni verbali e visive formino un'unità inseparabile, il testo fornisce un ampio contesto per la comprensione della storia nella sua totalità, anche senza i dettagli visivi aggiunti. In altre parole, la comprensione del testo non richiederebbe il continuo spostamento dell'attenzione tra linguaggio verbale e visivo. Tuttavia, questo passaggio avviene lo stesso alla ricerca di indizi che possano confermare o chiarire il significato degli elementi verbali (29-30).

In definitiva, testo e immagini si relazionano in maniera piuttosto complessa e su livelli diversi, contribuendo a guidare l'interpretazione del libro illustrato e a stimolare la creazione di aspettative nella lettura. Nel contesto del rapporto tra i due codici, si può quindi affermare che le due forme di comunicazione, sebbene diverse nella loro natura, si completano e influenzano profondamente il processo di lettura. Per concludere, come sostenuto da Perry Nodelman:

Poiché comunicano tipi di informazioni differenti e perché lavorano insieme limitando il significato reciproco, parole e immagini hanno necessariamente una relazione conflittuale; la loro complementarità è una questione di opposti che si completano a vicenda grazie alle loro differenze. Di conseguenza, le relazioni tra immagini e testi nei libri illustrati tendono ad essere ironiche: ognuno parla di questioni su cui l'altro tace. (Nodelman 1988, 221)

4. Proposta di traduzione illustrata

4.1 Premessa

Sulla base delle considerazioni esposte nel precedente capitolo, la traduzione, pertanto, non può essere considerata come un semplice passaggio di un messaggio tra due lingue propriamente dette, ma si estende anche a sistemi linguistici completamente diversi. Le riflessioni di importanti studiosi come Jakobson, Torop e Osimo sulla traduzione intersemiotica rendono evidente come un testo scritto possa essere reinterpretato, riformulato o ampliato attraverso l'uso delle immagini e viceversa. Questo processo apre la porta a un ampio ventaglio di opportunità creative e interpretative, una di queste è la narrativa illustrata. I testi tradotti per l'infanzia sono spesso illustrati e, in questi casi, il linguaggio verbale viene recepito insieme al visivo.

La traduzione dei tre racconti presentati in questo elaborato, pertanto, non vogliono solamente cercare di rendere accessibile la narrativa fantascientifica cinese ad un pubblico più giovane; allo stesso tempo, vogliono indagare l'atto di tradurre in una prospettiva più ampia. Il progetto presente nelle prossime pagine, infatti, cerca di includere modalità diverse di traduzione. Prendendo in prestito la terminologia di Jakobson, come primo passo ci si è occupati di una traduzione interlinguistica, volgendo il testo cinese in lingua italiana; successivamente, i testi sono passati attraverso un passaggio di traduzione itralinguistica, con l'obiettivo di semplificare la lingua scritta per rivolgersi ad un pubblico giovane e, infine, si è deciso di corredare il testo con delle immagini, le quali non sono altro che una traduzione dalla lingua scritta in un linguaggio visivo.



L'antica nave nel deserto

"Abbiamo scoperto il segreto dei
tempi antichi."

"Quale segreto?"

"In passato gli uomini non vivevano
come noi."



Han Song



L'antica nave nel deserto

Finalmente le vacanze interstellari! Chi non ne sarebbe stato felice?

Magnete e Calamita partirono di prima mattina.

Il potente condensatore ottico convogliò i deboli raggi solari, diffondendo luce sulla Terra. Calamita chiese al fratello:

"Ma il Grande Deserto è proprio qui davanti a noi?"

"Proprio così! Questa volta ti aspetta proprio una bella sorpresa!"

"Ma quanto è grande?"

"Non l'ho mai visto nemmeno io, ma sicuramente molto più grande del giardino di casa."

"Dicono che lì siano nascosti antichi tesori."

Magnete si guardò attorno con circospezione: "Abbassa la voce! Non dovremmo sapere queste cose!"

"Per questo stiamo andando nel Grande Deserto senza dirlo a papà. Ma perché poi?"

Nemmeno lui lo sapeva. Non disse nulla di fronte alla sorella, fece finta di essere assorto nei suoi pensieri.

In quel momento, il deserto comparve davanti ai loro occhi. Quanto era grande! Il giardino di casa non poteva

minimamente competere! Probabilmente era molto più esteso di decine e decine di città spaziali Big Bird messe

insieme. Il Grande Deserto non era altro che un antico oceano terrestre ormai prosciugato. A scuola, Magnete aveva

imparato che, tra questi antichi oceani, ce n'era uno chiamato Pacifico, e altri di nome Indiano e Atlantico.

Ai comandi dell'ala volante, Magnete volteggiò alcune volte sopra il Deserto. Non si riusciva a trovare nemmeno un

albero. Avvistarono, però, un grande gruppo di uomini in lontananza, probabilmente una squadra d'esplorazione. L'ala

volante fece attenzione a non farsi notare.



... CORPI CELESTI...

"Ma dove sono tutti gli antichi tesori?" chiese Calamita smarrita alla vista della sconfinata distesa di sabbia gialla sotto di lei. "Fratellone, non avevi detto che dovunque si guarda si possono trovare pezzi di vecchi robot?"

"Ma che fretta c'è? Non abbiamo ancora iniziato a scavare!" Magnete pensò tra sé che le ragazzine non facevano altro che lamentarsi. Era però preoccupato che gli oggetti migliori fossero già stati portati via da chi era arrivato prima di loro.

In quell'istante, dal deserto si levò una nube di fumo giallo e, all'improvviso, un forte vento iniziò a ululare; cielo e terra si riempirono di polvere. Gli occhi di Magnete si illuminarono: "Tempesta di sabbia!"

Calamita batté le mani ed esultò eccitata: "Dai, veloce! Entriamoci!"

Non appena Magnete azionò i comandi, l'ala volante si lanciò dentro la nuvola di fumo, librandosi in alto e in basso molto piacevolmente. Magnete fu però colto alla sprovvista quando, tutto ad un tratto, sul monitor apparve un enorme oggetto. Senza alcun dubbio, era rimasto sepolto fino a quell'istante e senz'altro era stato il forte vento che aveva soffiato via uno spesso strato di sabbia e lo aveva riportato alla luce.

I tesori erano tutti sotto terra, allora!

Vento e sabbia sparirono gradualmente. I due fratelli osservarono con più attenzione quell'oggetto dall'alto. Le sue dimensioni erano circa un terzo di quelle di una città spaziale, la parte superiore era costellata da oblò, tutti ricoperti di sabbia. Dal corpo dell'oggetto si diramavano diverse antenne ricurve e gambe metalliche. Era più nero del carbone, anche se molte parti presentavano già macchie di ruggine.



... CORPI CELESTI...

Una comune astronave, giudicò rapido Magnete. Sì, nei volumi illustrati aveva già visto qualcosa di simile e, a giudicare dall'aspetto, risaliva a tempi antichi.

Con estrema attenzione, Magnete fece atterrare l'ala volante sulla superficie esposta dell'enorme oggetto insabbiato. La parte superiore dell'astronave era una grande cupola ma, date le sue colossali dimensioni, l'ala volante riuscì a fermarsi saldamente, come se fosse su un piano.

Magnete si rivolse a Calamita: "Cerchiamo un modo per intrufolarci dentro!"

"Ma io ho paura, fratellone!"

"Tanto valeva non portarti," storse le labbra deluso e continuò "questa è veramente un'occasione da non perdere!"

Calamita rimase in silenzio. "Fai come vuoi io entro a cercare una di quelle leggendarie bambole a batteria. Se hai paura, allora rimani qui" aggiunse il fratello azionando un interruttore. Magnete si ritrovò subito nel ventre dell'astronave: il dispositivo di trasferimento spaziale funzionava in questo modo.

Si voltò per dare un'occhiata. Vide Calamita proprio dietro di lui: alla fine lo aveva seguito all'interno e Magnete non poté fare a meno di sorridere.

Fratello e sorella si guardarono attorno e si resero conto di trovarsi esattamente alla fine di un corridoio metallico. Sulle pareti non si vedeva alcun tipo di segnale o di decorazione. Cosa c'era in fondo? Il buio era troppo penetrante per riuscire a vederci qualcosa. Magnete aumentò la luminosità della torcia che fluttuava davanti a sé, quindi prese la mano della sorella e iniziarono a camminare.

Dopo solo alcuni passi, videro un oggetto bianco spettrale steso in mezzo al corridoio. Magnete fece un passo indietro.

Calamita chiese: "Che cos'è? È la bambola?"

Lei non poteva saperlo, ma Magnete invece sì. Qualcosa di simile era esposto in una delle aule scolastiche.

"È uno scheletro umano" rispose alla sorella.



... L'ANTICA NAVE NEL DESERTO ...

Gli scheletri che si trovavano a scuola erano fatti di materiali sintetici, ma in quel caso, sembrava avere una composizione leggermente diversa. Magnete pensò che ci fosse qualcosa di strano.

"Cos'è uno scheletro?" chiese Calamita.

"Anche se te lo spiegassi non lo capiresti." Poi continuò:

"Nelle scuole ci sono oggetti simili per comprendere meglio la struttura interna del nostro corpo. Tu sai come sei fatta dentro?"

"No."

"Quando andrai a scuola, il tuo insegnante utilizzerà un modello simile per spiegartelo."

"Allora questo è un modello che usavano in antichità per fare lezioni?" chiese Calamita, cercando di allungare la mano per toccare quelle ossa bianche.

Magnete la tirò indietro: "No! Solo gli studenti di quinta possono toccarlo."

Detto ciò, trascinò la sorella oltre lo scheletro e continuarono a camminare.

Man mano che il corridoio si allungava, comparvero su entrambe le pareti una serie di portelloni l'uno a fianco all'altro. Magnete provò a spingere una delle porte, finché questa non si spalancò. All'interno si apriva una stanza.

Ad un primo sguardo, anche lì erano esposti scheletri umani!

A differenza del primo, all'interno della stanza tre scheletri erano sdraiati su un grande letto; il viso rivolto al cielo. Tra i due più grandi era disteso uno di più piccole dimensioni, forse anche più piccolo rispetto a Calamita. A fianco di quest'ultimo c'era anche un altro oggetto. Quando Calamita lo vide le si illuminarono subito gli occhi: era una bambola, un'antica bambola metallica!

Com'era possibile che nei tempi antichi gli studenti potevano portare giocattoli a lezione e oltretutto dimenticarsi di portarli a casa, pensò Magnete tra sé. In quel momento,



... CORPI CELESTI...

sentì la sorella tirargli la manica: "Fratellone, la voglio!"

Lui fece due passi avanti, allungò la mano e raccolse il piccolo oggetto. Proprio nel momento in cui lo stava per dare alla sorella, gli balenò in mente un pensiero, quindi allungò l'altra mano per toccare le ossa. Avrebbe dovuto aspettare ancora un altro anno prima di poter toccare i modelli di scheletro e, per un attimo, fu elettrizzato dalla sua stessa audacia.

Al tatto, però, non gli sembrava affatto materiale sintetico.

Possibile che gli antichi usassero un altro tipo di materiale per realizzare i loro modelli?

Magnete sapeva che anche nell'antichità, proprio come in tempi più recenti, le salme dei morti venivano cremate. Non potevano rimanere veri e propri resti umani.

Con una certa inquietudine, consegnò la bambola a Calamita, quindi la spinse fuori dalla stanza. Nel momento in cui uscirono, Magnete non poté fare a meno di guardarsi indietro. I tre scheletri giacevano spaventosi. Con la bocca spalancata e i grandi fori neri al posto degli occhi, sembravano volessero parlare senza aver parole per poterlo fare.

Anche Magnete era un po' spaventato. Sembrava che fosse successo qualcosa di insolito.

Mentre continuavano a camminare, videro altri scheletri. Ce n'erano di più grandi e di più piccoli, in ogni tipo di posizione. Alcuni erano crollati in sale computer piene di apparecchiature complesse, altri se ne stavano seduti su piccoli veicoli ormai immobili. In una grande sala, i due fratelli trovarono centinaia di scheletri ammassati l'uno sull'altro.

Che senso aveva fare così tanti modelli? Più Magnete ci pensava, più si insospettiva e si agitava. "Fratellone, attiva la bambola! Non avevi detto che funziona a batteria?" protestò Calamita. "Sei davvero fastidiosa, non pensi ad altro che giocare! Continuiamo ad esplorare i misteri dei tempi antichi o no?"



"Ma quali misteri? Non è proprio la bambola il mistero?"

Rimproverata dal fratello, Calamita era un po' contrariata. Smise di camminare e si sedette a giocherellare con la bambola. Non ne voleva sapere di funzionare. Quindi Magnete prese l'alimentazione della torcia fluttuante e la inserì tra le braccia della bambola.

"Si muove! Si muove!" urlò Calamita. Il suono metallico di un motore gorgogliante uscì dal ventre della bambola e i suoi occhi si aprirono.

Magnete la fissò incredulo. Quel giocattolo dormiva da almeno un migliaio di anni! Era incredibile che tutti i suoi componenti fossero ancora intatti.

Non era però un semplice giocattolo. Con grande stupore dei fratelli, un fascio di luce uscì dalle palpebre aperte e illuminò lo spazio aperto di fronte a loro con un ologramma in movimento.

L'immagine non del tutto stabile, anzi intermittente, lasciò comunque i due fratelli a bocca aperta. Era uno spettacolo che nessuno dei due aveva mai visto prima, una scena che però non sarebbe mai potuta accadere nel corso della loro vita. Un gruppo di persone stava scappando; indossavano strani abiti antichi. I loro volti erano contorti in espressioni terrorizzate mentre un'enorme città stava bruciando alle loro spalle.

Un altro gruppo li stava inseguendo, indossavano anch'essi simili vesti antiche. Tra le mani brandivano lunghi tubi sputafuoco... Non appena quelle persone in fuga venivano raggiunte dalle lingue infuocate, la loro pelle e le loro carni si scioglievano, trasformandosi in ossa bianche che collassavano fragorosamente a terra.

Tra le persone a terra c'erano anche molti bambini. Chi non era stato colpito cercava di fuggire ancora più in fretta. Davanti a loro comparve un grande mare. Un enorme velivolo stazionava sulle sue sponde. Magnete e Calamita lo riconobbero, era l'astronave in cui si trovavano proprio in quel

momento!

Chi scappava si riversava confusamente uno dopo l'altro all'interno dell'astronave. Gli inseguitori raggiunsero il velivolo e iniziarono a sparagli contro con i loro lunghi tubi mentre dagli oblò uscivano a loro volta lingue di fuoco in risposta. Sempre più scheletri caddero a terra.

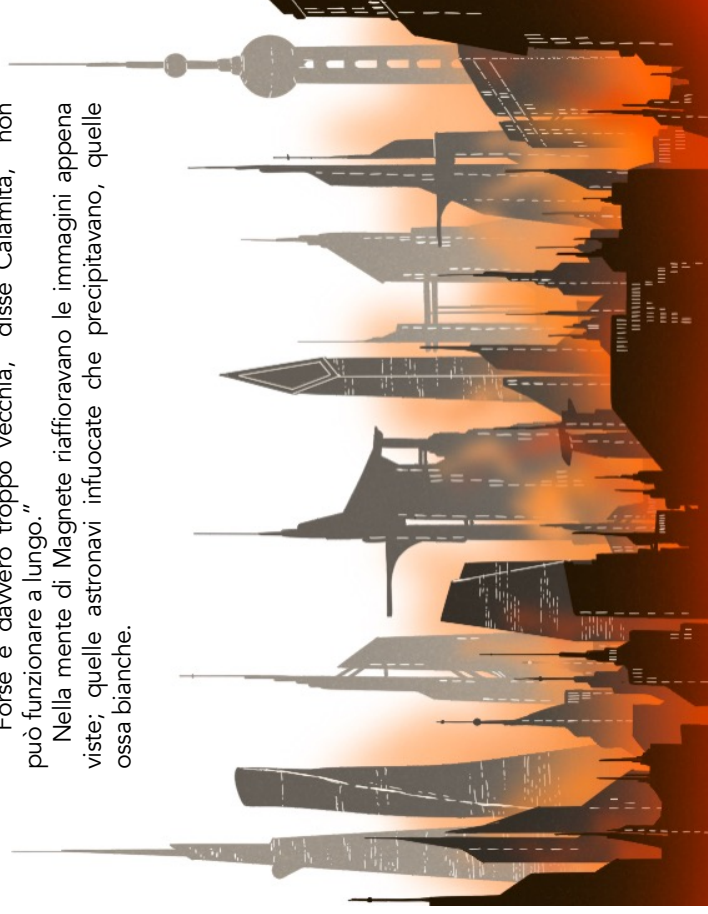
Alcune astronavi si alzarono precipitosamente in volo mentre da terra continuavano ad essere attaccate. Altre si trasformarono in palle di fuoco ed esplosero a mezz'aria, altre ancora precipitarono storte nelle acque del mare, senza più riemergere.

Quel mare non era altro che il deserto in cui si trovavano i due fratelli in quel momento.

La proiezione si interrompe e con un cigolio la bambola smise di funzionare.

"Forse è davvero troppo vecchia," disse Calamita, "non può funzionare a lungo."

Nella mente di Magnete riaffioravano le immagini appena viste; quelle astronavi infuocate che precipitavano, quelle ossa bianche.



"Cosa diavolo facevano gli uomini nell'antichità?" mormorò tra sé.

"Un gioco? Oppure una competizione interstellare?" chiese Calamita.

Magnete non lo sapeva: "Sicuramente no." Iniziava però ad agitarsi.

Si voltò a guardare gli scheletri che lo circondavano. Ora sapeva che non erano semplici modelli. In antichità, se le persone morivano colpite da quei lunghi tubi sputafuoco, non venivano mandate a cremare. Quel tipo di strumento non faceva altro che spogliare una persona della sua stessa carne.

Magnete e Calamita non avevano mai sentito parlare di "guerra". Nel loro mondo, la pace era stata preservata per oltre un millennio.

Magnete si rivolse alla sorella: "Abbiamo scoperto il segreto dei tempi antichi."

"Quale segreto?"

"In passato gli uomini non vivevano come noi." Rispose in tono serio, come fosse un adulto.

"È proprio così! Questo è certo." Calamita pensò ci fosse qualcosa di strano nel fratello.

Senz'ombra di dubbio gli antichi erano diversi dagli uomini moderni, questo anche Magnete lo sapeva. La "diversità" dei tempi moderni aveva però qualcosa di singolare e per qualche motivo, Magnete non riusciva più ad essere felice. "Dobbiamo andar via di qua!"

"Ma come! Voglio cercare una bambola migliore, non come questa che appena la usi si rompe." rispose Calamita imbronciata.

A Magnete parve che da un momento all'altro gli scheletri bianchi tutt'attorno si sarebbero alzati. Tutto era immerso in una inquietante oscurità. Si stava pentendo di aver intrapreso quell'avventura, era sicuro che da quel momento in poi avrebbe avuto gli incubi.

"Sei proprio un incoerente! Ora sei d'accordo con quello



che dice papà. Va bene, se vuoi andartene, andiamo, sei tu il maggiore!"

Proprio nel momento in cui stava per azionare il dispositivo di trasferimento spaziale, Magnete inciampò in qualcosa. Abbassò lo sguardo e vide che c'era un oggetto accostato al fianco di uno di quegli scheletri.

Non poté far a meno di raccogliarlo. Successivamente, vide altre decine di oggetti simili e li raccolse tutti.

Lasciarono la buia astronave, il sole all'esterno era così accecante. I due fratelli tirarono un sospiro di sollievo.

Si sentivano come se fossero appena usciti da una tomba.

Sull'ala volante, Magnete parlò cautamente: "Ricordati, nessuno deve sapere quello che abbiamo visto oggi!"

Calamita annuì indifferente.

Magnete posò lo sguardo sugli oggetti portati via dall'astronave. Solo in quel momento si accorse di quanto fossero più complessi rispetto all'immagine olografica. Sul lungo corpo metallico si poteva vedere un grilletto e quello che sembrava un riquadro per la mira.

Avrebbero ancora sputato fuoco? Magnete fissò affascinato l'apertura scura e rotonda all'estremità di uno di quei lunghi tubi. Sarebbe rimasto un segreto tra lui e la sorella, anche se non ne comprendevano ancora quale fosse il vero significato.

L'ala volante schizzò via attraverso il deserto. La squadra esplorativa che avevano visto precedentemente era ancora intenta nelle sue ricerche, sembrava non aver avuto la stessa fortuna di Magnete e Calamita.

* * *

Molti anni più tardi.

Nel Museo dello Spazio un robot, indicando un oggetto enorme, spiegava ad un pubblico attento: "Questa è un'antica astronave che abbiamo dissotterrato dal Grande Deserto. Mille anni fa, proprio mentre trasportava molti



... CORPI CELESTI...

passaggeri pronti a fuggire dalla Terra, un altro gruppo di uomini la attaccò e la fece precipitare. Non ci furono superstiti. Questo è quanto ci dicono gli archeologi.”

Qualcuno tra la folla chiese divertito: “Perché nei tempi antichi alcune persone avrebbero dovuto uccidere altri uomini? Perché dovrebbe essere andata proprio così?”

Il robot rispose con gli occhi sbarrati: “Fino ad alcuni anni fa, era proibito parlare di questo tipo di eventi. Le persone volevano dimenticare e, soprattutto, erano fatti che non dovevano essere conosciuti dai bambini. Ne avrebbero sicuramente influenzato la crescita. Al giorno d’oggi, invece, si sta cercando di infrangere questo tabù e sono iniziate alcune ricerche in merito. Ovviamente, per far ciò serve coraggio.”

“La ricerca ha prodotto risultati?”

“Non ancora.” rispose il robot imbarazzato.

Poi aggiunse: “Tuttavia, è stato scoperto un altro fatto strano. Nel momento in cui gli archeologi hanno portato alla luce l’astronave, si sono accorti che qualcuno era già stato all’interno e ha sottratto quella che gli antichi chiamavano ‘arma’. Proprio come questa.”

Nella sua spiegazione, il robot indicò alcuni oggetti esposti simili a lunghi tubi.

“Cos’è un’arma?” Chiese qualcuno tra il pubblico.

“Un’arma... provo a spiegarvelo così: chi ne possiede una nel nostro mondo può realizzare tutto ciò che vuole. Ciò è dovuto al fatto che al giorno d’oggi non ci sono più armi che possano far fronte a questo tipo di arma.”

“Ma le armi di questa antica astronave sono ancora funzionanti?”

“Questa è un’altra cosa strana. I test effettuati hanno dimostrato che dopo mille anni, quasi tutti gli oggetti all’interno dell’astronave sono risultati danneggiati. Tutto ad eccezione di quest’arma che appare come nuova e pronta ad entrare subito in funzione. Questo fatto è semplicemente inspiegabile attraverso i comuni principi scientifici.”

... L’ANTICA NAVE NEL DESERTO ...

Dalla folla si levò un inquieto tono di protesta. Tra il pubblico c’erano anche due fratelli. Non erano più bambini. Sentendo le parole del robot, si scambiarono un’occhiata furtiva e cupa, poi se ne andarono in silenzio mano nella mano.

Nessuno avrebbe mai immaginato che nelle loro maniche nascondessero delle armi!

Cosa avevano intenzione di farne?



2

Destino

"Gli esseri umani sono lo spirito
di tutte le cose, l'universo ha
scelto noi."



Liu Cixin



Destino

Ci trovavamo a 1,8 milioni di chilometri di distanza dalla Terra quando ci accorgemmo di quell'asteroide. Aveva un diametro di dieci chilometri e forma ovale irregolare. Girava lentamente su sé stesso e le sue molte sfaccettature riflettevano la luce del Sole come tanti occhi luccicanti. Il computer di bordo calcolò che la sua orbita avrebbe intersecato quella terrestre: in diciotto giorni quell'enorme roccia spaziale sarebbe precipitata nel Golfo del Messico.

Il sistema di salvaguardia della Terra avrebbe dovuto notarla almeno un anno prima, ma non avevamo sentito alcuna informazione a riguardo. Ci mettemmo subito in contatto con la Terra, ma anche dopo i cinque secondi di scarto temporale, gli auricolari rimasero muti. Provammo diverse volte, ma non ricevemmo risposta. Fino a dieci minuti prima eravamo riusciti a comunicare con la Terra, ma in quel momento era come se l'intera umanità avesse avuto uno shock. Questo ci sconvolse ancora di più della comparsa dell'asteroide.

Venti giorni prima, io ed Emma avevamo noleggiato una piccola astronave per la nostra luna di miele nello spazio. Era una navicella vecchio stile a propulsione tradizionale, un'antica nave che, nell'era dei viaggi cosmici spaziotemporali, era lenta come una lumaca, ma sicuramente più romantica e caratteristica. Visitammo prima una città spaziale in orbita sincrona, per poi viaggiare sulla superficie lunare e continuare la navigazione nel cosmo per oltre un milione di chilometri. L'intero viaggio fu un idillio romantico e sereno. Proprio nel momento in cui stavamo tornando indietro, però, tutto divenne molto strano.

L'asteroide si stagliava sullo sfondo nero pece dello spazio ad appena cinquanta chilometri di fronte a noi, reale come un



... CORPI CELESTI...

reperito esposto sul velluto scuro. Mi accertai che non fosse un brutto sogno. "Dobbiamo fare qualcosa!" dissi.

Come sempre, ad ogni mia decisione, Emma riusciva a pensare ai dettagli dell'azione: "Potremmo scagliargli contro uno dei motori dell'astronave e usare l'impatto per deviarlo dalla sua orbita."

La simulazione del computer dimostrò che era possibile, ma bisognava completare l'operazione entro ventiquattro minuti: se l'asteroide si fosse avvicinato ancora, sarebbe stato troppo tardi.

Senza esitazioni, allontanammo la nostra navicella spaziale a una distanza di sicurezza di circa cento chilometri dall'asteroide, poi ordinammo al computer di fare fuoco. Uno dei motori collocati sul retro della nave si staccò dalla fusoliera. Attraverso l'obolo, vedemmo che si precipitava verso l'asteroide. Il piccolo corpo cilindrico emetteva dalla coda una fiamma blu pallido. Presto si trasformò in una piccola stella luminosa. Trattinemmo il fiato e vedemmo il motore schiantarsi contro quell'enorme roccia che fluttuava nello spazio. Ci fu un potente lampo di luce accecante, poi dall'asteroide si levò una palla di fuoco che s'ingrandì a dismisura. Sembrava come se, all'improvviso, nello spazio di fronte a noi fosse esploso un sole pronto a piombarci



addosso. Proprio nel momento in cui la palla infuocata sembrava stesse per inghiottire la nostra navicella, cessò di espandersi e collassò drasticamente fino a dissolversi del tutto. L'asteroide riemerse nello spazio. Si riusciva chiaramente a vedere che l'esplosione del motore aveva lasciato un cratere di almeno tremila metri di diametro sulla sua superficie. Piccoli punti di luce si irradiavano dall'asteroide, erano i moltissimi frammenti di roccia sollevati dall'impatto. Uno di essi sfiorò la navicella. In quel momento il computer di bordo ricalcolò l'orbita dell'asteroide, noi aspettavamo nervosamente."

Il cambio d'orbita ha avuto successo. L'asteroide non impatterà più sulla superficie terrestre, verrà catturato in un'orbita di 58.037 chilometri e diventerà un satellite della Terra."



Io ed Emma ci abbracciamo emozionati, "La compagnia di noleggjo ci chiederà un rimborso per il motore?" domandò Emma con fare scherzoso.

"Avrebbero il coraggio di chiedere qualcosa di simile a coloro che hanno salvato la Terra? Per di più l'asteroide è di nostra proprietà e tutti i giacimenti minerari presenti ci faranno diventare miliardari!"

Con la gioia e l'orgoglio di aver salvato il nostro pianeta, usammo l'unico motore restante per navigare verso la Terra. Ricontattare un'altra volta il nostro pianeta senza ricevere alcuna risposta ci lasciò nuovamente in sospenso, incapaci di immaginare cosa fosse successo al nostro mondo.

Dal momento che utilizzavamo un solo motore, la navicella accelerava lentamente. L'asteroide ci sorpassò e sparì veloce in direzione della Terra. Emma, che aveva continuato ad osservare l'asteroide sullo schermo del computer, esclamò sconcertata: "La Terra! Guarda la Terra!"

Guardai verso la Terra: da quella distanza era grande quanto una pallina da baseball. Alla vista della cristallina sfera blu, non notai nulla di strano. Emma allargò l'immagine sullo schermo. Impallidii immediatamente incredulo: i continenti avevano preso delle forme che non avevo mai visto prima.

Chiedemmo aiuto al computer e ottenemmo la seguente risposta: "Quella che vediamo ora è la disposizione e la forma dei continenti terrestri del tardo Cretaceo. Il più grande è l'antico continente del Gondwana."

"Cretaceo? E a quanto tempo fa risalirebbe?"

"Circa 65 milioni di anni fa. La domanda che mi è stata posta sembrerebbe essere inesatta, tutto lascia pensare che proprio in questo momento siamo nel Cretaceo."

Il computer non si sbagliava e noi capimmo solo in quel momento perché la Terra fosse così silenziosa: gli esseri umani non erano ancora presenti.

Nella nostra epoca, gli esseri umani utilizzavano salti spazio-temporali per intraprendere i viaggi interstellari. Ogni



volta che un'astronave intergalattica veniva lanciata, apriva uno o più cunicoli spazio-temporali vicini alla base di lancio, i quali poi fluttuavano nello spazio intorno alla Terra. Nel caso in cui una navicella spaziale vi entrava accidentalmente, questa veniva scagliata all'istante a decine di migliaia di anni luce di distanza. Allo stesso tempo, compiva anche un lungo salto temporale nel futuro o nel passato. Con il passare degli anni e il miglioramento delle astronavi, i nuovi cunicoli spazio-temporali aperti persero la loro natura spaziale, diventando delle semplici fessure temporali. Attraversandone una la posizione nell'universo rimaneva invariata, ma si verificava un salto temporale. La pericolosità dei cunicoli si ridusse notevolmente. Se si entrava per errore in uno di essi, era solamente necessario ripercorrere la rotta a ritroso e attraversarlo nuovamente in direzione opposta. Solo così si poteva tornare nell'esatto momento in cui ci si trovava originariamente.

Noi eravamo entrati accidentalmente in una di queste fessure temporali senza minimamente accorgercene.

Incidenti come questo erano già successi in passato. Le navi che avevano compiuto un salto temporale nel passato erano tutte ritornate. Tra queste, una comune nave mineraria si era ritrovata nella prima era del Cambriano. L'equipaggio aveva visto la Terra brillare di una luce rosso scuro, i mari non erano ancora formati e sulla sua superficie scorrevano fiumi di lava. Le navi che avevano compiuto salti temporali nel futuro non erano mai ritornate e questo spingeva a pensare con ottimismo ad un futuro migliore.

Tuttavia, erano i salti nel passato a preoccupare maggiormente i governi terrestri, i quali avevano imposto regole severe. Imponevano alle astronavi entrate per errore nei cunicoli temporali di rientrare. Qualora questo fosse stato impossibile a causa della deriva della fessura (le probabilità erano veramente scarse), dovevano navigare ad una distanza sufficientemente lontana dalla Terra e autodistruggersi, in



modo da non cambiare il corso della storia terrestre.

"Oh cielo, cosa abbiamo fatto?!" gridò Emma spaventata. Anche io ebbi un tuffo al cuore e sprofondai nella disperazione. In un batter d'occhio eravamo passati da salvatori a carnefici.

"Non temere cara, non tutti gli squilibri più piccoli scatenano l'effetto farfalla" risposi rassicurandola.

"Piccolo squilibrio? Quello che abbiamo fatto lo chiami un piccolo squilibrio?!" poi all'improvviso le venne in mente qualcosa e chiese al computer: "È il tardo Cretaceo, vero?"

Il computer rispose in maniera affermativa e noi capimmo che l'asteroide che avevamo appena deviato era quello che avrebbe dovuto portare i dinosauri all'estinzione.

Dopo un lungo silenzio, Emma disse sotto voce: "Torniamo indietro." Invertimmo la rotta e proseguimmo la navigazione a ritroso lungo il percorso originale.

"Ma cosa torniamo a fare? Per essere giudicati?" dissi sospirando.

"Quello sarebbe il minimo! Se ci sono ancora giudici o l'intera umanità, potremmo morire in tutta tranquillità."

Scossi la testa e sorrisi: "Le tue preoccupazioni sono esagerate! Emma, ti sei mai chiesta perché la civiltà umana sia di gran lunga più avanzata rispetto a tutte le altre specie del pianeta? Perché animali come le formiche o i delfini, nonostante abbiano determinate strutture sociali e intelligenza, non riescono a raggiungere nemmeno

il nostro livello di civiltà? Penso che le possibilità di evoluzione delle specie siano per tutti uguali."

"E perché?"

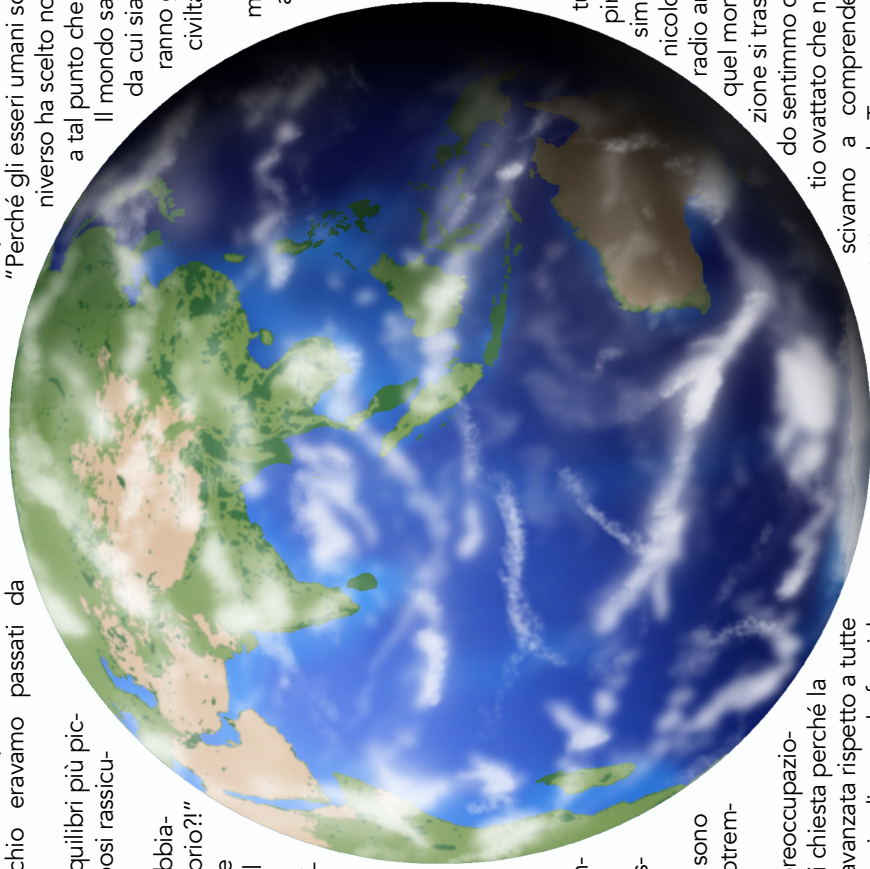
"Perché gli esseri umani sono lo spirito di tutte le cose, l'universo ha scelto noi. La civiltà umana si è sviluppata a tal punto che questa convinzione è giustificata!

Il mondo sarà forse diverso rispetto a quello da cui siamo venuti, ma sicuramente ci saranno gli esseri umani, e così anche la civiltà!"

Emma ricambiò il sorriso: "Dimenticavo che credi che l'umanità abbia una posizione privilegiata nell'universo," fece il segno della croce e continuò "speriamo sia così."

Nel momento in cui attraversammo nuovamente il cunicolo temporale, ci sembrò che l'universo sparisse e riapparisse in brevissimo tempo. Era come se l'intero universo avesse sbattuto le palpebre. Non c'era da stupirsi se la prima volta non ce ne fossimo accorti. Una volta usciti dal cunicolo, un rumoroso e confuso segnale radio arrivò dalla Terra, rimasta fino a

quel momento silenziosa. La nostra eccitazione si trasformò subito in delusione quando sentimmo che quei segnali erano un borbottio ovattato che né noi né il computer di bordo riuscivamo a comprendere. Cercammo di metterci in contatto con la Terra, ma non ricevemmo alcuna risposta. Guardai un'altra volta l'immagine della Terra sul monitor, i continenti avevano assunto di nuovo le forme conosciute.



Questo mi risollevò un po' il morale: se veramente esisteva l'effetto farfalla, non avrebbe di certo generato un cambiamento radicale.

Con il suo unico motore rimasto, la nostra navicella volò verso la Terra. Due giorni dopo entrò in bassa orbita terrestre. Il carburante rimasto fu appena sufficiente per l'atterraggio. Ammarammo nell'Oceano Pacifico, vicino alle coste dell'Australia. La navicella affondò rapida, lasciandoci galleggiare su una piccola zattera di salvataggio. Si vedevano le prime luci dell'alba e il sole non era ancora sorto. Mi guardai attorno: il mondo non sembrava essere cambiato, cielo e mare continuavano ad essere gli stessi.

Dopo aver galleggiato per circa mezz'ora, avvistammo in lontananza una grande nave. Lanciammo una richiesta di aiuto e l'imbarcazione si diresse verso di noi.

"Allora ci sono davvero degli esseri umani!" Gridò Emma eccitata con le lacrime che le affioravano agli occhi.

"Ti avevo detto che gli esseri umani sono lo spirito di tutte le cose, sempre capaci di raggiungere l'apice della civiltà terrestre!"

"Ma il mondo attuale non sarà di certo lo stesso che abbiamo lasciato. A giudicare dall'aspetto di quell'imbarcazione, l'umanità potrebbe non essere ancora entrata nell'era tecnologica." Disse Emma con un certo timore. La nave aveva un aspetto antico, non ricordava in alcun modo le imbarcazioni del mondo moderno in cui avevamo vissuto. Ciò non significava, però, che il nuovo mondo fosse tecnologicamente arretrato. Notai che la nave non aveva vele e mi domandai quale tipo di energia utilizzasse.

La grande imbarcazione si fermò a fianco della nostra zattera e ci lanciò una scala di corda. Io ed Emma ci arrampicammo sulla nave e vedemmo che l'equipaggio era formato da persone dalla pelle molto scura. Non riuscivamo a capire a quale gruppo etnico appartenessero dal momento che indossavano grezzi abiti dall'aria molto vissuta. Provai a

parlare con loro, ma nessuno rispose; anzi, uno di loro ci indicò di seguirlo.

Salimmo una lunga scalinata fino a raggiungere il punto più alto dell'intera nave, una struttura a forma di torre al centro dell'imbarcazione. L'uomo dell'equipaggio ci condusse da un anziano dalla corporatura robusta e dalla barba argentea. Ci parlò in una lingua che non riuscivamo a comprendere. Il computer che portavo al petto riuscì invece a capire e disse: "Si tratta di una lingua simile al latino. Anche se è leggermente diverso, si riesce comunque a comprendere. Ha detto che lui è il loro capitano." Anche il vecchio si rivolse a noi e il computer tradusse: "Con che coraggio galleggiate tutti soli nel mare? Non avete paura di essere mangiati?"

"Mangiati?! Da cosa?" Chiesi senza capire. Le mie parole furono tradotte dal computer. Il capitano indicò l'oceano davanti a sé. Il sole era ormai sorto e una sottile nebbia mattutina diffondeva sul mare la luce gialla del sole. Fu in quel momento che mi accorsi che la superficie dell'acqua, fino ad allora ancora perfettamente calma, si increspò con grandi bolle che presto si ruppero. Un enorme mostro balzò fuori dall'oceano, seguito subito da un secondo. Tra il rumore delle onde che si infrangevano, una grande orda di mostri emerse dall'acqua. Fu allora che io ed Emma ci trovammo di fronte alle conseguenze di ciò che avevamo fatto 65 milioni di anni prima.

I dinosauri erano sopravvissuti fino a quel momento.

Un dinosauro nuotò verso la nave e si fermò a lato di essa. Il suo enorme corpo, terrificante come un piccolo montuoso, ci coprì con la sua ombra. Sotto la scivolosa pelle grigia, riuscivo a vedere le sue vene nere che si inerpavano come piante rampicanti su quella colossale montagna. Il grosso collo si allungò in avanti e la sua grande testa si piegò sopra di noi. L'acqua del mare scrosciava sul ponte della nave come pioggia in un temporale. I suoi enormi occhi mostruosi ci fissarono dritti. A causa di quello sguardo cupo e freddo il



... CORPI CELESTI...

nostro sangue sembrò ghiacciarsi nelle vene. Emma si aggrappò a me tremante.

"Non abbiate paura, non farà male a nessuno, questo è uno zoo." Disse il capitano.

Effettivamente, il dinosauro ci fissò per un attimo, poi si girò e nuotò via. Le onde che aveva sollevato si infransero fragorosamente sull'imbarcazione, facendola oscillare. In quel momento, sulla superficie del mare vedemmo in lontananza una grande nave simile a quella su cui ci trovavamo. Due dinosauri la stavano raggiungendo a nuoto.

"Avete addomesticato i dinosauri?! È incredibile!" Disse Emma entusiasta.

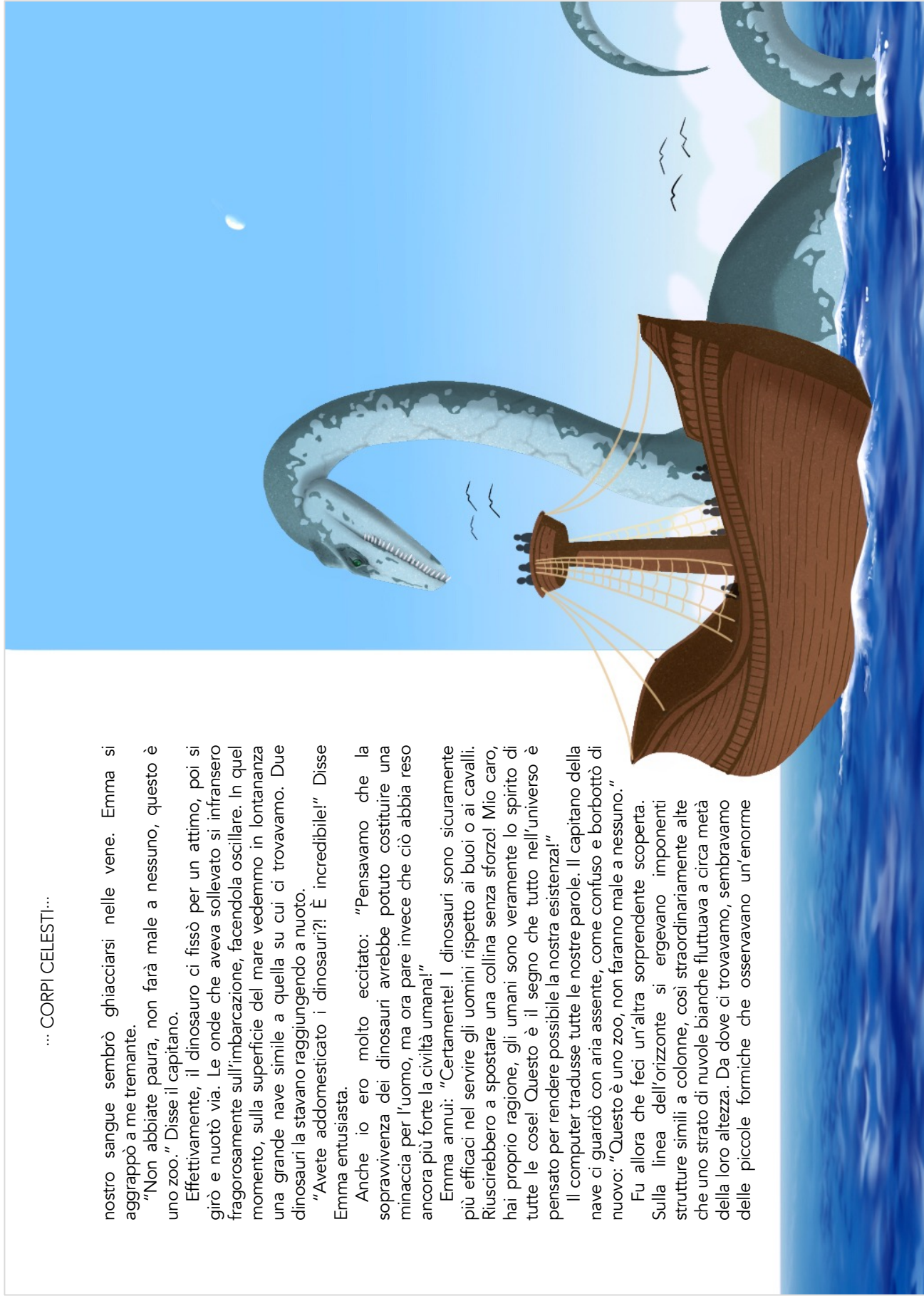
Anche io ero molto eccitato: "Pensavamo che la sopravvivenza dei dinosauri avrebbe potuto costituire una minaccia per l'uomo, ma ora pare invece che ciò abbia reso ancora più forte la civiltà umana!"

Emma annuì: "Certamente! I dinosauri sono sicuramente più efficaci nel servire gli uomini rispetto ai buoi o ai cavalli. Riuscirebbero a spostare una collina senza sforzo! Mio caro, hai proprio ragione, gli umani sono veramente lo spirito di tutte le cose! Questo è il segno che tutto nell'universo è pensato per rendere possibile la nostra esistenza!"

Il computer tradusse tutte le nostre parole. Il capitano della nave ci guardò con aria assente, come confuso e borbottò di nuovo: "Questo è uno zoo, non faranno male a nessuno."

Fu allora che feci un'altra sorprendente scoperta.

Sulla linea dell'orizzonte si ergevano imponenti strutture simili a colonne, così straordinariamente alte che uno strato di nuvole bianche fluttuava a circa metà della loro altezza. Da dove ci trovavamo, sembravamo delle piccole formiche che osservavano un'enorme



foresta. Chiesi al capitano di cosa si trattasse.

"Edifici, alti edifici sulla costa." Rispose il capitano con tono leggero.

"Oh cielo! Ma quanto sono alti?" Esclamò Emma impressionata.

"Alti quanto diecimila volte la vostra altezza."

"Quindi superano i diecimila metri d'altezza? Devono avere più di mille piani!" Chiesi.

Il capitano scosse la testa: "No, ne hanno circa un centinaio."

"Di conseguenza ogni piano supera i cento metri d'altezza? Che magnifico palazzo!" Esclamò Emma con sincera ammirazione.

"Una grande civiltà! Una grande civiltà umana!" Esultai.

"Gli alti edifici sono stati costruiti dai Visitatori." Spiegò il capitano.

"Visitatori? Ah giusto! Dicevi che questo è uno zoo... Ma visitatori? Voi chiaramente non lo siete!" Lo interrogai.

"Forse è ancora troppo presto e lo zoo non è ancora aperto." Disse Emma.

Il capitano ci guardò sorpreso, poi girò la testa per guardare i dinosauri in lontananza. Il suo gesto ci fece percepire una sensazione a dir poco inquietante e anche le espressioni spente dell'equipaggio ci confusero ulteriormente. In quel momento, dal branco di dinosauri si levò un ruggito, un suono per noi familiare: era lo stesso che avevamo sentito provenire dalle onde radio trasmesse dalla Terra quando ci trovavamo ancora nello spazio. Guardai di nuovo quegli edifici svettare per oltre diecimila metri. Un pensiero sconvolgente mi balenò in mente. Emma crollò a terra al mio fianco urlando sconcertata. Aveva sicuramente compreso la situazione, proprio come me.

L'universo non aveva scelto gli esseri umani. Nell'epoca in cui vivevamo, la civiltà umana aveva forse raggiunto il suo apice sulla Terra, ma si trattava solamente di una fortuita



combinazione. Noi umani, con la nostra presunzione, non avevamo fatto altro che rendere una semplice casualità in una salda certezza. In quel mondo, la moneta evolutiva lanciata dalla natura era finita per cadere sul lato opposto.

Eravamo davvero nello zoo della civiltà terrestre, ma i Visitatori erano i dinosauri.

Le mie gambe cedettero e collassai anche io sul ponte vicino ad Emma. Il mondo di fronte a me si fece nero come la pece. Riuscivo solo a sentire il computer tradurre le parole del capitano: "Avete un aspetto raffinato, rimanete con noi, sicuramente verrete approvati come umani-da-osservare."

"Umani-da-osservare?" Chiesi inespRESSivo mentre il mondo tornava gradualmente a schiarirsi. Guardai ancora una volta l'immensa città sulla linea dell'orizzonte e sentii Emma mormorare: "No, voglio scendere a terra..."

"Sei forse impazzita?! Se scendete a terra non sarete altro che umani-da-mangiare!"

"Umani-da-mangiare?"

"Sì, esseri umani destinati ad essere consumati come cibo. Ogni giorno quella città fornisce migliaia di umani-da-mangiare. Solo chi è classificato come umano-da-osservare all'interno di uno zoo non può essere mangiato. Questo è l'obiettivo a cui tutti aspirano."

In quel momento, il mondo intero sembrò essersi trasformato in una tetra prigione ghiacciata e noi fummo sopraffatti dalla disperazione più totale. Avevo ormai perso completamente ogni fiducia nel continuare a vivere. Stavo iniziando a pensare a come porre fine alla mia esistenza quando improvvisamente Emma puntò il dito al cielo e disse a gran voce: "Guarda!"

Era una stella luminosa che fino a poco prima non eravamo riusciti a vedere perché era rimasta nascosta tra i raggi del sole nascente. Si muoveva a gran velocità, tanto da poter scorgerne il movimento nel cielo. Osservandola con più attenzione, si notava che non era semplicemente un punto



luminoso, ma aveva anche una certa dimensione.

"Quella è la Stella del Male," disse il capitano, "uno scienziato tra i Visitatori ha condotto uno studio approfondito e ha accertato che quella stella stava per schiantarsi sulla Terra molto tempo fa. Il Salvatore la devì con una potente esplosione, risparmiando gli antenati dei Visitatori dall'estinzione. Ancora oggi, sulla superficie della Stella del Male si può notare la depressione causata dall'esplosione. Guardate laggiù..." Il capitano indicò l'enorme città in lontananza. Puntò il dito verso il più alto edificio a guglia al centro, "Quella è la cattedrale dove i Visitatori adorano il Salvatore."

"Sapete da dove veniamo?"

Il capitano scosse la testa disinteressato. La curiosità apparteneva solamente alle specie più evolute e loro non ne avevano, proprio come le formiche o le api nel nostro mondo.

Rivolgendomi a me stesso, ad Emma e a quelle persone che probabilmente non potevano capirmi, dissi: "Il destino dell'evoluzione è spietato. Un tempo, l'umanità è nata nella fortuna senza saperlo, ma ora abbiamo ancora molte più opportunità rispetto alle formiche o alle api. Dovremmo cogliere queste occasioni e non arrenderci al destino."

Emma continuò: "Giusto! Abbiamo cambiato involontariamente la storia della Terra una volta, ora, cambiamola ancora!"

Guardai la cattedrale svettare oltre le nuvole in lontananza, poi indicai il branco di dinosauri e chiesi al capitano: "Loro... Quei Visitatori, adorano ardentemente il Salvatore, vero?"

Il capitano annuì: "Per loro, il Salvatore regna sovrano." Io ed Emma ci collegammo con il computer sul mio torace attraverso uno schermo retinico e recuperammo il diario di viaggio della nostra navicella. Scoprimmo che il cambiamento d'orbita dell'asteroide avvenuto 65 milioni di anni prima era stato completamente documentato, dati e immagini incluse.

"Pari la loro lingua?" Chiese Emma al capitano. Annuì.

"Bene", dissi, "dì loro che noi siamo i Salvatori che hanno deviato la Stella del Male e che possiamo dimostrarcelo."

Il capitano e il suo equipaggio ci fissarono increduli.

"Sbrigatevi! Vi racconterò un'altra storia sull'umanità più tardi, ora vi prego di riferire loro le mie parole il più velocemente possibile!"

Il capitano formò davanti alla bocca una tromba con le mani e iniziò a gridare in direzione del branco. La sua voce era sottile e debole in confronto ai ruggiti dei dinosauri. Era difficile credere che si trattasse della stessa lingua.

Nello stesso istante, i dinosauri smisero di divertirsi. Si girarono verso di noi e nuotarono tutti verso la nostra grande imbarcazione.

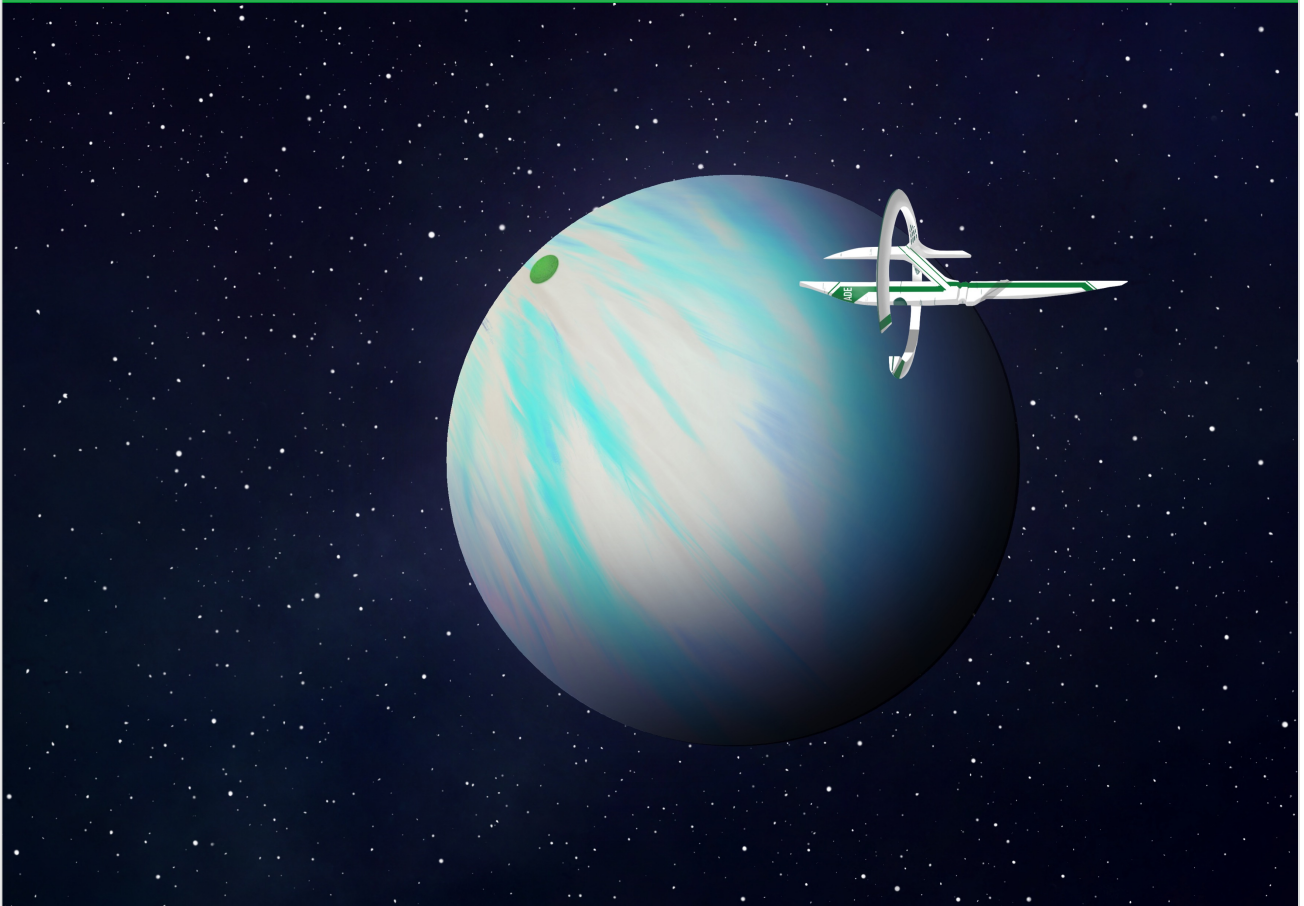
3

Caelestis I

"Il tesoro nascosto si trova lì!
Atterriamo!"



Wang Jinkang



Caelestis I

“Signorina Fan, è questo il pianeta che ha detto nascondere il più grande tesoro dell’universo?” chiese scettico il capitano Harrent mentre osservava dall’alto il corpo celeste sotto l’astronave. Illuminato dalla luce flebile di una vecchia nana bianca lontana, un desolato pianeta coperto da immense distese ghiacciate era incastonato nella cornice dell’oblò.”

Senz’ombra di dubbio è questo! Coordinate e morfologia corrispondono” rispose l’archeologa spaziale Celeste Fan illuminandosi in viso.

Il capitano Harrent guardò il primo ufficiale Kensei accanto a lui e sbuffò sprezzante: “Signorina Fan, farebbe meglio a mantenere la sua promessa. Si assicuri che l’ADE faccia ritorno al Sistema Solare carico d’oro.”

“Al tempo avevo fatto riferimento a ‘una nave piena di tesori’, non mi riferivo necessariamente all’oro” rispose Celeste con un sorrisetto.

“Va bene, anche i diamanti vanno bene! L’importante è che non si ottenga il risultato opposto. Siamo tutte persone rispettabili qui, non oseremmo mai mettere le mani su una donna. Per di più, dopo cinque anni, è inevitabile che ci siamo affezionati. Se deciderà di saltare dalla nave, forse saremmo anche costretti a cercare di riportarla a bordo!”

“Esatto! E il capitano sarebbe il primo a farlo!” aggiunse scherzosamente Kensei.

“Allora la ringrazio in anticipo se vorrà salvarmi la vita” rispose Celeste divertita, prendendo sotto braccio il capitano.

Cinque anni prima, quando Celeste Fan aveva convinto l’equipaggio dell’astronave a propulsione superluminale a intraprendere un viaggio alla scoperta dei confini della Via Lattea, disse con fare scherzoso: “Garantisco sulla mia vita, tornerò con l’astronave ADE colma di tesori dal valore



... CORPI CELESTI ...

inestimabile. Se così non fosse, sarò pronta a saltare dall'astronave." Se alla fine il capitano Harrent aveva accettato di prendere parte a un'impresa tanto azzardata, naturalmente, non era stato per la promessa della signorina Fan, né tantomeno per il suo bel viso, ma per un'antica leggenda.

Questa leggenda era stata tramandata da alcune antiche popolazioni indigene che abitavano vicine al cuore della galassia. Si narra che moltissimo tempo fa, forse centinaia di milioni o forse addirittura alcuni miliardi di anni fa, la Via Lattea fosse abitata da un popolo mistico, i Protoss. In un breve periodo di alcune decine di migliaia di anni, riuscirono a liberarsi delle loro carni mortali. Divennero creature divine dal potere ineguagliabile, le quali calpestarono ogni angolo della galassia. Successivamente ascesero al cielo per "chiamata divina" e sparirono definitivamente senza lasciare alcuna traccia. Prima di scomparire nasosero "il più grande tesoro dell'universo" su un pianeta remoto. Affidarono a una famiglia il compito di custodirlo fino ai tempi moderni. Il prezioso tesoro fu appositamente lasciato da questo popolo divino alle nuove forme di vita che sarebbero sorte nella Via Lattea. Ma solamente i più fortunati sarebbero stati in grado di vederlo. La leggenda era confusa e ambigua (per esempio, a quale periodo cosmico si faceva riferimento con "alcune centinaia di milioni di anni fa"? Quanto tempo era veramente passato?), tuttavia era stata tramandata così a lungo che era diventata un sogno capace di ossessionare tutti i cercatori di tesori della Lega Galattica.

Le pressioni dell'archeologa Celeste Fan furono abilmente in grado di risvegliare questo antico sogno, riuscendo a "ingannare tutti e colpire nel segno" (così come diceva, per prenderla in giro, il capitano Harrent).

In quel momento, dopo cinque anni di estenuanti ricerche, si era finalmente acceso un barlume di speranza. L'umore dell'equipaggio era salito alle stelle. Prima di atterrare, la

... CAELESTIS / ...

nave ADE effettuò un volo di ricognizione del bianco pianeta in bassa orbita. Era un mondo ricco d'acqua, tutta imprigionata in ghiacciai, senza sue tracce allo stato liquido o segni di vita. Kensei improvvisamente gridò: "Guardate! Della vegetazione!"



Sulla linea dell'orizzonte apparve un'isola verde situata sopra i ghiacciai equatoriali. Il rivelatore di vita di bordo iniziò ad emettere un forte segnale. L'astronave si avvicinò. Si poteva chiaramente vedere un netto confine tra il verde intenso dell'isola e il bianco assoluto della calotta ghiacciata tutt'attorno. La vegetazione non rispettava le leggi della naturale distribuzione delle piante. C'era qualcosa di fuori dal normale. Celeste disse con eccitazione: "Harrent, il tesoro nascosto si trova lì! Atterriamo!"

Il capitano Harrent, Celeste e due membri dell'equipaggio guidarono il rover spaziale in un giro di perlustrazione intorno alla vegetazione. L'isola era formata da una strana pianta priva di foglie. Lunghi tralci verdi, che sembravano sostituire il fogliame per la fotosintesi, penetravano nel ghiaccio e scendevano fino a radicarsi in profondità nella roccia. In superficie, invece, si aggroviavano tra di loro, formando una rete impenetrabile. Ogni sottile ramo faceva parte di un complesso sistema integrato che ricordava le tante radici aeree di alcune specie di albero delle aree tropicali della Terra. L'isola verde aveva una superficie di circa trecento chilometri quadrati, con un raggio di quasi dieci chilometri. Il rover compì un giro completo attorno alla vegetazione, senza riuscire a trovare un varco per poter entrare all'interno della foresta di tralci. Il capitano Harrent fermò il veicolo e incaricò Yussef e Bugachev di aprire un passaggio. Non appena Celeste vide da lontano gli uomini estrarre due falchetti con l'intenzione di tagliare i tralci, li fermò immediatamente gridando: "Non tagliate!"

Il suo rimprovero severo costrinse i due uomini a riporre le lame. In quel momento, accadde qualcosa di strano. Proprio nel punto esatto in cui Yussef e Bugachev stavano per tagliare, una leggera increspatura tremolante si sollevò sulla rete di tralci e si diffuse ad anelli concentrici sulla superficie di quel lago verde, per poi scomparire lontana. Senz'ombra di dubbio, doveva aver raggiunto il lato opposto dell'isola. Non

molto tempo dopo tornò indietro fino a convergere e sparire proprio nel punto in cui si era originata. Celeste congiunse le mani e sussurrò: "Vedete che sono esseri senzienti!" Yussef e Bugachev annuirono imbarazzati.

Improvvisamente il capitano Harrent indicò il ghiaccio e chiese: "Cos'è questo?"

Scopirono che proprio sulla linea di confine dell'isola era presente un pilastro di pietra a pianta circolare, completamente nascosto negli spessi strati di ghiaccio perenne. L'estremità superiore non era troppo distante dalla superficie ghiacciata. Spazzati via i granelli di neve, si potevano chiaramente distinguere due linee di segni incisi sul pilastro di pietra, come se si trattasse di un'iscrizione. Controllarono nei dintorni e si accorsero che ogni dieci metri circa se ne intravedeva un altro. Non erano stati notati durante il primo giro di perlustrazione con il rover spaziale poiché erano coperti dalla neve. Di conseguenza, i quattro salirono sul veicolo e fecero un giro intero attorno all'isola: i pilastri cingevano tutta l'area verde. Con un rapido calcolo, stimarono che lungo la circonferenza di oltre sessanta chilometri dovevano esserci più di seimila pilastri. "Pietre tombali?" mormorò Celeste. Non sembrava lo fossero. Osservandole con maggiore attenzione, le iscrizioni sulla faccia superiore di ogni pilastro erano apparentemente realizzate con sistemi di scrittura totalmente diversi l'uno dall'altro. Certo è che una possibile spiegazione potesse essere che ogni iscrizione fosse stata realizzata utilizzando la lingua madre di ogni defunto. Era però difficile credere che tra più di seimila lapidi non ce ne fossero almeno due che fossero state scritte nella stessa lingua. Continuarono a cercare e a ispezionare tutta la circonferenza, quando inaspettatamente Celeste indicò uno dei pilastri ed esclamò sorpresa: "Caratteri cinesi!"

In effetti, sulla superficie del pilastro era visibile una linea di strani pittogrammi, tutti curvi e serpeggianti. La prima



reazione del capitano Harrent fu di sentito scetticismo. Se in un remoto e desolato pianeta si trovava una lingua terrestre, come minimo avrebbe dovuto essere una lingua universale, come per esempio l'inglese dovuto essere utilizzata agli inizi della storia moderna. Celeste riuscì ad intuire i dubbi del capitano e gli spiegò in modo semplice: "Si tratta di caratteri della scrittura delle ossa oracolari, una forma arcaica della scrittura cinese. I custodi dell'isola avranno sicuramente fatto visita alla Terra alcune migliaia di anni fa, quando l'inglese ancora non esisteva. A questo punto, immagino che le iscrizioni sui vari pilastri siano state quasi sicuramente scritte utilizzando le varie lingue di ogni popolazione civilizzata della Via Lattea. In questo modo ogni visitatore giunto sul pianeta sarebbe riuscito a trovare la propria lingua. Per questo penso che ogni iscrizione abbia sempre lo stesso significato, una specie di saluto o di guida per i visitatori. Se così fosse, non solo ci sarebbe la scrittura cinese delle ossa oracolari, ma sicuramente ci dovrebbe essere anche la scrittura cuneiforme sumera, la più antica lingua scritta della Terra, di gran lunga più antica della scrittura sulle ossa oracolari. Harrent, vada a cercarla!"

Il capitano Harrent iniziò la ricerca assieme ai due uomini dell'equipaggio. Celeste cercò di fare del suo meglio per decifrare l'iscrizione. Dal momento che il cinese è la lingua più concisa, faceva apparire l'iscrizione molto più breve rispetto a tutte le altre. Doveva trattarsi di una delle prime forme di scrittura sulle ossa oracolari, estremamente difficile da decifrare. Sulla base delle sue conoscenze archeologiche, la signorina Fan riuscì però a riconoscere i caratteri:

请告吾族，吾等尽责矣

Quella semplice frase inondò il cuore di Celeste di una marea di emozioni. Quando il capitano Harrent tornò, la trovò con il capo chino e le mani giunte, raccolta in una preghiera silenziosa verso quell'isola verde. Nel casco d'astronauta, il suo volto era rigato dalle lacrime; lo sguardo perso e malinconico. Il capitano la accompagnò premuroso nel suo silenzio, poi le disse sottovoce: "Abbiamo davvero trovato un'iscrizione in cuneiforme, ma sfortunatamente non siamo in grado di decifrarla."

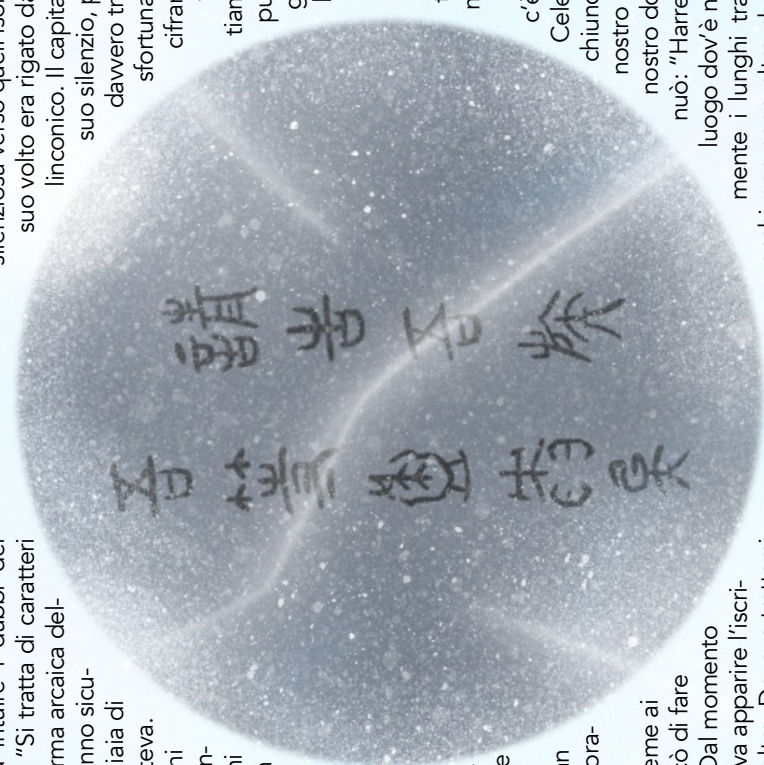
"Nemmeno io ne sono capace. Scattiamo una fotografia e inviamola al computer di bordo per farla tradurre. In ogni caso presumo che il significato sia lo stesso di quello scritto su questo pilastro. Harrent, questo è il giuramento della famiglia che custodisce il tesoro, proprio come quello lasciato dagli spartani su una stele alle Termopili!" rispose Celeste.

I tre uomini allora chiesero: "Cosa c'è scritto?"

Celeste tradusse la frase: "Chiediamo a chiunque venga in questo luogo di dire al nostro popolo che abbiamo ottemperato al nostro dovere." Sospirò sconsolata e continuò: "Harrent, non ci sono dubbi, questo è il

luogo dov'è nascosto il tesoro. Molto probabilmente i lunghi tralci verdi intrecciati davanti ai nostri occhi non sono altro che la famiglia incaricata di custodire il tesoro. Non sono morti, ma sono ancora vivi." "Sono una specie vegetale?" chiese sconvolto il capitano Harrent. I membri dell'equipaggio erano sorpresi.

"Non ne sono sicura, ma molto probabilmente è così. Forse

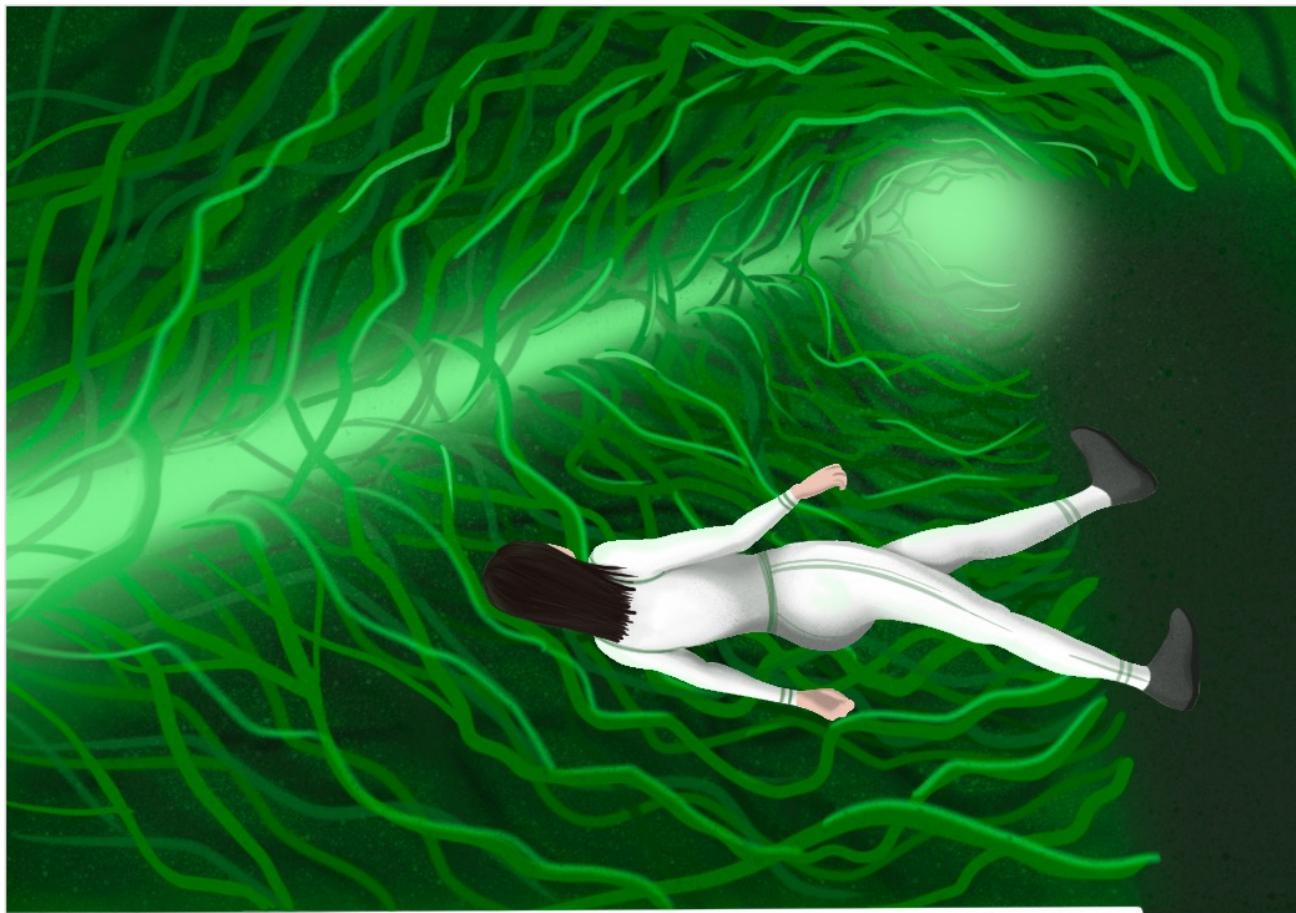


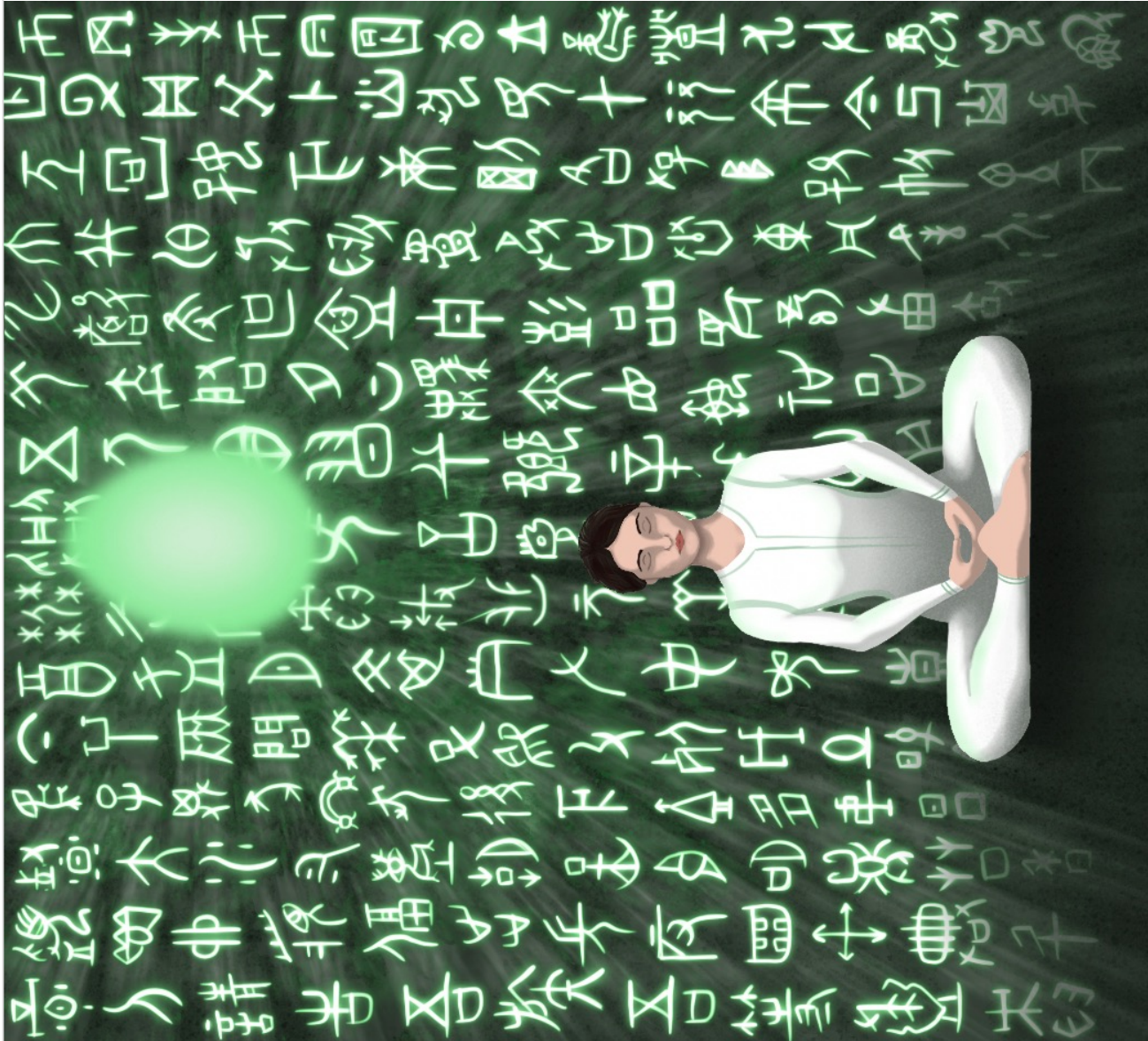
... CORPI CELESTI...

i Protoss erano di per sé una specie vegetale o una forma ibrida con caratteristiche vegetali e animali; o forse hanno subito delle mutazioni genetiche nel corso del lungo periodo di guardia al tesoro, così da poter sopravvivere in un ambiente ostile e affidarsi solamente alla luce.”

Il capitano e i due membri dell'equipaggio stentavano a crederci. Proprio in quel momento, però, la rete di tralci davanti a loro iniziò improvvisamente ad agitarsi con forza. Si contorse e cambiò forma fino a creare un varco rotondo che penetrava senza fine al suo interno. Celeste era oltremodo eccitata: “Hanno capito! Hanno capito che siamo riusciti a comprendere il loro giuramento. È un invito ad entrare!” Il passaggio era però troppo piccolo da poterlo attraversare indossando la tuta spaziale. Celeste ci pensò un attimo, poi si tolse inaspettatamente il casco, provò a respirare e disse piacevolmente sorpresa: “Qui vicino all'isola è presente un ambiente ricco di ossigeno! La temperatura è anche sopra lo zero. Harrent, mi aiuti a togliere la tuta!”

Nonostante le sue perplessità, il capitano fece quanto gli era stato chiesto. Gli uomini si tolsero la tuta e provarono a inspirare: l'atmosfera era davvero respirabile e la temperatura non era troppo bassa. Celeste si gettò impaziente all'interno del passaggio. Il capitano Harrent la bloccò e la spinse dietro di sé, prendendo il comando. Sebbene fosse riluttante, Celeste riconobbe impotente le buone intenzioni dell'uomo. I tralci erano intrecciati tra loro a formare un tunnel illuminato da una debole luce traslucida sulla parte superiore, che rese il passaggio più semplice. Il tunnel rotondo si fece sempre più grande fino a lasciar spazio a una superficie rocciosa, più facilmente percorribile. Dopo circa una decina di chilometri, davanti a loro apparve una brillante luce verde. Divenne sempre più luminosa, fino ad illuminare tutto quanto le stava attorno. Si ritrovarono all'interno di una grotta rocciosa dal soffitto a forma di cupola, rischiarata dalla luce verde di una lanterna sospesa al centro della volta. Anzi, non si poteva





dire fosse una lanterna, quanto piuttosto un "uovo di luce" senza forma che fluttuava a mezz'aria pulsando lievemente.

Era quello il "Tesoro più prezioso dell'universo?" Il capitano Hairrent entrò nell'aura luminosa dell'uovo. Subito percepì tanti piccoli punti di luce colpire la sua men-te. Intuì che si trattava di un tentativo di comunicare con lui, ma non riusciva affatto a capire cosa volessero dirgli. Si volse a guardare Celeste e la vide in stato meditativo. Anche lei aveva percepito gli innumerevoli punti di luce colpire la sua mente. Sentiva che stavano cercando di trasmetterle qual-cosa. Alla fine, riuscì a capire che le stavano ripetendo la frase dell'iscrizione: *Vi prego ... di dire... al nostro ... popolo...*

Compresa le prime parole, Celeste continuò eccitata la frase nella sua mente: "Vi prego di dire al nostro popolo che abbiamo ottemperato al nostro dovere."

Quando il suo pensiero si "sintonizzò", nella sua mente si aprì un enorme schermo sul quale iniziò a scorrere un infinito flusso di informazioni. Lo stimolo fu così travolgente che Celeste ebbe quasi uno shock. L'interlocutore sembrava però aver capito che la donna non riusciva a recepire una trasmissione di informazioni così veloci. Di conseguenza rallentò il flusso, finché lei non fu in grado di assimilarle chiaramente. Anche Celeste lasciò che il suo pensiero corresse alla massima velocità, cercando di riconoscere, comunicare, ricordare e alle volte anche domandare. Inconsciamente, si sedette a gambe

incrociate, chiuse gli occhi, appoggiò le mani sul basso ventre e iniziò a mormorare. Rimase assorta per più di un'ora, forse due. Il capitano Harrent e i due uomini dell'equipaggio cercarono di non far alcun rumore. Si sedettero attorno a lei e aspettarono pazientemente senza disturbarla.

Dopo molto tempo, terminata la prima sessione di comunicazione mentale, Celeste espirò dolcemente a lungo. Aprì lentamente gli occhi e con il volto radioso disse con gioia: "Harrent, Yussef, Bugachev, sapete cos'è quest'uovo di luce? È veramente il tesoro più prezioso che i Protoss ci hanno lasciato!" Fece una pausa, poi rivelò il mistero: "È una biblioteca! La più grande biblioteca della Via Lattea! Contiene tutto il sapere di questa civiltà superiore!"

"Una biblioteca?" sbottarono i tre uomini perplesși. In effetti, un uovo luminoso che fluttua a mezz'aria non aveva nulla a che fare con l'idea di biblioteca che avevano in mente. Inoltre, sembrava un'esagerazione dire che un uovo di luce così piccolo potesse contenere tutto il sapere di una civiltà al massimo del suo splendore. Celeste percepì i loro dubbi, quindi spiegò loro senza giri di parole: "Con lo sviluppo della tecnologia, la capacità di immagazzinare informazioni ha fatto passi da gigante. La scrittura sulle ossa oracolari, per esempio, riusciva ad essere contenuta in una memoria delle dimensioni di qualche centimetro. Durante il primo boom tecnologico della Terra avvenuto nel Ventunesimo secolo, invece, questa dimensione si era già ridotta di dieci milioni di volte, raggiungendo l'ordine dei nanometri. Senza ombra di dubbio, un hard disk di quell'epoca sarebbe riuscito a contenere l'intera produzione scritta risalente all'era della scrittura sulle ossa oracolari. Adesso che siamo nel Cinquantunesimo secolo, la dimensione delle memorie si è ulteriormente ridotta di migliaia se non addirittura di milioni di volte, arrivando rispettivamente all'ordine del picometro e del femtometro. Una singola memoria quantistica dei nostri tempi sarebbe a sua volta sufficiente a immagazzinare l'intera

produzione umana fino al Ventunesimo secolo, e tenete ben presente che a quel tempo era già una colossale quantità di informazioni. Ma in questo caso" e indicò con ammirazione l'uovo di luce sospeso a mezz'aria, "il diametro in cui vengono immagazzinate le informazioni ha raggiunto le dimensioni di un Planck, pertanto un uovo di queste dimensioni è sufficiente a contenere tutta la produzione di questa civiltà superiore."

"Quindi, questi tralci verdi..." chiese il capitano Harrent.

"Non mi sbagliavo, sono davvero la famiglia incaricata di custodire il tesoro. I Protoss erano una specie animale proprio come lo siamo noi terrestri. Decisero di costruire la loro biblioteca su un pianeta sperduto e desolato per garantirne una lunga esistenza. Per poter sopravvivere a lungo in un luogo inospitale, i custodi del tesoro scelsero con fermezza di andare incontro a mutazioni genetiche che permettessero loro di sviluppare la funzione fotosintetica e rallentare il loro ritmo vitale. Sono ancora senzienti, ma sono uniti da una coscienza collettiva. Non solo, i loro corpi reagiscono molto lentamente, proprio come delle piante." Rifletté un momento e poi aggiunse: "Ho avuto solo una breve conversazione introduttiva. Si sono ancora molte dinamiche che non mi sono molto chiare. Per esempio, ancora non capisco come questi 'individui vegetali' siano riusciti a intraprendere dei viaggi interstellari. Per logica, dal momento che conoscono la scrittura cuneiforme e quella delle ossa oracolari, ciò significa che sono sicuramente arrivati sulla Terra sei o settemila anni fa. Queste non possono essere conoscenze tramandate dal popolo madre, sono troppo recenti, in quel momento i Protoss erano ormai già scomparsi da tempo dalla Galassia."

I tre uomini non poterono fare a meno di osservare i tralci verdi attorno a loro. Un'espressione di sentita compassione si dipinse sui loro volti. Il capitano Harrent sussurrò: "Capisco... trasformarsi in esseri vegetali, rallentare il loro ritmo vitale, rinunciare alle loro coscienze individuali... custodire il loro



tesoro per centinaia di milioni di anni... ma ne vale veramente la pena?"

Celeste guardò i tre uomini e dopo un lungo silenzio rispose: "Certo! A dir la verità anche sulla Terra ci sono persone simili. Se non altro, in Cina esiste una famiglia che custodisce una biblioteca privata da moltissime generazioni. La considerano come un cimelio familiare, un simbolo dello spirito intellettuale. Non solo ha sopportato guerre e carestie, l'ipocrisia del mondo e il degrado morale, ma anche gli innumerevoli ed enormi cambiamenti sociali, resistendo fino ad ora. È un compito che non porta ad alcun tipo di profitto ma solamente sacrifici. Difficilmente può essere compreso e anche chi riesce a capirne il valore fa fatica a metterlo in pratica. In questa famiglia, però, il senso del 'dovere' e dell' 'onore' sono stati trasmessi di generazione in generazione per più di quattromila anni."

Parlò con grande emozione. Il capitano Harrent la guardò e non disse altro.

Lasciarono l'isola verde. Tutto l'equipaggio si strinse attorno ai quattro per sentire parlare del "tesoro più prezioso dell'universo". Inutile dire che molti di loro rimasero delusi nell'apprendere che il tesoro cercato con fatica non era altro che una biblioteca. Senz'ombra di dubbio una biblioteca di livello galattico era essa stessa un tesoro. Per un comune membro dell'equipaggio era però ben lontana dall'oro e dall'argento sperati. La spiccata intelligenza di Celeste riuscì a farle notare il cambiamento di umore dell'equipaggio, quindi sorridendo disse: "Compagni, vi ricordate ancora della promessa che vi ho fatto quando vi ho convinti a prendere parte a questa spedizione?"

La risposta dell'equipaggio non fu molto entusiastica. Alcuni di loro annuirono con riluttanza e dissero: "Ci ricordiamo."

"Ho appena avuto una prima conversazione con l'uovo di luce. Di norma, non sarebbe cortese porre fin da subito

domande al solo scopo di soddisfare i propri interessi. Per mantenere la parola data davanti ai miei compagni, ho avuto la sfacciataggine di chiedere lo stesso." Una leggera agitazione iniziò a scuotere l'equipaggio. Gli uomini avevano già capito quali sarebbero state le sue parole successive. "Bene, vi avevo già assicurato che farete ritorno con una nave carica di oro o di diamanti." Esaltati, la guardavano con impazienza, poi sorridendo, Celeste svelò il mistero: "Ho ottenuto le coordinate esatte di due pianeti, uno d'oro e uno di diamanti. Entrambi sono situati a non più di cinquecento anni luce dalla Terra, un viaggio che l'ADE potrebbe compiere in circa trenta o quarant'anni. C'è però un'altra cosa che sarete ancor più felici di sentire: in passato, i due pianeti erano le miniere dei Protoss. Per agevolare i trasporti, costruirono dei cunicoli spazio-temporali permanenti. Sebbene siano ormai abbandonati da centinaia di milioni d'anni, dovrebbero essere ancora praticabili. Se l'ADE riuscisse a trovare questi passaggi, potrebbe impiegare solamente sette o otto anni per compiere il viaggio di andata e ritorno."

Dall'equipaggio si sollevò un irrefrenabile entusiasmo. Yussef urlò di felicità e ordinò di prendere Celeste e lanciarla in aria. La forza di gravità sul pianeta era di poco inferiore rispetto a quella della Terra, quindi la signorina Fan fu lanciata molto in alto. Ansimava e rideva. Dopo alcuni lanci, il capitano Harrent fermò l'eccitazione della folla e sorridendo annunciò: "Come sancito dal Trattato di Esplorazione Galattica, il capitano di un'astronave esplorativa ha il privilegio di assegnare un nome al pianeta che scopre per la prima volta. Quindi ora vi rivelerò il nome che ho scelto: Caelestis I." Guardò l'equipaggio, poi spostò lo sguardo sul viso arrossato di Celeste e spiegò: "Se pensavate che avessi scelto questo nome in onore di Celeste, vi sbagliate. Deriva invece da un antico nome, e penso che la signorina Fan sappia a cosa mi stia riferendo. L'idea nasce da un fatto storico che Celeste ha



raccontato poco fa: in Cina, la famiglia Fan ha custodito per generazioni una biblioteca, conosciuta con il nome di 'Padiglione Celeste'. Non vorrei saltare subito alle conclusioni, ma suppongo che la signorina Fan sia una discendente diretta di quella famiglia, non sbaglio, vero?"

Celeste non rispose direttamente, ma raggianti in viso disse: "Grazie per aver scelto questo nome, mio capitano. Per ringraziarla, vorrei darle il mio primo bacio." Prese tra le braccia il collo del capitano Harrent e lo baciò appassionatamente. Dall'equipaggio si sollevò un boato di approvazione.

"Celeste, cos'hai intenzione di fare ora che il tesoro è stato trovato?"

"Voglio seguire le orme dei primi monaci buddhisti cinesi e dedicare i prossimi otto anni alla lettura e allo studio dei testi più importanti di questa civiltà. Poi penserò a tradurli e diffonderli tra i pianeti del Sistema Solare. Voi pensate a recuperare il tesoro, non è necessario che mi aspettiate. Lasciatemi solo il necessario per vivere. Questo ambiente è ricco di ossigeno e ha la giusta temperatura, quindi forse non avrò nemmeno bisogno di cibo. Mi basterà imparare dai custodi del tesoro e riuscirò a sopravvivere solamente assorbendo la luce di questo sole." Rispose Celeste sorridente, poi agitò la mano e indicò tutt'attorno a sé: "Per non parlare del fatto che avrò tanti altri compagni. Al momento posso solo comunicare con la biblioteca dei 'morti', ma sono sicura che ben presto riuscirò a trovare un modo per comunicare con i 'vivi'. Non mi sentirò sola, avrò un grande gruppo di amici con cui parlare."

Sulla superficie di quel lago verde si sollevarono tante increspature sincronizzate: doveva sicuramente essere la reazione gioiosa dei custodi del tesoro.

Dopo un breve attimo di riflessione, il capitano Harrent disse risoluto: "Bene! Kensei, la nomino nuovo capitano dell'ADEI!" L'uomo lo fissò incredulo e il capitano continuò:

"Segua le coordinate e cerchi i cunicoli spazio-temporali indicati dalla signorina Fan. Faccia ritorno con una nave carica di oro e di diamanti. Divida il bottino con i suoi compagni e non si dimentichi di riservarne una parte a me e alla signorina Fan. Per quanto mi riguarda, io rimarrò qui a fare compagnia a Celeste. Solitamente in quei film epici che parlano di 'lontani pianeti selvaggi' e di 'bellissime principesse', la principessa è sempre accompagnata dal suo cavaliere. Sarebbe un'umiliazione per me lasciarla qui da sola. Quando farete ritorno, ricordatevi di passare da qui a prenderci. Forse in quel momento, oltre a noi due, ci sarà anche un gruppetto di bambini ad aspettarvi. Ognuno di loro sarà capace di parlare e scrivere perfettamente la lingua dei Protoss. Faranno sentire così stupido il loro vecchio padre, troppo inferiore per poter reggere il confronto. Le piace come idea, mia principessa?"

Celeste non rispose direttamente alla domanda del capitano. Si limitò a sorridere, poi gli gettò le braccia al collo e in punta di piedi gli diede un altro bacio appassionato.

La superficie di quel lago verde si increspò nuovamente dalla felicità. Erano onde più forti e concitate di quelle precedenti, tanto che quei tralci sembravano danzare.



5. Analisi traduttologica dei racconti

L'analisi traduttologica è un processo fondamentale all'interno del campo della traduzione. È uno strumento che mira ad esaminare e comprendere le complesse dinamiche coinvolte nel trasferimento di significato da una lingua all'altra; in particolare, si concentra sulla resa accurata di concetti e di sfumature linguistiche e culturali ed esplora le scelte fatte dal traduttore al fine di catturare l'intento del testo originale nel contesto della lingua di destinazione. Coinvolge una disamina approfondita del testo di partenza e della lingua d'arrivo, valutando di volta in volta le sfide che emergono durante il processo di traduzione: come sostenuto da Torop, infatti, "l'analisi traduttologica si distingue da quelle linguistica, narratologica o storica perché si basa sullo specifico del processo traduttivo, ossia sulla consapevolezza che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti" (Torop 2010, 78). Di conseguenza, è da considerarsi il primo passo per elaborare una valida strategia traduttiva e individuare quali sono gli elementi dominanti e quali i potenziali residui (Osimo 2011, 161). Questo tipo di analisi si concentra sia sul prototesto (PT), cioè il testo originale, prodotto della cultura emittente, sia sul metatesto (MT), ovvero il testo tradotto nella lingua target. Determinare la tipologia e la funzione testuale, le dominanti e il lettore modello di PT e MT, nonché una macrostrategia è un processo utile al traduttore per compiere scelte traduttive consapevoli ed entrare in contatto più da vicino con i significati di un testo. Scopo del presente capitolo, quindi, è quello di effettuare un'analisi traduttologica approfondita dei tre racconti presentati nella precedente sezione di questa tesi, mettendo in luce le scelte e le strategie adottate nella risoluzione dei problemi che ha posto il testo in fase di traduzione.

5.1 Tipologia e funzione testuale

L'individuazione della tipologia testuale, che può avvenire sia sulla base del contenuto cognitivo che della funzione dominante del testo, rappresenta il primo passo fondamentale dell'analisi traduttologica, in quanto può essere correlata a determinati aspetti della traduzione da privilegiare (Scarpa 2001, 78). Riuscire a classificare un testo secondo le caratteristiche peculiari che lo costituiscono è utile per riuscire a comprendere l'approccio e la strategia generale da adottare in fase di traduzione, tuttavia non è sempre un compito semplice. È infatti molto difficile, se non impossibile, far ricadere un testo all'interno di una singola categoria: i testi con cui entriamo in contatto sono molto spesso di natura "mista", in quanto inglobano al loro interno caratteristiche ed elementi che li rendono allo stesso tempo appartenenti a più tipologie. Esistono diversi modelli di classificazione dei testi, tuttavia,

le categorizzazioni di più grande utilità per i traduttori sono quelle che si basano sulle funzioni dominanti realizzate con il testo, ovvero sul contributo dato alla comunicazione (Scarpa 2001, 79). Una delle più conosciute e valide è quella di Egon Werlich (1982), che è allo stesso tempo funzionale e cognitiva: da una parte tiene conto del focus dominante dei testi, dall'altra della capacità cognitiva correlata che ne consente la comprensione e la produzione. L'autore individua cinque tipi fondamentali: descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo e istruzionale (o prescrittivo) (Treccani: Tipi di testo). Un'ulteriore utile suddivisione per la pratica traduttiva è quella fornita da Francesco Sabatini (1990), secondo la quale l'autore, nella scelta di un certo tipo di lettore a cui destinare il proprio testo, stabilisce anche il margine di libertà interpretativa del testo. Su queste basi, individua tre gruppi, corrispondenti al grado di vincolo posto al destinatario: testi con discorso molto vincolanti, testi con discorso mediamente vincolante e testi con discorso poco vincolante (*Ibidem*).

Guardando nello specifico ai testi oggetto di questa analisi e trovandoci di fronte a tre racconti di SF cinese che, si può affermare che, in quanto opere letterarie, possono essere considerati testi narrativi: si tratta infatti di testi in cui una serie di avvenimenti vengono narrati secondo una precisa successione temporale e caratterizzati da una storia che mette in scena personaggi e azioni legati tra loro da una trama. Allo stesso tempo, vanno considerati come "testi aperti" e non vincolanti, in quanto il lettore non è un semplice fruitore passivo ma deve necessariamente attingere alla propria capacità interpretativa. Per le caratteristiche intrinseche dei testi, la funzione predominante dei racconti è quella emotiva, detta altrimenti espressiva. In questo senso, si fa riferimento a quanto sostiene Osimo:

Quando, in un testo, la funzione emotiva è una componente importante, il testo spesso parla dell'io narrante, comunicando al lettore quali sono i suoi stati d'animo. La descrizione degli eventi narrati può essere fredda e distaccata oppure dare l'impressione di un forte coinvolgimento del narratore incorporato; in quest'ultimo caso il testo è fortemente connotato in senso emotivo (Osimo 2011, 38).

Considerando il genere della SF cinese destinato all'infanzia, è stato più volte ribadito che il suo scopo è quello di divertire ed educare. Come sarà messo in rilievo anche nella prossima sezione, uno degli aspetti più importanti di questi racconti è il loro tentativo di diffondere la conoscenza scientifica e fornire dei modelli virtuosi nella crescita dei giovani lettori: ogni storia, infatti, sembra costruirsi attorno ad un insegnamento o a una "morale" importante. Per questi motivi, quindi, alla funzione prettamente emotiva/espressiva, se ne affianca una seconda altrettanto importante, ovvero quella educativa/pedagogica e divulgativa.

Nel considerare la realizzazione del MT, bisogna sottolineare alcuni aspetti importanti. I tre racconti presentati in traduzione, infatti, non sono la mera trasposizione della parte linguistica ma comprendono anche una seconda tipologia testuale, ovvero l'immagine. In questo senso, è importante sottolineare che con "testo" ci si può riferire a qualsiasi entità comunicativa che va oltre la semplice parola scritta, estendendosi a una varietà di forme espressive, quali scritture verbali, immagini, film e altro: è pertanto un insieme coerente di elementi comunicativi che interagiscono per trasmettere un messaggio o un concetto specifico. Di conseguenza, il risultato finale fonde insieme lingua scritta e illustrazioni, divenendo un testo di natura mista. La decisione di aggiungere le immagini è stata una scelta voluta a riprendere e a rafforzare l'idea che i testi di SF per l'infanzia non abbiano solo lo scopo di educare, ma vogliono anche divertire.

5.2 Dominante e sottodominante

Abbiamo visto come uno degli scopi dell'analisi traduttologica fosse l'individuazione degli elementi dominanti e caratteristici di un testo. Con il termine "dominante", infatti, si intende:

la caratteristica essenziale del testo, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato. È una componente fondamentale dell'analisi linguistica, poiché sulla sua individuazione si basano la strategia traduttiva e la decisione di cosa tradurre nel testo e cosa nel metatesto (Osimo 2011, 278).

In altre parole, è l'elemento che emerge in modo distintivo all'interno del contenuto e che guida l'attenzione del lettore attraverso la sua rilevanza nel testo stesso; può avere varia natura, può essere un'idea centrale, un'emozione particolare, uno stile narrativo caratteristico o persino un'atmosfera che pervade l'intero testo. È importante notare che all'interno di un testo possano coesistere nello stesso momento più elementi che assumono diversi livelli di importanza nella sua struttura, in questo caso si parla di "sottodominanti". Ogni testo, pertanto, viene spesso costruito su un intreccio di dominanti e sottodominanti, le quali permeano l'intera lettura sia del PT, sia del MT. Identificare la dominante e le sottodominanti è un compito essenziale per comprendere la finalità comunicativa e per cogliere appieno il messaggio di un testo, tuttavia, è bene specificare che, in fase di traduzione, la dominante individuata nel testo di partenza non deve per forza coincidere con quella del testo d'arrivo (Osimo 2011, 154): il traduttore ha quindi piena libertà di dare rilievo ad altri elementi nel tentativo di trasmettere al meglio l'esperienza che l'autore intendeva trasmettere.

Sebbene i tre racconti proposti in traduzione siano ambientati nel futuro e condividano la presenza di astronavi e tecnologie innovative, possiedono però ambientazioni e caratteristiche molto diverse tra loro. Per questo, è stato relativamente complesso trovare un elemento distintivo che potesse

legare tutti e tre le storie e riuscisse, in un qualche modo, a rendere coerente l'insieme dei tre testi. In particolare, sono state individuate due dominanti principali comuni ai racconti, ovvero l'intento educativo e la rappresentazione dei protagonisti. Come abbiamo visto, molta della narrativa fantascientifica destinata all'infanzia possiede un intento pedagogico: i tre racconti, infatti, attraverso una narrazione avvincente portano il lettore a riflettere su determinati concetti e a ricavarne implicitamente un insegnamento. In particolare, *Shamo guchuan* sembra mettere in rilievo la pericolosità delle armi e la necessità di preservare la pace; *Mingyun* riflette sul fatto che ogni azione che viene compiuta dall'umanità influenza la realtà che ci circonda e comporta delle conseguenze e degli effetti che si protraggono nello spazio e nel tempo; *Tianyi xing*, infine, si concentra sul valore della conoscenza e sulla continua ricerca del sapere. Per quanto riguarda la rappresentazione dei protagonisti, gli autori riescono a costruire profili esemplari complessi e poliedrici attraverso le azioni descritte. Magnete, Calamita, la coppia innamorata in Mingyun e Celeste Fan sono tutti personaggi che spiccano per la loro intraprendenza e per il loro spirito di avventura. Per questo motivo, diventano modelli per il giovane lettore, il quale è spronato a migliorare le sue capacità di risoluzione dei problemi, stimolare la motivazione ad esplorare il mondo e entrare in contatto con l'"altro".

Per ogni racconto, inoltre, si possono individuare alcune sottodominanti che differenziano una storia dall'altra. Nello specifico, nel racconto di Han Song si percepisce un'atmosfera cupa e di mistero, creata tanto dall'ambientazione buia e scura degli interni dell'astronave quanto dalla presenza degli scheletri; in quello di Liu Cixin, invece, appare evidente l'importanza della tecnologia nello sviluppo umano e il supporto che può dare nello svolgimento di compiti importanti; infine, in quello di Wang Jinkang il nucleo portante della storia è il contatto con la forma aliena superiore, la quale viene descritta in maniera molto dettagliata.

Nella stesura del MT si è cercato il più possibile di rispettare le caratteristiche appena descritte, tuttavia, si è ritenuto indispensabile lavorare su un altro livello, ritenuto fondamentale vista la decisione di destinare il testo ad un particolare lettore modello. Nel mantenere e trasmettere dominanti e sottodominanti dei testi anche all'interno del MT, si è intervenuti a più riprese semplificando il testo. In questo senso, una dominante aggiuntiva è diventata la leggibilità, la scorrevolezza e l'immediatezza delle informazioni: solo se il testo scritto possiede queste caratteristiche è possibile trasmettere con facilità anche ad un bambino le caratteristiche di cui sopra.

Per quanto riguarda la realizzazione della traduzione del testo in immagini, il mantenimento della dominante e delle sottodominanti si è rilevato essere un compito molto complesso, se non impossibile. In una certa misura, quindi, si è cercato di arrivare ad un risultato che, attraverso la forma visiva,

riuscisse a ricreare il più possibile l'atmosfera che permea ogni singolo racconto. Elemento perno di ogni tavola diventa quindi il colore, mezzo attraverso il quale si cerca di trasmettere una determinata sensazione o emozione.

5.3 Lettore modello

Uno degli elementi che guidano l'interpretazione di un testo e la sua trasposizione in un sistema organico e coerente è l'identificazione del lettore modello. Questo concetto si riferisce all'idea di un destinatario ipotetico a cui fa riferimento l'autore come ricevente ideale del testo: non si tratta, pertanto, di un individuo specifico, ma di una rappresentazione astratta di colui che è in grado di comprendere e apprezzare appieno le sfumature, le intenzioni e le strutture presenti nel testo. Come sostenuto da Umberto Eco:

l'autore deve dunque prevedere un modello del lettore possibile (da qui in poi Lettore Modello) che suppone sia in grado di affrontare interpretativamente le espressioni nello stesso modo in cui l'autore le affronta generativamente. (Eco 1979, 7)

Questa definizione dev'essere tenuta a mente anche dal traduttore nel momento di stesura del MT: l'individuazione di un lettore modello nel contesto culturale in cui si inserirà il testo tradotto aiuta infatti ad orientare le scelte e le strategie traduttive da adottare. È importante notare, come sostiene Osimo, che il Lettore Modello del metatesto "non necessariamente coincide con il lettore modello postulato dall'autore nella cultura emittente" (Osimo 2011, 117). Solitamente, per determinare il prototipo del lettore a cui fare riferimento si prendono in considerazione più caratteristiche, come ad esempio l'età, il background socio-culturale, il grado di conoscenza della cultura in cui è stato prodotto il testo originale nonché competenze e capacità pregresse.

Nel determinare il fruitore modello dei tre racconti presentati in traduzione, nella loro versione originale, un aiuto viene dalla loro pubblicazione: in particolare, i racconti di Han Song e di Liu Cixin sono spesso pubblicati all'interno di raccolte destinate ad un pubblico piuttosto giovane mentre quello di Wang Jinkang è stato diffuso grazie alla rivista *Xinkehuan* 新科幻 ("Nuova fantascienza"). Questa caratteristica, insieme all'importanza dell'aspetto educativo e pedagogico individuato come dominante, hanno fatto pensare ad un lettore modello piuttosto giovane, un ragazzo tra i dodici e i sedici anni circa, ancora in fase di crescita. L'attenzione posta dagli autori su alcuni elementi scientifici e tecnologici, tuttavia, porta a restringere il campo ad una persona curiosa e attenta, alla quale piace immergersi in storie immaginarie, avvincenti e ricche d'avventura e di colpi di scena, pur rimanendo all'interno di una cornice realistica. La fascia di età considerata è sintomatica di un lettore che ha

dimestichezza con alcuni concetti di base della scienza e che, quindi, non ha problemi a seguire alcune riflessioni tecniche più complesse.

Per quanto riguarda il lettore modello del MT, sono state prese in esame alcune caratteristiche che hanno portato a ridimensionare la fascia d'età considerata, nel tentativo di entrare in contatto con un fruitore più giovane. Basandosi sul tentativo divulgativo ed educativo dei tre testi, si è deciso di destinare i tre racconti ad un pubblico di bambini di età compresa tra gli otto e i dodici anni, amanti della lettura e curiosi di immergersi in mondi fantascientifici. L'obiettivo è quello di riuscire a mettere in contatto anche una generazione più piccola con racconti particolari, avvincenti e capaci di stimolare l'immaginazione e la motivazione di andare alla scoperta del mondo. La giovane età, pertanto, non presuppone una conoscenza della cultura emittente, tuttavia, ha determinato la decisione di perseguire una particolare macrostrategia traduttiva, nel tentativo di riuscire a trasmettere efficacemente i messaggi impliciti dei testi. In questo senso, la presenza delle immagini diventa funzionale a focalizzare ancora di più l'attenzione del giovane lettore sul testo, stimolare la sua immaginazione e guidarlo nella comprensione.

5.4 Macrostrategia

Analizzati la tipologia testuale, la funzione dominante del testo e il lettore modello, passo successivo del processo di traduzione è la delineazione di una strategia traduttiva generale, la macrostrategia, che possa guidare le scelte che il traduttore si trova ad effettuare sulle specifiche problematiche linguistiche e culturali presenti nel testo di partenza, le microstrategie:

[...] La strategia traduttiva è una sorta di operazione che avviene nella mente del traduttore [...], costituisce uno strumento per affrontare i problemi traduttivi, rendendo la traduzione un vero e proprio processo decisionale. (Gambier 2010, 414)

La macrostrategia, pertanto, costituisce un insieme di direttive generali che influenzano l'intero processo traduttivo, plasmando la visione del traduttore e determinando un equilibrio tra l'aderenza al testo di partenza e l'adattamento alle esigenze della lingua e della cultura target. Nell'ambito degli studi sulla traduzione sono state elaborate negli anni svariate strategie traduttive; ciascuna basata su concetti teorici che riflettono prospettive diverse ed enfatizzano obiettivi ed effetti della traduzione differenti. La maggior parte di queste strategie, tuttavia, ricadono in una sostanziale dicotomia dai confini sfumati, la quale è stata interpretata in approcci o intenzioni specifiche nei confronti del testo di partenza e di arrivo. Più nello specifico, i due estremi di questo sistema dipendono dalla vicinanza (o dalla lontananza) del testo tradotto alla lingua e al contesto culturale di partenza o a quello di

arrivo: la maggior parte dei ricercatori concorda infatti che le due strategie prototipiche sono la traduzione letterale (corrispondente alla massima affinità con la cultura di partenza) e la traduzione libera (viceversa, estremamente vicina al contesto d'arrivo). Le due strategie vengono descritte in una varietà di opposizioni, come ad esempio la dicotomia tra equivalenza formale ed equivalenza dinamica di Eugene Nida (1964), la quale si focalizza sull'aspetto linguistico del testo, o quella tra addomesticamento ed estraniamento di Lawrence Venuti (1995), la quale implica un intervento dal punto di vista culturale (Sun 2013, 5408). È bene sottolineare che, sebbene si tratti di due approcci contrapposti, possono in realtà completarsi e coesistere all'interno di un testo: il traduttore ha la massima libertà di utilizzare entrambe le strategie contemporaneamente, purché le scelte che compirà siano giustificate e coerenti con gli obiettivi fissati.

A fronte di queste premesse, la scelta della macrostrategia da adottare per i tre racconti proposti in traduzione è stata fortemente dettata dallo scopo educativo riscontrato nei testi, dall'inserimento delle immagini e, soprattutto, dalla decisione di rivolgersi ad un pubblico molto giovane. Tenendo conto delle considerazioni esposte fino in questo momento, il risultato finale doveva pertanto essere un prodotto di immediata comprensione ma comunque in grado di attirare e incuriosire il lettore. In questo senso, si è deciso di utilizzare una strategia traduttiva comunicativa, orientata ad avvicinare il più possibile il MT alla cultura ricevente. Ciò è stato anche dovuto al fatto che, sebbene si tratti di testi di fantascienza ricchi di strani oggetti tecnologici innovativi, l'aggiunta di troppi elementi stranianti che non ricadono all'interno degli schemi cognitivi del giovane lettore potrebbe inficiare la leggibilità del testo e far perdere di motivazione nel proseguire la lettura. In questo senso, pertanto, si è proceduto con una parziale semplificazione di frasi e concetti. Ciononostante, vista anche la natura fortemente educativa dei testi, è bene sottolineare che questa scelta non ha portato a una totale eliminazione dell'alterità culturale e degli elementi distintivi della cultura di partenza. La presenza limitata di riferimenti culturali ha sicuramente agevolato il processo traduttivo, tuttavia, in situazioni specifiche si è cercato di mettere in rilievo gli elementi sintomatici della cultura cinese attraverso una strategia parzialmente straniante. Questa scelta è stata intrapresa nel tentativo di suscitare la curiosità dei giovani lettori e spingerli a scoprire un mondo "altro". In questo senso, pertanto, si è cercato di rendere comprensibili questi elementi attraverso il contesto o brevissime spiegazioni.

La semplicità adottata nel linguaggio è stata volutamente ricercata anche nel processo che ha portato alla creazione delle illustrazioni. Le immagini, infatti, dovevano essere semplici e d'effetto ma, allo stesso tempo, anche incuriosire e spingere il lettore a soffermarci. Dopo un'analisi attenta dei racconti, si è proceduto a dividere ogni testo in sequenze narrative. Si sono così individuate le scene

più significative di ogni storia e sono state trasposte in immagini. Nel rispetto dell'attenzione per il colore, individuato come dominante delle immagini, si è abbinata ogni scena ad una tonalità predominante, capace di trasferire l'atmosfera o le sensazioni descritte nel testo. Per dar maggior rilievo alle sfumature di colore, le immagini sono state realizzate attraverso disegni sintetici e semplificati. Nondimeno, per creare un certo "dialogo" con il fruitore, alcuni elementi rappresentati sbordano dalla cornice entro la quale si svolge la scena.

5.5 Microstrategie

Le microstrategie o strategie locali sono di fatto delle tecniche traduttive concepite per affrontare problemi specifici, le quali devono essere sempre coerenti con la strategia globale scelta (Sun 2013, 5409). In altre parole, costituiscono un livello di analisi e di scelta più puntuale, volto a risolvere sfide specifiche a livello lessicale, sintattico, semantico e culturale. Le microstrategie rappresentano quindi una serie di scelte operative che si concentrano su unità linguistiche più piccole e che mirano a preservare il senso e l'efficacia comunicativa del testo originale. Di conseguenza, se le macrostrategie definiscono le linee di guida generali, le microstrategie costituiscono l'essenza della creatività e dell'abilità del traduttore nel perseguire gli obiettivi preposti.

In questa sezione dell'analisi traduttologica, quindi, ci si concentrerà sui problemi maggiormente rilevanti riscontrati in fase di traduzione suddivisi per categorie e corredati da esempi specifici che chiariscono le strategie e le scelte adottate per risolverli.

5.5.1 Fattori lessicali

In questa sezione dell'analisi traduttologica verranno prese in esame le scelte traduttive che riguardano il livello base della costruzione delle frasi: la parola. Nella resa in traduzione dei fattori lessicali, i traduttori devono considerare elementi quali il registro linguistico, il contesto culturale, le sfumature semantiche e le connotazioni implicite del lessico, al fine di scegliere accuratamente parole e termini capaci di preservare il significato, lo stile e l'intento comunicativo del testo originale ed equilibrare l'obiettivo di mantenere la coerenza concettuale con la necessità di adattarsi alla lingua d'arrivo.

Nel caso dei racconti presentati in traduzione, alcuni dei problemi su cui si è lavorato maggiormente sono stati di natura lessicale. Per quanto utilizzino un linguaggio piuttosto semplice, le tre storie includono elementi lessicali che fanno riferimento a precisi concetti scientifici, oggetti dalle funzioni peculiari e tecnologie del tutto innovative: molta attenzione è stata quindi riposta su questi elementi per preservarli e renderli elemento chiave della descrizione dei mondi immaginati dagli autori.

Onomatopee

Come racconti di fantascienza per bambini, uno degli aspetti da tenere più a mente è una resa lessicale attenta e stimolante, capace di catturare l'attenzione del giovane lettore. In cinese, la vivacità del linguaggio passa anche attraverso l'utilizzo di alcune onomatopee e forme di interiezioni anche all'interno dei dialoghi. Nonostante i tre racconti presentati in traduzione non presentino molte di queste forme, è giusto sottolineare che, di fronte a questi elementi, si è cercato di trasmetterli anche all'interno del metatesto, in quanto interpretati come uno dei fattori capaci di intrattenere e "divertire" il lettore.

Nello specifico, dal momento che l'onomatopea è la trascrizione di un suono secondo la modalità in cui viene percepito e la sua percezione nella cultura di partenza può essere completamente differente dall'equivalente nella cultura d'arrivo, si è deciso di non riprodurre o adattare la forma fonica. Al contrario, si è cercato di compensare la perdita della trascrizione del suono attraverso l'uso di parole di origine onomatopeica o che riuscissero a rievocare l'effetto sonoro usato dall'autore:

es. 洋娃娃肚子里真的咕咕地传出了马达声，它的眼睛也张开了。。

Il suono metallico di un motore **gorgogliante** uscì dal ventre della bambola e i suoi occhi si aprirono.

es. [...] 它激起的涌浪轰轰地拍打着船帮，使船摇晃起来。

Le onde che aveva sollevato si infransero **fragorosamente** sull'imbarcazione, facendola oscillare.

In entrambi gli esempi, le due onomatopee presenti in cinese, la prima riferita al suono meccanico proveniente dal torace della bambola e la seconda al rumore delle onde che si infrangono sulla nave, sono state compensate attraverso degli elementi capaci di rievocare l'effetto sonoro presente nel prototesto.

Nomi propri

Nell'ottica di destinare i racconti ad un lettore modello piuttosto giovane che non ha dimestichezza con la lingua cinese, uno dei problemi più importanti da risolvere è stata fin da subito la resa dei nomi propri dei protagonisti delle storie. Per un bambino tra gli otto e i dieci anni, infatti, la semplice traslitterazione in *pinyin* del nome cinese potrebbe creare molte difficoltà nella lettura e far dirottare l'attenzione verso l'elemento considerato "estraneo" al proprio sistema linguistico. Le possibilità per risolvere questo problema traduttivo sono di diverso tipo, tuttavia, nel

caso dei tre racconti si sono perseguite strategie diverse sulla base al tipo di nome proprio incontrato. Se alcuni nomi, interpretati come stranieri alla tradizione cinese, sono stati resi attraverso un calco fonetico, altri sono stati tradotti cercando di rispettare (almeno in parte) la carica semantica insita all'interno dei caratteri che costituiscono il nome in cinese.

In particolare, i nomi dei due protagonisti del primo racconto, Chu Ci 初磁 e Chao Ci 朝磁, sono stati resi cercando di mantenere il significato semantico del carattere che hanno in comune 磁 *ci*, “magnete”, “magnetismo”. La scelta dell'autore di utilizzare questo particolare significante all'interno dei due nomi è apparso estremamente indicativo: ciò è dovuto non solo in quanto si tratta di una storia fantascientifica, ma soprattutto perché crea un collegamento con il campo semantico del metallo e, di riflesso, con il mondo dei robot. Per queste ragioni, si è optato per una soluzione che riuscisse a preservare il significato del carattere in questione, in altre parole, Chu Ci è stato reso come *Magnete*, mentre Chao Ci come *Calamita*. In questo modo, non solo si riesce a dare l'idea di “magnetismo” nascosto in *Ci*, ma, allo stesso tempo, si riesce subito a identificare il genere dei due bambini.

Nel secondo racconto, l'unico nome proprio che viene citato è quello dell'intraprendente protagonista, 爱玛 *Aima*. In questo caso, essendo il nome stesso un calco fonetico di un nome internazionale, si è adottato direttamente la versione internazionale del nome, *Emma*. La stessa strategia è stata utilizzata anche per quasi tutti i personaggi del racconto “Caelestis I”, anche se, in questo caso è stato effettuato un passaggio aggiuntivo prima di raggiungere la resa finale. In particolare, dal momento che i nomi dei vari membri dell'equipaggio sembrano essere di diverse nazionalità, si è fatta una rapida ricerca sul web per determinare quali fossero le trascrizioni più corrette. Nello specifico, il primo ufficiale 肯塞 *Kensai* ricorda un nome giapponese ed è stato pertanto reso come *Kensei*; i due membri dell'equipaggio 尤素夫 *Yousufu* e 布加乔夫 *Bujiaqiaofu*, rispettivamente simili a un nome di origine araba e uno di origine russa, sono stati trasposti in *Yussef* e *Bugachev*; o ancora il capitano 哈伦特 *Halunte*, simile al nome cinese di Hanna Arendt (汉娜·阿伦特 *Hanna · Alunte*), è stato reso ricalcando il cognome della politologa e rendendolo più orecchiabile eliminando l'accostamento di consonanti alla fine, come in “Capitano Harrent”.

Un discorso a parte dev'essere fatto per il nome della protagonista del terzo racconto, 范天怡 *Fan Tianyi*. Ciò non è dovuto solamente al fatto che è stata adottata una strategia diversa nella resa del nome, ma anche perché è al centro di un gioco di parole che viene fatto dall'autore

verso la fine della storia. Nello specifico, siccome l'archeologa fa parte della spedizione internazionale alla scoperta del tesoro più prezioso dell'universo, era dunque necessario che le origini cinesi della donna fossero chiare fin da subito. Nondimeno, nel momento in cui il capitano Harrent decide il nome da destinare al nuovo pianeta, 天一星 *Tianyi xing* (lett. stella Tianyi), giustifica la scelta non per la quasi totale omofonia con il nome dell'archeologa, ma perché gli stessi caratteri appaiono nel nome della antica biblioteca privata 天一阁 *Tianyi ge*, custodita per secoli da una famiglia cinese. Appare evidente che, quindi, i tre nomi sono legati in un gioco di omofonie e similitudini che ha necessitato particolare attenzione: questo dettaglio, infatti non poteva essere eliminato in quanto parte essenziale per comprendere il legame tra la storia personale dell'archeologa con quella della biblioteca. Pertanto, come nel caso di "Magnete" e "Calamita", ci si è concentrati sul significato del carattere comune ai tre nomi, 天 *Tian*, "cielo", "paradiso" e su questo si è costruito il gioco di parole. In particolare, si è lavorato sulle polisemie di "celeste": l'archeologa è stata chiamata *Celeste*, un nome italiano conosciuto e usato correntemente e per segnalare la sua nazionalità è stato invece mantenuto il suo cognome, *Fan*. La preziosa biblioteca *Tianyi ge*, di riflesso, è stata nominata *Padiglione Celeste*, in cui "celeste" viene inteso come aggettivo riferito a tutto ciò che è appartenente al cielo come sede divina. Questa scelta è stata effettuata anche nel tentativo di sottolineare l'importanza di un luogo reale, il Padiglione Tianyi nella città di Ningbo. Infine, il pianeta è stato chiamato *Caelestis I*: il nome è la traduzione latina di "celeste", scelta che risponde alla necessità di trovare un nome univoco, "neutro" e comprensibile da tutti. Allo stesso tempo, l'aggiunta del numero romano dopo il nome del pianeta, pratica diffusa soprattutto nei romanzi di fantascienza, mantiene anche il significato del carattere 一 *yī* "uno". Il gioco di parole, pertanto, è stato così risolto:

es. "[...]我现在就宣布对这颗处女星球的命名：天一星。" [...]解释说，“你们是否认为这是‘天怡’的谐音？不，猜错了，它是缘于一个古老的名字。[...]在中国，有一个范氏家族世代守护着一个藏书楼，它的名字叫‘天一阁’。 [...]

"[...] ora vi rivelerò il nome che ho scelto: *Caelestis I*." [...] spiegò: "Se pensavate che avessi scelto questo nome in onore di **Celeste**, vi sbagliate. Deriva invece da un antico nome [...] in Cina, la famiglia Fan ha custodito per generazioni una biblioteca, conosciuta con il nome di '**Padiglione Celeste**'. [...]

Dall'esempio qui riportato appare evidente che, per rendere coerente il gioco di parole con la scelta traduttiva dei nomi, si è dovuto intervenire anche su alcuni elementi del testo. In particolare, si è eliminato il significato sotteso dai caratteri 谐音 *xieyin* "omofonia", il quale, se mantenuto, non sarebbe riuscito a rendere evidente i legami che ci sono tra i tre nomi.

All'interno del terzo racconto, inoltre, si è prestata particolare attenzione anche alla resa del nome della popolazione divina che custodisce il tesoro più grande dell'universo. L'autore si riferisce a questa specie aliena con il nome 神族 *Shenzu*, letteralmente "razza divina". Data l'ambiguità della lingua cinese e sebbene nel testo originale non sia chiaro se i caratteri siano da considerare come un nome proprio, nella resa finale si è cercato di trovare un referente unico con cui riferirsi alla particolare forma di vita extraterrestre. In particolare, è stata effettuata una ricerca sul web dei due caratteri ed è risultato che il nome *Shenzu* era già stato utilizzato all'interno della versione cinese del videogioco StarCraft per riferirsi a una popolazione aliena misteriosa. Sono descritti come la specie aliena più potente dell'universo, esseri di "pura forma" e possessori di una tecnologia estremamente avanzata e poteri psionici molto forti. Questa descrizione è sembrata adattarsi perfettamente alla popolazione mistica citata all'interno del racconto: per questo motivo, si è deciso di adottare il nome utilizzato all'interno del videogioco, ovvero "Protoss".

Un altro nome che ha necessitato di particolare attenzione è stato quello dell'astronave a propulsione superluminale sulla quale viaggia l'equipaggio del capitano Harrent. Il testo originale si riferisce alla nave con il nome 冥王 *Mingwang*, letteralmente "re degli inferi" o "re dell'oscurità". Gli stessi caratteri sono presenti anche nel nome cinese del pianeta Plutone, 冥王星 *Mingwangxing*; non è un caso che, nella mitologia romana, Plutone sia infatti il signore del regno delle anime o, in altre parole, il re degli inferi, corrispondente al dio greco Ade. Nella resa finale si è optato per il nome della divinità greca: piuttosto che utilizzare il nome "Plutone", o "Pluto", il quale avrebbe potuto creare confusione tra pianeta e divinità, si è preferito utilizzare Ade, sicuramente più d'effetto e il quale crea un collegamento diretto con il significato di "re degli inferi". Nondimeno, si è scelto anche di scrivere il nome tutto in maiuscolo ("ADE"), come a sottolineare che si tratti di un acronimo, per esempio "Advanced Deep-space Explorer".

Termini tecnici: il linguaggio della fantascienza

A differenza di molti altri generi testuali, si è visto che la fantascienza possiede una caratteristica peculiare capace di differenziarla da altri tipi di narrativa, cioè la fusione di una dimensione scientifica e una dimensione immaginativa. Scienza e tecnologia forniscono il fulcro attraverso il quale l'autore lavora con l'immaginazione per strutturare una storia avvincente e meravigliosa. In questo senso, come racconti fantascientifici, le tre storie presentate in traduzione sono ricche di riferimenti scientifici puntuali, oggetti dalle funzioni particolari e tecnologie innovative, frutto del lavoro immaginifico degli autori. Questi elementi costituiscono il *novum* di cui parla Darko Suvin

nella sua definizione del genere della SF (Suvin 1979, 63-65, 70): la loro presenza non solo riesce a spingere sullo “straniamento cognitivo”, ma, allo stesso tempo, riesce ad immergere le narrazioni in un’ipotetica realtà futura affascinante. In questo senso, pertanto, la loro presenza è estremamente importante e molta attenzione è stata posta a questi elementi in fase traduttiva. Data la giovane età del lettore modello, infatti, il risultato doveva essere una resa capace di fornire in maniera chiara la funzione (o la caratteristica) chiave di un determinato oggetto o di una specifica tecnologia, ma allo stesso tempo di “straniare” e suscitare curiosità nei piccoli lettori, stimolandoli a compiere alcune ricerche su questi peculiari elementi. Nel caso di elementi molto complessi, tuttavia, si è cercato di fornire, attraverso delle brevi espansioni testuali, dettagli significativi che potessero aiutare a comprendere più facilmente l’elemento a cui si riferiva l’autore.

All’interno dei tre racconti, vengono richiamati moltissimi oggetti e tecnologie. Nella loro resa si sono seguite due strategie diverse in base al tipo di situazione che si è incontrata nel PT. In particolare, nella maggior parte dei casi, si è cercato di dare una definizione puntuale e precisa dell’oggetto tecnologico innovativo: questa decisione è stata fatta per rispondere tanto per rispettare la precisione scientifica tipica del genere fantascientifico, quanto per mettere in luce che si tratta di un elemento “nuovo” e che non fa parte del mondo reale in cui vive il lettore. Se ne riportano qui di seguito alcuni esempi: tra gli altri, all’interno del primo racconto, 聚光器 *juguangqi* (lett. dispositivo di condensazione della luce) è stato reso con “condensatore ottico”, 空间转移器 *kongjian zhuanyiqi* (lett. dispositivo di trasferimento di spazio) con “dispositivo di trasferimento spaziale”, 全息投影 *quanxi touying* (lett. proiezione olografica) con “ologramma”; nel secondo racconto, invece appare 视网膜屏幕 *shiwangmo pingmu* (lett. schermo retina), tradotto letteralmente in “schermo retinico” mentre, tra gli altri, nell’ultimo racconto si fa riferimento a 超光速飞船 *chaoguangsu feichuan* (lett. nave volante oltre la velocità della luce), nel MT “astronave a propulsione superluminale” e a 光蛋 *guangdan*, reso letteralmente in “uovo di luce”. La traduzione di questi elementi particolari è stata fatta a seguito di ricerche sul web, che hanno portato all’immediata individuazione del possibile oggetto a cui si faceva riferimento: l’importante è che agli oggetti venisse riconosciuto un termine unico, riconoscibile e significativo, piuttosto che utilizzare una perifrasi che ne spiegasse caratteristiche o utilizzo. La stessa strategia è stata utilizzata anche nella resa di alcuni principi parte della sfera tematica delle scienze e dell’astronomia; ad esempio, 同步轨道 *tongbu guidao* è stato reso in “orbita sincrona”, 蛙洞 *wadong* in “cunicolo spazio-temporale” (si è preferito evitare l’utilizzo del termine inglese “wormhole” in quanto molto più straniante e meno comprensibile all’interno del contesto); 延

时 *yanshi* (lett. ritardo) in “scarto temporale”, o ancora 近地轨道 *jindi guidao* in “bassa orbita terrestre”.

Un’attenzione diversa è stata posta ad un paragrafo dalla forte funzione divulgativa presente all’interno del racconto *Tianyi xing*. Nello specifico, la protagonista spiega al capitano e ai due membri dell’equipaggio come fosse possibile che l’“uovo di luce” scoperto all’interno della grotta riuscisse a contenere al suo interno l’intero sapere dei Protoss: si fa riferimento a un termine tecnico utilizzato per esprimere concetti relativi alla memorizzazione delle informazioni e dei dati e alle diverse sotto-unità di misura del metro:

“科技发展过程中，信息存储密度常常呈阶跃态的跨越。像刚才我们看到的甲骨文，其信息存储点的直径大致是厘米级的；到了地球的科技第一次暴涨时代，即 21 世纪，在几十年中把它缩小到纳米级（ 10^{-9} 米）。21 世纪的一块磁盘足可容纳甲骨文时代地球文明的全部成果；到了我们所处的 51 世纪，信息存储点直径又缩小到皮米级（ 10^{-12} 米）甚至飞米级（ 10^{-15} 米）。我们时代的一件量子存储器，同样足以存储 21 世纪地球文明的全部成果 [...]”

“Con lo sviluppo della tecnologia, la capacità di immagazzinare informazioni ha fatto passi da gigante. La scrittura sulle ossa oracolari, per esempio, riusciva ad essere contenuta in una memoria delle dimensioni di qualche **centimetro**. Durante il primo boom tecnologico della Terra avvenuto nel Ventunesimo secolo, invece, questa dimensione si era già ridotta di dieci milioni di volte, raggiungendo l’ordine dei **nanometri**. Senz’ombra di dubbio, un hard disk di quell’epoca sarebbe riuscito a contenere l’intera produzione scritta risalente all’era della scrittura sulle ossa oracolari. Adesso che siamo nel Cinquantunesimo secolo, la dimensione delle memorie si è ulteriormente ridotta di migliaia se non addirittura di milioni di volte, arrivando rispettivamente all’ordine del **picometro** e del **femtometro**. Una singola memoria quantistica dei nostri tempi, quindi, sarebbe a sua volta sufficiente a immagazzinare l’intera produzione umana fino al Ventunesimo secolo, [...]”

Al di fuori dei cambiamenti nella struttura delle frasi, è bene sottolineare la scelta traduttiva che è stata effettuata. Il cinese utilizza il termine *xinxi cunchudian* 信息存储点 per indicare il “punto di memoria”, ovvero il supporto all’interno del quale possono essere archiviate le informazioni (per esempio una chiavetta USB, una *memory card* o, più semplicemente, un libro). Per rendere lo stesso concetto nel MT, si è optato per rendere il termine con il solo traduttore “memoria”, scelta volta non solo a semplificare un paragrafo già molto complesso, ma soprattutto perché l’utilizzo del traduttore “punto di memoria” avrebbe potuto essere fuorviante. Allo stesso tempo, il paragrafo cinese richiama alcune sotto-unità del metro, in particolare il *nami* 纳米 “nanometri”, il *pimi* 皮米 “picometri” e il *feimi* 飞米 “femtometri”, alle quali l’autore aggiunge anche la corrispettiva misura in metri: 10^{-9} m, 10^{-12} m e 10^{-15} m. Molto probabilmente, l’intento del PT era quello di chiarire, su un piano di precisione scientifica, il processo che ha portato le dimensioni

del “punto di memoria” ad essere via via più piccole. Attuare la stessa scelta anche all’interno del metatesto avrebbe però portato ad una soluzione troppo complessa. Pertanto, per sottolineare l’intento originale, si è deciso di mantenere i riferimenti puntuali alle sotto-unità di misura e convertire le equivalenze precise in metri con il numero di volte di cui si è ridotta l’ultima unità di misura citata nel paragrafo. Nel concreto, il nanometro è dieci milioni di volte più piccolo rispetto al centimetro, pertanto nel MT è stato reso: “si era già ridotta di dieci milioni di volte, raggiungendo l’ordine dei nanometri”. In questo modo, anche un lettore inesperto riesce a farsi un’idea di quanto la dimensione del “punto di memoria” sia diventata estremamente piccola.

La stessa precisione è presente anche nel racconto *Mingyun* di Liu Cixin. L’autore fa infatti riferimento a informazioni specifiche circa i cambiamenti geologici attraversati dalla Terra, in particolare, richiama i nomi di due ere, 白垩纪 *Bai’ejì* “Cretaceo” (compreso tra 145 e 65 milioni di anni fa) e 寒武纪 *Hanwuji* “Cambriano” (compreso tra 540 e 485 milioni di anni fa) e il nome del più grande continente del Cretaceo, 冈瓦纳 *Gangwana* “Gondwana”. In linea con la funzione educativa del testo, questi nomi sono stati mantenuti invariati: il contesto in cui sono inseriti, infatti, fornisce sufficienti informazioni al lettore circa le caratteristiche di entrambi i periodi:

es. [...] “Quella che vediamo ora è la disposizione e la forma dei continenti terrestri del tardo **Cretaceo**. Il più grande è l’antico continente del **Gondwana**.”
“Cretaceo? E a quanto tempo fa risalirebbe?”
“Circa 65 milioni di anni fa. [...]”

Da questo esempio si nota bene la funzione divulgativa del testo: i pochi ed essenziali elementi già presenti testimoniano il tentativo implicito di istruire il giovane lettore, riuscendo a fargli ricordare dettagli che altrimenti sarebbero passati in secondo piano. Nondimeno, la scelta è stata dettata anche considerando la fascia d’età del lettore modello. È molto probabile che un bambino di otto o dieci anni abbia affrontato le più importanti ere geologiche nelle lezioni scolastiche, in questo senso, nomi come “Cambriano” o “Cretaceo” potrebbero essere già familiari.

Per mantenere l’equilibrio ricercato tra precisione scientifica e semplicità testuale, si è deciso di perseguire una strategia di segno opposto qualora i termini presenti nel testo originale fossero stati troppo complessi da desumere dal contesto. Di fronte a questo tipo di casistica, si è eliminato il diretto traduttore del termine e si è sostituito con una brevissima spiegazione del termine stesso. Esemplificativo è il termine *renze yuanli* 人择原理, “principio antropico”, un concetto che si riferisce a una serie di ipotesi all’interno della fisica teorica e della cosmologia che suggeriscono come le leggi fisiche dell’universo e le sue condizioni siano tali da permettere l’esistenza

della vita umana. La specificità del termine è tale che anche una persona adulta potrebbe far fatica a risalire al suo significato: per semplificare il testo, pertanto, si è optato per sostituire “principio antropico” con una breve perifrasi che aiutasse a spiegare a cosa si riferiva l’autore:

爱玛也笑了一下，“我忘了，你是人择原理的信奉者” [...]

lett. Anche Emma rise, “Ho dimenticato, sei un sostenitore del **principio antropico**” [...]

Emma ricambiò il sorriso: “Dimenticavo che credi che **l’umanità ha una posizione privilegiata nell’universo**” [...]

Per coerenza, è stata adottata la stessa strategia anche nella seconda occorrenza del termine:

“[...] 从此以后，我也是人择原理的信奉者了！”

lett. “[...] Da adesso in poi, anche io sarò una sostenitrice del **principio antropico!**”

“[...] Questo è il segno che **tutto nell’universo è pensato per rendere possibile la nostra esistenza!**”

All’interno del racconto di Liu Cixin, *Mingyun*, l’autore inventa due termini del tutto nuovi per riferirsi alle due categorie immaginarie di umani presenti sul “mondo dei dinosauri”. La lingua cinese si dimostra molto flessibile e dinamica nella creazione di nuove parole, molto spesso, infatti, possono essere formati attraverso la semplice combinazione di due (o più) caratteri esistenti. È questo il caso di 观赏人 *guanshang ren* (lett. persona ornamentale) e di 菜人 *cai ren* (lett. persona cibo), due nuovi vocaboli in cui 人 *ren* “persona” individua il significato di base e 观赏 *guanshang* “guardare e apprezzare” e 菜 *cai* “cibo” indicano la caratteristica distintiva della categoria o, in altre parole, il destino a cui sono soggetti gli individui che fanno parte di uno o l’altro gruppo. Di conseguenza, mentre 观赏人 fa riferimento a tutte le persone destinate ad essere osservate e ammirate come gli animali di uno zoo, 菜人 identifica tutti coloro che verranno consumati come cibo dai dinosauri. I due termini sono molto particolari e spiazzano il lettore, generando lo “straniamento cognitivo” più volte richiamato in questa sezione. Anche in traduzione, pertanto, era necessario trovare una resa semplice che riuscisse a sorprendere e straniare allo stesso tempo: 观赏人 è stato quindi tradotto in “umano-da-osservare” e 菜人 in “umano-da-mangiare”. Nello specifico, attraverso questa resa si è cercato di sottolineare il destino a cui saranno soggetti gli individui appartenenti ai due gruppi attraverso forme verbali nominalizzate e, allo stesso tempo, enfatizzare la contrapposizione tra i due nuovi termini attraverso la stessa struttura.

Aggettivi

All'interno dei tre racconti, le sezioni descrittive sono forse quelle che più riescono a stimolare la creatività e l'immaginazione dei giovani lettori. Di fronte a una descrizione, ciò che spesso cattura l'attenzione e rende vivida l'immagine è l'uso strategico degli aggettivi, elementi linguistici fondamentali per guidare le percezioni ed emozioni del pubblico. Nonostante nei testi siano presenti poche sequenze descrittive, è stato ritenuto molto importante cercare di lavorare sul piano aggettivale per riuscire a ricreare le atmosfere e le percezioni contenute all'interno del testo originale.

Il racconto *Shamo guchuan* di Han Song, per esempio, contiene strutture aggettivali molto particolari, le quali sono profondamente radicate sia nella tradizione letteraria cinese sia nell'immaginario culturale incorporato nella lingua parlata. Si tratta degli aggettivi di forma ABB, dove il carattere "A" indica la caratteristica fondamentale e i caratteri "BB" ne sottolineano una particolare sfumatura di significato e determinano il contesto specifico in cui possono essere utilizzati. In altre parole, questo tipo di aggettivi riesce a richiamare due qualità interconnesse all'interno di una singola espressione, fornendo all'autore la possibilità di ampliare il numero dei dettagli nelle descrizioni evitando costruzioni sintattiche troppo elaborate. Esemplicative sono le forme *heihuhu* 黑乎乎 e *heidongdong* 黑洞洞, rispettivamente utilizzate per descrivere il colore dell'astronave sepolta dalla sabbia e l'oscurità profonda in cui è immerso il corridoio all'interno della nave. Sebbene entrambi gli aggettivi condividano la stessa base, *hei* 黑 "nero", i due caratteri seguenti riescono a modulare e specificare il tipo di colore: in particolare, *huhu* 乎乎 (anche scritto *huhu* 糊糊) fa riferimento al fatto che si tratti di un nero estremamente scuro e indistinto, mentre *dongdong* 洞洞 evoca una tonalità buia e penetrante, come quella presente all'interno delle grotte (*dong* 洞 "grotta"). Anche in traduzione, pertanto, si è cercato di mantenere il più possibile la sfumatura di significato implicita al componente BB:

es. 它全身**黑乎乎**的，许多部位已经锈迹斑斑。

Era **più nero del carbone**, anche se molte parti presentavano già macchie di ruggine.

es. 那一头是什么呢？**黑洞洞**的看不清。

Cosa c'era in fondo? Il **buio era troppo penetrante** per riuscire a vederci qualcosa.

In entrambi i casi sono stati aggiunti dei piccoli dettagli che riuscissero ad evidenziare la sfumatura di significato contenuta nei caratteri BB. La stessa scelta è stata anche effettuata nella resa della forma *baisensen* 白森森, utilizzata per descrivere il colore dello scheletro che i due ragazzi trovano disteso nel corridoio: la base, 白 *bai* "bianco", viene fatta seguire da *sensen* 森森 che

richiama un'idea di spettrale e sinistro. Nella resa finale, infatti si è deciso di mantenere entrambi i significati:

es. 没走多久，便看见一样东西横在过道上，**白森森的**。

Dopo solo alcuni passi, videro un oggetto **bianco spettrale** steso in mezzo al corridoio.

Nonostante queste forme aggettivali non siano presenti all'interno degli altri racconti, è bene sottolineare che sia Liu Cixin sia Wang Jinkang fanno un uso molto attento degli aggettivi all'interno delle loro descrizioni. Anche in questi casi si è cercato di preservare la carica semantica di ogni elemento al fine di mantenere tutti i dettagli capaci di restituire una determinata atmosfera o una determinata emozione. Se ne riporta qui di seguito un esempio tratto da *Mingyun*:

es. 一只恐龙向我们的船游来，在船边停住了，它那**巨大的**身躯如同一座**可怖的**山峰，我们都处于这山峰的阴影中，在那**灰色的滑腻**皮肤下，我看到了纵横交错的**黑色**血脉，像缠绕在那**灰色**山峰上的藤蔓。恐龙**粗大的**脖颈向前探出，它那**巨大的**头颅就悬在我们上方，海水像暴雨般从上面泻到甲板上，那一双**巨大的怪眼**直勾勾地盯着我们，在那**阴冷的**目光下我们的血液几乎凝固了。

Un dinosauro nuotò verso la nave e si fermò a lato di essa. Il suo **enorme** corpo, **terrificante** come un picco montuoso, ci coprì con la sua ombra. Sotto la **scivolosa** pelle **grigia**, riuscivo a vedere le sue vene **nere** che si inerpicavano come piante rampicanti su quella **colossale** montagna. Il **grosso** collo si allungò in avanti e la sua **grande** testa si piegò sopra di noi. L'acqua del mare scrosciava sul ponte della nave come pioggia in un temporale. I suoi **enormi** occhi **mostruosi** ci fissarono dritti e a causa di quello sguardo **cupo e freddo** il nostro sangue sembrò ghiacciarsi nelle vene.

Il passaggio qui riportato è ricco di aggettivi che svolgono un ruolo cruciale nell'arricchire la descrizione e contribuiscono a creare un quadro dettagliato e coinvolgente del dinosauro e dell'atmosfera. Aggiungono dettagli sensoriali e visivi, coinvolgendo il lettore nell'immaginazione del mostruoso animale descritto. Tutti gli elementi sono stati riportati con cura nel tentativo di tradurre la sensazione di terrore e inquietudine provata dai due protagonisti alla vista del dinosauro: la maggior parte degli aggettivi trasportano il lettore nella scena descritta, restituendo un'atmosfera di intensa tensione e suspense. In breve, gli aggettivi diventano le pennellate che dipingono un'immagine potente, capaci di concretizzare le emozioni e le reazioni dei protagonisti di fronte a una creatura così imponente e spaventosa.

Figure retoriche: similitudini e metafore

Un altro elemento fondamentale nel plasmare le percezioni del lettore e stimolare la sua immaginazione è l'ampio uso di similitudini e metafore all'interno delle descrizioni. In particolare, que-

ste figure retoriche riescono a creare immagini vivide e suggestive, stabilendo connessioni inaspettate tra realtà e finzione. Proprio come gli aggettivi, catturano dettagli che altrimenti potrebbero sfuggire e consentono ai lettori, soprattutto quelli di età più piccola, di immergersi in modo ancor più profondo all'interno dei mondi immaginato dagli autori. Per questo motivo, si è ritenuto molto importante preservare le immagini e i collegamenti creati all'interno dei testi. La maggior parte delle similitudini e delle metafore si trovano nei racconti di Liu Cixin e di Wang Jinkang; nei due racconti *Mingyun* e *Tianyi xing*, gli autori richiamano molto spesso figure semplici ed evocative, capaci di creare un diretto collegamento tra il mondo inventato e quello reale, altre volte fanno però riferimento a immagini molto specifiche che appaiono talvolta oscure ad un lettore occidentale. Nella trattazione di questi aspetti si sono perseguite due strategie diverse. Nel caso di similitudini e metafore molto semplici e di immediata comprensione si è adottata una traduzione semantica, nel rispetto dell'immagine richiamata all'interno del testo originale, per esempio:

es. 那颗小行星就在我们前方五十公里处，凸现在太空漆黑的背景上，像放在黑天鹅绒上的展品那样现实， [...]。

lett. *Quell'asteroide era cinquanta chilometri di fronte a noi, si stagliava sullo sfondo nero laccato, sembrava reale come un oggetto da esposizione sul velluto nero, [...]*

L'asteroide si stagliava sullo sfondo nero pece dello spazio ad appena cinquanta chilometri di fronte a noi, reale **come un reperto esposto sul velluto scuro**.

es. [...] 绿色藤网泛起一波涟漪，它微微颤动着，在绿色的“湖面”上向远处荡去，渐渐消失。

lett. [...] *una ondulazione si è propagata sulla rete di viti verdi, tremolava leggermente e si allontanava sulla superficie del lago verde, svanendo gradualmente.*

[..] Una leggera increspatura tremolante si sollevò sulla rete di tralci e si diffuse ad anelli concentri sulla superficie di quel **lago verde**, per poi scomparire lontana.

In questi due esempi, si è mantenuto anche nel testo di arrivo il termine di paragone incontrato nel testo di partenza. Ciò è dovuto al fatto che il collegamento tra i due elementi è chiaro ed evocativo e risulta di immediata comprensione per il lettore. Strategia di senso opposto è stata adottata qualora gli elementi richiamati fossero stati troppo specifici e legati al contesto culturale orientale; è il caso del seguente esempio:

es. 它浑然一体，多少类似于地球上由单株榕树组成的“榕树岛”。

lett. *È un tutt'uno indivisibile, in qualche modo simile ad un'“isola di alberi di baniano” formata da un singolo albero di baniano sulla Terra.*

Ogni sottile ramo faceva parte di un complesso sistema integrato **che ricordava le tante radici aeree di alcune specie di alberi delle aree tropicali della Terra.**

In questo caso, la figura richiamata era molto particolare e specifica. Il banyano (榕树 *róngshù*) è infatti un tipo di albero diffuso prevalentemente nel sud-est dell'Asia e nel subcontinente indiano caratterizzato da rami quasi orizzontali dai quali scendono numerosi radici aeree che, con il tempo, diventano come colonne sorreggenti il peso della chioma (Treccani: Banyano). Una traduzione semantica come quella utilizzata negli esempi precedenti avrebbe sicuramente portato ad un risultato poco comprensibile: anche un lettore adulto di origine italiana potrebbe non conoscere questo particolare tipo di albero. Per questo motivo, a partire dalle caratteristiche della pianta, si è cercato di ricreare la similitudine mettendo in evidenza quegli elementi che avrebbero potuto far avvicinare l'immagine dei "rami verdi" con quella del "banyano", ovvero le molteplici radici aeree che formano il particolare tipo di ficus. Va comunque notato un limite di questa scelta, ovvero che l'immagine creata in traduzione perde leggermente di efficacia, dal momento che non crea un collegamento diretto con la figura che aveva in mente l'autore.

Espressioni idiomatiche e *chengyu*

Nei racconti presi in esame si sono incontrate alcune espressioni a quattro caratteri e modi di dire legate alla cultura emittente. Non si tratta di una presenza così estensiva, tuttavia, alcune di esse hanno necessitato di particolare attenzione nella loro resa all'interno del MT. In genere, si è utilizzata una strategia fortemente orientata al testo d'arrivo per quasi tutte le espressioni incontrate. Considerando l'età del lettore modello, si è ritenuto che il mantenimento di formule troppo complesse e ricche di sfumature di significato fosse superfluo ai fini della narrazione. È bene sottolineare che la maggior parte dei *chengyu* e delle espressioni a quattro caratteri incontrati in fase di traduzione non racchiudevano al loro interno significati particolari o impliciti. Per questo motivo, sono stati resi in maniera molto semplice, sottolineandone il loro significato di base e inseriti nel metatesto senza intaccarne scorrevolezza o leggibilità. Ad esempio, il *chengyu* 出尔反尔 *chū'ér-fǎn'ér*, che indica "dire tutto e il contrario di tutto" è stato reso con "Sei un incoerente!"; o la forma idiomatica *tianfan-difu* 天翻地覆 "cielo e terra sono rovesciati" è stata tradotta in "un cambiamento radicale" nel metatesto.

Un discorso a parte va fatto per la forma a quattro caratteri *yi pian er zhong* 一骗而中, presente nel racconto di Wang Jinkang: non si tratta di un *chengyu* riconosciuto, ma di un'espressione inventata *ad hoc* dall'autore. La forma idiomatica è infatti costruita sulla falsa riga della struttura "一 A 而 B", in cui "A" e "B" individuano due verbi che costituiscono uno la diretta conseguenza dell'altro (come per esempio nel *chengyu* *yi wang'erzhi* 一望而知, "essere evidente al solo

sguardo”, in cui *zhi* 知 “conoscere” è diretta conseguenza di *wang* 望 “guardare”). Sulla base di queste premesse e sulla base del significato di *pian* 骗, “ingannare”, e *zhong* 中, “centrare”, l’espressione è stata resa “ingannare tutti e colpire nel segno” all’interno del metatesto.

Un’espressione più articolata e ricca di significato culturale è forse quella contenuta nel racconto di Han Song: *dei lai quan bu fei gongfu* 得来全不费功夫 (lett. ottenuto senza alcuno sforzo). Si tratta di un vecchio detto cinese utilizzato per descrivere qualcosa di ottenuto facilmente, senza bisogno di investire tempo o fatica. Il contesto in cui compare è però piuttosto particolare, in quanto viene specificato che si tratta di un “vecchio detto”:

es. 初磁撇撇嘴, “我们这叫得来全不费功夫——这是一句古话。”

lett. *Chu Ci* storse la bocca, “Questo lo chiamiamo **se deve venire lo si ottiene senza alcuna fatica** – è un vecchio detto”.

Storse le labbra deluso e continuò “questa è **veramente un’occasione da non perdere!**”.

All’interno del metatesto, si è ritenuto che mantenere la resa semantica del detto sarebbe apparso strano e poco efficace. Il protagonista, infatti, utilizza questa battuta nella speranza di convincere la sorella ad accompagnarlo alla scoperta degli interni dell’astronave, pertanto, aggiungere anche il dettaglio “è un vecchio detto” sarebbe risultato pesante e avrebbe creato strania-mento nel giovane lettore. Per questo motivo, si è cercata un’alternativa che neutralizzasse alcuni elementi ma riuscisse a catturare l’essenza generale del messaggio. Se, infatti, il detto cinese mette in risalto il fatto che si è ottenuto qualcosa senza il minimo sforzo, la resa traduttiva utilizzata nel metatesto fa un passo in avanti, sottolineando il fatto che, siccome si tratta di un ritrovamento fortuito, bisogna approfittarsi dell’opportunità che si ha di fronte.

Una strategia simile è stata utilizzata anche nella resa traduttiva dell’espressione *zou tiaoban* 走跳板 “camminare sull’asse”. Sebbene non si tratti di una forma idiomatica, richiama comunque alla mente un’immagine particolare legata alle storie di avventure in mare e di pirati. In alcune scene di film e cartoni animati si vedono i prigionieri costretti a camminare su un lungo trampolino o un’asse posta sopra la balaustra della nave per poi cadere in mare. Celeste fa riferimento a questa immagine: se non dovesse essere in grado di trovare il tesoro più grande dell’universo, allora sarà disposta a “camminare sull’asse” e saltare dalla nave a causa del suo errore. Mantenere la stessa immagine sarebbe però risultato poco efficace, pertanto si è deciso di optare per la seguente soluzione:

es. “我以生命担保, 让 ‘冥王’ 号满载一船无价珍宝返回, 否则我主动 ‘走跳板’ 注。”

Let. “Garantisco sulla mia vita, farò tornare l’ADE carica di tesori dal valore inestimabile, se così non fosse **camminerò sull’asse** di mia iniziativa”

“Garantisco sulla mia vita, tornerò con l’astronave ADE colma di tesori dal valore inestimabile. Se così non fosse, sarò pronta **a saltare** dall’astronave.”

Un ulteriore forma idiomatica richiamata da Wang Jinkang all’interno del suo racconto è *tongchou wei* 铜臭味 (lett. puzzare di rame) “avere odore di soldi”. Questa espressione viene utilizzata per descrivere una persona o una situazione in cui il denaro, o il profitto, è la preoccupazione principale e la cui importanza viene prima di qualsiasi cosa. Anche in questo caso l’espressione non è stata resa attraverso una resa semantica ma, al contrario, è stata sciolta e resa immediatamente comprensibile al lettore:

es. 按说，初次交谈，是羞于问起带**铜臭味**的问题的。

Let. Di solito, quando si parla per la prima volta, è vergognoso fare domande che **puzzano di soldi**.

Di norma, non sarebbe cortese porre fin da subito domande **al solo scopo di soddisfare i propri interessi**.

5.5.2 Fattori grammaticali

Dopo aver analizzato alcune tra le scelte puntuali effettuate a livello lessicale, si passerà ad analizzare le singole strategie adottate a livello sintattico. Le frasi costituiscono il tessuto del testo e la loro struttura può influenzare profondamente la comprensione e l’espressione del significato. I traduttori devono quindi esaminare attentamente le strutture sintattiche, la disposizione delle informazioni e le relazioni grammaticali all’interno dei periodi. Obiettivo primario è quello di garantire che il testo tradotto sia coerente, comprensibile e rispetti le norme grammaticali della lingua d’arrivo, senza che le decisioni prese ne compromettano il significato e l’intenzione originale.

Dal momento che si è scelto di indirizzare i tre racconti ad un lettore modello molto giovane, si è dovuto intervenire a più riprese sulla strutturazione delle frasi per semplificare la sintassi e rendere i testi scorrevoli e comprensibili. In questo senso, non solo si è cercato di evitare l’uso di troppe subordinate, ma, allo stesso tempo, si è lavorato anche spezzando le frasi più complesse.

Paratassi

La maggior parte della narrazione dei tre racconti è caratterizzata da proposizioni più o meno semplici e molto brevi, alternate talvolta da periodi più articolati con costruzioni complesse da sciogliere. La strutturazione sintattica principale è di tipo paratattico: nei periodi non compaiono

vari livelli di subordinazione e si preferisce l'utilizzo di frasi coordinate separate da segni di interpunzione deboli. In questo senso, le proposizioni risultano in apparenza tutte indipendenti e in cui i nessi logici tra le proposizioni rimangono impliciti.

Sebbene la lingua italiana preveda strutture frastiche molto più elaborate e ricche di subordinate rispetto al cinese, nella resa finale del MT si è cercato di preservare il più possibile le caratteristiche del testo originale. Questa scelta è stata fatta principalmente per due ragioni: da un lato, l'utilizzo della paratassi aiuta a creare una narrazione piuttosto semplice, comprensibile anche da un pubblico molto piccolo; dall'altro, questa struttura sintattica permette di conferire più ritmo e velocità ai racconti, stimolando maggiormente l'attenzione del lettore e garantendo immediatezza comunicativa. Nello specifico, per agevolare e facilitare la lettura, si è scelto di spezzare le frasi originali e creare proposizioni brevi e semplici, separate da punto fermo e limitando l'uso della subordinazione:

es. 我们没有再犹豫，驾驶飞船与小行星拉开 100 公里的安全距离，然后向计算机发出指令。飞船尾部的一台发动机与船体脱离，我们透过舷窗，看着那个小小的圆柱体尾部喷出一道淡蓝色火焰向小行星方向飞去，火焰很快变成了一个闪耀的小星星，我们屏住呼吸看着它撞到那块太空中漂浮的巨石上。一道强光闪过，从小行星上出现了一个火球，飞快膨胀，仿佛是前方太空中突然出现了一个向我们猛扑过来的太阳。就在这火球似乎要把我们的飞船吞没之际，它停止了膨胀，急剧缩小并消失了。小行星又在太空中显现出来，可以清楚地看到，爆炸的发动机在它上面炸出了一个凹坑，按比例看坑的直径至少有三千米。有许多小光点从小行星上放射状地飞散，那是被炸飞的岩石碎片，其中一片从飞船很近处掠过。

Senza esitazioni, allontanammo la nostra navicella spaziale a una distanza di sicurezza di circa cento chilometri dall'asteroide, poi ordinammo al computer di fare fuoco. Uno dei motori collocati sul retro della nave si staccò dalla fusoliera. Attraverso l'oblò, vedemmo che si precipitava verso l'asteroide. Il piccolo corpo cilindrico emetteva dalla coda una fiamma blu pallido. Presto si trasformò in una piccola stella luminosa. Trattinemmo il fiato e vedemmo il motore schiantarsi contro quell'enorme roccia che fluttuava nello spazio. Ci fu un potente lampo di luce accecante, poi dall'asteroide si levò una palla di fuoco che s'ingrandì a dismisura. Sembrava come se, all'improvviso, nello spazio di fronte a noi fosse esploso un sole pronto a piombarci addosso. Proprio nel momento in cui la palla infuocata sembrava stesse per inghiottire la nostra navicella, cessò di espandersi e collassò drasticamente fino a dissolversi del tutto. L'asteroide riemerse nello spazio. Si riusciva chiaramente a vedere che l'esplosione del motore aveva lasciato un cratere di almeno tremila metri di diametro sulla sua superficie. Piccoli punti di luce si irradiavano dall'asteroide, erano i moltissimi frammenti di roccia sollevati dall'impatto. Uno di essi sfiorò la navicella.

Com'è possibile notare dal passaggio riportato in esempio, le frasi presenti nel testo originale sono state spezzate in sezioni più brevi. L'accostamento di proposizioni attraverso paratassi o giustapposizione diventa anche un elemento per conferire maggior ritmo, dinamicità e tensione al paragrafo, aumentandone, di riflesso, l'espressività generale. In questo modo, il lettore si sente più coinvolto e si immerge ancor più facilmente all'interno della scena descritta.

È importante notare che, di fronte a frasi più complesse, si è optato per riportare nel MT una struttura più elaborata, la quale andasse oltre la mera giustapposizione di frasi come nell'esempio precedente. Questa strategia si è resa necessaria solo per alcune parti del testo e, in particolare, all'interno delle sezioni narrative, dove più proposizioni condividevano uno stesso soggetto. In questi casi si è cercato di modificare la struttura del testo di partenza, prestando comunque attenzione a non formulare periodi troppo complessi. Il risultato doveva essere semplice, scorrevole e di immediata comprensione. Nel caso specifico, due frasi indipendenti che condividevano lo stesso soggetto sono state unite ponendo la seconda in una posizione inferiore e rendendola una subordinata relativa:

es. 这时，从那群恐龙那边发出了一阵吼叫声，这声音我们感觉很熟悉，这是我们在太空中从地球发出的无线电波里听到的声音[...]

In quel momento, dal branco di dinosauri si levò un ruggito, un suono per noi familiare: era lo stesso **che** avevamo sentito provenire dalle onde radio trasmesse dalla Terra quando ci trovavamo ancora nello spazio.

In questo caso, la struttura è rimasta molto semplice anche grazie al cambiamento di punteggiatura e l'utilizzo dei due punti. In questo modo, si crea un collegamento tra la subordinata relativa e il nome a cui si riferisce senza la ripetizione di "suono". Nondimeno, la frase così costruita appare chiara e di più immediata comprensione

Riformulazione delle frasi: tra parafrasi e condensazione

Per spingere sulla semplicità della lingua e sulla leggibilità, molto spesso si è intervenuti sulle strutture del PT proponendo in traduzione una completa riformulazione di alcune proposizioni. La scelta è ricaduta su frasi molto complesse o su periodi in cui l'enfasi era posta su elementi specifici. In questo modo, non solo il metatesto ha guadagnato in scorrevolezza, ma, allo stesso tempo, si è riusciti a conservare la carica espressiva delle frasi e a rendere il contenuto immediatamente comprensibile anche ad un lettore più piccolo. Nello specifico, le frasi complesse sono state smontate e ricostruite in modo da risultare più accessibili e leggere, senza tuttavia compromettere l'integrità del messaggio originale. Inoltre, la scelta di concentrarsi sugli elementi chiave del contenuto ha permesso di preservare l'effetto e l'essenza delle frasi, contribuendo a trasmettere il significato con maggiore chiarezza. I diversi approcci utilizzati dimostrano l'importanza di bilanciare la complessità linguistica con la comunicazione efficace, dando la possibilità al lettore meno esperto di immergersi nella storia senza difficoltà.

Nel semplificare il testo sono state utilizzate strategie diverse in base alla situazione incontrata. In alcuni contesti si è deciso di agire al fine di rimuovere ambiguità presenti in alcuni elementi che apparivano chiari nel testo originale ma che, se resi in maniera troppo letterale, avrebbero potuto risultare eccessivamente particolari e difficili da comprendere. In questi casi, è stata adottata la strategia di esplicitare il significato delle espressioni coinvolte, ricorrendo alla parafrasi. Quest'approccio ha permesso di rendere più accessibili tali passaggi, senza sacrificare la comprensione o l'essenza che l'autore intendeva trasmettere:

es. 3 具骨架 [...] 眼睛部位的大黑洞像在无言地诉说什么。

lett. I tre scheletri [...] con i grandi buchi neri nella zona degli occhi sembravano dire qualcosa in silenzio. I tre scheletri [...] con i grandi fori neri al posto degli occhi, sembravano volessero parlare senza aver parole per poterlo fare.

es. 比如，传说中的“几亿年”是指哪种行星年？究竟有多长？

lett. Per esempio, nella leggenda, “diversi centinaia di milioni di anni” a quale tipo di anno planetario si fa riferimento? Quanto tempo?

per esempio, a quale periodo cosmico si faceva riferimento con “alcune centinaia di milioni di anni fa”? Quanto tempo era veramente passato?

La tecnica della parafrasi ha dimostrato di essere estremamente efficace anche quando si è cercato di migliorare la fluidità e la leggibilità di alcune frasi che altrimenti sarebbero risultate complesse e poco efficaci. Si è quindi semplificata la struttura delle frasi più intricate rendendo il metatesto più scorrevole e preservando l'intensità espressiva delle frasi. In tal modo, si è cercato di garantire che il contenuto fosse immediatamente comprensibile:

es. 还有一则消息你们肯定更乐意听：那两颗星球曾是神族的采矿场，建有永久性的专用运输虫洞，虽然荒废亿年，至今应该仍可使用。

lett. C'è un'altra notizia che sicuramente sarete felici di sentire: quei due pianeti erano una volta delle miniere dei Protoss, sono stati costruiti dei cunicoli spazio-temporali permanenti utilizzati specificamente per il trasporto, nonostante siano rimasti inutilizzati per miliardi di anni, dovrebbero essere ancora funzionanti.

C'è però un'altra cosa che sarete ancor più felici di sentire: in passato, i due pianeti erano le miniere dei Protoss. **Per agevolare i trasporti, costruirono dei cunicoli spazio-temporali permanenti.** Sebbene siano ormai abbandonati da centinaia di milioni d'anni, dovrebbero essere ancora praticabili.

Questo esempio evidenzia ulteriori applicazioni della tecnica della parafrasi. Nella maggior parte dei casi, infatti, questa strategia è stata impiegata per enfatizzare specifici elementi della frase su cui gli autori sembrano voler concentrare l'attenzione. Di fronte a questa tipologia di situazioni, si è scomposta la struttura del periodo e si è ricostruita modificando la posizione degli elementi in modo da ricreare un messaggio efficace. In questo senso, la parafrasi non solo ha permesso di

semplificare la comprensione del testo, ma anche di preservare l'intento comunicativo originale del PT. Si riportano di seguito alcuni esempi:

es. 我们沿着长长的台阶登上了船中央的一个塔形建筑，这里是全船的制高点。

lett. Siamo saliti lungo una lunga scalinata fino a raggiungere una costruzione a forma di torre al centro della nave, era il punto più alto dell'intera nave.

Salimmo una lunga scalinata fino a raggiungere il punto più alto dell'intera nave, una struttura a forma di torre al centro dell'imbarcazione.

es. 舷窗内嵌着一颗千里冰封的荒凉星球，远处一颗老年白矮星有气无力地照耀着它。

lett. All'interno dell'oblò era incastonato un desolato pianeta intrappolato per migliaia di chilometri dal ghiaccio, una vecchia nana bianca emanava una debole luce fioca su di esso.

Illuminato dalla luce flebile di una vecchia nana bianca lontana, un desolato pianeta coperto da immense distese ghiacciate era incastonato nella cornice dell'oblò.

In questi esempi, si è ritenuto che l'elemento sottolineato possedesse la massima rilevanza all'interno del contesto e a livello di trama. Tuttavia, mentre nella prima frase è stata apportata una semplice modifica alla posizione del costituente principale, nella seconda è stato invece evidenziato attraverso la sua trasformazione in soggetto della frase.

Il cambiamento del soggetto è stata una strategia adottata in diverse altre situazioni nel tentativo di dare coerenza al susseguirsi logico delle frasi e per semplificare ulteriormente il testo:

es. 当然也可以解释说，碑文是按每个死者母族的文字而书写的，但6 000多死者中没有哪怕一对是相同族籍，这肯定不可信。

lett. Naturalmente è possibile che le iscrizioni sono state scritte secondo la lingua madre di ogni defunto, ma, tra più di 6000 deceduti, non esiste neanche una singola coppia con la stessa nazionalità, questo risulta poco credibile.

Certo è che una possibile spiegazione potesse essere che ogni iscrizione fosse stata realizzata utilizzando la lingua madre di ogni defunto. Era però difficile credere che tra più di seimila lapidi non ce ne fossero almeno due che fossero state scritte nella stessa lingua.

In questo caso specifico, oltre a una completa riformulazione della frase, si è deciso di sostituire il soggetto presente nel testo originale, "defunto", con "lapide", elemento già nominato precedentemente e capace di creare un collegamento diretto con il contesto: questo ha sicuramente determinato un cambiamento e una interpretazione libera della frase cinese, ma, allo stesso tempo, ha sottolineato il messaggio principale in maniera più puntuale ed efficace.

Un ulteriore approccio adottato per semplificare e migliorare la fluidità del testo è stato quello di condensare alcuni elementi all'interno di determinati periodi. Questa strategia è stata impiegata soprattutto per risolvere frasi dalle strutture complesse e parallele. In queste situazioni, si

è preferito evitare una resa eccessivamente letterale in quanto avrebbe potuto generare sequenze ripetitive e pesanti in fase di lettura. Attraverso l'eliminazione di strutture complesse, pertanto, è stato possibile preservare l'effetto della frase originale, garantendo una maggiore chiarezza e rendendo il messaggio immediatamente comprensibile.

es. 这时正是凌晨，太阳还没有升起来，我四下看看，海是熟悉的海，天是熟悉的天空，这世界似乎没什么变化。

lett. *In quel momento erano le prime luci dell'alba, il sole non era sorto, mi guardai attorno, il mare era quello conosciuto, il cielo era quello conosciuto, questo mondo sembrava non avere cambiamenti.*

Si vedevano le prime luci dell'alba e il sole non era ancora sorto. Mi guardai attorno: **il mondo non sembrava essere cambiato, cielo e mare continuavano ad essere gli stessi.**

es. 飞船临近了，发现这个绿岛与周围的冰川界限分明，区域内是绝对的绿色，而区域外是绝对的白色冰原，这不大符合一般植物的分布规律，有点古怪。

lett. *L'astronave si avvicinò e si scoprì che quest'isola verde aveva un netto confine con le circostanti distese di ghiaccio, all'interno della zona regnava un verde assoluto, all'estero c'era il bianco assoluto dei ghiacci, questo non sembrava conformarsi alle comuni leggi di distribuzione delle piante ed appariva alquanto strano.*

L'astronave si avvicinò. **Si poteva chiaramente vedere un netto confine tra il verde intenso dell'isola e il bianco assoluto della calotta ghiacciata tutt'attorno.** La vegetazione non rispettava le leggi della naturale distribuzione delle piante. C'era qualcosa di fuori dal normale.

5.5.3 Fattori testuali

Un ulteriore livello di analisi traduttologica riguarda tutte le microstrategie adottate sul piano testuale. In particolare, si tratta delle scelte che il traduttore adotta per garantire coerenza, fluidità e la comprensibilità generale del testo di destinazione. Questi fattori fanno riferimento all'incatenamento delle singole frasi, la struttura dei paragrafi, l'organizzazione logica delle informazioni e l'adeguamento al genere testuale. Il traduttore deve analizzare attentamente le caratteristiche del testo e cercare di trasferire efficacemente le informazioni, mantenendo un occhio di riguardo per lo stile e il tono del testo. L'obiettivo è sempre quello di trovare un equilibrio tra la fedeltà al testo di partenza e l'adattamento alle convenzioni e alle aspettative dei lettori nella lingua d'arrivo.

Nel caso specifico dei tre racconti presentati in traduzione, dal punto di vista testuale non sono risultati particolarmente complessi: presentavano infatti una struttura semplice e una scansione tra sezioni narrative facilmente riconoscibile. In questo senso, si è cercato di lavorare su due livelli, da un lato si è ritenuto necessario preservare la semplicità dei testi, dall'altro si è cercato di intervenire in alcuni punti specifici per mettere in risalto il ritmo narrativo o sottolineare l'atmosfera emotiva.

Struttura testuale

Come già accennato, i tre racconti presentavano una struttura molto semplice e una scansione tra sezioni narrative molto chiara: narrazione, descrizione e dialoghi si alternano in maniera ordinata e coerente, rendendo il testo di immediata comprensione. Tuttavia, se i testi di Liu Cixin e Wang Jinkang non sono stati modificati nella loro suddivisione in paragrafi, la stessa cosa non può essere detta del primo racconto presentato in traduzione, *Shamo guchuan*. Rispetto alle altre due storie, quella di Han Song è la meno articolata; questa semplicità si riflette anche nella divisione dei paragrafi che, alle volte, appare fin troppo semplice. Soprattutto in alcune sequenze narrative e descrittive, la continua suddivisione in paragrafi sembra infatti far perdere coesione al testo e lasciare continuamente in sospeso il discorso. È bene notare che, tuttavia, all'interno del testo si possono trovare anche delle frasi singole che fungono di per sé da paragrafo: in questo caso, la loro funzione è quella di enfatizzare alcuni elementi o catturare l'attenzione in modo tale da creare un'atmosfera di suspense e di tensione. Mentre in questi casi particolari le frasi sono state mantenute isolate, si è invece scelto invece di accorpate in unico paragrafo più periodi relativi a una stessa sequenza testuale:

es. **第一眼就看见，这里也陈列着人的骨架！**

与刚才不同的是，这里的骨架是3具，而且全仰面朝天躺在一张大床上。

两具大骨架之间躺着一具小骨架，看起来比朝磁的个头还小。

小骨架旁边还有一样东西，朝磁一看，眼睛闪亮起来。一个洋娃娃！金属的古代洋娃娃！

Ad un primo sguardo, anche lì erano esposti scheletri umani!

A differenza del primo, all'interno della stanza tre scheletri erano sdraiati su un grande letto; il viso rivolto al cielo. Tra i due più grandi era disteso uno di più piccole dimensioni, forse anche più piccolo rispetto a Calamita. A fianco di quest'ultimo c'era anche un altro oggetto. Quando Calamita lo vide le si illuminarono subito gli occhi: era una bambola, un'antica bambola metallica!

Il passaggio riportato è un chiaro esempio di ciò che è stato precedentemente descritto. Nel testo originale cinese, infatti, ogni frase appare isolata e costituisce un paragrafo a sé state. Tuttavia, in questo caso, dal momento che tutti i periodi in questa sezione del testo ruotano attorno alla descrizione di quanto Calamita e Magnete vedono all'interno della stanza, si è optato per unire le frasi in un unico paragrafo. Questa scelta non solo si rende il testo più coeso e fluido, ma elimina anche la continua ripetizione dei caratteri 骨架 *gujia*, "scheletri". Quanto alla frase in grassetto, è stata lasciata separata dal resto del paragrafo poiché la sua posizione isolata cattura l'attenzione e crea una cesura piuttosto netta con la sequenza narrativa precedente: sembra infatti enfatizzare un colpo di scena o l'introduzione di un evento significativo per la storia.

Frase isolate o cariche di enfasi come questa sono ricorrenti all'interno di tutti e tre i racconti. Il testo di Liu Cixin, come quello di Han Song, fa ampio uso di frasi isolate capaci di creare enfasi

su determinati punti della storia: sottolineano un colpo di scena, un evento significativo, uno stato d'animo o un'atmosfera importante della storia. La resa di queste frasi doveva essere concisa e d'effetto e catturare fin da subito l'attenzione del lettore:

es. [...] 现在，我和爱玛都明白了我们在 6500 万年前干的那件事的后果。

恐龙一直活到现在。

一只恐龙向我们的船游来，在船边停住了， [...]

[...] Fu allora che io ed Emma ci trovammo di fronte alle conseguenze di ciò che avevamo fatto 65 milioni di anni prima.

I dinosauri erano sopravvissuti fino a quel momento.

Un dinosauro nuotò verso la nave e si fermò a lato di essa. [...]

Wang Jinkang, al contrario, utilizza un espediente completamente diverso per creare ritmo e catturare l'attenzione e l'immaginazione del lettore: piuttosto che utilizzare frasi isolate, crea enfasi in determinati punti del racconto attraverso le parole dei protagonisti. Molto spesso, infatti, il cambio tra una sequenza all'altra è introdotta da un'esclamazione, una domanda o una riflessione che attira la curiosità e costringe il lettore a proseguire la lettura:

es. [...] 这是个富水星球，但都以冰川的形式存在，没有发现液态水，也没有生命的迹象。忽然肯塞喊：“看！绿色植物！”

果然，地平线处出现一片绿色，是位于赤道冰川上的一个绿岛。 [...]

[...] Era un mondo ricco d'acqua, tutta imprigionata in ghiacciai, senza sue tracce allo stato liquido o segni di vita. Kensei improvvisamente gridò: **“Guardate! Della vegetazione!”**

Sulla linea dell'orizzonte apparve un'isola verde situata sopra i ghiacciai equatoriali. [...]

In questo esempio, la battuta non fa parte di una sequenza dialogica ma viene inserita alla fine di un paragrafo per introdurre la scena seguente e la descrizione della vegetazione. Si tratta di un'esclamazione che, pertanto, attira il lettore e lo incuriosisce, creando enfasi e introducendo un elemento chiave per la continuazione della storia.

Creare curiosità

Come è stato ampiamente descritto nelle sezioni precedenti, oltre alla funzione pedagogica, scopo del genere fantascientifico è anche quello di divertire, spingere sull'immaginazione e incuriosire il lettore. Una delle dimensioni più importanti è quella lessicale: l'introduzione di oggetti sofisticati, tecnologie all'avanguardia e concetti tecnologici e scientifici crea un mondo totalmente nuovo e affascinante che attira il lettore. Se a livello sintattico si è cercato di utilizzare periodi molto brevi e semplici, capaci di creare un ritmo di narrazione piuttosto calzante e coinvolgente, a livello testuale si è cercato di donare enfasi a quegli elementi capaci di stimolare la

curiosità. Nel racconto di Wang Jinkang, tuttavia, un ulteriore strumento utilizzato per raggiungere questo fine è stato quello di mantenere, all'interno del testo, una frase scritta in caratteri cinesi:

es. [...] 范天怡凭着自己的考古学造诣，半读半猜地认出来了。这行字的意思大概是：

请告吾族，吾等尽责矣。

这段平易的话让范天怡心潮激荡。 [...]

[...] Sulla base delle sue conoscenze archeologiche, la signorina Fan riuscì però a riconoscere i caratteri:

请告吾族，吾等尽责矣

Quella semplice frase inondò il cuore di Celeste di una marea di emozioni. [...]

Questa scelta è stata effettuata con l'intento di generare aspettativa nel giovane pubblico. Davanti a una frase in cinese, infatti, un lettore italiano avvertirà senz'altro una certa estraneità e, molto probabilmente, fin da subito si domanderà quale sia il significato dei caratteri. Pertanto, questo lo spingerà inevitabilmente a proseguire nella lettura del testo, con l'obiettivo di trovare risposta alla sua domanda: la soluzione si trova infatti nelle righe successive, quando la protagonista svela il significato dell'iscrizione al capitano e ai membri dell'equipaggio. In aggiunta a ciò, va considerato un ulteriore livello di analisi. È stato ipotizzato che i vari personaggi menzionati nel racconto possano avere nazionalità diverse. Questo significa che quasi sicuramente anche il capitano e i due membri dell'equipaggio, alla vista dell'iscrizione cinese, avrebbero probabilmente provato la stessa sensazione di estraneità e anch'essi avrebbero avuto bisogno della traduzione fornita da Celeste. In questo modo, il giovane lettore si immerge nella storia e, proprio come uno dei compagni dell'archeologa, scopre il significato nel momento in cui viene reso noto a tutti.

es. [...] 三个人都问：“什么意思？”

范天怡把它翻译成现代语言：“**请来此地者转告我的母族，我们尽到了自己的责任。**” [...]

[...] I tre uomini allora chiesero: “Cosa c'è scritto?”

Celeste tradusse la frase: **“Chiediamo a chiunque venga in questo luogo di dire al nostro popolo che abbiamo ottemperato al nostro dovere.”** [...]

La scelta di conservare il cinese ha inevitabilmente comportato dei cambiamenti del testo stesso. In particolare, per garantire la coerenza del testo, si è reso necessario apportare eliminazioni e modifiche a determinate frasi. Nel testo originale cinese, infatti, si legge chiaramente 这行字的意思大概是 “il significato di questi caratteri era qualcosa di simile a”; tuttavia, dal momento che si è intenzionalmente optato per lasciare i caratteri cinesi, questa frase ha perso la sua rilevanza ed è stata rimossa dal testo. Nel paragrafo successivo, invece, quando Celeste svela il significato

dell'iscrizione, il testo originale dice 范天怡把它翻译成现代语言 “Celeste la tradusse in un linguaggio moderno”: anche in questo caso, è stato necessario apportare alcune modifiche, in particolare l'eliminazione di “in un linguaggio moderno”. Se nel testo originale cinese tale precisazione era indispensabile poiché la frase mantenuta in caratteri nel MT seguiva la sintassi del cinese antico, tale dettaglio non sarebbe più risultato coerente con la soluzione di traduzione adottata.

5.5.4 Fattori extralinguistici

In fase di traduzione, il traduttore non solo si trova a dover affrontare questioni prettamente linguistiche, ma anche sfide di natura culturale. Tradurre significa anche mediare costantemente tra la cultura d'origine del testo e quella del pubblico di destinazione. In questo senso, un fattore fondamentale che dev'essere preso in considerazione è che un autore scrive rivolgendosi ad un lettore con il quale condivide un certo schema culturale e valoriale di base. Di conseguenza, nei testi, soprattutto quelli narrativi, molti riferimenti culturali rimangono impliciti poiché sono conosciuti e compresi senza sforzo dal lettore modello. Quando il traduttore si trova a dover trasferire tali elementi, però, deve tener conto del fatto che il pubblico di destinazione, appartenente a una cultura differente, potrebbe non avere le stesse conoscenze e la stessa comprensione dell'implicito culturale. Il traduttore dovrà quindi procedere a sciogliere problemi legati al contesto culturale, sociale e storico a cui è legato il testo originale: potrà quindi decidere se evidenziare e preservare l'alterità culturale o attenuarla e adattare la differenza culturale al contesto della lingua di destinazione.

I testi oggetto di questa analisi traduttologica non presentano riferimenti complessi al contesto storico, sociale e culturale della Cina. Al contrario, sembrano includere elementi e contesti comprensibili universalmente. È bene notare, però, che sebbene alcune caratteristiche della cultura cinese siano presenti nei racconti, specialmente in *Tianyi xing* di Wang Jinkang, tuttavia, la loro presenza non compromette la comprensione complessiva della storia. Gli elementi culturali si fondono all'interno del testo e diventano immediatamente comprensibili da ogni lettore, indipendentemente dalla sua età e dal suo background culturale.

Fenomeni culturali

Come menzionato in precedenza, i pochi riferimenti culturali emergono principalmente nel racconto di Wang Jinkang. L'autore richiama a due elementi legati alla storia cinese, ovvero la scrittura sulle ossa oracolari 甲骨文 *jiaguwen* e il Padiglione Tianyi 天一阁 *Tianyi ge*. Entrambi i

fattori culturali si integrano coerentemente nella storia e la loro comprensione è mediata dal contesto: l'autore infatti inserisce all'interno del racconto alcune frasi che racchiudono l'essenza dei due elementi della cultura materiale cinese. Molto probabilmente, l'aggiunta di brevi spiegazioni all'interno del testo si inserisce nell'ottica di quanto menzionato precedentemente circa i membri dell'equipaggio dell'ADE. Se si considerano le loro diverse nazionalità, è presumibile che nessuno di loro abbia familiarità con questi aspetti culturali. Di conseguenza tali elementi vengono necessariamente chiariti non tanto al lettore, quanto piuttosto ai membri dell'equipaggio stesso.

Per quanto concerne il primo riferimento, l'autore richiama uno dei sistemi di scrittura cinese più arcaici. Con il termine 甲骨文 “scrittura sulle ossa oracolari” ci si riferisce agli antichi caratteri cinesi incisi su ossa animali e gusci di tartaruga utilizzati a scopo divinatorio nella Cina dell'età del bronzo. Questa forma di scrittura risale alla tarda dinastia Shang (ca. XVI secolo-1045 a.C.) e consiste in simboli pittografici dalle forme semplici e schematiche. Nel racconto, una delle iscrizioni presenti sui pilastri di pietra è realizzata attraverso questo sistema di scrittura: Celeste, un'archeologa cinese, riconosce i caratteri e riesce a decifrare il messaggio. Nel momento in cui si accorge che l'iscrizione è stata realizzata attraverso la scrittura sulle ossa oracolari, fornisce alcune informazioni a riguardo:

es. [...] 忽然范天怡指着一根石柱惊呼：“中国文字！”

那根石柱端面上果然刻着一行象形文字，文字曲里拐弯。[...] “是中国古老的甲骨文。[...] 对，既有甲骨文，肯定应有苏美尔人的楔形文，那是地球上最古老的文字，比甲骨文古老得多。[...]”

[...] 汉语的确是最简练的语言，该铭文的长度是各铭文中最短的。它们应该属于早期甲骨文，非常难识读， [...]

既然他们掌握楔形文和甲骨文的知识，说明六七千年前肯定到过地球， [...]

[...] inaspettatamente Celeste indicò uno dei pilastri ed esclamò sorpresa: “**Caratteri cinesi!**”

In effetti, sulla superficie del pilastro era visibile una linea di strani pittogrammi, **tutti curvi e serpeggianti**. [...] “Si tratta di caratteri della scrittura delle ossa oracolari, una forma arcaica della scrittura cinese. [...] Se così fosse, non solo ci sarebbe la scrittura cinese delle ossa oracolari, ma sicuramente ci dovrebbe essere anche la scrittura cuneiforme sumera, la più antica lingua scritta della Terra, **di gran lunga più antica della scrittura sulle ossa oracolari**. [...]”

[...] Dal momento che il cinese è la **lingua più concisa**, faceva apparire l'iscrizione molto più breve rispetto a tutte le altre. Doveva trattarsi di una delle **prime forme di scrittura sulle ossa oracolari**, **estremamente difficile da decifrare**. [...]

[...] dal momento che conoscono la scrittura cuneiforme e quella delle ossa oracolari, ciò significa che sono sicuramente **arrivati sulla Terra sei o settemila anni fa** [...]

Come si può notare dall'esempio, è lo stesso autore che inserisce all'interno dei racconti elementi sufficienti a capire a cosa si stia riferendo l'archeologa: attraverso il contesto, quindi, il

lettore riesce a ricostruire alcune caratteristiche del sistema di scrittura, compresa la sua collocazione nel tempo (il riferimento a sei o settemila anni fa deve essere letto alla luce del fatto che la storia è ambientata nel Cinquantunesimo secolo). Per questo motivo, quindi, oltre la breve precisazione “forma arcaica della lingua cinese”, non è reso necessario aggiungere note esplicative o altre informazioni: il testo è sufficiente a rendere evidente un importante aspetto della cultura materiale dell’antica Cina.

Per quanto riguarda il secondo riferimento, l’autore richiama un luogo dal profondo background storico. 天一阁, noto con il nome di “Padiglione Tianyi”, è un edificio reale situato nella città cinese di Ningbo, nella provincia dello Zhejiang. Fondata nel 1561 durante la dinastia Ming dal funzionario Fan Qin, si tratta di una delle più antiche biblioteche ancora esistenti in Cina. Il suo nome, traducibile approssimativamente come “Padiglione del Primo Cielo”, è legato al concetto di “unità cosmica” descritto nel Libro dei Mutamenti (易经 *Yijing*) e riflette la sua importanza come luogo di conservazione di preziosi testi e manoscritti. Nel contesto del racconto, come precedentemente indicato nella sezione riguardante i nomi propri, la biblioteca è al centro di un importante gioco di parole. Questo ha influenzato la scelta del nome “Padiglione Celeste” tuttavia, nonostante la modifica del nome, tutte le informazioni relative a questo luogo sono state preservate. Proprio come nel caso della scrittura sulle ossa oracolari, infatti, l’autore fornisce al lettore sufficienti informazioni per comprendere l’importanza e le peculiarità di un luogo così significativo:

es. [...] 至少在中国就有这么一个家族，世世代代守护着一个私家藏书楼，把它看成家族的圣物，或者说士大夫精神的象征。历经战乱饥谨、世态炎凉、道德沦丧、社会沧桑巨变，一直坚持到今天。[...] 造就了 4 000 年的坚守。

[...] 在中国，有一个范氏家族世世代代守护着一个藏书楼，它的名字叫‘天一阁’。

[...] Se non altro, in Cina esiste una famiglia che custodisce una biblioteca privata da moltissime generazioni. La considerano come un cimelio familiare, un simbolo dello spirito intellettuale. Non solo ha sopportato guerre e carestie, l’ipocrisia del mondo e il degrado morale, ma anche gli innumerevoli ed enormi cambiamenti sociali, resistendo fino ad ora. [...] sono stati trasmessi di generazione in generazione per più di quattromila anni [...]

[...] L’idea nasce da un fatto storico che Celeste ha raccontato poco fa: in Cina, la famiglia Fan ha custodito per generazioni una biblioteca, conosciuta con il nome di ‘Padiglione Celeste’.

Rispetto all’esempio precedente, tuttavia, è stato scelto di non introdurre ulteriori specificazioni. Nonostante le informazioni fornite dal testo non siano complete e tralascino alcuni dettagli, riescono comunque a delineare un quadro generale abbastanza comprensibile per rendere il racconto accessibile e mettere in risalto l’alterità culturale.

5.5.5 Fattori grafico-visivi

Dal momento che i racconti proposti in traduzione sono stati corredati da un ricco apparato di illustrazioni, questa sezione dell'analisi traduttologica si concentrerà sulle scelte effettuate nella trasformazione del testo in immagini. In particolare, si prenderanno in esame alcune scelte chiave che hanno guidato la realizzazione delle illustrazioni, dalla selezione dei colori da utilizzare allo stile adottato, dalla decisione delle scene da rappresentare fino all'attenzione riposta nel rapporto che si crea tra testo scritto e il supporto visivo. In linea generale, l'obiettivo è stato quello di proporre disegni semplici e d'effetto, capaci di stimolare l'immaginazione del giovane lettore e, allo stesso tempo, di guidarne la comprensione del testo. Inoltre, si è ritenuto opportuno lavorare anche sull'impaginazione dei racconti, rendendo evidente sin da subito come il testo tradotto si possa relazionare con l'immagine. Pertanto, oltre alle immagini realizzate direttamente a partire dal testo, si è lavorato anche su tutti quegli elementi grafici "accessori" che arricchiscono e completano l'impaginazione. L'idea che ha guidato queste scelte è stata quella di proporre un prodotto editoriale finito e pronto per una sua possibile pubblicazione.

Copertine

Uno dei primi elementi su cui si è concentrata l'attenzione è stata la realizzazione dell'immagine introduttiva ad ogni racconto. La copertina è il volto della storia, estremamente importante dal punto di vista comunicativo. Invita il lettore a entrare in contatto con la narrazione e, già ad una prima occhiata, fornisce informazioni sul contenuto attraverso le scelte tipografiche, lo stile dell'immagine, l'uso del colore e la scelta del titolo (Terrusi 2012, 125-6). Anche se la loro presenza è sicuramente di secondaria importanza rispetto alla copertina dell'intero volume, si è ritenuto opportuno inserire singole immagini introduttive al fine di creare un filo conduttore tra le opere. Ogni racconto, infatti, costituisce un mondo a sé stante, definito dalla sua trama principale e dalle sue caratteristiche significative: apparentemente, quindi, le tre opere non sembrano condividere elementi in comune. Ad un'analisi più attenta, però, emergono piccoli dettagli che riescono, in un certo modo, a collegare le tre storie. In particolare, tutti i racconti sono ambientati nel futuro e fanno riferimento a viaggi o avventure nell'universo. Inoltre, se la Terra è al centro dei racconti di Han Song e Liu Cixin, Wang Jinkang crea un pianeta del tutto nuovo, lontano anni luce dal Sistema Solare. L'ambientazione è diventata quindi il punto di partenza per la realizzazione delle singole copertine: attraverso le immagini create si è così cercato di rendere

evidenti i due elementi principali che collegano le storie, ovvero lo spazio e i corpi celesti in cui si svolgono le tre storie.



Fig. 1 Copertina di "L'antica nave nel deserto"



Fig. 2 Copertina di "Destino"

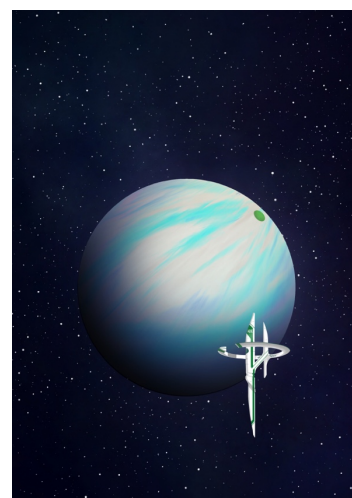


Fig. 3 Copertina di "Caelestis I"

In particolare, la copertina per il racconto di Han Song rappresenta un corpo celeste arancione che ricorda vagamente Marte. Si tratta di un'immagine della Terra privata dall'acqua dei suoi oceani (Fig. 1). La storia fa esplicitamente riferimento al fatto che il nostro pianeta si è trasformato in un grande deserto, ed è proprio questo il luogo in cui i due fratelli trovano un'antica astronave sepolta nelle sabbie. Il racconto di Liu Cixin è anticipato da un'immagine della Terra in cui la disposizione dei continenti ricalca quella di 65 milioni di anni fa. Oltre alla Luna, nell'illustrazione è stato inserito anche il piccolo asteroide protagonista della storia, pronto ad impattare sul pianeta (Fig. 2). Il terzo racconto, infine, vede al centro un corpo celeste ghiacciato, in cui si intravede solo una piccola macchia verde. A completare l'immagine è stata inserita anche la grande astronave ADE, più volte nominata all'interno del racconto (). I piccoli dettagli inseriti all'interno delle tre immagini riescono ad attirare l'attenzione su elementi anticipano il contenuto delle tre storie, siano essi il deserto, l'asteroide o la macchia verde sul pianeta ghiacciato. Nondimeno, la scelta di rappresentare tre pianeti è stata anche dettata dall'idea di proporre i tre racconti in un'unica raccolta dall'ipotetico titolo "Corpi Celesti".



Fig. 4 Copertina del primo racconto: immagine e coordinate testuali

Nonostante la creazione di illustrazioni introduttive per ciascun racconto possa apparire come una scelta superflua, essa è stata deliberatamente effettuata allo scopo di introdurre un ulteriore elemento di separazione visiva tra le storie. In particolare, a livello grafico, è stata adottata l'opzione di creare una copertina che si estende su due pagine adiacenti: sulla sezione di sinistra è stata collocata l'immagine del pianeta; su quella di destra, invece, sono state inserite le coordinate del racconto su uno sfondo a tinta unita del colore predominante scelto per la storia. In questa sezione, oltre al titolo dell'opera e al suo autore, è stata inclusa anche una breve frase estratta dal racconto (Fig. 4). Insieme all'immagine, la scelta di questa frase vuole stimolare la fantasia del lettore e fornire una sintesi del contenuto testuale.

Scelta dei colori

La selezione del colore dominante per le illustrazioni è stato un aspetto cruciale che ha guidato la realizzazione di tutti i disegni. Per ciascun racconto, infatti, è stata identificata una tonalità di colore predominante. Questa scelta è stata resa esplicita fin dall'inizio grazie alla resa grafica della copertina: la tonalità selezionata come filo conduttore delle illustrazioni di ciascun racconto corrisponde a quella utilizzata nella sezione di destra della copertina. È bene sottolineare che la tonalità scelta non è stata utilizzata direttamente all'interno di ciascuna immagine; al contrario, si è deciso di usare sfumature differenti della medesima tonalità al fine di creare un sistema riconoscibile per ogni racconto. In altre parole, le illustrazioni inserite in ciascuna storia contengono dei dettagli del colore predominante scelto.

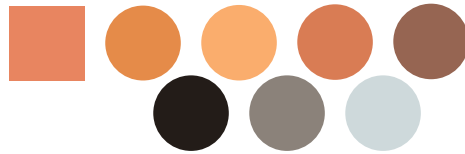


Fig. 5 Schema di colori di "L'antica nave nel deserto"

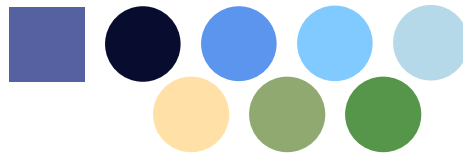


Fig. 6 Schema di colori di "Destino"

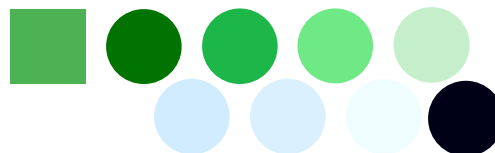
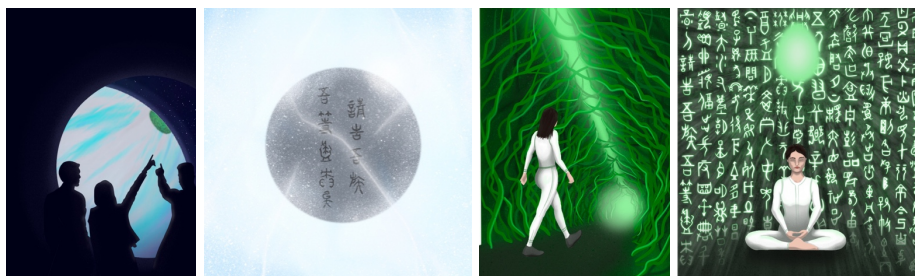


Fig. 7 Schema di colori di "Caelestis I"

Per esempio, il racconto di Han Song è stato associato all'arancione. Non si tratta solamente del colore del pianeta presentato in copertina o delle dune del deserto della prima tavola, ma è stato volutamente utilizzato per le macchie di ruggine presenti sulla superficie dove sono distesi gli scheletri e per il colore delle fiamme che divorano la città futuristica (Fig. 5). Analogamente, la narrazione di Liu Cixin è caratterizzata dal colore blu, in tutte le sue sfumature, dalle più chiare

alle più scure. Ogni illustrazione del racconto, infatti, colpisce per essere costruita attorno a una tonalità di questo colore: dal blu profondo, quasi nero, dello spazio a quello più brillante dei dettagli dell'astronave, dal celeste brillante del cielo sul quale si staglia la città sveltante dei dinosauri alle tonalità più smorzate e tendenti al grigio del corpo dell'enorme rettile (Fig. 6). Un discorso a parte è invece necessario per il racconto di Wang Jinkang, in cui sono stati individuati due colori dominanti: il bianco e il verde (Fig. 7). Le due tonalità fanno da sfondo a due sezioni diverse della storia. Nello specifico, il bianco fa riferimento alle prime sequenze narrative: è il colore delle distese ghiacciate che ricoprono l'intero pianeta in cui è nascosto il tesoro; il verde è invece la tonalità che accompagna i protagonisti dal contatto con la particolare specie aliena fino alla scoperta del tesoro. La scelta di utilizzare quest'ultima tonalità all'interno del racconto è significativa: il verde assume una notevole importanza, passando dall'essere una piccola macchia sulla distesa di bianco assoluto dei ghiacci, al colore predominante della seconda sezione narrativa del racconto.

Ai colori predominanti sono state successivamente accostate ulteriori tonalità capaci di trasmettere determinate sensazioni ed emozioni. Per esempio, in *Shamo guchuan* l'arancione è stato accostato a tonalità molto scure di grigio e di marrone. La maggior parte della storia si svolge all'interno di un'astronave nera come il carbone, in un ambiente immerso nell'oscurità. Questa scelta cromatica è stata intenzionalmente mirata a evocare la sensazione di incertezza e di paura sperimentata dai protagonisti durante la loro avventura nel ventre della nave (Fig. 5). Le tonalità di blu presenti in *Mingyun* sono state invece stemperate dai colori brillanti dell'esplosione e del verde intenso della terraferma. La scelta del verde non si è limitata a riflettere i colori predominanti della Terra, ovvero il blu degli oceani e il verde dei continenti, ma è stata anche mirata a sottolineare la speranza per il futuro del nostro pianeta. In particolare, l'immagine della Terra con la consueta disposizione dei continenti sembra tranquillizzare i protagonisti, i quali nutrono la speranza di non aver innescato profondi squilibri con le loro azioni. Allo stesso modo, gli accenni di verde nell'ultima tavola illustrata intendono enfatizzare la speranza dei protagonisti di poter influire positivamente sul corso degli eventi e, pertanto, di poter nuovamente cambiare la storia dell'umanità (Fig. 6). In *Tianyi xing*, al contrario, oltre al bianco e al verde non sono state utilizzate ulteriori tonalità di colore, eccezion fatta per il blu scuro, tendente al nero, finalizzato a simulare l'ambiente interno dell'astronave e a stabilire un legame visivo con il colore dell'universo (Fig. 7).

Scelta delle scene da rappresentare

Prima di addentrarsi nella spiegazione delle scelte che hanno portato alla selezione delle scene da rappresentare, è doveroso fare una breve premessa. La decisione dei testi da proporre in traduzione è stata in gran parte determinata dal contenuto delle storie: i tre racconti scelti, infatti, presentano una trama capace di stimolare continuamente la fantasia e di immaginare eventi, luoghi e personaggi. Di conseguenza, le storie lasciavano ampio spazio alla decisione di cosa voler illustrare (e cosa no). A fronte di questa premessa, la scelta delle scene da rappresentare ha seguito un processo particolare. Dopo un'attenta analisi dei racconti, ciascuna storia è stata divisa in sequenze narrative. In questo modo, si sono individuate le scene più significative per lo sviluppo della trama, le quali sono state successivamente trasposte in immagini vive. Durante la fase di lettura dei testi, inoltre, si è prestata molta attenzione anche a parole chiave o dettagli evocativi, i quali fossero in grado di restituire una particolare immagine o una specifica sensazione. Questi elementi sono stati molto utili non solo per la scelta delle scene da rappresentare, ma anche per la tonalità di colori da adottare all'interno delle illustrazioni stesse.

Per esempio, il racconto *Shamo guchuan*, può essere suddiviso in quattro sequenze narrative importanti: la scoperta dell'enorme astronave nascosta tra le sabbie del deserto, il ritrovamento della bambolina metallica, la scena di guerra e la scoperta dell'"arma", nonché la spiegazione del robot-guida nel museo dello spazio. Nella proposta di traduzione, le prime due sequenze sono state elaborate e trasposte in immagine nella loro completezza, mentre la terza è stata rappresentata solo parzialmente. Tale scelta è stata determinata dalla volontà di evitare la rappresentazione di una scena dal forte impatto visivo che potrebbe derivare da un'immagine concitata e violenta. Di conseguenza, si è cercato un dettaglio nel testo che, seppur indirettamente, potesse rimandare alla tensione e alla tragicità del racconto. In questo senso si inserisce quindi la scelta di rappresentare la città in fiamme: nella scena descritta nel racconto, si tratta di un elemento originariamente di sfondo nella scena descritta nel racconto ma in grado di evocare in modo implicito il contesto descritto. La battaglia tra i due gruppi di uomini viene lasciata all'immaginazione del giovane lettore, così come la forma dell'arma e la scena in cui il robot spiega la scoperta della grandiosa astronave da parte di una equipe di archeologi.

Se si analizza il racconto *Mingyun* di Liu Cixin, si possono individuare diverse scene importanti. Tuttavia, anche in questo caso è stata condotta una selezione delle sequenze più importanti e significative per lo sviluppo della trama. In particolare, si è voluto rappresentare due momenti di massima tensione e importanza narrativa, ovvero il lancio del motore contro l'asteroide, seguito

dalla conseguente esplosione, e la vista dell'enorme dinosauro. Queste due immagini sono state integrate con l'illustrazione della Terra nella sua configurazione geografica attuale e la città dei dinosauri. Va notato che queste ultime non rappresentano scene di primaria importanza per la trama, ma contribuiscono in modo significativo a facilitare la comprensione del giovane lettore. Nello specifico, l'immagine della Terra aiuta a visualizzare il cambiamento temporale nella narrazione, mentre la raffigurazione della città trasmette la sensazione di stupore e meraviglia provata dai personaggi alla vista degli imponenti edifici. Analogamente, si è deciso di rappresentare le scene più importanti anche del racconto *Tianyi xing* di Wang Jinkang: in particolare si sono ritenuti di particolare importanza tre scene: il momento in cui i personaggi scoprono la macchia di vegetazione sopra le vaste distese di ghiacci, l'ingresso nel tunnel formato dai lunghi tralci verdi e la comunicazione tra l'"uovo di luce" e la protagonista Celeste. A queste immagini è stata successivamente aggiunta l'illustrazione dell'iscrizione, un elemento che, sebbene meno importante, costituisce la chiave per la scoperta definitiva del tesoro.

Rapporto tra testo scritto e supporto visivo

Uno degli elementi a cui si è dovuta prestare maggiormente attenzione in fase di realizzazione delle illustrazioni è stato il modo in cui testo e immagine si relazionano tra di loro. Come precedentemente accennato nella sezione precedente, le scene rappresentate sono la diretta trasposizione del testo scritto in supporto grafico. Per questo motivo, quindi, è stato necessario valutare che ogni immagine combaciasse con la corretta sequenza narrativa di riferimento. La scelta della modalità con cui rappresentare o disporre gli elementi all'interno della pagina è quindi stata guidata da fattori come questo. È bene sottolineare fin da subito che l'unità presa di riferimento non è stata la singola pagina ma due facciate adiacenti, seguendo lo stesso pensiero che è stato brevemente esposto nella sezione riguardante le copertine. In questo modo, si riesce a progettare un'immagine che crei subito una comunicazione visiva, oltre che semantica, tra testo e illustrazione. In questo senso, pertanto, molti degli elementi rappresentati non si limitano alla singola pagina ma, al contrario, continuano nella pagina seguente, interagiscono con il testo stesso e modificano la rigida impaginazione tradizionale.

Per esempio, esaminando la prima illustrazione del racconto *Shamo guchuan*, ovvero il momento in cui i due protagonisti scoprono l'enorme nave nera sepolta nella sabbia (Fig. 8), ci si renderà fin da subito conto che il corpo principale dell'illustrazione si trova nella pagina di destra.

Tuttavia, alcuni elementi dell'immagine continuano anche nella sezione di sinistra, in questo particolare caso alcune dune del deserto sulle quali si intravedono ancora le tracce lasciate dal passaggio della squadra d'esplorazione. La scelta di far proseguire l'immagine anche nella parte sinistra della tavola è stata pensata per accompagnare lo sguardo dal testo scritto all'illustrazione, come se, una volta finito di leggere la facciata, il lettore fosse invitato a proseguire con la "lettura" e l'esplorazione dell'immagine.

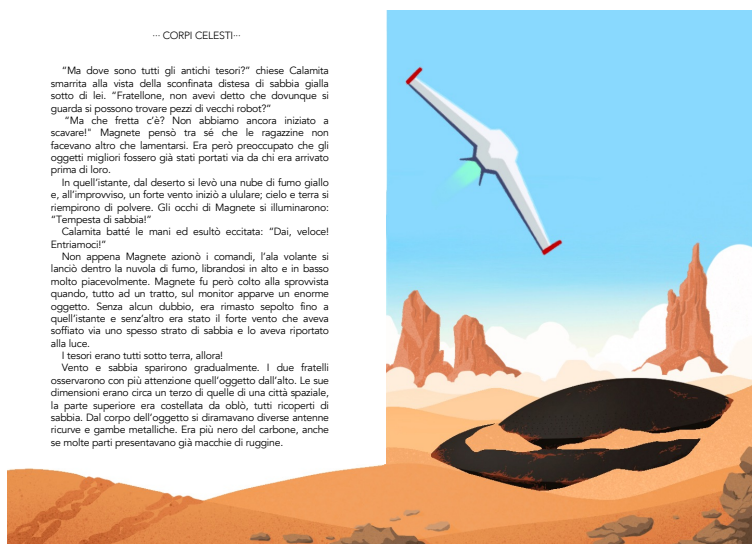


Fig. 8 Prima illustrazione del racconto "L'antica nave nel deserto": i due protagonisti, a bordo dell'ala volante, scoprono un'antica astronave nascosta tra le sabbie del deserto

Altre illustrazioni realizzate seguono lo stesso principio, come ad esempio la scena in cui i protagonisti del racconto di Liu Cixin incontrano l'enorme dinosauro (Fig. 9). In questa particolare immagine, oltre all'acqua dell'oceano anche la poppa della grande imbarcazione di legno prosegue oltre i limiti della pagina destra, comunicando direttamente con il testo.

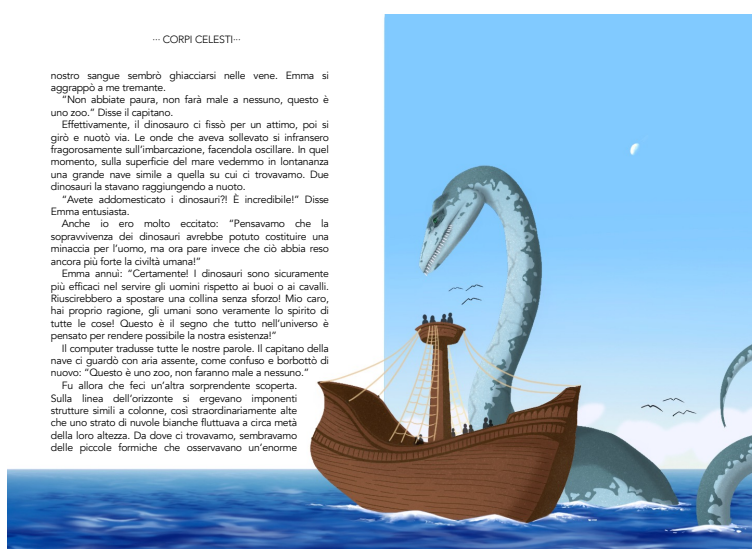


Fig. 9 Terza illustrazione del racconto "Destino": i protagonisti incontrano l'enorme dinosauro

In altri casi, il testo entra direttamente a far parte dell'immagine. In queste situazioni, testo e illustrazione si pongono in una relazione molto più stretta poiché il racconto si sovrappone direttamente alla rappresentazione. La parte scritta deve quindi adattarsi alle forme e ai colori delle immagini, risultando comunque comprensibile e chiaro fin dal primo momento. Esemplicative sono le tavole relative al ritrovamento della bambolina metallica (Fig. 10) in *Shamo guchuan*, all'esplosione del motore per deviare l'asteroide (Fig. 11) e alla città dei dinosauri (Fig. 12) in *Mingyun* e alla scoperta della strana macchia verde sul pianeta ghiacciato (Fig. 13) in *Tianyi xing*.

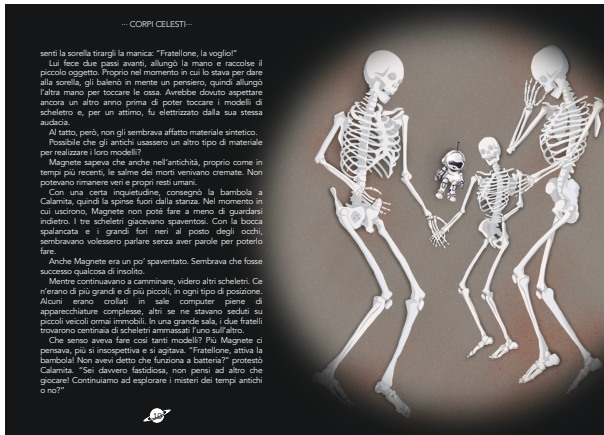


Fig. 10 Seconda illustrazione del racconto "L'antica nave nel deserto": il ritrovamento della bambola metallica



Fig. 11 Prima illustrazione del racconto "Destino": l'esplosione che devia l'asteroide dalla sua orbita



Fig. 12 Quarta illustrazione del racconto "Destino": la città dei dinosauri



Fig. 13 Prima illustrazione del racconto "Caelestis I": la scoperta dell'isola verde

In tutte queste scene il testo viene sistemato direttamente sopra lo sfondo, divenendo parte integrante dell'illustrazione. È importante notare che, per adattarsi ai colori scuri scelti nelle immagini, il testo è stato scritto in bianco; nondimeno anche l'impaginazione della parte scritta è stata modificata per incorniciare al meglio le forme presenti all'interno delle illustrazioni.

6. Proposta Editoriale

Spettabile casa editrice Future Fiction,

Sono uno studente laureando in interpretazione e traduzione editoriale e settoriale presso l'università Ca' Foscari di Venezia, specializzato nella traduzione dal cinese.

Con la presente, vorrei sottoporre alla Vostra attenzione tre brevi racconti di tre autori di fantascienza cinese. Nello specifico, avrei scelto i seguenti brani: "L'antica nave nel deserto" *Shamoguchuan* di Han Song, "Destino" *Mingyun* di Liu Cixin e "Caelestis I" *Tianyi xing* di Wang Jinkang. Apparentemente molto diversi tra loro per stili e tematiche, si tratta di brevi e semplici storie portavoce dell'ampio successo riscontrato negli ultimi anni dalla fantascienza cinese e adatte a lettori di tutte le fasce d'età. Non è un caso, infatti, che i tre racconti siano stati più volte pubblicati in Cina in raccolte o riviste dedicate a bambini e ragazzi. Tra viaggi nello spazio-tempo, scoperte sensazionali, nuove tecnologie e trame dai risvolti inaspettati, Han, Liu e Wang riescono a intrecciare passato e futuro, scienza e fantasia, dando vita a mondi meravigliosi e creando un'esperienza di lettura avvincente e coinvolgente. In un'epoca in cui la fantascienza cinese sta guadagnando sempre più riconoscimento internazionale, ritengo che la pubblicazione di questi racconti possa rappresentare un'opportunità unica per fare avvicinare anche un pubblico più giovane alle straordinarie voci e visioni presenti nella narrativa cinese contemporanea. La scelta degli autori non è stata casuale: molto apprezzati dal pubblico italiano e spesso conosciuti con il nome di "tre generali", la loro abilità di creare mondi futuristici (in)credibili, unitamente alla capacità di esplorare temi universali, può essere il giusto mezzo per introdurre il genere fantascientifico anche ai bambini.

Sulla base delle tematiche affrontate dalle storie e soprattutto per la loro capacità di stimolare l'immaginazione dei giovani lettori, vorrei proporre la creazione di una raccolta di racconti illustrati dal possibile titolo "Corpi celesti". L'obiettivo è quello di realizzare un prodotto editoriale destinato a bambini tra gli otto e dieci anni, all'interno del quale la fantasia del lettore possa essere stimolata tanto dal testo scritto, quanto dall'apparato di illustrazioni. Dal momento che la Vostra offerta prevede già alcuni fumetti e titoli dedicati ai giovani e ai ragazzi, ritengo che la scelta di pubblicare una raccolta di racconti illustrati possa sposarsi molto bene con l'orientamento e la filosofia della casa editrice, costituendo, allo stesso tempo, anche un elemento di novità.

Allego di seguito una breve descrizione delle opere prescelte, unitamente a una sinossi delle stesse. Nella speranza di essere riuscito a suscitare curiosità e interesse e ringraziando anticipatamente del tempo che vorrete dedicare alla mia proposta, porgo i miei più cordiali saluti.

Riccardo Ancora

L'antica nave nel deserto

Il racconto *Shamo guchuan*, "L'antica nave nel deserto", di Han Song è stato pubblicato per la prima volta in Cina nel 2002 all'interno dell'omonima raccolta di dieci storie dedicate all'infanzia. Due bambini, Chu Cu e Chao Ci, si avventurano nel "Grande Deserto" alla ricerca di antichi tesori. Ciò che scoprono all'interno di un'antica astronave sepolta nella sabbia cambia la loro percezione del mondo e li conduce a una scoperta inquietante. Il ritrovamento di una bambola metallica rivelerà dettagli della storia dell'umanità tenuti nascosti, nonché gli eventi che hanno vissuto gli innumerevoli scheletri presenti nel ventre della nave. Una guerra tra due gruppi di uomini ha sconvolto gli ultimi giorni dell'umanità sulla Terra, costringendola alla fuga nello spazio. I due protagonisti, inconsapevoli della pericolosità degli oggetti trovati, finiranno per rubare un gran numero di armi letali, forse pronte a destabilizzare l'armonia e la pace mantenute nella società per oltre un millennio.

Il racconto mette in luce la questione del controllo delle informazioni e della manipolazione della verità, evidenziando il tema del potere e della pericolosità delle armi. Considerando la situazione della Terra e le motivazioni che hanno portato alla sanguinosa guerra tra due gruppi di terrestri, la potenza di quest'arma solleva domande sul destino e sulla natura dell'umanità. I due protagonisti si scontrano quindi con una realtà più complessa e pericolosa di quella in cui vivono, un mondo che può crollare da un momento all'altro se il potere dell'arma viene utilizzato in modo sbagliato. L'autore non fornisce una risposta definitiva alla fine della storia, lasciando al lettore la libertà di immaginare un finale che potrebbe essere positivo o negativo. Questa ambiguità promuove così una riflessione più profonda sull'incertezza del futuro dell'uomo.

Destino

Mingyun, “Destino”, di Liu Cixin è apparso per la prima volta sulla rivista di fantascienza cinese *Kehuan shijie Science Fiction World* nel 2001. Nel tentativo di salvare l’intera umanità dall’estinzione, i protagonisti del racconto agiscono prontamente per deviare un asteroide in collisione con la Terra senza rendersi conto di trovarsi nel passato. La loro decisione cambia drasticamente il corso della storia dell’umanità, la quale si troverà assoggettata ai dinosauri. Nel corso di 65 milioni di anni, i rettili sono riusciti ad evolversi e a costruire una società complessa, con proprie città, divertimenti e religione. I due protagonisti cercheranno di approfittarsi del credo religioso dei dinosauri nei confronti del “Salvatore”, cercando di cambiare nuovamente il corso della storia dell’umanità. Analogamente a Han Song, Liu Cixin non offre un’unica interpretazione del finale, pertanto non è chiaro se le intenzioni dei protagonisti riusciranno effettivamente a ribaltare nuovamente la storia a favore dell’uomo.

Il breve racconto si caratterizza per una narrazione tesa e molto veloce, capace di catturare il lettore attraverso continui colpi di scena e immagini molto evocative. Si tratta di uno dei pochi scritti di Liu che riflette sul viaggio nel tempo e sul cambiamento della storia futura a seguito di cambiamenti avvenuti nel passato. Il viaggio spazio-temporale diventa il punto di partenza per una riflessione più profonda: il racconto ribalta il principio antropico, mettendo in crisi la posizione umana nell’universo. Allo stesso tempo, tuttavia, sottolinea anche il potenziale impatto delle azioni umane sulla realtà e promuove un messaggio di speranza e resilienza della nostra specie.

Caelestis I

Infine, il brano *Tianyi xing*, “*Caelestis I*”, di Wang Jinkang è stato pubblicato sulla rivista *Xin kehuan* “Nuova fantascienza” nel 2013. Il racconto vede protagonista l’archeologa cinese Fan Tianyi (nella traduzione reso con “Celeste Fan”). Sulla base di un’antichissima leggenda tramandata nel corso dei millenni, riesce a convincere una squadra esplorativa a partire per un viaggio ai confini della galassia. L’obiettivo è trovare il “tesoro più prezioso dell’universo”, nascosto da una popolazione aliena estremamente evoluta milioni di anni prima. La nave spaziale ADE atterra quindi su un pianeta coperto da infinite distese di ghiaccio, sopra il quale una strana macchia di vegetazione attira l’attenzione del capitano e dell’equipaggio. È in questo luogo che gli uomini trovano il tesoro: non si tratta però dell’oro e dell’argento sperati, ma di un’immensa biblioteca galattica. La specie aliena aveva viaggiato per tutta la Via Lattea collezionando il sapere di ogni forma di vita presente nella galassia. L’equipaggio proseguirà il viaggio verso dei giacimenti di oro e diamanti, mentre la protagonista rimarrà sul pianeta nel tentativo di recepire e assimilare tutta la conoscenza accumulata dagli extraterrestri.

Il racconto di Wang è caratterizzato da una narrazione avvincente che coniuga elementi tipici della fantascienza, come tecnologie avanzate e avventure intergalattiche, con profonde riflessioni sul valore della conoscenza, del sacrificio e della dedizione. In particolare, la biblioteca simboleggia l’importanza del sapere come inestimabile risorsa, soprattutto in un’era in cui l’informazione è considerata un bene inestimabile e una forma di potere; la famiglia extraterrestre messa a guardia del tesoro, invece, rappresenta il concetto di sacrificio personale e dedizione al di là degli interessi individuali. Uno degli aspetti più significativi di questo racconto è però la capacità dell’autore di riuscire a fondere il linguaggio della fantascienza con la tradizione cinese.

Conclusioni

Obiettivo di questo elaborato è stato approfondire e analizzare l'affascinante mondo della letteratura fantascientifica cinese destinata ai giovani lettori, nel tentativo di aprire una finestra su un genere letterario ricco di creatività e innovazione, ma ancora fin poco esplorato. Attraverso l'approfondimento dello stile e delle opere di tre grandi autori di spicco della fantascienza cinese contemporanea - Han Song, Liu Cixin e Wang Jinkang, nonché attraverso la traduzione di tre loro racconti, si è cercato di gettare luce su temi universali e contemporanei che, mescolando la dimensione scientifica a quella immaginifica, stimolano la fantasia giovanile. Durante il corso di questa ricerca, è emerso chiaramente che la fantascienza cinese non solo offre intrattenimento e avventura, ma costituisce anche un riflesso della società e delle preoccupazioni contemporanee. I temi affrontati in questi racconti, come la tecnologia, l'ambiente e la società, forniscono ai giovani lettori l'opportunità di riflettere criticamente sulla realtà che li circonda e di sviluppare una comprensione più profonda dei problemi globali.

La scelta di tradurre questi tre racconti è stata effettuata con l'obiettivo di portare il successo del genere fantascientifico cinese anche all'attenzione di un pubblico più giovane. Nel tentativo di dischiudere significati e connotazioni nascoste nei testi, le storie sono state trasformate in narrativa illustrata: la loro traduzione in una nuova forma visiva ha così aggiunto un ulteriore livello di analisi, portando alla riflessione sul concetto di traduzione intersemiotica. L'elaborato ha quindi esplorato come la trasformazione delle parole in immagini possa arricchire ulteriormente l'esperienza di lettura, consentendo ai giovani lettori di immergersi completamente in mondi fantastici e di esplorare concetti complessi anche attraverso l'arte visiva.

In conclusione, questo elaborato ha dimostrato l'importanza della letteratura fantascientifica cinese come strumento educativo e di intrattenimento per i giovani lettori e ha evidenziato il valore della traduzione intersemiotica nel portare queste storie a una vasta audience internazionale. Spero che questo lavoro possa ispirare ulteriori ricerche sulla letteratura fantastica cinese dedicata ai ragazzi e sulla sua trasformazione in forme artistiche interconnesse, promuovendo così la comprensione e l'interesse per questa straordinaria tradizione letteraria tra i lettori di tutto il mondo.

Bibliografia

- Alkon, Paul K. 2002. *Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology*. New York: Routledge.
- Allsobrook. 2006. «Early 20th-century Chinese Children's Literature: Self State and Story.» *Bookbird: a Journal of International Children Literature*, 5-12.
- Attebery, Brian. 2003. «The magazine era: 1926-1960.» In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 32-47. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calabrese, Omar. 2000. «Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta.» *Versus - Quaderni di studi semiotici: Sulla traduzione intersemiotica*, Gennaio-Dicembre: 101-120.
- Carroll, Lewis. 1865/2003. *Alice nel paese delle meraviglie*. Traduzione di Elda Bossi. Firenze: Giunti Editore.
- Chau, Angie. 2018. «From Nobel to Hugo: Reading Chinese Science Fiction as World Literature.» *modern Chinese Literature and Culture (Foreign Language Publications)* 30 (1): 110-135.
- Chen Danyan. 2006. «Trends in Chinese Youth Culture and Literature.» *Bookbird: a Journal of International Children's Literature*, 13-19.
- Cigarini, Chiara. 2018. «Science Fiction and the Avant-Garde Spirit: An interview with Han Song.» *Chinese Literature Today* 7 (1): 20-22.
- de Campos, Haroldo. 1992. «Da Tradução como Criação e como Crítica.» In *Metalinguagem and Outras Metas*, di Haroldo de Campos, 31-48. São Paulo: Perspectiva.
- Dusi, Nicola. 2015. «Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis.» *Semiotica*, 181-205.
- . 2000. «Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica.» *Versus - Quaderni di studi semiotici: Sulla traduzione intersemiotica*, Gennaio-Dicembre: 3-54.
- Eco, Umberto. 2010. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- . 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2000. «Traduzione e interpretazione.» *Versus - Quaderno di studi semiotici: Sulla traduzione intersemiotica*, Gennaio-Dicembre: 55-100.
- Fei Dao 飞气. 2011. «Jimo de fubing: Xinshiji kehuan xiaoshuo zhong de Zhongguo xingxiang 寂寞的伏兵：新世纪科幻小说中的中国形象 "Un solitario esercito in agguato: l'immagine della Cina nella fantascienza del nuovo secolo".» In *2010 niandu Zhongguo zuijia kehuan xiaoshuo ji 2010 年度中国最佳科幻小说集 "Collezione dei capolavori di fantascienza*

- cinese del 2010*", a cura di Yan Wu, 314-317. Chengdu: Sichuan renmin chubanshe 四川人民出版社.
- Franklin, Bruce H. 2009. «What is Science Fiction - and How it Grew.» In *Reading Science Fiction*, a cura di James Gunn, Marleen S. Barr e Matthew Candelaria, 23-32. Londra: Palgrave Macmillan.
- Fredericks, C. S. 1976. «Lucian's True History as SF.» *Science Fiction Studies* 3 (1): 49-60.
- Gambier, Yves. 2010. *Handbook of Translation Studies*. A cura di Yves Gambier e Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Han Song 韩松. 2018. «Bi bieren duo yongyou yige shijie 比别人多拥有一个世界 "Avere un mondo in più rispetto agli altri".» In *Gei haizi de kehuan 给孩子的科幻 "Fantascienza per ragazzi"*, a cura di Bei Dao, 11-14. Pechino: Zhongxin chubanshe 中信出版社.
- . 2013. «Chinese Science Fiction: A Response to Modernization.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 15-21.
- . 2010. «Dangxia Zhongguo kehuan de xianshi jiaolü 当下中国科幻的现实焦虑 "Preoccupazioni nella realtà fantascientifica della Cina moderna".» *Nanfang wentan 南方文坛 Southern cultural forum* (6): 28-30.
- . intervista di Hua Jiang 华姜. 2020. «kexue huanxiang - Peiyang qingshaonian xiangxiangli yu kexue chuangxin 科学幻想——培养青少年想象力与科学创新 "Fantascienza - come promuovere l'immaginazione nei giovani e l'innovazione scientifica".» *Shuxiang Beijing 书香北京 "Pechino intellettuale"*. (20 Aprile).
- . 1997. «The Social Environment of Chinese Science Fiction.» In *'97 Beijing International Conference on Science Fiction: Essays*, 110-112.
- Huang Yi 黄伊. 2002. «Xianhua Fan'er'na Xuanji 闲话凡尔纳选集 "Divagazioni su opere scelte di Verne".» *Chuban kexue 出版科学 "Pubblicazioni sulla scienza"* 10 (4): 68-69.
- Huss, Mikeal. 2000. «Hesitant Journey to the West: SF's Changing Fortunes in Mainland China.» *Science Fiction Studies* 27 (1): 92-104.
- Ippolito, Margherita. 2008. «The Relationship between Text and Illustrations: Translating Beatrix Potter's Little Books into Italian.» In *Whose Story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers*, a cura di Riitta Oittinen e Maria González Davies, 85-96. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Isaacson, Nathaniel. 2017. *Celestial Empire: The Emergence of Chinese Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Jakobson, Roman. 1970. «Aspetti linguistici della traduzione.» In *Roman Jakobson: Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, 56-64. Milano: Feltrinelli.
- . 1970. *Linguistics*. Vol. 1, in *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, di AA. VV., 419-463. Den Haag-Paris: Mouton-Unesco.
- . 1959. «On Linguistic Aspects of Translation.» In *On Translation*, di Reuben Arthur Brower, 232-239. Cambridge: Harvard University Press.
- James, Edward. 1995. «Science Fiction by Gaslight: An Introduction to English-Language Science Fiction in the Nineteenth Century.» In *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, a cura di David Seed, 26-45. Liverpool: Syracuse University Press.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londra: Verso.
- Jia Liyuan 贾立元. 2013. «Gloomy China: China's image in Han Song's Science Fiction.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 103-115.
- Jia Liyuan, Lei Du, e James Fashimpaur. 2018. «Chinese People Not Onlu Live in the World but Grow in the Universe: Liu Cixin and Chinese Science Fiction.» *Chinese Literature Today* 7 (1): 58-61.
- Jiang Qian. 2013. «Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth-Century China.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 116-132.
- Kaindl, Klaus. 2020. «A theoretical framework for a multimodal conception of translation.» In *Translation and Multimodality: Beyond Words*, 49-70. Londra: Routledge.
- Kong Shuyu. 2005. *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*. Stanford: Stanford University Press.
- Leach, Eleanor Winsor. 1982. «Illustration as Interpretation in Brant's and Cryden's Editions of Vergil.» In *The Early Illustrated Book - Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*, di Sandra Hindman, 175-210. Washington: Library of Congress.
- Li Guanyi, e Nathaniel Isaacson. 2019. «China Turns Outward: On the Literary Significance of Liu Cixin's Science Fiction.» *Science Fiction Studies* 46 (1): 1-20.
- Liang Qichao 梁启超. 1902. «Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 论小说与群治之关系 Il romanzo e il governo delle masse.» *Xin Xiaoshuo 新小说 Nuovo Romanzo* (1).
- Liu Cixin 刘慈欣. 2013. «Beyond Narcissism: What Science Fiction Can Offer Literature.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 22-32.

- . 2018. «Dai haizimen jinru kehuan shijie 带孩子们进入科幻世界 "Accompagnare i bambini nel mondo della fantascienza".» In *Gei haizi de kehuan 给孩子的科幻 "Fantascienza per ragazzi"*, a cura di Dao Bei, 7-10. Pechino: Zhongxin chubanshe 中信出版社.
- . 2015. *Zuizao de yuzhou, zuihao de diqiu: Liu Cixin kehuan pinglun suibi ji 最糟的宇宙, 最好的地球 : 刘慈欣科幻评论随笔集 "Il peggior universo, la miglior Terra: saggi di Cixin Liu sulla fantascienza"*. Chengdu : Sichuan ke xue ji shu chu ban she 四川科学技术出版社.
- Lu Xun 鲁迅. 1973. *Lu Xun quanji 鲁迅全集 "Tutte le opere di Lu Xun"*. Vol. 9. 24 vol. Pechino: Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社.
- Ma Shaoling. 2013. «"A Tale of New Mr. Braggadocio": Narrative Subjectivity and Brain Electricity in Late Qing Science Fiction.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 55-72.
- Negri, Martino. 2012. «Parole e figure: i binari dell'immaginazione.» In *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, di Hamelin, 49-72. Roma: Donizelli Editore.
- Nodelman, Perry. 1988. *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Book*. Atene e Londra: The University of Georgia Press.
- Oittinen, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York e Londra: Garland Publishing Co.
- Oittinen, Riitta, Ketola Anne, e Melissa Garavini. 2018. *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*. New York e Londra: Routledge.
- Osimo, Bruno. 2004. *La traduzione totale di Peeter Torop. Spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*. Udine: Editrice Universitaria Udinese.
- . 2011. *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli Editore.
- . 2010. «Peeter Torop per la scienza della traduzione.» In *La traduzione totale*, di Peeter Torop, VII-XXIX. Milano: Hoepli.
- Pereira, Nilce m. 2008. «Book illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words.» *Meta*, Marzo: 104-119.
- Pesaro, Nicoletta. 2019. «Contemporary Chinese Science Fiction: Preliminary Reflections on the Translation of a Genre.» *Journal of Translation Studies* (3): 7-43.
- Pesaro, Nicoletta, e Melinda Pirazzoli. 2019. *La narrativa cinese del Novecento: Autori, opere, correnti*. Roma: Carocci editore.
- Petroni, Daniela. 1994. «La fantascienza cinese - Origini e sviluppo» *Mondo Cinese*, Settembre-Dicembre: 56-65.
- Rabkin, Eric S. 2009. «Defining Science Fiction.» In *Reading Science Fiction*, a cura di James Gunn, Marleen S. Barr e Matthew Candelaria, 15-22. Londra: Palgrave Macmillan.

- Raphals, Lisa. 2013. «Alterity and Alien Contact in Lao She's Martian Dystopia, Cat Country.» *Science Fiction Studies* 73-85.
- Roberts, Adam. 2006. *The History of Science Fiction*. Londra: Palmgrave Macmillan.
- Rui Kunze 王瑞. 2017. «Displaced Fantasy: Pulp Science Fiction in the Early Reform Era of the People's Republic of China.» *East Asian History* (41): 25-40.
- Scarpa, Federica. 2001. *La traduzione specializzata: un approccio didattico professionale*. Milano: Hoepli.
- Schapiro, Meyer. 1973. *Words and Pictures on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague - Paris: Mouton.
- Segre, Cesare. 1985. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Si Yuchen 司宇辰. 2020. *Wang Jinkang kehuang xiaoshuo keji lunli yanjiu 王晋康科幻小说科技伦理研究 "Una ricerca sull'etica scientifica e tecnologica nelle opere di fantascienza di Wang Jinkang"*. Pechino: China University of Mining and Technology 中国矿业大学.
- Song Mingwei. 2015. «After 1989: The New Wave of Chinese Science Fiction.» *China Perspectives* 7-13.
- . 2012. «Preface to Chinese Science Fiction: Late Qing and the Contemporary.» *RENDITIONS A Chinese-English Translation Magazine* (77 & 78): 7-14.
- . 2016. «Representations of the Invisible: Chinese Science Fiction in the Twenty-First Century.» In *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, a cura di Carlos Rojas e Andrea Bachner, 546-565. Oxford: Oxford University Press.
- . 2013. «Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 86-102.
- Stableford, Brian. 2003. «Science fiction before the genre.» In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, 15-31. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sun Sanjun. 2013. *Strategies of Translation*. Vol. 9, in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, a cura di Carol A. Chapelle, 5408-5412. Blackwell Publishing Ltd.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Heaven: Yale University Press.
- Tang Rui. 2006. «Chinese Children's Literature in the 21st Century.» *Bookbird: a Journal of International Children's Literature*, 21-29.
- Terrusi, Marcella. 2012. *Albi illustrati: Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci editore.

- Torop, Peeter. 2010. *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Traduzione di Bruno Osimo. Milano: Hoepli.
- Tymoczko, Maria. 1999. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome.
- Vint, Sherryl, e Mark Bould. 2009. «There is no such thing as science fiction.» In *Reading Science Fiction*, a cura di James Gunn, Marleen s. Barr e Matthew Candelaria, 43-51. Londra: Palmgrave Macmillan.
- Vygotskij, Lev s. 1966. *Pensiero e linguaggio*. A cura di Angiola Massucco Costa. Firenze: Giunti.
- Wagner, Rudolf. 1985. «Lobby Literature: The Archaeology and Present Functions of Science Fiction in the People's Republic of China.» In *After Mao: Chinese Literature and Society 1978-1981.*, 17-62. Cambridge: Harvard University Press.
- Wu Dingbo. 1994. «Chinese Science Fiction.» In *Handbook of Chinese Popular Culture*, di Dingbo Wu e Patrik D. Murphy, 257-277. Westport: CT: Greenwood.
- Wu Yan 吴岩. 2013. «"Great Wall Planet": Introducing Chinese Science Fiction.» *Science Fiction Studies* 40 (1): 1-14.
- . 1999. «90 niandai de Zhongguo kehuan 90 年代的中国科幻 Fantascienza cinese degli anni Novanta.» *Zuojia Tongxun 作家通讯*, 55-58.
- Wu Yan, e Kerry Mallan. 2006. «Children's Science Fiction in China.» *Bookbird: a Journal of International Children's Literature*, 40-47.
- Wu Yan 吴岩, e Fang Xiaoqing 方晓庆. 2006. «Liu Cixin yu xingudianzhuyi kehuan xiaoshuo 刘慈欣与新古典主义科幻小说 "Liu Cixin e la narrativa di fantascienza neoclassicista".» *Journal of Hunan University of Science and Engineering* 27 (2): 36-39.
- Wu Yan, Yao Jianbin, e Andrea Lingenfelter. 2018. «A Very Brief History of Chinese Science Fiction.» *Chinese Literature Today* 7 (1): 44-53.
- Zhao, Echo. 2011. «The 3 Generals.» *The World of Chinese* 28 (3).

Sitografia

s.d. *52 definitions of Science Fiction*. Consultato il giorno Luglio 28, 2023.

http://www.panix.com/~gokce/sf_defn.html.

s.d. *Baniano*. Consultato il giorno Agosto 27, 2023. <https://www.treccani.it/vocabolario/baniano/>.

Blair, David. 2018. *New 'Golden Age'*. 20 Gennaio. Consultato il giorno Agosto 14, 2023.

<https://www.chinadaily.com.cn/a/201801/20/WS5a625c62a3106e7dcc135684.html>.

Chitralekha, Basu, e Shuhan Guo. 2010. *What Lies Beyond*. 12 Dicembre. Consultato il giorno

Settembre 5, 2023. [https://www.chinadaily.com.cn/life/2010-](https://www.chinadaily.com.cn/life/2010-12/17/content_11716716.htm)

[12/17/content_11716716.htm](https://www.chinadaily.com.cn/life/2010-12/17/content_11716716.htm).

Cigarini, Chiara. 2018. *Sogno nel "sogno cinese". Nebula e la fantascienza cinese contemporanea*. 01

03. Consultato il giorno 08 16, 2023. [https://sinosfere.com/2018/03/01/nebula-e-la-](https://sinosfere.com/2018/03/01/nebula-e-la-fantascienza-cinese-contemporanea-sogno-nel-sogno-cinese/)

[fantascienza-cinese-contemporanea-sogno-nel-sogno-cinese/](https://sinosfere.com/2018/03/01/nebula-e-la-fantascienza-cinese-contemporanea-sogno-nel-sogno-cinese/).

Clute, John. 2023. *Edgar Allan Poe*. 16 Agosto. Consultato il giorno Agosto 5, 2023. [https://sf-](https://sf-encyclopedia.com/entry/poe_edgar_allan)

[encyclopedia.com/entry/poe_edgar_allan](https://sf-encyclopedia.com/entry/poe_edgar_allan).

—. 2022. *Han Song*. 12 Settembre. Consultato il giorno Settembre 5, 2023. [https://sf-](https://sf-encyclopedia.com/entry/han_song)

[encyclopedia.com/entry/han_song](https://sf-encyclopedia.com/entry/han_song).

—. 2022. *Wang Jinkang*. 12 Settembre. Consultato il giorno Settembre 9, 2023. [https://sf-](https://sf-encyclopedia.com/entry/wang_jinkang)

[encyclopedia.com/entry/wang_jinkang](https://sf-encyclopedia.com/entry/wang_jinkang).

Clute, John, e Peter Nicholls. 2023. *Hard SF*. 19 Giugno. Consultato il giorno Luglio 28, 2023.

https://sf-encyclopedia.com/entry/hard_sf.

Cui Xiping 崔昕平. 2023. *2021-2022 Shaoer kehuan wenxue niandu guan cha 2021—2022 少儿科幻文学年度观察 "Osservazione annuale sulla letteratura di fantascienza per bambini 2021-*

2022". 17 Giugno. Consultato il giorno Agosto 13, 2023.

<http://www.chinawriter.com.cn/n1/2023/0617/c404072-40016043.html>.

<http://www.chinawriter.com.cn/n1/2023/0617/c404072-40016043.html>.

De Marchi, Serena. 2023. *Oceano Rosso (di Han Song): recensione di Serena De Marchi*. 17 Luglio.

Consultato il giorno Settembre 2, 2023. [https://sinosfere.com/2023/07/17/oceano-rosso-di-](https://sinosfere.com/2023/07/17/oceano-rosso-di-han-song-recensione-di-serena-de-marchi/)

[han-song-recensione-di-serena-de-marchi/](https://sinosfere.com/2023/07/17/oceano-rosso-di-han-song-recensione-di-serena-de-marchi/).

Dong Renwei 董仁威. 2019. *Ertong kehuan wenxue chutan 儿童科幻文学初探 "Studio preliminare*

sulla fantascienza per bambini". 5 Dicembre. Consultato il giorno Agosto 16, 2023.

<http://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1205/c404080-31490670.html>.

- Dong Renwei 董仁威, e Xu Yanli 徐彦利. 2022. *Fangtan: Zhongguo shao'er kehuan de xianzhuang yu weilai* 访谈: 中国少儿科幻的现状与未来 "Intervista: la situazione attuale e il futuro della fantascienza per bambini in Cina". 13 Luglio. Consultato il giorno Agosto 16, 2023. <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2022/0713/c404072-32473579.html>.
- Fan Jiayang. 2019. *Liu Cixin's War of the Worlds*. 17 Giugno. Consultato il giorno Settembre 5, 2023. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/06/24/liu-cixins-war-of-the-worlds>.
- Kun, Kun. 2012. *But Some of Us Are Looking at the Stars: Profiles of Chinese Science Fiction Writers*. 4 Giugno. Consultato il giorno Settembre 1, 2023. <https://www.chinafile.com/reporting-opinion/culture/some-us-are-looking-stars>.
- s.d. *Lingua*. Consultato il giorno Agosto 22, 2023. <https://www.treccani.it/vocabolario/lingua>.
- s.d. *Linguaggio*. Consultato il giorno Agosto 22, 2023. <https://www.treccani.it/vocabolario/linguaggio/>.
- Ma Chuansi 马传司. 2021. *2020 niandu shao'er kehuan chuanguo zongshu 2020 年度少儿科幻创作综述* "Riepilogo della creazione di fantascienza per bambini nel 2020". 11 Ottobre. Consultato il giorno Agosto 17, 2023. <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2021/1011/c404080-32249396.html>.
- . 2019. *Dangdai shao'er kehuan fazhan gaikuang* 当代少儿科幻发展概况 "Panoramica sullo sviluppo della fantascienza contemporanea per bambini". 5 Dicembre. Consultato il giorno Agosto 16, 2023. <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2019/1205/c404080-31490637.html>.
- Nicholls, Peter. 2022. *History of SF*. 19 Dicembre. Consultato il giorno Agosto 2, 2023. https://sf-encyclopedia.com/entry/history_of_sf.
- . 2011. *Soft SF*. 20 Dicembre. Consultato il giorno Luglio 28, 2023. https://sf-encyclopedia.com/entry/soft_sf.
2011. *Rivoluzione Culturale*. Consultato il giorno Agosto 10, 2023. https://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/.
- s.d. *Semiotica*. Consultato il giorno Settembre 22, 2023. <https://www.treccani.it/enciclopedia/semiotica>.
- Stableford, Brian. 2023. *Proto SF*. 10 Luglio. Consultato il giorno Luglio 30, 2023. https://sf-encyclopedia.com/entry/proto_sf.
- Tan, Shaun. s.d. *How Would You Define Illustrations?* Consultato il giorno Settembre 25, 2023. <https://www.shauntan.net/notes-faq>.

s.d. *Tipi di testo*. Consultato il giorno Agosto 24, 2023. <https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo>.

Wu Hongfei 吴虹飞. 2012. «Qiukuang Shandian Liu Cixin: Shenghuo zai pingxin yuzhou zhong 球状闪电刘慈欣: 生活在平行宇宙中 "Fulmine globulare di Liu Cixin: una vita in un universo parallelo".» *Renwu 人物 Portrait* 4. <http://www.00txt.com/qiuzhuangshandian/3252.html>.

Wu Yan 吴岩. 2015. *Xingudianzhuyi de kehuan wenxue 新古典主义的科幻文学 "Letteratura neoclassica di fantascienza"*. 30 Settembre. Consultato il giorno Settembre 6, 2023. <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2015-09-30/83186.html>.

s.d. *Ye Shengtao*. Consultato il giorno Agosto 16, 2023. <https://www.treccani.it/enciclopedia/ye-shengtao/>.

s.d. *Zhou Zuoren*. Consultato il giorno Agosto 16, 2023. <https://www.britannica.com/biography/Zhou-Zuoren>