



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Interpretariato e Traduzione
Editoriale, Settoriale

ordinamento ex D.M. 270/2004

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

La spada di Monna Yue

Proposta di traduzione di un romanzo *wuxia* di Jin Yong

Relatore

Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatore

Dott.ssa Chiara Perinot

Laureando

Sebastiano Gandini

Matricola 845398

Anno Accademico

2016 / 2017

*Un ringraziamento speciale alla mia famiglia
per il costante supporto,
ai compagni di corso con cui ho condiviso cinque anni indimenticabili,
al mio illuminante relatore prof. Paolo Magagnin,
fonte inesauribile di conoscenza,
e a una ragazza speciale
con la quale ho condiviso gioie, sacrifici e preziose esperienze.*

Indice

Abstract	5
摘要	7
Introduzione	8
Capitolo I: Jin Yong e il <i>wuxia</i>: tra <i>fantasy</i> e romanzo storico	10
1.1 Il genere <i>wuxia</i>	10
1.1.1 Una definizione di <i>wu</i> e <i>xia</i>	11
1.1.2 La figura <i>xia</i>	12
1.1.3 Il personaggio letterario del cavaliere errante donna	20
1.1.3.1 La condizione femminile nella Cina tradizionale	20
1.1.3.2 Il cavaliere errante donna	23
1.1.4 Il <i>jianghu</i>	27
1.2 Origini storiche	30
1.2.1 <i>Wuxia</i> come genere distinto	33
1.3 <i>Wuxia</i> nel XX secolo	41
1.3.1 Il primo ventennio del '900	43
1.3.2 I primi studi sul genere	46
1.3.3 <i>Wuxia</i> come fenomeno di massa	47
1.3.4 Gli anni '50	50
1.3.5 <i>Wuxia</i> nell'era digitale	51
1.4 Jin Yong	55
1.4.1 Biografia	58
1.4.2 <i>Jinologia</i> , "il fenomeno Jin Yong"	60
1.5 La spada di Monna Yue	64

Capitolo II: Traduzione: <i>La spada di Monna Yue</i>	67
2.1 Capitolo 1	67
2.2 Capitolo 2	75
2.3 Capitolo 3	84
Capitolo III: Analisi del testo e strategia traduttiva	90
3.1 Tipologia testuale	91
3.2 Il lettore modello	93
3.3 La dominante	95
3.4 Strategia traduttiva	97
3.4.1 I fattori sintattici	99
3.4.2 Il titolo	100
3.4.3 I nomi propri	101
3.4.4 Le tecniche e gli stili di combattimento	102
3.4.5 Le espressioni idiomatiche e i detti popolari	102
3.4.6 Le allocuzioni e gli appellativi	105
3.4.7 I fattori fonologici: onomatopee e interiezioni	106
3.4.8 I realia	107
3.4 Il residuo	108
Conclusioni	110
Bibliografia	113

Abstract

Nowadays, talking about “martial arts”, many people could assume we are referring to cinematography instead of the literary world. In truth, contemporary visual culture - such as movies, graphic novels, comics and modern video games - was born as a historical consequence of *wuxia* literature: the martial arts novel, a modern genre with ancient roots. The martial arts novel is arguably the most widely read genre of Chinese fiction today, avidly consumed throughout the Chinese-speaking world and beyond.

Jin Yong (1924-), pseudonym of Cha Liangyong, is one of the most influential *wuxia* novelists writing in modern Chinese. Based in Hong Kong, from 1955 to 1972 he composed fifteen martial arts novels that were adapted into films, fiction, comics and, more recently, video games. After 1972 he officially retired from writing, and spent the remaining years of the decade editing and revising his literary works instead. Most of Cha's novels were originally serialized and printed in his own Hong Kong newspaper, *Ming Bao*, followed by many other publications on Chinese newspapers throughout the world. His works represent an immense contribution to the diffusion of the traditional Chinese culture shared by several communities all over the world: the so-called Chinese diaspora.

Yue Nü jian is a short novel first serialized in 1970 in the Hong Kong newspaper *Ming Bao Evening Supplement*. The story is set in the V century B.C. (around the time of Chinese general and military strategist Sunzi) against the backdrop of the conflict between the states of Wu and Yue in southern China. It is a period between what are known as the Spring and Autumn period and the Warring States period respectively: China was yet to be united under the First Emperor of Qin, the so-called “Han” race didn't exist yet and the country was divided into big and small kingdoms, dukedoms and counties which waging wars amongst themselves constantly. The war between Wu and Yue was the last major conflict during the Spring and Autumn Period. After Yue had defeated Wu during a battle in which King Helü of Wu was mortally wounded, his son, King Fuchai of Wu, avenged that failure few years later and captured King Gou Jian of Yue. Gou Jian served in Fuchai's Palace as servant for three years before he was allowed to return home. Upon his return, Gou Jian plotted his revenge against Fuchai: Wu's army and its swordsmen were too skilled

for Yue's warriors at the time, but somehow, in spite of this, a mysterious peasant girl changed everything.

Although *Yue Nü Jian* is a short story, this book shares some of the virtues that characterize other major Jin Yong novels and, generally, the *wuxia* novel: martial arts, fights, prodigious swords, the *jianghu*, love, brotherhood among swordsmen and swordswomen.

This dissertation consists of three sections. The first section is an overview of the tradition and development of *wuxia* genre, from its origins to the XX century, and the knight-errant character (*xia*), as well as an introduction of the figure of the female heroine. Its historical time span reaches all the way from The Spring and Autumn period to a brief consideration about online literature. The second section presents the translation of the first three chapters of *Yue Nü jian*, Cha's only short novel. The third and last section includes a translation commentary, with a detailed analysis of the factors that influenced the process of translation and the difficulties encountered during this process, including the translation strategy applied to solve them.

摘要

金庸，原名查良镛，是现代武侠小说最有影响力的作家之一。他的书在世界各地售出了数百万册。知名武侠小说作家金庸，还是新闻学家、企业家、政治评论家、社会活动家，是“香港四大才子”之一。

《越女剑》是金庸的一部短篇武侠小说。故事背景采用的是春秋战国时期的吴越争霸，吴优而越劣。勾践为击败夫差，采用了越国大夫范蠡与文种的计策。计策虽好却不适用，因为越国剑士不如他们的敌人，吴国剑士不仅剑利术精，且善用兵法。而此时放羊女阿青机缘巧合的出现改变了一切。

《越女剑》于1月1970年开始在香港报纸《明报》上连载，后于1980年收录于《金庸作品集》中。本小说是金庸所有的武侠作品里历史背景最早的，也是篇幅最短的。虽然是金庸篇幅最短的小说，仅有八章。但本书的内容仍然与金庸其他鼎鼎大名的武侠小说（如《书剑恩仇录》或《笑傲江湖》）及香港“新派”的其它武侠小说具有同样武侠色彩：武功，江湖，宝剑，爱情，以及侠士与女侠。

本论文分成三部分。第一部分概括性地介绍武侠小说的传统及其从兴起至二十世纪新派武侠小说出现的发展状况，也包括了最近几年与武侠小说有关的一些网络文学现象；第二部分是《越女剑》小说的前三章从中文到意大利文的翻译；第三部分是翻译评论，它集合了翻译过程中所遇到的疑难点，以及从中文翻译成意大利文所使用的策略和困难的最佳解决方式，同时对这些影响翻译过程的因素进行了详细分析。

Introduzione

Sentendo oggi la definizione “arti marziali”, moltissime persone potrebbero assumere l’idea ci si stia riferendo alla cinematografia anziché al mondo letterario. In realtà, la cultura visiva contemporanea - film, icone, graphic novels, fumetti e i più recenti video games - è nata come conseguenza storica delle influenze generate dalla letteratura *wuxia*: il romanzo d’arti marziali, un genere moderno dalle radici antiche.

Jin Yong 金庸 (1924-), pseudonimo di Cha Liangyong 查良鏞, o Cha Leung-ying in cantonese, è uno dei più influenti romanzieri *wuxia* che hanno scritto in lingua cinese moderna. Con sede a Hong Kong, dal 1955 al 1972, ha composto quattordici romanzi e un romanzo breve d’arti marziali che sono stati adattati in film, fiction televisive, fumetti e, più recentemente, in videogiochi. Le sue opere, come forma di intrattenimento, rappresentano un immenso contributo alla diffusione della cultura tradizionale cinese condivisa da diverse comunità sinofone in tutto il mondo: la cosiddetta diaspora cinese.

I suoi romanzi contengono elementi che spaziano dalla letteratura in *wenyan* alla poesia antica, dalle citazioni storiche ai detti popolari, dalle forme di cortesia antiche, ora in disuso, a moltissime espressioni idiomatiche. L’utilizzo di un linguaggio vernacolare che attinge direttamente dalla lingua classica appartiene alla cifra stilistica di quella che è nota come la “Nuova Scuola” della letteratura d’arti marziali (*xinpai*), di cui lo stesso Jin Yong è l’esponente più noto e universalmente apprezzato: una tendenza letteraria nata a Hong Kong negli anni ’50 in cui furono messe in evidenza talune caratteristiche con le connotazioni di “nuovo” e “cambiamento”, miste a elementi magici e romantici ispirati alla letteratura e alla cultura straniera, da una parte, e che si ricollegano, per temi e linguaggio, a una tradizione cinese antica, dall’altra. Facendo ricorso a una prosa densa e fitta, Jin Yong descrive in maniera per certi versi teatrale cruenti duelli, conditi dalle abilità soprannaturali di alcuni combattenti, ed enfatici discorsi. Sebbene con stili e ideologie differenti, e talvolta in contrasto, fra loro, Jin Yong, Gu Long 古龙 (pseudonimo di Xiong Yaohua 熊耀华) e Liang Yusheng 梁羽生 (pseudonimo di Chen Wentong 陈文统) sono stati nominati come le “Tre gambe del treppiede *wuxia*”.

Il primo capitolo di questo elaborato ha l’obiettivo di presentare in maniera piuttosto esaustiva, senza la pretesa di risulterlo sotto ogni punto di vista, ovviamente, la storia della

letteratura *wuxia* a partire dalle sue radici; si presenta altresì la nascita e l'evoluzione della figura *xia* e delle sue specificità culturali, per qualcuno addirittura antecedente all'unificazione della Cina da parte del primo Imperatore, fino alla “Nuova Scuola” degli anni '50 di Hong Kong. In questa parabola storica vi ha trovato spazio un interessante sottocapitolo dedicato al genere d'arti marziali nell'era digitale, in cui si commentano alcuni vantaggi e svantaggi, soprattutto per quanto concerne la qualità delle nuove produzioni letterarie, legati al fenomeno internet e alla letteratura online.

Il secondo capitolo consiste invece nella traduzione dei primi tre capitoli dell'unico romanzo breve di Jin Yong, e l'ultimo scritto finora, cronologicamente parlando, dal titolo *Yue Nü jian* 越女劍 (La spada di Monna Yue), pubblicato in serie dal gennaio 1970 all'interno del supplemento serale del *Ming Bao*, il giornale di sua proprietà.

Il terzo capitolo, infine, presenta il commento traduttivo, compresi l'analisi delle peculiarità del testo, nonché le difficoltà incontrate in fase di traduzione e le conseguenti strategie adottate per risolverle.

Capitolo I

Jin Yong e il *wuxia*: tra *fantasy* e romanzo storico

1.1 Il genere *wuxia*

Questo capitolo, senza la pretesa di costituire un esempio esaustivo sotto ogni punto di vista, ovviamente, si propone come ragguardevole obiettivo quello di individuare un prototipo, per quanto sia possibile farlo, dal quale sono nati i romanzi di Jin Yong e di trasmettere il fascino dei suoi lavori, nonché quello di inquadrarne l'operato all'interno di una corrente letteraria di cui egli stesso è uno dei maggiori esponenti: il genere *wuxia*, un genere moderno ma dalle origini antiche.

Consumato avidamente in tutto il mondo sinofono ed oltre, il romanzo d'arti marziali è probabilmente il genere della narrativa cinese più letto al giorno d'oggi. Essenzialmente, si tratta inoltre dell'unico genere della narrativa popolare tradizionale sopravvissuto al di là dell'era imperiale e il più antico tuttora scritto¹.

Le varie traduzioni, soprattutto inglesi, della parola *wuxia* non sempre hanno reso giustizia al termine e al significato originali. Il modo più semplice per descrivere questo genere a chi non vi è molto avvezzo e a chi, in generale, non conosce la letteratura popolare cinese, potrebbe essere definirlo attraverso l'equivalente, a grandi linee, anglosassone *swords and sorcery*, traducibile in italiano come “fantasy eroico”, un sottogenere della narrativa fantasy caratterizzato da eroi in conflitto violento contro una varietà di antieroi².

Il *wuxia* è un genere della narrativa cinese in cui si raccontano le avventure di “artisti marziali”, solitamente ambientate nella Cina antica. Nato e sviluppatosi come forma letteraria fortemente radicata nella narrativa e nella cultura tradizionale cinesi, secondo la maggior parte degli studiosi, di fatto, rappresenta un genere originato dai racconti in lingua letteraria classica di epoca Tang, sebbene per qualcuno risalga a periodi addirittura antecedenti all'unificazione della Cina sotto la dinastia Qin. Diversamente, il termine con cui si è soliti riferirgli oggi, *wuxia xiaoshuo* (traducibile come “romanzo d'arti marziali”), ha fatto la sua comparsa solo durante il primo decennio del XX secolo. Il

¹ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, New York, State University of New York Press, 2009, p. 1.

² John Clute e John Grant (a cura di), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 915.

termine *wuxia* viene infatti coniato come neologismo dalla lingua giapponese in seguito alla pubblicazione, nel 1902, di una serie di storie intitolate *Bukyo no Nihon, Wuxia zhi Riben* 武俠之日本 in cinese (Il Giappone dei guerrieri erranti), in riferimento alle virtù di eroismo e cavalleria della tradizione giapponese³. A partire da quel periodo, la popolarità di questo genere conseguì in un'ampia diffusione in diverse forme d'arte come l'opera cinese, i *manhua* 漫画 (fumetti), film, serie televisive e videogiochi, portandolo, conseguentemente, ad essere solitamente considerato come un genere proprio del ventesimo secolo⁴.

1.1.1 Una definizione di *wu* e *xia*

Una discussione sul genere d'arti marziali, come ha affermato lo studioso Chen Pingyuan 陈平原, sarebbe complicata senza iniziare dal concetto di *xia*. Al suo livello più elementare, la narrativa *wuxia* altri non è che una storia concernente l'uso di *wu* 武 per fare *xia* 俠. Parafrasando l'espressione del celebre scrittore Liang Yusheng: “*Xia* è l'anima e *wu* è il corpo. *Xia* è il fine e *wu* è il mezzo con cui lo si ottiene”⁵.

Pertanto, prima di procedere a una, per quanto possibile accurata, esposizione su come il genere d'arti marziali si sia sviluppato e, nel corso dei secoli, abbia trovato il proprio posto nel panorama letterario, mi sembra utile, nonché doveroso, cercare di delineare l'origine e il significato del termine con cui siamo soliti riferirglisi. Come capita sovente, del resto, siamo ormai abituati al fatto che una parola cinese non vada semplicemente inquadrata attraverso il suo significato letterale, bensì che si debba analizzarla considerandone accezioni intrinseche e culturali, spesso molto antiche, legate a una società notevolmente diversa da quella occidentale.

Il termine *wuxia* è composto da due caratteri: *wu* e *xia*. Il primo carattere viene solitamente utilizzato per descrivere azioni, oggetti o concetti legati al mondo delle arti

³ Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009, p. 2.

⁴ John Christopher Hamm, “Martial-Arts Fiction and Jin Yong”, cit. in Joshua S. Mostow (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 510.

⁵ Shuozhi Tong, *A Joint Discussion of Jin Yong and Liang Yusheng, Liang Yusheng and His Wuxia Novels*, Hong Kong, Wai Ching Bookshop, 1980, cit. in Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction: A History of Wuxia Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 8.

marziali in genere o nel campo militare. Lo possiamo trovare in parole come *wugong* 武功, che significa “arti marziali”, appunto, *wuda* 武打, un combattimento acrobatico nell’opera cinese, *wubei* 武备, quelle azioni necessarie alla preparazione e all’organizzazione di difesa nell’ambito militare, e così via. Il secondo carattere si riferisce invece alla tipologia dei protagonisti presenti in un romanzo di questo genere, nonché sinonimo di “cavalleria”, il quale, a seconda del caso specifico, può essere inteso sia come galanteria, gentilezza ostentata e cerimoniosa verso le donne, dimostrata nelle parole, nell’atteggiamento e nei gesti⁶, sia come cavalleria vera e propria, ovvero le unità militari montate a cavallo.

1.1.2 La figura del *xia*

Dare una definizione, seppur sommaria, della parola *xia* nel contesto in cui essa descrive le caratteristiche di una persona, risulta piuttosto complesso. Diverse e accettabili traduzioni sono state spesso utilizzate, esse includono eroe, uomo di spada, avventuriero, soldato, guerriero e cavaliere, o cavaliere errante. Si potrebbe semplificare il discorso affermando che il termine include tutti i sopracitati concetti, ne risulterebbe tuttavia una definizione fin troppo riduttiva e poco accurata. In aggiunta, gli esperti sostengono opinioni estremamente diverse e articolate anche sulle sue caratteristiche di base: Liu Rouyu 刘若愚, altrimenti noto come James J. Y. Liu, annovera otto caratteristiche⁷; Hou Jian 侯健 ne elenca dieci, delle quali solo la prima, “i valori dello *xia* sono quelli di sostenere la giustizia e aiutare chi è nei guai”, coincide con quelle di Liu Rouyu; Tian Yuying 田毓英 ne elenca undici⁸ e Cui Fengyuan 催奉源 otto. È quasi irrilevante, almeno da parte nostra, affermare come ciascuno di essi abbia argomentato in maniera apprezzabile le proprie tesi. Tuttavia, guardando più da vicino l’argomento, non è nemmeno difficile intuire come le loro

⁶ Treccani, “Galanteria”, *Treccani - Dizionario online*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/galanteria/>>, consultato il 30.10.2017.

⁷ James J. Y. Liu, *The Chinese Knight-errant*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, cap. 1, cit. in Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction*, *op. cit.*, p. 8.

⁸ Yuying Tian, *Xibanya qishi yu Zhongguo xia* 西班牙骑士与中国侠 (I cavalieri spagnoli e gli *xia* cinesi), Nuova Taipei, Commercial Press, 1983, cap. 8, cit. in Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction*, *op. cit.*, p. 8.

conclusioni differiscano in maniera rilevante, dal momento che ogni studioso possiede una prospettiva diversa sulla questione⁹.

La maggior parte dei lettori occidentali, probabilmente, quando si parla di letteratura cinese, ha familiarità con alcuni concetti come quelli di scuola confuciana, eremiti taoisti, monaci buddisti, amori romantici, intriganti eunuchi o ufficiali corrotti; eppure, fra questi personaggi romanzati, ve ne è un altro decisamente importante e del quale non tutti sono a conoscenza: il cavaliere errante. James J. Y. Liu utilizza proprio questa definizione, “cavaliere errante”, poiché sembrerebbe essere la più vicina alla parola cinese *youxia*¹⁰ 游侠. Di fatto, i termini più comunemente utilizzati in occidente e, nel caso specifico, in italiano, per descrivere/tradurre *xia*, sono proprio cavaliere e cavaliere errante.

Allo stesso modo di un cavaliere, il personaggio *xia* fa delle abilità nel combattimento il proprio repertorio, ma in rare occasioni esso coincide con la figura del soldato. Liu, come già anticipato, definì il “cavaliere errante cinese” attraverso un insieme di otto valori: altruismo, giustizia, libertà individuale, fedeltà personale, coraggio, onore, generosità e disprezzo per la ricchezza¹¹. Tale visione parrebbe derivata dall’analisi di una vasta gamma di generi appartenenti a diversi secoli di tradizione letteraria cinese. Benché avesse affermato ci fossero molte similitudini con l’ideale di cavaliere occidentale, non mancò di evidenziarne talune differenze: chiunque, o quasi, poteva essere un cavaliere in Cina, non vi era alcuna organizzazione ufficiale, né affiliazioni religiose, ed egli poteva provenire senza discriminazione alcuna da un ambiente umile. Al contrario, i cavalieri europei non solo appartenevano esclusivamente all’aristocrazia, ma erano legati alla religione cristiana, la quale dettava molte delle regole che caratterizzavano il loro ordine. Da un cavaliere occidentale, almeno in apparenza, ci si aspettavano modi raffinati e affabili, associati spesso all’amor cortese; al contrario, i *xia* sono stati spesso ritratti come grezzi e schietti, sovente rappresentati come vagabondi e in cerca di avventure, fossero esse amoroze o eroiche. Questi uomini non appartenevano nemmeno a una casta, come i samurai giapponesi¹².

⁹ Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature: A lecture delivered on January 23, 1961”, *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, vol. 1, 1961, p. 30.

¹¹ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, *op. cit.*, p. 2.

¹² James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature”, *op. cit.*, p. 30.

Il personaggio descrivibile come *xia* eccelle nei duelli e nel combattimento. Come uomo di spada, spesso bandito dal suo regno, o diseredato dalla sua famiglia per aver recato disonore attraverso una condotta non conforme agli usi socialmente condivisi, egli risolve i conflitti tramite l'uso della forza e le sue azioni sono guidate da un personale senso di giustizia e onore. Avidità ed egoismo gli sono concetti quasi del tutto estranei, sono altre le motivazioni che lo spingono a errare. Un comportamento del genere non ha nulla a che fare con la cieca lealtà promulgata dal confucianesimo. Lo studioso confuciano mira all'ordine e alla moderazione, sottolinea la necessità per l'individuo di conformarsi a un modello rigido di comportamento e di sottomettersi alla famiglia. Diversamente, il cavaliere errante persegue la giustizia e la libertà, ponendo la lealtà personale al di sopra di quella familiare e persino al di sopra della legge e dell'ordine¹³.

Il coraggio del *xia* era quello di ogni combattente e la sua autenticità, di fatto, non sempre implicava l'onestà¹⁴. La sua attendibilità risiedeva nel mantenimento di una certa reputazione: quella di una persona la cui parola è sacra, e ciò, spesso, poteva trasformarsi in pura ostinazione¹⁵.

Il cavaliere errante non rappresentava una professione, ma uno stile di vita, un'etichetta o, per dirla in altre parole, coincideva con una serie di norme di comportamento. Appare piuttosto appropriato definire la figura *xia* attraverso il concetto di *bao* 報 (inteso in questo caso come "reciprocità"), il quale era, e continua ad essere, soprattutto in Cina, il fulcro nella gestione delle relazioni sociali¹⁶.

Tale nozione, diversamente da quanto si potrebbe pensare, non intende semplicemente "ripagare un favore", bensì "essere riconoscenti e dimostrarlo in diversi modi", un valore simbolico infinitamente maggiore, a conti fatti. In altri casi, tuttavia, tale concetto si è anche espresso come valore negativo: reciprocità intesa come vendetta e naturale conseguenza di un'azione detestabile¹⁷. L'imperativo per questa pratica potrebbe

¹³ *Idem*, p. 33.

¹⁴ Eric Yin, "An Introduction to Wuxia", 13.02.2001, <<https://www.heroic-cinema.com/eric/xia.html>>, consultato il 14.11.2017.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle: The Female Knight-Errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*, Berna, Peter Lang Publishing Group, 2009, p. 29.

¹⁷ *Ibidem*.

derivare addirittura da fonti canoniche come il *Liji* 礼记 (*Libro dei riti*), uno dei Cinque Classici confuciani, nel quale si afferma due volte che “non si dovrebbe vivere sotto lo stesso cielo con il nemico che ha ucciso il proprio padre”¹⁸. È interessante notare, ai fini del tema di questo testo, come il regolamento dei conti, da parte di un cavaliere errante, venga tradizionalmente distinto da un utilizzo esperto di un’arma e da una padronanza superiore delle tecniche di combattimento.

Il cavaliere errante è dunque il modo di essere di un individuo devoto a una personale idea di giustizia, sprezzante della legge e il quale, molto spesso, fa ricorso alla violenza. Tale, come minimo, ne era l’originale definizione¹⁹.

Ma quando e come sono nati i cavalieri erranti? Per quanto possiamo averne traccia, sembrerebbero comparsi per la prima volta durante il periodo degli Stati Combattenti (403-221 a.C.), in un contesto caratterizzato da instabilità politica, disordini sociali e fermento intellettuale²⁰. Fu il periodo che precedette l’unificazione della Cina da parte del primo imperatore Qin, nonché l’epoca conosciuta con l’espressione di Cento scuole di pensiero, in cui una grande varietà di dottrine e teorie filosofiche, come Confucianesimo, Taoismo, Legismo, Scuola dei Naturalisti e Moismo fiorirono fianco a fianco.

Secondo Han Fei 韩非, filosofo in contrasto con la tradizione confuciana e funzionario vissuto alla fine di quel periodo, i guerrieri erranti del passato erano caratterizzati dal disprezzo per la legge e la disciplina, erano soliti radunarsi in bande di fuorilegge, trovavano soddisfazione nelle arti marziali e nella popolarità, e la loro specialità, detta francamente, era quella di uccidere²¹. Han Fei condannò le azioni degli *xia* poiché violavano in maniera violenta la legge e l’ordine costituiti ponendo al di sopra delle regole il proprio codice d’onore.

I primi cavalieri sulle cui vite conosciamo qualcosa nei dettagli risalgono invece a un periodo compreso tra la fine della dinastia Qin e l’inizio degli Han (200 a.C. ca.). Tali informazioni derivano principalmente dallo *Shiji* 史记 (*Memorie di uno storico*) di Sima

¹⁸ *Idem*, p. 30.

¹⁹ James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature”, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ *Idem*, p. 31.

²¹ Cao Zhengwen, “Chinese Gallant Fiction”, in Dingbo Wu, Patrick D. Murphy (a cura di), *Handbook of Chinese Popular Culture*, Santa Barbara, California, Greenwood Publishing Group, 1994, p. 238.

Qian 司马迁. Contrariamente a quanto aveva sostenuto Han Fei, i guerrieri erranti di Sima Qian sono uomini che rubano ai ricchi per aiutare i poveri, trovano appagamento nell'aiutare il prossimo senza chiedere nulla in cambio, guerrieri legati ai propri compagni pronti a rischiare la vita per la giustizia²². Oltre all'indubbia importanza storica dell'opera, fu il materiale narrativo analizzato al suo interno a porre le basi per i successivi impieghi letterari della figura *xia*²³.

Durante il periodo dei Tre Regni, per esempio, il poeta Cao Zhi 曹植, terzo figlio del signore della guerra Cao Cao 曹操, compose alcune liriche dedicate proprio a questi personaggi. Un altro illustre caso fu Li Bai 李白, probabilmente il più celebre poeta della dinastia Tang, il quale, avendo lui stesso vissuto la drammatica esperienza dell'esilio, li elogiò spesso nella sua poesia. Fra le tematiche di maggior peso nelle sue opere vanno infatti annoverati alcuni concetti direttamente o indirettamente vicini allo stile di vita dei *xia*: l'importanza dell'amicizia, l'esperienza della solitudine e il distacco dalla mondanità²⁴. Altro poeta, risalente ancora alla dinastia Tang, fu Jia Dao 贾岛. Egli scrisse forse una delle liriche più significative per quanto concerne i cavalieri erranti, capace di riassumerne lo spirito in soli quattro versi:

十年磨一剑
霜刃未曾试
今日把示君
谁为不平事?

Per dieci anni ho lucidato questa spada,
mai la sua gelida lama è stata saggiata.
Ora la impugno e la mostro a voi, signore:
vi è qualcuno che soffre ingiustizie?²⁵

²² *Ibidem*.

²³ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Honolulu, HI, University of Hawaii Press, 2005, p. 13.

²⁴ "Li Bai", <https://it.wikipedia.org/wiki/Li_Bai>, consultato il 15.11.2017.

²⁵ Traduzione dell'autore di questa tesi.

I frutti più ricchi della letteratura cavalleresca, naturalmente, non si trovano nella poesia, bensì nella narrativa, a partire proprio da quel periodo.

Tra i romanzi della prosa classica di periodo Tang possiamo annoverare molti racconti di cavalleria. Oltre ad uno standard letterario generalmente elevato, questi testi sono degni di nota per due interessanti caratteristiche: da una parte, in molti di essi vengono introdotti alcuni elementi soprannaturali, dall'altra, nelle vicende narrate si incontrano numerose donne *xia*, o donne cavalleresche, nei panni dell'eroe. La storia di Hong Xian 红线, scritta e ambientata nel periodo Tang da Yuan Chao²⁶, ne è un emblematico esempio: una domestica acculturata e dotata di poteri magici finisce al servizio di un potente governatore militare, Xue Song 薛嵩, come sua segretaria personale²⁷.

Parallelamente, i racconti cavallereschi esistevano anche nella letteratura popolare colloquiale. Fra i manoscritti scoperti nelle grotte di Dunhuang, nel Gansu, alla fine del secolo scorso, vi sono infatti molti racconti noti come *bianwen* 变文, traducibile come “testi divulgati”, risalenti allo stesso periodo. All'interno di tali scritti, costituiti per la maggior parte da leggende buddiste raccontate in uno stile semi-colloquiale, gli eventi storici sono narrati in una forma nuova e più attraente rispetto alle usuali relazioni storiografiche²⁸ del periodo, spesso in un misto di prosa e versi.

Durante la successiva dinastia Song prosperarono numerosissimi narratori professionisti. Secondo il *Zuiweng tan lu* 醉翁谈录 (traducibile in “Diario delle conversazioni dei bevitori”) di Jin Yingzhi 金盈之, una raccolta eterogenea di storie e versi risalente agli inizi del regno dei Song meridionali²⁹, i narratori di quel periodo erano soliti dividere i loro racconti in otto categorie: miracoli, donne-fantasma, storie d'amore, casi legali, lunghe spade, associazioni, dei e immortali, e magia³⁰, formando così quelli che

²⁶ Nonostante le approfondite ricerche non sono stati ritrovati i caratteri corrispondenti.

²⁷ Victor H. Mair (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 589.

²⁸ Ailika Schinköthe, “*Bianwen* 变文”, 18.01.2012, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Terms/bianwen.html>>, consultato il 15.11.2017.

²⁹ William H. Nienhauser, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. Volume 1*, Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 808.

³⁰ James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature”, *op. cit.*, pp. 38-40.

potrebbero apparire come gli embrioni di alcuni sotto-generi sviluppatasi successivamente nel corso di alcuni secoli.

W. L. Idema è invece d'altro avviso: egli ritiene che la narrazione orale di quell'epoca, in realtà, non parrebbe differire molto da quella del periodo precedente, né tantomeno da quella successiva; alcuni di questi cantastorie potrebbero aver effettivamente avuto in loro possesso qualcosa come un moderno quaderno degli appunti, ma utilizzato prevalentemente come libretto breve con linee guida su storie, descrizioni scenografiche, poesie e altri titoli da utilizzare occasionalmente³¹.

In ogni caso, fu proprio in quell'epoca che iniziarono a circolare le prime versioni degli aneddoti sui cosiddetti “banditi di Liangshanbo”³², i quali, fra l'altro, verranno ripresi all'interno del romanzo *Shui hu zhuan* 水浒传 (*I briganti*) di successiva epoca Ming. Oltre a rappresentare, probabilmente, l'esempio più eclatante di un romanzo cavalleresco basato sulla tradizione orale, è il romanzo che segnò la definitiva trasformazione della figura *xia*: i protagonisti dei racconti non sono i paladini misteriosi e solitari dei racconti di epoca Tang, ma impavidi *haohan* (uomini di valore), i quali, respinti dalla società, stringono saldi legami coi propri compagni d'armi alla ricerca di una propria dimensione e collocazione.

Fra le varie affermazioni teoriche sui cavalieri erranti, una delle più importanti, dal punto di vista della narrativa d'arti marziali quantomeno, è proprio la nozione di apolidia. È con tale definizione che Liu traduce il termine *jianghu* 江湖, letteralmente “fiumi e laghi”. Il concetto di *jianghu*, nella letteratura d'arti marziali, ha svolto per lungo tempo il ruolo di sfondo socio-geografico, vedasi i classici fuorilegge di *Shui hu zhuan*, in cui si rifugiano, per così dire, combattenti marziali, monaci, fuorilegge, falsari, contadini ed un'altra lunga serie di personaggi, dopo essersi lasciati alle spalle le ortodosse strutture familiari e statali.

Veniamo ora alle ultime fasi dell'evoluzione della letteratura cavalleresca e della conseguente trasformazione della figura *xia*. Nei periodi Ming e Qing si svilupparono due tendenze nella narrativa cavalleresca degne di nota: da un lato, in alcune storie l'elemento soprannaturale venne sempre più enfatizzato, sicché divenne popolare un tipo di cavaliere con “spade volanti” e poteri magici; dall'altro, diversi racconti cavallereschi si mischiarono

³¹ W. L. Idema, “Storytelling and the Short Story in China”, *T'oung Pao*, Second Series, vol. 59, 1973, p. 12.

³² Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, op. cit., p. 20.

a un genere di storie dette dei “casi legali”³³ portando allo sviluppo di alcuni sottogeneri ibridi, in cui lo stesso cavaliere errante assunse sfaccettature diverse.

L’uso illegittimo della forza venne categoricamente disapprovato, almeno a livello teorico, mentre il loro stile di vita errante e l’esistenza senza radici vennero intesi come un netto rifiuto nei confronti della famiglia tradizionale, un anacronismo e una rappresentazione della controcultura. È forse per questi motivi che nella letteratura cinese la figura del cavaliere non è mai stata dotata di un significato allegorico com’è accaduto invece nella letteratura cavalleresca occidentale. Relegato ai ranghi inferiori della società, e con molte delle opzioni di avanzamento sociale inaccessibili, il *xia* non era tenuto in grande considerazione dall’élite. Di contro, per le masse e per la gente comune, egli rimaneva una figura a cui guardare con rispetto³⁴, talvolta con ammirazione, un personaggio mitico che si oppone agli oppressori, ai proprietari terrieri, ai funzionari corrotti e ai loro eserciti privati (*min tuan* 民团). In occidente, l’equivalente più vicino a questa rappresentazione del *xia* cinese è probabilmente Robin Hood³⁵.

Tradizionalmente, dunque, e in linea generale, questi personaggi furono descritti come anticonformisti che lottano per la giustizia, figure la cui reputazione è più importante della loro stessa vita³⁶, maestri nelle arti marziali i quali non esitano a impiegare le loro abilità combattive in difesa dei propri ideali. A prescindere dal periodo, dunque, è tale ineludibile concezione ad aver distinto la figura *xia* nella letteratura di riferimento e nelle opere ispirate ad essa. Questo personaggio, per la precisione, è anche il più ricorrente nel moderno genere fantasy eroico, benché, come vedremo, non propriamente il più celebrato nel panorama letterario di Jin Yong. L’autore cinese predilige infatti una versione meno rude e più romantica del protagonista: anch’egli è un maestro di spada guidato dall’onore, da profondi principi e il quale ricorre spesso alla violenza, ma che si comporta in modo più altruista e generoso verso i deboli e gli oppressi.

Contraddistinto da un’immagine di superuomo, e dalle vicende che solitamente lo coinvolgono, l’eroe marziale è divenuto un’icona moderna di mascolinità. Ciò nonostante,

³³ James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature”, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ Eric Yin, “An Introduction to Wuxia”, *op. cit.*

³⁵ James J. Y. Liu, “The Knight Errant in Chinese Literature”, *op. cit.*, p. 41.

³⁶ Eric Yin, “An Introduction to Wuxia”, *op. cit.*

quest'aura e spirito magici non sono mai stati, in particolare nella narrativa, esclusiva dell'uomo. Sebbene l'eroe maschile rappresenti senza dubbio l'archetipo più familiare, il genere d'arti marziali si è distinto in più occasioni attraverso la figura del cavaliere errante donna³⁷. In aggiunta, col cambiare dei tempi, il concetto stesso di *xia* si è, spesso, parecchio allontanato dalla sua storica concretezza, sviluppandosi in una sorta di coscienza o qualità. Per esprimere queste virtù astratte sono emersi termini come *xiagu* 俠骨 (lo spirito o l'essenza *xia*), *xiaqing* 俠情 (i sentimenti *xia*), *xiajie* 俠節 (la morale *xia*), *xialie* 俠烈 (l'eroismo *xia*), *xiaxing* 俠行 (comportarsi o, letteralmente, “agire” da *xia*) e così via³⁸. È solamente quando si comprende una tale definizione, secondo cui *xia* non ha più nulla a che fare con una definita società o ambiente familiare, né con alcun particolare strato sociale, che esso diviene un atteggiamento psicologico e un comportamento molto attraenti³⁹.

1.1.3 Il personaggio letterario del cavaliere errante donna

1.1.3.1 La condizione femminile nella Cina tradizionale

La maggior parte degli spettatori occidentali, probabilmente, ha avuto il primo contatto con la figura della *nüxia* 女俠 (o “guerriero errante donna”) grazie ad alcuni *wuxia pian* 武俠片 (film d'arti marziali) come *La tigre e il dragone*, *Hero* o *La foresta dei pugnali volanti*⁴⁰. Per quanto se ne possa opinare e discutere l'allontanamento stilistico, i *wuxia pian* moderni, in realtà, da non confondersi con i *gongfu pian*⁴¹ 功夫片 (il classico *Dalla Cina con furore* di Bruce Lee del 1972, per esempio), si rifanno a una tradizione letteraria assai più antica.

³⁷ Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago, University Of Chicago Press, 2006, p. 227.

³⁸ Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction*, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Leon Hunt, “Zhang Ziyi, ‘Martial House’ and the Transnational Nuxia”, cit. in Silke Andris, Ursula Frederick (a cura di), *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 145.

⁴¹ Paize Keulemans, “Reviewed Work(s): *Stateless Subjects: Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History* by Petrus Liu”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 35, dicembre 2013, pp. 227-230.

Il genere, per definizione, con riferimento alla specie umana come carattere maschile o femminile, viene inteso come risultante di un complesso di modelli culturali e sociali che caratterizzano ciascuno dei due sessi e ne condizionano il ruolo e il comportamento. Nella tradizione cinese esso è stato concettualizzato come un insieme di nozioni bipolari quali *yin* 阴 / *yang* 阳 e *nei* 内 / *wai* 外, giusto per nominare le due più importanti dicotomie.

In maniera congiunta, il patriarcato è considerato come una caratteristica fondamentale della società cinese premoderna, mentre la condizione della donna, in un contesto di quel tipo, viene spesso associata ai concetti di oppressione e vittimizzazione⁴². Questo assunto ci suggerisce come tale sfortunata situazione caratterizzasse indistintamente ogni classe sociale, regione o periodo.

Uno dei migliori antidoti contro qualsiasi avventata generalizzazione richiama l'attenzione sugli ideali storicamente mutevoli dei concetti di mascolinità e femminilità. Secondo Linck, sarebbe avvenuto un cambio piuttosto evidente nel paradigma di "genere" durante un periodo di transizione da inquadrarsi fra la metà della dinastia Tang e la dinastia Song (750-1400 ca.)⁴³. Nel primo periodo imperiale, l'archetipo di mascolinità si confaceva all'uomo fisico, forte e attivo, esperto nelle virtù militari. Attraverso i secoli, questo modello lasciò lentamente il passo alla sua contro-immagine, il giovane e sensibile ma talentuoso studioso (*caizi* 才子), come nuovo ideale di mascolinità, implicando, inoltre, uno spostamento dell'enfasi dal concetto di *wu* a quello di *wen*⁴⁴. Tale sviluppo, in ogni caso, non sostituì completamente il vecchio modello, il quale perdurò soprattutto nella cultura militare.

Nel medio periodo, parallelamente, anche l'ideale di femminilità subì una trasformazione, la quale potrebbe essere interpretata come una limitazione personale sotto diversi aspetti: se ne implicò la moderazione negli affetti e un maggiore controllo del corpo. Ciò comportò non solo una riduzione della libertà per le donne nei ruoli sociali, ma un vero e proprio mutamento fisico indicato in maniera emblematica, in termini di cultura del corpo

⁴² Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, op. cit., p. 34.

⁴³ *Idem*, p. 36.

⁴⁴ *Ibidem*.

e libertà di movimento, dalla pratica del bendaggio dei piedi, che si ritiene abbia avuto inizio proprio in quel periodo.

Una linea argomentativa afferma che i semi del cambiamento nell'ideologia del genere siano stati gettati solo fra il tardo periodo Ming e l'inizio Qing, quando alcuni intellettuali iniziarono, individualmente, a criticare l'ineguaglianza fra uomo e donna e a vedere con rinnovata compassione la condizione femminile. Secondo Paul Ropp, i pochi uomini che espressero il loro disaccordo furono etichettati al tempo come "progressisti" o, addirittura, *lato sensu*, "femministi", e fu attraverso i romanzi, il maggior veicolo per manifestare quest'opposizione⁴⁵, che manifestarono le proprie idee. In alcuni racconti, infatti, apparvero personaggi femminili caratterizzati da una spiccata intelligenza e da un duro temperamento: donne indipendenti in grado di dominare sul marito⁴⁶. Si potrebbe notare che nel romanzo *Honglou meng* 红楼梦, di fatto, per azzardare un celebre esempio, le donne risultano al centro della scena e, spesso, più abili delle loro controparti maschili.

Fra le più frequenti immagini femminili, all'interno della tradizionale narrativa cinese, vi sono la *femme fatale* e la folcloristica volpe. Una descrizione ambigua dunque, percepita simultaneamente seducente e pericolosa. Yang Guifei 杨贵妃, una delle quattro grandi bellezze dell'antica Cina, può essere considerata come la *femme fatale* per eccellenza. Un altro personaggio femminile emerso nel periodo di transizione fra queste due dinastie è proprio l'eroica donna il cui coraggio, nonché lo spirito di sacrificio, sorpassano quelli maschili⁴⁷. Secondo una visione tradizionale riduttiva, il suo ruolo sarebbe stato quello di specchio morale per gli insuccessi e l'incapacità maschili⁴⁸. Ciò nonostante, l'immagine di una donna marziale forte delle proprie abilità fisiche costituì un netto contrasto rispetto alla tipica donna dal comportamento scorbutico e cinico che aveva animato le pagine dei racconti di epoca precedente.

⁴⁵ *Idem*, p. 37.

⁴⁶ *Idem*, p. 39.

⁴⁷ *Idem*, p. 44.

⁴⁸ *Idem*, p. 45.

1.1.3.2 Il cavaliere errante donna

Uno dei primi guerrieri di cui ci sia pervenuta qualche prova tangibile è, non a caso, una donna conosciuta col nome di Fu Hao 妇好. Ciò che sappiamo di lei, oltre all'essere stata moglie del re Wu Ding 武丁 della dinastia Shang (ca. 1600 - 1045 a.C.), è senza dubbio che fu una donna di considerevole importanza. Lo prova il numero impressionante di oggetti in bronzo e giada, o ossa, ceramiche e armi, vere e rituali, con cui è stata trovata sepolta. Fra le iscrizioni sulle ossa oracolari rinvenute, oltre un centinaio sono dedicate proprio alla donna, mentre altre riguardano nello specifico le sue attività militari⁴⁹. Benché non si possa avere l'assoluta certezza in merito al preciso ruolo della donna in battaglia, alcune di queste iscrizioni sembrerebbero descriverla come la condottiera di un intero esercito⁵⁰ formato da tredicimila uomini⁵¹. Questo ritrovamento, oltre a costituire uno straordinario esempio dell'antica manifattura cinese, testimonia che i primi coinvolgimenti delle donne cinesi negli affari militari risalgono a circa tremila anni fa.

Tradizionalmente, e con alcune distinzioni, sono due i termini che indicano la figura del guerriero cinese donna: *nüjiang* 女将, traducibile come “generale donna”, e *nüxia*, “guerriero errante donna”.

La prima è comparsa nella narrativa militare all'interno di un ciclo di racconti ambientati durante il periodo Tang: fra di essi spicca la storia del famoso generale Xue Rengui 薛仁贵 e delle vicende che coinvolgono il suo nucleo familiare. Un altro caso è rappresentato dai racconti sulla famiglia del generale Yang Ye 杨业, di dinastia Song, in cui un gruppo di eroine sono guidate dalla donna capo in comando, nonché moglie del generale, She Saihua 佘赛花. I numerosi personaggi femminili all'interno di questo tipo di racconti non sono semplicemente esperti nelle arti marziali, ma veri guerrieri impegnati nella guerra: le donne combattono per una causa, fianco a fianco dei loro mariti o dei loro padri⁵². Hua Mulan 花木兰 è probabilmente la donna combattente più celebrata nella letteratura

⁴⁹ Peter A. Lorge, *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 13.

⁵⁰ Patricia Ebrey, *The Cambridge Illustrated History of China*, New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 26-27.

⁵¹ *Idem*, p. 14.

⁵² Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 46.

tradizionale cinese, un personaggio *cross-dressing* che passa attraverso due ruoli ben definiti e distinti: la donna domestica, da una parte, e il militare, dall'altra, il che la rendono un caso speciale anche all'interno della tradizione delle *nüjiang*⁵³.

Di contro, salvo qualche rara eccezione, i cavalieri erranti donna non sono mai coinvolti in una vera e propria guerra. Questa seconda figura, più che da doveri militari, è motivata essenzialmente da una personale ricerca di giustizia⁵⁴. Il primo personaggio in tal senso comparve già a partire dalla dinastia Han orientale (25-220 d.C.) all'interno della raccolta *Wu Yue chunqiu* 吴越春秋 (*Annali delle Primavere e degli Autunni di Wu e di Yue*), una collezione di note romanzate sugli eventi storici concernenti la lotta per il dominio tra i due stati di Wu e Yue⁵⁵ agli inizi del V secolo a.C. In un episodio di questa raccolta si narrano le vicende della leggendaria *Yue Nü* 越女 (Monna Yue): una giovane donna chiamata alla corte del Re di Yue per riferire sulle sue straordinarie conoscenze nell'arte del combattimento; giunta a corte, però, alla domanda sulla "via della spada" afferma di non aver imparato da nessuno, anzi, sostiene che quella tecnica sia una sua personale invenzione, al che fornisce una descrizione metaforica della sua tecnica di scherma, la quale d'ora in poi venne chiamata "La spada di Monna Yue". Questo racconto è spesso citato come l'origine non solo della tradizione delle donne di spada, ma perfino della tradizione *xia* in generale⁵⁶.

È nei *chuanqi* 传奇 di epoca Tang, tuttavia, che la figura del guerriero errante donna emerse come personaggio centrale, ed è attraverso i racconti di questo periodo che si consolidò l'archetipo della "donna d'arti marziali". Di fatto, non era raro a quel tempo che le donne si trovassero davvero a ricoprire il ruolo di capofamiglia, alla testa di importanti cerimonie familiari o addirittura leader dei loro clan. L'influenza di alcune mogli e

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Paul S. Ropp, "Review of *The Sword or the Needle: The Female Knight-Errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*", *China Review International*, vol. 18, n° 1, 2011, pp. 28-36.

⁵⁵ "Chinese Literature. Wu-Yue chunqiu 吴越春秋", 2010, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Historiography/wuyuechunqiu.html>>, consultato il 03.12.2017.

⁵⁶ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, op. cit., p. 48.

concubine reali era tale da consentire loro di partecipare alla politica nazionale e persino alla diplomazia internazionale⁵⁷.

All'interno delle leggende del periodo Tang emersero due donne maestre d'arti marziali: Nie Yinniang 聂隐娘 e Hong Fu Nü 红拂女. Oltre a queste eccezionali figure, altri due celebri personaggi femminili, alle quali s'ispirarono moltissimi racconti, furono Hong Xian e Hong Xiao Nü 红绡女⁵⁸.

Nie Yinniang, protagonista di una breve storia in cinese classico scritta da Pei Xing 裴翎, è probabilmente l'esempio più rappresentativo: il racconto narra di una ragazza che fin da giovane età viene sottoposta a un duro addestramento per apprendere le arti proibite della scherma e del kung fu, con le quali era in grado di assassinare i nemici anche a lunga distanza. Questo racconto viene considerato rivoluzionario per almeno due diverse ragioni: oltre ad essere ricco di elementi magici, la protagonista decide liberamente quale uomo sposare, rifiutando le solide regole patriarcali imposte dalla società confuciana⁵⁹. Il personaggio di Nie Yinniang si pose a tutti gli effetti come modello ideologico ed estetico del guerriero errante donna nella letteratura tradizionale cinese, diventandone il punto di partenza per la sua successiva evoluzione⁶⁰.

Hong Fu Nü, nelle leggende Tang, viene identificata invece come una concubina del militarista Li Jing 李靖 (571-649). La donna cooperò con Qiu Ranke 虬髯客⁶¹ e il marito alla difesa e alla fortificazione del regno dell'imperatore Tang Taizong⁶² 唐太宗 (599-649).

Nie Yinniang e Hong Fu Nü, nella loro spettacolare rappresentazione, violarono quasi tutti i codici comportamentali della donna dettati dall'ordine patriarcale nella Cina imperiale. Primo, esse si sottoposero a un severo addestramento fisico e alla pratica del kung

⁵⁷ Ya-chen Chen (a cura di), *New Modern Chinese Women and Gender Politics: The Centennial of the End of the Qing Dynasty*, Abingdon, Routledge, 2014, p. viii.

⁵⁸ Ya-chen Chen, *Women in Chinese Martial Arts Films of the New Millennium: Narrative Analyses and Gender Politics*, New York, Lexington Books, 2012, p. 18.

⁵⁹ Paul S. Ropp, "Review of *The Sword or the Needle*", *op. cit.*, pp. 28-36.

⁶⁰ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 57.

⁶¹ Wen Qing-xin, Chen Song-qing, "Biography of Qiu Ranke: Some New Comments on Its Story and Edition Evolution", *Journal of Eastern Liaoning University*, 2010, p. 110.

⁶² Shanshan Du, Ya-chen Chen (a cura di), *Women and Gender in Contemporary Chinese Societies: Beyond Han Patriarchy*, Lanham, New York, Lexington Books, 2013, p. 205.

fu fin da giovane età, opportunità inconcepibile per la maggior parte delle donne dello stesso periodo, combattendo, e sconfiggendo, moltissimi maestri d'arti marziali uomini. Secondo, nonostante vi siano talune differenze, la libertà di scegliere il proprio marito era impensabile per un giovane, figuriamoci per una donna, la decisione e l'organizzazione di un matrimonio erano infatti prerogative dei genitori. Terzo, Nie Yinniang, in particolare, sorpassò suo marito per abilità e successi ottenuti in maniera evidente. Quattro, le leggende di entrambe non menzionano nulla riguardo la loro prole, altro elemento decisamente inusuale se si considera che una donna incapace di generare un erede sarebbe certamente stata incolpata prima, e abbandonata in seguito dal marito. Cinque, ambedue le guerriere non soffrirono mai di alcuna discordia coi suoceri, con la cognata o con altri membri della famiglia. Tale condizione era parecchio distante dalla vita reale di quasi ogni donna cinese, un sogno che la maggior parte di esse non avrebbe nemmeno osato concedersi⁶³.

Una comparabile violazione dei codici patriarcali divenne caratteristica di moltissime donne nelle storie d'arti marziali d'epoca successiva, incluse quelle scritte da Jin Yong e Liang Yusheng⁶⁴ nel XX secolo. La letteratura *nüxia* vide con sempre maggior frequenza donne protagoniste caratterizzate da sentimenti manifestati in modo esplicito e guidate da emozioni forti, solitamente provocate da ingiustizie o dal loro desiderio di vendetta; guerriere asociali e individualiste in netta contrapposizione, per esempio, ai celebri banditi legati al concetto di fratellanza e misoginia dello *Shui hu zhuan*⁶⁵.

A livello generale, il ruolo e le funzioni del personaggio *xia* si applicano senza distinzione a cavalieri maschili e femminili. Ciò nonostante, la maggior parte degli studiosi che si occupano di letteratura d'arti marziali ha riconosciuto che la tradizione della figura *xia* femminile nella narrativa risulterebbe sottotono se considerata semplicemente come una varietà di quella maschile. James J. Y. Liu, ha notato infatti come il personaggio femminile goda di una posizione prominente e, inoltre, di come rappresenti “una specie a parte”⁶⁶, tant'è che l'ha descritto come segue:

⁶³ *Idem*, p. 206.

⁶⁴ *Idem*, p. 207.

⁶⁵ Paul S. Ropp, “Review of *The Sword or the Needle*”, *op. cit.*, pp. 28-36.

⁶⁶ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 51.

Sono esperte di spada e talvolta dotate di poteri magici; sono coraggiose, leali e sagge. Tuttavia, benché combattenti esperte, non sono rozze Amazzoni: conservano il loro fascino femminile⁶⁷.

Questa descrizione del cavaliere errante femminile come di una combinazione di tratti maschili e femminili, a parere di Altenburger, risulta un po' troppo "impressionistica" al fine di dare una risposta alla domanda su ciò che è distintivo e significativo del cavaliere errante donna nella rappresentazione letteraria⁶⁸. Si potrebbe sostenere anche il contrario, e cioè che la definizione di Liu risulta particolarmente significativa: il presente studio si basa infatti sul semplice, ma ben definito, presupposto che il personaggio *xia* femminile, nel complesso panorama della narrativa cinese, sia particolarmente importante, nonché entusiasmante, e non solo per i lettori, in primo luogo per la sua capacità di arricchire e far aumentare di spessore il genere d'arti marziali.

1.1.4 Il *jianghu*

Letteralmente traducibile come "fiumi e laghi", *jianghu* è un concetto, un'espressione, una sensazione, un testo pertinente alla lingua e alla cultura cinesi e aperto a una miriade di interpretazioni. Sebbene non mantenga alcuna relazione con qualcosa di reale, con una posizione esatta o significato fissi nella realtà, nella cultura, nella letteratura e nel cinema cinesi, esso è spesso rappresentato come il mondo fantastico delle arti marziali, il regno criminale della Società delle triadi, una condizione anarchica oltre la portata del governo, il mondo mitico "là fuori" e così via.

Quando viene creativamente utilizzato in poesia, nei racconti popolari, all'interno di romanzi, canzoni, dipinti, animazioni, film, serie televisive, fumetti o spettacoli teatrali, attraverso diverse generazioni il termine si è evoluto, e continua a farlo, come fosse un'entità organica a sé stante. Intrigante, per quanto ambigua, arbitraria e instabile nei suoi

⁶⁷ James J. Y. Liu, *The Chinese Knight-Errant*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 205, cit. in Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, op. cit., p. 51.

⁶⁸ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, op. cit., p. 51.

significati, la nozione di *jianghu* è tuttora comunemente usata e compresa dalla popolazione di lingua cinese⁶⁹.

Il termine *jianghu* apparve nei testi letterari classici cinesi più di duemila anni fa. Risalente al periodo degli Stati Combattenti, intorno al II secolo a.C., Zhuangzi 庄子, influente filosofo cinese famoso per il suo insegnamento e pensiero taoista, fece uso del termine *jianghu* per contemplare l'essere dell'esistenza umana in un capitolo intitolato "Il grande e più onorato maestro" (*Da zongshi* 大宗师), raccolto in una delle sue opere⁷⁰.

Passando dal testo classico cinese alla poesia, l'uso del termine *jianghu* diventò più dinamico e versatile. Molti poeti, fra i quali spiccano Wang Changling 王昌龄 (698-757), Gao Shi 高适 (707-765), Du Fu 杜甫 (712-770) e Du Mu 杜牧 (803-852), fecero uso dell'immagine del *jianghu*, e ciascuno in un modo diverso. Du Fu per esempio, ben accolto come un poeta prolifico e notoriamente onorato come "il santo della poesia" (*shisheng* 诗圣), nonché, insieme con Li Bai, frequentemente nominato come il più grande poeta cinese⁷¹, ricorse all'immagine del *jianghu* in modo piuttosto ricorrente nelle sue opere e, cosa ancor più importante, il suo utilizzo si presta a una comprensione e a un'interpretazione eterogenei: *jianghu* non denota solo un luogo, esso agisce inoltre come manifestazione di emozioni, affetti e sentimenti interiori⁷². Tale termine, tradizionalmente, non solo sembrerebbe non possedere un significato univoco, anche l'atmosfera, l'emozione e il peso provocati dal suo utilizzo differiscono da un contesto all'altro, da una poesia all'altra e, allo stesso modo, da un testo all'altro.

Secondo Helena Yuan Wai, tuttavia, si può notare che il termine *jianghu ke* 江湖客, letteralmente "ospite del *jianghu*", frequentemente menzionato nelle poesie del sopraccitato Du Fu, sembrerebbe aver modellato, in una certa misura, la formazione preliminare dell'abitante del *jianghu* come di una figura e di una testimonianza importanti nella

⁶⁹ Helena Yuen Wai, "A Journey across Rivers and Lakes: A Look at the Untranslatable *Jianghu* in Chinese Culture and Literature", *452° F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 7, 2012, pp. 58-59, <http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-helena-yuen-wai-orgnl.pdf>, consultato il 05.12.2017.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ "Tu Fu", <<https://www.poetryfoundation.org/poets/tu-fu>>, consultato il 07.12.2017.

⁷² Helena Yuen Wai, "A Journey across Rivers and Lakes", *op. cit.*, p. 61.

ricontestualizzazione e, soprattutto, nella successiva divulgazione del concetto all'interno del contesto moderno del genere *wuxia*⁷³.

Il termine *jianghu*, utilizzato nel senso che più si avvicina alle tematiche trattate nel seguente studio, sembrerebbe essere apparso durante la dinastia Ming per descrivere il mondo dei *youxia*. Tale parola, almeno originariamente, si riferiva ai luoghi in cui vivevano gli eremiti, ma col tempo arrivò a designare il mondo dei vagabondi o il mondo delle Arti Marziali. Il concetto di fiumi-e-laghi, dunque, fa riferimento al mondo delle società segrete e dei banditi, e i suoi abitanti comprendono *xia*, avventurieri, monaci, preti, ribelli, seguaci religiosi, contadini e operai, disoccupati, venditori ambulanti, mendicanti, soldati, gangster, contrabbandieri e, in genere, altri emarginati della società, siano essi uomini o donne. Per queste persone, il *jianghu* fornisce un luogo sostitutivo in grado di offrire loro l'assistenza e la protezione che non hanno ricevuto dalla società canonica⁷⁴. Come Liu ha fatto notare, parlando nello specifico della lettura d'arti marziali nel XX secolo, questo *jianghu* è spesso divenuto la base per una moderna critica dello stato nazione: un'alternativa letteraria agli autori più canonizzati della generazione del 4 maggio⁷⁵.

Il genere narrativo *wuxia*, da un punto di vista generale, può essere quindi definito anche dall'implicazione con il concetto stesso di *jianghu* e dall'esternazione del rapporto con esso: diversi eventi immaginari hanno luogo nel regno fantastico del *jianghu* coinvolgendone gli abitanti; in breve, *jianghu* e *wuxia* sono definiti l'uno dall'altro: da una parte, la nozione di *jianghu* è incorporata in diversi testi del genere d'arti marziali, dall'altra, il genere *wuxia* ha bisogno del *jianghu* come contesto per i suoi racconti.

Grazie ai tre grandi romanzieri *wuxia* del XX secolo, Jin Yong, Liang Yusheng e Gu Long, insieme ai registi pionieri nel cinema cinese del genere come Zhang Che 张彻 e Hu Jinquan 胡金銓, la cognizione di *jianghu* è stata resa popolare nel mondo di lingua cinese, soprattutto da quando i romanzi e i film sono diventati la principale forma di intrattenimento del pubblico di massa in un contesto dominato dall'influenza di fenomeni come l'industrializzazione e l'urbanizzazione⁷⁶.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Eric Yin, "An Introduction to Wuxia", *op. cit.*

⁷⁵ Paize Keulemans, "Reviewed Work(s): *Stateless Subjects*", *op. cit.*, pp. 228-229.

⁷⁶ Helena Yuen Wai, "A Journey across Rivers and Lakes", *op. cit.*, pp. 65-66.

1.2 Origini storiche

Un pensiero o una credenza possono essere diffusi in diverse persone, diversi luoghi e in tempi diversi tramite definiti modelli comportamentali e forme di comunicazione orale, testuale e materiale (i templi per esempio). Quando le credenze popolari forniscono argomenti, personaggi, temi narrativi e persino esprimono gli ideali dell'autore, i romanzi diventano lo strumento più importante di diffusione⁷⁷.

Sentendo oggi la definizione “arti marziali”, in molti potrebbero supporre che ci si stesse riferendo alla cinematografia anziché al mondo letterario. In realtà, la cultura visiva contemporanea - film, icone, graphic novels, fumetti e video games - è nata come conseguenza storica delle influenze generate dalla letteratura d'arti marziali⁷⁸, nonché dalla sua crescente popolarità. In linea generale, benché il romanzo d'arti marziali venga considerato come uno dei generi più diffusi a partire dal periodo Qing, gli studiosi non si trovano d'accordo su quando e come, precisamente, collocarne la nascita⁷⁹; nonostante le varie tesi proposte, più o meno autorevoli, le origini di questo genere restano piuttosto complesse da definire. Risulta quantomeno difficile farlo con soddisfacente precisione.

In un lunghissimo lasso di tempo che attraversò i periodi delle Sei Dinastie (220-589), dei regni Sui (581-618) e Tang (618-906), le invenzioni letterarie sui temi legati alla figura *xia* riguardarono sia la forma poetica che la prosa. Vennero elaborate immagini astratte e idealizzate di vario tipo che contribuirono alla romanticizzazione della figura *xia*⁸⁰ e della narrativa d'arti marziali: nel corso di diversi secoli si era gettata una prima base per lo sviluppo del genere *wuxia*.

L'evoluzione del *zhiguai* 志怪, probabilmente la prima vera forma narrativa cinese e risalente alla fine dell'epoca Han, durante il periodo delle Sei Dinastie, diede slancio al fiorire di quei racconti in lingua letteraria classica del successivo periodo Tang: i *chuanqi*

⁷⁷ Yang Zong-hong 杨宗红, “Huaben xiaoshuo dui minjian xinyang chuanbo de yingxiang” 话本小说对民间信仰传播的影响 (L'influenza dei romanzi vernacolari nella diffusione delle credenze popolari), *Journal of Hunan International Economics University*, vol. 10, n° 1, marzo 2010, p. 68.

⁷⁸ Petrus Liu, *Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History*, New York, Cornell University East Asia Program, 2011, p. 21.

⁷⁹ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁰ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 14.

(tradizioni legate a faccende strane), un genere distinto e consapevole nettamente diverso dal mero racconto di finzione. Con tale espressione si iniziò ben presto a riferirsi, in generale, ad aneddoti, scherzi, leggende e racconti del soprannaturale; un genere che fuoreggiò soprattutto dalla seconda metà dell’VIII secolo in poi. Gli autori di questi racconti, diversamente dai loro predecessori, da una parte erano più inclini a inventare storie e a presentarle come frutto della loro fantasia, dall’altra prestavano maggiore attenzione alle possibilità artistiche e formali⁸¹. Durante lo stesso periodo, uno dei passatempi favoriti all’interno dei circoli letterari sembrerebbe essere stato quello di lavorare in gruppo ad aneddoti e storie discutendone in modo apprezzabile e critico tecniche e rappresentazione⁸². Gli argomenti propendevano per lo più al soprannaturale e al miracoloso, come incontri con fantasmi, demoni, immortali, fate, dèi o animali fantastici; in altri casi si elaboravano strane e insolite vicende amorose: la relazione tra un uomo di lettere e una *ji* 妓 (geisha, cortigiana), una fata, la figlia di un dragone o una volpe. Un personaggio ricorrente era il *xiake* 俠客 (altro termine con cui si indica il cavaliere errante), i cui coraggiosi e altruisti fatti d’arme ricongiungono due amanti⁸³.

I racconti *chuanqi* di epoca Tang, dunque, allargarono in maniera decisiva il corpo di immagini e materiale narrativo associati al *xia*, introducendo e consolidando alcuni degli elementi fondamentali delle successive storie d’arti marziali⁸⁴. Fra questi nuovi elementi di spicco, due furono le novità di maggior rilievo: la componente magica e quella femminile. All’interno dei *chuanqi* cavallereschi, infatti, la donna e il soprannaturale spesso si combinano nella figura della “spadaccina” o “*xia* femminile” (*xianü*, *nüxia*); le radici di questa mitica figura, di cui si è già parlato in precedenza, risalgono come minimo alla storia della “fanciulla Yue” nel *Wu Yue chunqiu*: la storia dei due stati meridionali di Wu e Yue in conflitto durante il Periodo delle Primavere e degli Autunni⁸⁵. Il testo, databile con approssimazione al I secolo dopo Cristo, viene tradizionalmente considerato come fonte storica, sebbene contenuto e stile lo rendano piuttosto un romanzo storico. In ogni caso, fu

⁸¹ Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000, p. 156.

⁸² Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 20.

⁸³ Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁴ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁵ “Chinese Literature. Wu-Yue chunqiu 吴越春秋”, *op. cit.*

proprio nei racconti Tang del IX secolo che questa figura femminile trovò una quasi improvvisa riconsiderazione⁸⁶ e popolarità.

Un più significativo contributo alla narrativa *wuxia* per come la conosciamo oggi, tuttavia, giunge da altri generi in prosa in lingua vernacolare di epoca successiva. I temi eroici, per esempio, rappresentavano la specialità di alcuni cantastorie professionisti di epoca Song, periodo in cui iniziarono a circolare anche le prime versioni degli aneddoti sui cosiddetti “banditi di Liangshanbo”⁸⁷, ripresi in epoca Ming all’interno del romanzo *Shui hu zhuan*.

Si possono riscontrare materiali simili anche nei testi sopravvissuti di epoca Yuan⁸⁸ come gli *huaben* 话本 (novella), storie brevi o di media lunghezza in lingua parlata contemporanea non suddivise in capitoli⁸⁹, e i *zhanghui xiaoshuo* 章回小说 della successiva epoca Ming, lunghi testi in lingua vernacolare la cui particolarità è invece la netta suddivisione in capitoli⁹⁰, come un romanzo, introdotti ciascuno da una coppia di versi in lingua classica⁹¹. Il registro linguistico di questi generi è accompagnato da un prolisso approccio narrativo molto diverso dalla concisione e allusività dei suoi predecessori in lingua classica, nonché da un crescente interesse nei modi mimetici “inferiori”⁹²: dal melodrammatico all’eroicomico fino alla parodia⁹³. In concomitanza, la vastissima diffusione di performance e narrazioni orali e di testi facilmente fruibili, fatto decisamente rilevante, favorì un’ampia divulgazione della letteratura popolare fra la popolazione, a prescindere dall’educazione.

⁸⁶ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁹ Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, *op. cit.*, p. 244.

⁹⁰ “Shenme jiao ‘zhanghui xiaoshuo’” 什么叫“章回小说” (Cos’è il “romanzo zhanghui”), *Ministry of Culture of the People’s Republic of China*, 29.04.2009, <http://www.mcprc.gov.cn/ggfw/whzyzg/yishu/wenxue/201111/t20111121_377565.html>, consultato il 28.11.2017.

⁹¹ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 17.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Idem*, pp. 16-17.

1.2.1 *Wuxia* come genere distinto

Di fatto, prima che il termine *wuxia* facesse la sua apparizione nel tardo periodo Qing, e prima ancora che si confermasse come genere distinto, la parola con cui si era soliti riferirsi a questo genere di racconti era *xiayi* 侠义, traducibile come “eroismo e altruismo”. Secondo Petrus Liu, i due termini, *wuxia* e *xiayi*, avrebbero costantemente mantenuto una certa separazione nella storia della letteratura, mentre altri studiosi, diversamente, hanno usato indistintamente la definizione “arti marziali” nella letteratura sia per riferirsi a lavori antecedenti il XX secolo che per testi successivi. Sembra ci sia molto da guadagnare da una sommaria considerazione sulla letteratura di arti marziali, sulle sue peculiarità e sul suo avvenire nella Cina moderna, e ciò, a questo punto, richiede una separazione concettuale del *wuxia* dai suoi predecessori premoderni⁹⁴.

Da sempre, il concetto di eroe marziale in Cina ha rappresentato un elemento di contrasto e una potenziale sfida al Confucianesimo: il disprezzo dei protocolli e l’indifferenza verso le gerarchie relazionali risultano in netta contrapposizione all’etica confuciana; le stesse storie, spesso violente e sanguinarie, riportate per esempio nello *Shiji*, così come in altri testi precedenti, fungono da amplificatore a tale discordia. Del resto, l’eroe marziale, oppure *xia* o cavaliere errante, per mantenere un continuum lessicale, è divenuto spettacolare esempio di libertà e di vita vissuta inseguendo i propri valori. Eppure, anche l’apparente libertà di cui sembravano godere tali personaggi era circoscritta da un rigoroso codice etico incentrato sulla vendetta, sul ripagare i favori e fare giustizia sugli sbagli⁹⁵, soprattutto quelli altrui.

Giacché un approccio esclusivamente tematico non sembrerebbe aiutare a definire il romanzo d’arti marziali come genere storico, parrebbe necessario riportare contenuti specifici al fine di distinguerlo da altri generi. Come si è sviluppato, dunque, il romanzo d’arti marziali?⁹⁶ Secondo Margaret B. Wan si deve partire da una solida conoscenza su cosa sia, e cosa rappresenti, un “romanzo” in Cina.

⁹⁴ Petrus Liu, *Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History*, op. cit., p. 7.

⁹⁵ Tuo Bafeng 拓跋逢, “Wuxia xiaoshuo yuanying liubian de lunli jiyin” 武侠小说原型流变的伦理基因 (Le origini etiche del prototipo del romanzo d’arti marziali), pp. 59-61, cit. in Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 2.

⁹⁶ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 2.

Gli studiosi, convenzionalmente, utilizzano la definizione occidentale “romanzo” anche per riferirsi alla lunga narrativa in prosa cinese⁹⁷. Benché tale definizione sia supportata da alcune similitudini nella forma e nelle tecniche, in generale, il metodo narrativo impiegato nella narrativa cinese risulta maggiormente paragonabile al realismo europeo. Plaks fa notare infatti alcune somiglianze come “la minuziosa attenzione ai dettagli, il mantenimento di un ordinato schema temporale, l’articolazione di una consistente prospettiva narrativa, come un determinato punto di vista, per esempio, e l’enfasi sulla credibilità delle motivazioni e della personalità”⁹⁸.

In cinese, tuttavia, non vi è un solo termine che si abbini alla parola “romanzo”, bensì una varietà di parole che si riferiscono a un lavoro in prosa come a un’espressione linguistica orale o scritta, non vincolata dalle regole metriche e ritmiche proprie della poesia⁹⁹, ciascuna caratterizzata da connotazioni diverse.

Il lettore che si aspetti una somiglianza tra il romanzo cinese e quello occidentale resterà sorpreso: nonostante traduttori e sinologi abbiano tradizionalmente usato la parola “romanzo” come traduzione del genere cinese *xiaoshuo* 小说, si tratta di una soluzione quanto mai lacunosa¹⁰⁰. Come prima cosa, la parola *xiaoshuo* ha avuto origine oltre mille anni in anticipo rispetto alla comparsa della prima lunga prosa in Cina, e porta con sé un’affascinante storia, spesso collegata a peculiarità socioculturali del paese asiatico.

Alla sua origine, il termine *xiaoshuo* era legato a una serie di connotazioni come marginalità e, addirittura, frivolezza: qualcosa che “un gentiluomo non farebbe”. Ban Gu 班固, autore di *Han shu* 汉书 (*Libro degli Han*), avvalorò questa definizione dichiarando che la scuola dello *xiaoshuo*, probabilmente, si era evoluta negli uffici dei piccoli funzionari¹⁰¹, parafrasandolo come “chiacchiere da strada e gossip da vialetto” (*jie tan xiang yu* 街谈巷

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Andrew H. Plaks, “Full-length Hsiao-Shuo and the Western Novel: A Generic Reappraisal”, *Xin ya xueshu jikan*, New Asia Academic Bulletin 1, 1978, p. 170, cit. in Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁹ Treccani, “Prosa”, *Treccani - Dizionario online*, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/prosa/>>, consultato il 18.11.2017.

¹⁰⁰ Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰¹ Laura Hua Wu, “From Xiaoshuo to Fiction: Hu Yinglin’s Genre Study of Xiaoshuo”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 55, n° 2, dicembre 1995, p. 340.

语)¹⁰². I testi catalogati come *xiaoshuo* erano per la maggior parte costituiti da pettegolezzi e chiacchiere da strada, appunto, redatti proprio da quei personaggi impegnati in simili conversazioni. Tale interpretazione restò praticamente immutata e influenzò le successive discussioni e posizioni teoriche sull'argomento per lunghissimo tempo. Di fatto, fino al XVI secolo, si era soliti riferirsi a una categoria onnicomprensiva nella quale venivano per convenienza riposti, o letteralmente scaricati¹⁰³, quei testi ritenuti non idonei all'appartenenza ad altri generi confermati. Fino a quel momento, dunque, il romanzo in Cina non solo veniva tradizionalmente collocato al di fuori della letteratura seria, ma implicitamente collegato a qualcosa con cui non si dovesse perdere troppo tempo. Parallelamente, tuttavia, in quello stesso periodo si affermò una nuova forma di romanzo vernacolare e il termine *xiaoshuo* fu collegato ad esso: il romanzo storico cinese. Le più antiche edizioni a stampa di cui siamo in possesso dei romanzi *Sanguo yanyi* 三国演义 (*Il romanzo dei Tre Regni*) e *Shui hu zhuan* infatti, nonostante i pareri contrastanti, sembrerebbero appartenere al XIV secolo.

Il romanzo storico nasce in Europa nel corso dell'Ottocento: caratteristica di questo genere è la mescolanza tra la realtà dei grandi fatti storici narrati e la finzione degli eventi che coinvolgono i personaggi. Fattore che dette slancio alla nascita di questo genere, oltre all'interesse romantico per la storia e il passato, fu il bisogno di una letteratura popolare in grado di rispondere alle richieste di quella classe borghese in ascesa che richiedeva letteratura d'intrattenimento e una fuga verso un passato lontano: un Rinascimento denso d'intrighi e di passioni o un Medioevo cavalleresco e avventuroso. Il linguaggio utilizzato in tali opere era vicino alla lingua d'uso per essere compreso da un vasto pubblico¹⁰⁴. La definizione "romanzo storico", tuttavia, se utilizzata nel senso più ampio del termine, si può dunque riferire a un eterogeneo gruppo di narrazioni le quali condividono un generale rispetto nei confronti dei fatti storici e a cui si mescolano elementi inventati, che, ovviamente, differiscono da romanzo a romanzo e da periodo a periodo. Adottato dalla

¹⁰² Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³ Laura Hua Wu, "From Xiaoshuo to Fiction", *op. cit.*, p. 342.

¹⁰⁴ Treccani, "Italiano - Il romanzo storico", *Treccani - Dizionario online*, <http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/rep_italiano_promessi_sposi_il_romanzo_storico.html>, consultato il 24.11.2017.

narrativa storica, il romanzo cinese si riflette tradizionalmente attraverso due diverse definizioni: “storia non ufficiale” (*yeshi* 野史) e “rielaborazione popolare” (*yanyi* 演义). Tale nomenclatura indica presumibilmente la caratteristica fusione tra il fatto storico e il non verificabile nella narrativa¹⁰⁵. Yau-Woon Ma (Ma Youyuan 马幼垣), nel suo tentativo di definire il romanzo storico cinese, ha offerto la seguente descrizione:

[...] un lavoro di finzione il quale, in un connubio artistico tra realtà e immaginazione, combina un nucleo di materiale storico con una certa dose di inventiva, sia nelle figure che nelle avventure, rispettando però alcuni fatti stabiliti¹⁰⁶.

Questa affermazione, tuttavia, ci dice poco o nulla su quanta inventiva sia ammessa prima che il fatto storico si tramuti, per così dire, in leggenda; viceversa, nemmeno di quanto rispetto sia necessario verso le vicende accertate prima che la finzione diventi a sua volta fatto storico. Se qualcuno sollevasse una tale domanda, Momigliano probabilmente risponderebbe: “L’evidenza, per essere prova, deve in qualche modo essere databile”¹⁰⁷. Tuttavia, risulta di fondamentale importanza tenere a mente come la storia, soprattutto nel paese asiatico, abbia da sempre svolto la funzione di repertorio di modelli morali, positivi o negativi, e che, come tale, abbia costantemente ricoperto una posizione centrale nella cultura; l’associazione con tale materia era pertanto sufficiente a elevare o giustificare diversi tipi di narrazione.

La “storia non ufficiale” concepisce il romanzo come un residuo della storia: tali racconti erano legittimati per la loro capacità di fornire informazioni complementari alle storie ufficiali. La definizione “rielaborazione popolare”, invece, utilizzata anche nei titoli di

¹⁰⁵ Anthony C. Yu, “History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 10, n° 1/2, luglio 1988, p. 1.

¹⁰⁶ Y. W. Ma, “Fact and Fantasy in Tang Tales”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 2, n° 2, luglio 1980, p. 168, cit. in Anthony C. Yu, “History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative”, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁷ Arnaldo Momigliano, *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, Basil Blackwell, 1977, p. 192, cit. in Anthony C. Yu, “History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative”, *op. cit.*, p. 3.

molte narrazioni, intende una storia messa a punto in una forma più accessibile¹⁰⁸ e dunque fruibile da un più vasto pubblico.

Molti dei primi romanzi cinesi, incluso *Sanguo yanyi*, probabilmente l'unico romanzo storico cinese ad aver ricevuto una costante e seria attenzione da parte di studiosi cinesi e occidentali, si sono sforzati nel cercare di riportare il più fedelmente possibile fatti storici, incorporandovi in seguito leggenda e tradizione¹⁰⁹. Tale procedura, per quanto diffusa, non rappresentava comunque la norma: in altri romanzi infatti, come nel già citato *Shui hu zhuan* (del quale esistono due versioni inglesi, una di J. N. Jackson intitolata *The Water Margin*, l'altra di Pearl S. Buck intitolata *All Men Are Brothers*), l'autenticità storica risulta poco rilevante¹¹⁰ rispetto al lavoro di fantasia.

Oggi giorno è generalmente accettato che il processo di rappresentazione narrativa, in quanto tale, sia esso rivolto a un resoconto storico serio o a un testo comico, includa sempre una certa percentuale d'inventiva, sebbene variabile, dovuta a un'operazione implicita di selezione, arrangiamento, costruzione e abbellimento¹¹¹ da parte dell'autore, e ciò vale anche per la storiografia cinese.

Martin W. Huang sostiene che un modo per analizzare lo sviluppo del romanzo in Cina, sia vederlo come un processo di "destoricizzazione"¹¹²: ciascuno dei grandi romanzi sembrerebbe aver criticato i suoi predecessori enfatizzando temi e soggetti legati a un ambiente sempre più intimo anziché a un contesto storico più ampio. L'ambito e le vicende narrate ne *Il romanzo dei Tre Regni*, per esempio, descrivono la sorte di una dinastia; quelle ne *I briganti* si focalizzano sull'ascesa e la caduta di una banda di fuorilegge; nel caso di *Jin Ping Mei* 金瓶梅, infine, la storia gravita sulle fortune e sulle liti interne di una sola famiglia.

¹⁰⁸ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 4.

¹⁰⁹ Y. W. Ma, "The Chinese Historical Novel: An Outline of Themes and Contexts", *The Journal of Asian Studies*, vol. 34, n° 2, febbraio 1975, p. 2.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, op. cit., p. 18.

¹¹² Martin W. Huang, "Dehistoricization and Intertextualization: The Anxiety of Precedents in the Evolution of the Traditional Chinese Novel", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, n° 12, 1990, pp. 45-68.

Al di là di questi capolavori, sebbene non sia possibile datare in modo accurato molte opere - poiché nella Cina tardo imperiale il romanzo non rientrava ancora nei canoni dell'alta letteratura e dunque non vi era mai stata, nemmeno da parte di molti bibliografi¹¹³, la necessità di definirlo con precisione - affiora un modello simile anche nello sviluppo di altri romanzi cinesi. Di fatto, la critica moderna dei generi, in Cina, è iniziata solamente alla fine del periodo Qing e non sorprende, dunque, che la definizione stessa di romanzo d'arti marziali sia comparsa durante quel periodo¹¹⁴. Molti studiosi, come abbiamo già affermato del resto, concordano infatti sull'opinione che si possano tracciare le origini del romanzo d'arti marziali durante il tardo regno di Qianlong 乾隆 (r. 1735-1796). Di fatto, fu solo nel XVII secolo che la scrittura vernacolare divenne uno strumento letterario in grado di offrire diversi effetti stilistici, seppur riscontrabile nel lavoro di pochissimi scrittori¹¹⁵. D'altro canto, a quel tempo, il romanzo tradizionale cinese aveva già raggiunto la piena maturità, i "capolavori" Ming erano facilmente reperibili in copie stampate ed altri grandi racconti del periodo Qing circolavano su vasta scala come manoscritti.

Poiché il romanzo d'arti marziali è stato uno degli ultimi generi della tradizione a prendere forma, la sua evoluzione ci permette di relazionarlo con alcuni generi preesistenti e dai quali ha assimilato diversi elementi, fino a formare un nuovo insieme¹¹⁶.

Le prime storie marziali furono adattate da testi *chantefable*, un genere letterario che alterna parti cantate in versi a narrazioni in prosa (benché il formato si prestasse a un'esperienza tipicamente diversa rispetto al romanzo) o direttamente dalle narrazioni orali, attingendo in maniera molto evidente dalla narrativa del caso giudiziario, quantomeno nella struttura complessiva, e aggiungendovi elementi originali. La relazione tra questi due generi è stata messa in discussione da quando Lu Xun 鲁迅 li paragonò nel suo testo *Zhongguo*

¹¹³ Laura Hua Wu, "From Xiaoshuo to Fiction: Hu Yinglin's Genre Study of Xiaoshuo", pp. 367-369, cit. in Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 5.

¹¹⁴ Chen Pingyuan 陈平原, *Xiaoshuo shi: Lilun yu shijian* 小说史: 理论与实践 (Storia del romanzo: teoria e pratica), Pechino, Peking University Press, 1993, pp. 188-89, cit. in Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 5.

¹¹⁵ James Robert Hightower, "Chinese Literature in the Context of World Literature", *Comparative Literature*, vol. 5, n° 2, 1953, p. 120.

¹¹⁶ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 21.

xiaoshuo shi lue 中国小说史略 (Breve storia del romanzo cinese) del 1924. C. T. Hsia (Xia Zhiqing 夏志清), in tempi recenti, ha identificato un altro genere collegato al genere d'arti marziali: il "romanzo militare" (*yingxiong chuanqi* 英雄传奇). La struttura di questi racconti, sostanzialmente, è incentrata su un eroe, o un gruppo di eroi, coinvolto in campagne militari e varie battaglie. Alla pari del romanzo storico, anch'esso narra di grandi eventi come la ricostruzione di una dinastia o la difesa contro un'invasione straniera; una differenza, tuttavia, riguarda la caratterizzazione degli eroi: nella narrativa storica i protagonisti sono tendenzialmente generali che conducono la strategia dall'alto del loro cavallo, diversamente, l'eroe marziale ha la tendenza a combattere nei duelli uno contro uno.

Se tracciassimo un primo e breve resoconto, potremmo notare come le tematiche siano altresì utili a comprendere la narrativa popolare nel tardo Qing: i vari generi non costituivano in nessun caso una dimensione ermetica, anzi, vi erano frequenti fecondazioni reciproche¹¹⁷. Il genere giudiziario, per esempio, fornì alle prime storie romanzate d'arti marziali le modalità secondo cui iniziare e finire un racconto; successivamente vennero introdotti elementi, in un certo senso, in competizione fra loro, che il romanzo marziale cercò di conciliare¹¹⁸, ispirati al romanzo militare e allo *caizi jiaren* 才子佳人.

Ma cosa, andando nel dettaglio, caratterizzò i primi romanzi marziali come gruppo? Stando all'ipotesi di Wan, se ne potrebbe azzardare una semplificazione secondo un denominatore comune: la trama. Fra le peculiarità strutturali, stilistiche, nonché grammaticali dei vari autori infatti, sembrerebbero esserci alcuni punti in comune imprescindibili i quali caratterizzavano fortemente i testi. Sebbene altri episodi potessero interrompere la sequenza, si noti che gli stessi motivi erano impiegati nel medesimo ordine in ciascun romanzo¹¹⁹: dimostrazione delle proprie abilità da parte di una donna; il "cattivo", ammirandola, si lascia tentare dalla lussuria; la donna viene invitata a "incontrare la moglie" (un inganno per trascinarla in un luogo appartato); il cattivo flirta con la donna; lei lo combatte; l'eroe interviene per salvare la donna; il furfante fugge e chiama le guardie;

¹¹⁷ *Idem*, p. 18.

¹¹⁸ *Idem*, p. 28.

¹¹⁹ *Idem*, p. 34.

l'eroe, o eroina, sistema la situazione (spesso facendo ricorso alla violenza). Nonostante vi fossero alcuni cliché, gli autori d'arti marziali spendevano grande ingegnosità per portare eroi ed eroine in situazioni pericolose per poi salvarli all'ultimo minuto.

Come conseguenza della naturale evoluzione del genere, e di una relativa crescita in termini di popolarità, l'enfasi si spostò man mano sulle gesta eroiche del protagonista e gli elementi sovranaturali iniziarono a rappresentare una costante. Di fatto, la leggenda ha da sempre costituito una delle principali fonti: perfino ne *Il romanzo dei Tre Regni*, noto come uno dei testi più "responsabili", l'utilizzo di materiale leggendario allo scopo di integrare i fatti storici è ben accertato. Se si prendono in considerazione altri due romanzi del genere, *The Pavilion of Myriad Flowers* e *Green Peony*, per esempio, si può notare come i loro principali personaggi derivino direttamente, o indirettamente, dal mito e come alcuni di loro fossero già stati rielaborati in precedenza all'interno di altri racconti¹²⁰, generando, talvolta, la curiosa idea si trattassero di sequel o prequel di storie esistenti.

A questo punto, per mantenere chiaro il discorso, sembrerebbe utile provare a riassumere quanto detto finora nel modo più semplicistico possibile: il romanzo d'arti marziali ha preso forma in un lasso di tempo difficilmente definibile con precisione, sebbene, in tal senso, vi siano stati periodi più significativi di altri, e prima che trovasse un proprio definito spazio nel mondo letterario si è dovuto attendere fino al XIX secolo. All'interno di questa parabola evolutiva vi possiamo distinguere tre stadi piuttosto riconoscibili a partire, appunto, dall'epoca Qing: alle storie narrate oralmente nei secoli di storia si aggiunse man mano una trama più complessa e articolata; un influsso reciproco e fecondo con altri generi, o sotto-generi, come i racconti giudiziari, il romanzo militare, il *caizi jiaren* e l'inserimento sempre più evidente di elementi fantastici; l'affermazione, infine, di un proprio stile identificabile. Le principali considerazioni per avere un quadro generale quanto più esaustivo possibile sull'argomento, dunque, sembrerebbero: l'origine del genere letterario *wuxia* va ben oltre il XX secolo, riconosciuto come il periodo di suo maggior successo; non si tratta di un genere nato improvvisamente dall'ingegno di un singolo autore; molte datazioni storiche risultano piuttosto lacunose; lavori simili per stile e contenuti, almeno inizialmente, non venivano classificati come romanzi *wuxia*.

¹²⁰ *Idem*, p. 46.

1.3 *Wuxia* nel XX secolo

Conosciute in Occidente soprattutto attraverso i film, le storie moderne di arti marziali cinesi manifestano una delle più importanti rappresentazioni della creatività sinofona. Gli attuali studi sull'argomento sembrerebbero caratterizzati da tre concezioni centrali: con la prima si è soliti intendere il genere *wuxia* come trasposizione degli spettacoli basati su acrobazie fisiche storicamente originate dal cinema di Hong Kong; con la seconda si considerano le origini del genere come provenienti da un'illusione di benessere psicologico del popolo durante gli anni al culmine dell'imperialismo; con la terza tendenza si rifletterebbe un atteggiamento patriottico che celebra la grandezza della cultura cinese, richiamando concettualmente le complessità proprie del paese, gli effetti del colonialismo, la diaspora delle coscienze, l'ansietà riguardo alla moderna globalizzazione ed altre difficoltà esperite dal popolo cinese durante i secoli, fino al presente¹²¹. La questione è complessa.

L'impressione del *wuxia* come di un genere marginale, obsoleto e incentrato sulla Cina, è senza dubbio un risultato della sua schiacciante dipendenza e sfruttamento della storia, della storiografia e dello storicismo; ma la storia, di fatto, è una fondamentale caratteristica non solo di questo genere, ma della cultura letteraria cinese in generale. Tale preminenza ha una caratteristica "quasi religiosa", come ha notato Plaks, sottolineando come esista una "notevole preponderanza di soggetti storici e di un formato storiografico nella narrativa cinese"¹²². Nonostante la letteratura cinese prima del XIX secolo fu raramente influenzata dalle tendenze straniere, il paese asiatico portava avanti stretti rapporti con il resto del mondo da molto tempo. La Cina antica si sviluppò così rapidamente che già durante la dinastia Tang (618-907) divenne uno dei più potenti e ricchi paesi del mondo; non solo politicamente ed economicamente, anche culturalmente il paese prosperò tanto da impressionare Marco Polo sei secoli dopo. La continuità della cultura cinese ha fornito un ambiente prospero in grado di ispirare pensatori occidentali fino al periodo moderno, ma i cambiamenti politici, i problemi di governo e le soventi difficoltà di traduzione hanno

¹²¹ Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, op. cit., p. 18.

¹²² *Idem*, p. 6.

contribuito a mantenere la letteratura cinese ai margini della letteratura mondiale¹²³ almeno fino agli inizi del XX secolo.

Nonostante il successo e la popolarità raggiunti, soprattutto negli ultimi decenni, i lettori potrebbero sorprendersi nel sapere che il genere d'arti marziali non sempre ha goduto del meritato riconoscimento, e, in particolare, da parte dell'ambiente letterario. Considerati forme di protesta, i film e la letteratura *wuxia* furono banditi in vari periodi durante gli ultimi anni del regno Qing e dell'era repubblicana¹²⁴. In aggiunta, nella Repubblica Popolare Cinese, la pubblicazione e la ricerca di questo genere sono rimaste virtualmente proibite fra gli anni '50 e i primi anni '80¹²⁵. Solo qualche anno dopo, durante il breve periodo politico caratterizzato dalla “febbre culturale” (*wenhuare* 文化热), se ne riscoprì con entusiasmo la tradizione letteraria e a cui fecero seguito numerosi studi. Sotto il regime nazionalista nella Repubblica di Cina (Taiwan) la situazione fu molto simile¹²⁶, nonostante ciò, il genere prevalse in altre regioni sinofone come Hong Kong. Autori come Liang Yusheng e Louis Cha (Jin Yong) furono gli apripista di una “Nuova Scuola” del genere *wuxia*, che si differenziò nettamente dai suoi predecessori, non solo nello stile e nelle tematiche, ma nel successo riscontrato. Nello specifico, Jin Yong, in quanto proprietario di un giornale, il *Ming Bao*, rappresenta un caso a se stante.

A questo punto sembrerebbe necessario fare un passo indietro e analizzare la situazione, e le sue evoluzioni, negli anni intercorsi fra l'ultimo ventennio del XIX secolo e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale: questi quarant'anni rappresentano un periodo di transizione fondamentale nel panorama cinese e ciò, ovviamente, vale anche per la letteratura. Nello specifico, tale periodo fu in parte caratterizzato da un fattore innovativo tecnico come la presenza e l'utilizzo di moderne tecniche di stampa: la litografia, di fatto, diversamente da quanto accadde in Europa, nel paese asiatico, consideratane l'economicità rispetto al tradizionale metodo di stampa a blocchi, fu ampiamente utilizzata per la produzione libraria. La sempre maggiore popolarità e diffusione dei *wuxia xiaoshuo* agli inizi del XX secolo è senz'altro riconducibile proprio all'introduzione di questa tecnica di

¹²³ Wang Ning, Charles Ross, *Contemporary Chinese Fiction and World Literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2016, p. 582.

¹²⁴ Eric Yin, “An Introduction to Wuxia”, *op. cit.*

¹²⁵ Roland Altenburger, *The Sword or the Needle*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁶ *Idem*, p. 26.

stampa. In concomitanza, si affacciarono in modo sempre più preponderante le idee e le influenze occidentali, nonché le reazioni cinesi a questi elementi sorprendentemente nuovi¹²⁷.

1.3.1 Il primo ventennio del '900

I primi due decenni del XX secolo furono caratterizzati da una rivoluzione che coinvolse l'intero panorama letterario cinese, così strettamente legato al suo contesto sociale. Ad esso sono infatti riconducibili le molteplici cause che hanno portato alla nascita dei movimenti letterari nella Cina moderna, e alla radice di tutto vi fu il lento, ma inarrestabile, declino dell'impero Qing: tale fenomeno si spiega da una parte come il risultato del dilagante nazionalismo, dell'atteggiamento colonialista e imperialista adottato dalle nazioni europee, dall'altra, da condiscendenti ed etnocentrici atteggiamenti dell'imperatore e della leadership cinesi. In definitiva, si concluse più di un millennio di convivenza feconda e pacifica tra l'impero cinese e i vari paesi stranieri; spaccatura che iniziò già durante il XVIII e il XIX secolo con le Guerre dell'Oppio: quei conflitti furono veri e propri disastri militari per la Cina e portarono ad una dolorosa ambivalenza tra gli intellettuali cinesi verso l'Occidente. Da un lato, il fallimento della Cina nel difendersi efficacemente e l'umiliazione che l'imperatore e il suo seguito subirono per mano degli invasori europei, causarono profondi dubbi sulle tradizioni culturali del paese; dall'altro, l'Europa apparve superiore sotto molti aspetti. Tale visione suscitò la curiosità e l'interesse nei confronti delle idee occidentali tra i cinesi dalla "mentalità aperta"¹²⁸.

Di fatto, un senso di profonda crisi aveva pervaso la società cinese dopo le disastrose sconfitte del governo Qing. A partire dalla metà del XIX secolo, i letterati cinesi si impegnarono profusamente nel promuovere riforme allo scopo di trovare rimedi per salvare la nazione, in primis attraverso la letteratura. In un paese come la Cina, in cui le vecchie tradizioni si erano accumulate in migliaia d'anni di storia, l'abolizione di pratiche sociali e credenze eccessivamente arretrate e conservatrici richiese molto tempo prima di lasciare il

¹²⁷ Wilt Idema, Lloyd Haft, *Letteratura cinese, op. cit.*, p. 277.

¹²⁸ Horst J. Helle, *China: Promise or Threat? A Comparison of Cultures*, Boston/Leiden, Brill, 2017, pp. 139-140.

passo alla riforma sociale e alla discussione, nonché alla conseguente rivoluzione letteraria¹²⁹.

Era il gennaio 1917, quando Hu Shi 胡适 e Chen Duxiu 陈独秀 pubblicarono nelle colonne della rivista *Gioventù Nuova* (*Xin Qingnian* 新青年), organo degli intellettuali cinesi progressisti, un articolo intitolato “Wenxue gailiang chuyi” 文学改良刍议 (Opinioni preliminari su una riforma della letteratura) invocando la necessità di una “letteratura nuova”. È in questa tendenza generale sviluppatasi nelle maggiori città e nella capitale Pechino che nacque, due anni più tardi, il Movimento del 4 Maggio (*wusi yundong* 五四运动): seguì una fase di accesa vivacità, fino alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese, che si tradusse in un’accentuata eterogeneità di stili, e nell’adozione di tecniche narrative e poetiche che meglio rappresentassero l’impulso soggettivo/rivoluzionario¹³⁰ che pervadeva la cultura e la società del tempo. Parallelamente, il pensiero accademico e le tendenze culturali occidentali inondarono la Cina¹³¹.

Anzitutto, è necessario riesaminare la letteratura cinese moderna da una prospettiva globale e teorica a partire proprio dal 1919, quando la nuova letteratura emerse in tutto il suo potenziale e fu in grado, gradualmente, di guadagnarsi un pubblico internazionale e di ritagliarsi un meritato posto fra i protagonisti della letteratura mondiale. La fatale manchevolezza nel consueto approccio con cui è stata per molto tempo analizzata e teorizzata la storia letteraria cinese, è individuabile nella tendenza degli storici a identificare quest’ultima con la storia politica o ideologica, trascurando in questo modo le logiche interne con cui si sono sviluppati letteratura e cultura cinesi nei primi decenni del secolo scorso. La Rivoluzione Letteraria ha rappresentato sì un decisivo punto di svolta, tuttavia, è importante tenere presente che il Movimento del 4 Maggio era stato preceduto dall’opera di letterati come Liang Qichao 梁启超, Lu Xun e Hu Shi: forti sostenitori dell’internazionalizzazione culturale e quanto più possibile favorevoli alla traduzione in

¹²⁹ Xie Mian, *The Ideological Transformation of 20th Century Chinese Literature*, Honolulu, Silkroad Press, 2016, p. 22.

¹³⁰ Nicoletta Pesaro, “Tre fasi della letteratura cinese contemporanea”, *Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi*, vol. 15, 2015, p. 47, <<http://hdl.handle.net/10278/3662130>>, consultato il 10.02.2017.

¹³¹ Wang Ning, Charles Ross, *Contemporary Chinese Fiction and World Literature*, op. cit., p. 580.

cinese della letteratura occidentale¹³² già prima delle idee portate avanti dal Movimento del 4 Maggio. Questo per far intendere quanto il panorama cinese, almeno agli albori del XX secolo, fosse complesso e, talvolta, sottovalutato, in modo particolare da parte degli studiosi occidentali.

In un siffatto contesto, il genere “di intrattenimento” era considerato generalmente poco assennato, con tutte le conseguenze del caso, e tale convinzione prevalse soprattutto durante tutto il periodo sopracitato, in cui gli scrittori furono costretti a confrontarsi con una realtà sociale e una crisi nazionale senza precedenti, a partire, appunto, dalla fine delle Guerre dell’Oppio¹³³. D’altro canto, in un momento di instabilità politica, alcuni scrittori e pensatori progressisti, di fronte alla questione della debolezza interna e della minaccia straniera, non abbracciarono le tesi proposte dal Movimento del 4 Maggio, contrariamente, videro nelle arti marziali della tradizione cinese una possibile fonte per una rinnovata potenza nazionale¹³⁴. L’articolo “Zhongguo zhi wushi dao” 中国之武士道 (La via del guerriero cinese) del 1904, di Liang Qichao, per esempio, trae ispirazione dal concetto giapponese di *bushido* (la via del guerriero): un codice di condotta morale e uno stile di vita che pongono enfasi sulla devozione disciplinata all’imperatore e sull’onore nazionale¹³⁵.

Questi approcci costituirono i primi passi verso una rivisitazione e una rivalutazione della figura *xia* come nuova fonte di forza nazionale, e ciò si riflesse in letteratura in alcune opere come, per esempio, *Gushu hanqie ji*¹³⁶ (L’antico registro della guarnigione delle melanzane invernali¹³⁷) del 1914 di Ye Chucang 叶楚伧 (1887–1946): una storia di fedeltà alla dinastia Ming e di resistenza all’invasione mancese, nonché un implicito attacco al futuro presidente della Repubblica Yuan Shikai¹³⁸ 袁世凯. Il romanzo, nel suo intreccio di avventura romantica e di combattimento, ambientazioni immaginarie e personaggi storici

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Xie Mian, *The Ideological Transformation of 20th Century Chinese Literature*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁴ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁵ *Idem*, p. 20.

¹³⁶ Anche in questo caso, nonostante le approfondite ricerche, non si sono potuti trovare i caratteri corrispondenti.

¹³⁷ Non essendo stato possibile risalire alla fonte originale cinese, il titolo è stato tradotto in italiano partendo dalla versione inglese *The Ancient Garrison's Record of the Winter Eggplant* proposta in John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 20.

reali, segnò un nuovo approccio al genere *wuxia* e prefigurò quello che sarebbe stato d'ora in avanti uno dei temi principali della moderna narrativa d'arti marziali: l'impiego della storia antica come specchio del presente. Struttura che verrà parecchio sfruttata da Jin Yong e da molti altri scrittori¹³⁹ a partire dalla seconda metà del secolo scorso.

1.3.2 I primi studi sul genere

Un primo studio serio sulla narrativa d'arti marziali in Cina, secondo Margaret B. Wan, è iniziato quando Lu Xun dedicò un intero capitolo alle arti marziali e alla narrativa del caso giudiziario nel già citato *Zhongguo xiaoshuo shilüe*. Quantomeno, egli potrebbe essere stato il primo a utilizzare la definizione “arti marziali” in uno studio teorico. Benché non ne abbia formulato una definizione formale come genere, la sua discussione fissò il corpus del lavoro e l'approccio generale su cui si basarono moltissime delle future ricerche¹⁴⁰. La tesi di Lu Xun individua due opere fondamentali in tal senso: *Sanxia wuyi* 三侠五义 del 1879, e *Ernü yingxiong zhuan* 儿女英雄传 del 1878. La prima, nonostante la lingua semi-classica, i diversi titoli proposti in inglese e le varie pubblicazioni susseguites, merita di essere letta non solo per le colorate descrizioni tratte dalle tecniche dei vecchi narratori, ma soprattutto poiché la maggior parte delle vicende proviene dalle storie “non ufficiali” sviluppatesi a Pechino¹⁴¹ nel corso di diversi secoli. La seconda, anch'essa composta da molte piccole storie “non ufficiali”, e poco conosciuta al di fuori della Cina, è un iconico esempio di come l'eroe marziale, o gli eroi, in questo caso, siano delle donne. Queste due opere, di fatto, appaiono in molte ricerche successive come alcuni dei primi esempi appartenenti alla narrazione d'arti marziali. Lu Xun, dunque, presenta questi due testi, in modo esemplificativo, come due diverse varietà dello stesso genere e destinate a un pubblico diverso. Parallelamente al mutamento dei gusti, il genere d'arti marziali si sarebbe evoluto producendo due filoni: *Ernü yingxiong zhuan* per i letterati e *Sanxia wuyi* per il vasto pubblico.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, *op. cit.*, pp. 5-7.

¹⁴¹ “Three (Seven) Heroes and Five Gallants”, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Novels/sanxiawuyi.html>>, consultato il 23.11.2017.

Un'altra delle osservazioni più influenti presentate nello studio di Lu Xun riguarda "il giudice" come figura centrale: in alcuni racconti, talvolta nelle vesti di un funzionario, per esempio, egli ha l'incarico di determinare le azioni dell'eroe. In queste storie, l'eroe lavora a favore del sovrano invece di restare ai bordi della società e opporsi al governo, proprio come accade ai famosi eroi de *I Briganti* (vero precursore del genere secondo molti ricercatori).

Fra i recenti studi sulla storia del *wuxia*, risultano interessanti anche quelli di Liu Yinbo 刘荫伯 e Wang Hailin. Il primo suggerirebbe di fissare la nascita del genere d'arti marziali in concomitanza con il romanzo *Shi Gong'an* 施公案 (Il caso del giudice Shi)¹⁴², un racconto che mescola armoniosamente le tematiche del caso giudiziario e della narrativa *wuxia*¹⁴³, databile con poca precisione fra il 1798 e il 1825. Wang Hailin, diversamente, afferma invece che il tema marziale fosse stato introdotto nei racconti romanzati nel periodo a cavallo tra i regni di Jiaqing e di Daoguang, intorno all'anno 1820 dunque. Entrambi propongono delle opere, o un periodo, risalenti a circa mezzo secolo prima rispetto a quanto indicato da Lu Xun: tali differenze cronologiche, allo stesso modo dei successivi studi, sostanzialmente, sarebbero da imputare soprattutto alle implicazioni e alle influenze politiche del XX secolo cinese e all'ufficiosa censura applicata durante il regime maoista a questo genere.

1.3.3 *Wuxia* come fenomeno di massa

La letteratura tradizionale costituisce uno degli elementi portanti della "sinologia", quella scienza che si occupa dello studio della lingua, della letteratura, appunto, della storia e in genere di tutti gli aspetti della cultura cinese. In senso lato, ovviamente, ciò include anche la letteratura *wuxia*. Sebbene molto diverse fra loro e ciascuna con le proprie peculiarità, letteratura tradizionale e d'arti marziali appartengono entrambe alla vasta cultura

¹⁴² Han Cao 寒操, "Shi Gong an de kanxing niandai" 施公案的刊行年代 (L'epoca di pubblicazione del *Caso del giudice Shi*), *Gudian wenxue zhishi* 1, 1993, pp. 98-99, cit. in Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., pp. 9-10.

¹⁴³ "Shi gong'an" 施公案 (Il caso del giudice Shi), <<https://zh.wikipedia.org/wiki/施公案>>, consultato il 31.01.2018.

cinese. Per questo motivo, soprattutto agli inizi del XX secolo, attraversarono alcuni decenni di forti critiche¹⁴⁴.

Nonostante il clima non certo favorevole dunque, e la saturazione dell'ambiente letterario cinese da parte delle tematiche riformiste portate avanti in particolare dal Movimento del 4 Maggio, il romanzo *wuxia* visse un periodo di crescente popolarità. Tale fenomeno si deve soprattutto allo straordinario successo commerciale della pubblicazione in serie dei romanzi dello scrittore Pingjiang Buxiaosheng 平江不肖生 (nome d'arte di Xiang Kairan 向恺然, 1890-1957)¹⁴⁵. L'autore aveva inizialmente conquistato un posto nella scena letteraria di Shanghai attraverso una satira della vita degli studenti cinesi in Giappone basata sulla sua esperienza personale¹⁴⁶, ma il suo romanzo *Jianghu qixia zhuan* 江湖奇侠传 (Leggenda degli strani spadaccini), pubblicato a puntate dal 1922 al 1928, gli valse il grande pubblico: la storia intreccia leggende locali e racconti basati sulle vicende di alcune sette di guerrieri dotati di poteri soprannaturali.

Altre due pubblicazioni fondamentali furono *Qixia jingzhong zhuan* 奇侠精忠传 (Cronache di un fedele cavaliere errante) di Zhao Huanting 赵焕亭, pubblicato a puntate dal 1923 al 1927, e *Huangjiang nüxia* 荒江女侠 (La spadaccina di Huanjiang) di Gu Mingdao 顾明道 del 1929¹⁴⁷. Di fatto, in quel decennio si posero le basi di alcuni dei temi chiave e delle tecniche narrative moderne di questo genere letterario, proclamandone il potenziale come fenomeno culturale di massa¹⁴⁸. Gli anni '30 fecero da naturale amplificatore a questi presupposti e il centro di produzione si concentrò prevalentemente nelle città settentrionali

¹⁴⁴ Wang Li 王立, "Minguo wuxia wenxue yu guoxue zhi guanxi" 民国武侠小说与国学之关系 (Le relazioni fra la letteratura d'arti marziali e gli studi nazionali nella Repubblica di Cina), *Guangdong Social Sciences*, vol. 5, 2016, p. 149.

¹⁴⁵ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁶ John Christopher Hamm, "Martial-Arts Fiction and Jin Yong", *op. cit.*, p. 510.

¹⁴⁷ Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

di Pechino e Tianjin. Due decenni dopo, invece, e in un'altra città, arrivarono gli anni definibili come il culmine del romanzo d'arti marziali¹⁴⁹.

Dopo la seconda guerra mondiale emerse una nuova fase di eccellenza nella letteratura *wuxia*, e i romanzieri si trovarono divisi sostanzialmente in due scuole: La Scuola settentrionale e La Scuola meridionale¹⁵⁰. Fra le due fu soprattutto la prima a rappresentare una fertile officina d'innovazione; fra i tanti autori attivi in quel periodo emersero i cosiddetti “cinque maestri della Scuola settentrionale” (*bei pai wu dajia* 北派五大家): Huanzhulouzhu 还珠楼主, pseudonimo di Li Shoumin 李寿民, Gong Baiyu 宫白羽, Wang Dulu 王度庐, Zheng Zhengyin 郑证因 e Zhu Zhenmu 朱贞木. Chiamati così per la loro capacità di creare uno stile personale all'interno dello stesso genere, diedero vita a varie sotto-correnti come quella dei “guerrieri immortali”, di Huanzhulouzhu, o quella del “romanticismo tragico” di Wang Dulu¹⁵¹. Questi cinque maestri, fra l'altro, verranno ripetutamente citati nelle prefazioni di molti scrittori *wuxia* del periodo successivo come modelli significativi. Lo stesso Jin Yong, in una sezione del *Ming Bao* intitolata “Wuxia mingzhu jingxuan” 武侠名著精选 (Selezione dai classici della letteratura d'arti marziali), ripropose alcuni estratti delle opere in questione corredati da introduzioni scritte personalmente¹⁵² per l'occasione.

La Scuola settentrionale, fra l'altro, gettò le basi su cui si sviluppò successivamente quella che si sarebbe chiamata “Nuova Scuola”, una tendenza letteraria diffusasi soprattutto a Hong Kong.

¹⁴⁹ “Minguo “bei pai wu dajia” de wuxia xiaoshuo” 民国“北派五大家”的武侠小说 (I romanzi d'arti marziali dei “cinque maestri della scuola settentrionale”), 06.03.2011, <<http://www.wuxia.net.cn/article/261.html>>, consultato il 07.12.2017.

¹⁵⁰ Eric Yin, “An Introduction to Wuxia”, *op. cit.*

¹⁵¹ Shuo Xuehan 朔雪寒, *Jiupai wuxiaxiaoshuo daxi mulu* 旧派武侠小说大系目录 (Compendio di letteratura *wuxia* della vecchia scuola), 2015 (e-book), <https://play.google.com/store/books/details?id=rKcECwAAQBAJ&rdid=book-rKcECwAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport>.

¹⁵² John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 173.

1.3.4 Gli anni '50

Il romanzo d'arti marziali visse una seconda fase di successo, per così dire, intorno alla metà degli anni '50 a Hong Kong grazie al lavoro di scrittori come Jin Yong, Liang Yusheng, il quale introdusse il concetto dell'eroe intellettuale, e Gu Long. Quest'ultimo interpretò in modo quasi inedito il personaggio *xia* come un asceta solitario¹⁵³.

La nascita della cosiddetta *xinpai* 新派 (Nuova Scuola), per distinguerla dalla *jiupai* 旧派 (Vecchia Scuola), viene solitamente fatta coincidere con un incontro fra due maestri di arti marziali tenutosi a Macao il 17 gennaio 1954¹⁵⁴, a cui seguì, pochi giorni dopo, la pubblicazione in serie del romanzo d'arti marziali *Long hu dou jinghua* 龙虎斗京华 (Il dragone e la tigre combattono nella capitale) di Liang Yusheng sul quotidiano *Xin wanbao* di Hong Kong. Con il termine *xinpai* ci si riferisce alla letteratura prodotta a partire da quel periodo a Hong Kong nella quale, rispetto alle opere precedenti, furono messe in forte evidenza talune caratteristiche con le connotazioni di “nuovo” e “cambiamento”¹⁵⁵, e a cui si mescolarono elementi magici e romantici ispirati alla letteratura e alla cultura di diversi paesi stranieri. Nell'immediato, questa scuola si diffuse limitatamente nelle zone sinofone di Hong Kong, prima, e Taiwan, in seguito, poiché nella Cina Continentale, com'è già stato anticipato, la distribuzione e lo studio del genere d'arti marziali furono limitati per quasi tre decenni dal governo maoista¹⁵⁶. Fra i romanzieri più apprezzati vi erano anche Wolong Sheng 卧龙生, Sima Ling 司马翎 e Zhuge Qingyun¹⁵⁷ 诸葛青云.

Si potrebbe anche aprire un interessante discorso concernente l'impegno messo in atto dal Partito Comunista per indurre gli scrittori alla diffusione della letteratura anche a livello popolare nello stesso periodo, estendendone l'utilità e la relativa influenza verso un più vasto pubblico grazie ad alcune riforme come la semplificazione del linguaggio scritto, i

¹⁵³ Eric Yin, “An Introduction to Wuxia”, *op. cit.*

¹⁵⁴ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁵ “Bei pai wu dajia” 北派五大家 (I cinque maestri della scuola settentrionale), <<https://baike.baidu.com/item/北派五大家>>, consultato il 08.12.2017.

¹⁵⁶ Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁷ Wu Dingbo, Patrick D. Murphy (a cura di), *op. cit.*, p. 248.

movimenti letterari di massa, l'aver trascinato studiosi e letterati fra contadini, operai e soldati¹⁵⁸ per esempio, si rischierebbe, tuttavia, di uscire dal tema proposto in questa tesi.

1.3.5 *Wuxia* nell'era digitale

Si dice che leggendo troppi romanzi *wuxia* non solo si cominci a parlare attraverso mosse *wushu*, ma che dalla fronte si inizi a emettere energia eroica. Se fosse davvero così, ebbene, probabilmente non ho letto abbastanza, poiché all'inizio di quest'anno, mentre mi trovavo alla stazione ferroviaria di Guangzhou, un ladro senza paura mi ha rubato la borsa proprio da sotto il naso¹⁵⁹.

Negli ultimi anni la letteratura d'arti marziali ha visto la comparsa di diversi suoi sotto-generi. Alcuni esempi a sfondo fantasy sono il *qihuan* 奇幻, vero e proprio fantasy i cui elementi dominanti sono il mito, il soprannaturale, l'allegoria e il surreale; il *chuanyue* 穿越 (*chuanyue* in cinese è l'abbreviazione di "viaggio nel tempo e nello spazio"), storie costruite intorno a un personaggio che per una certa ragione, e talvolta anche senza un apparente motivo, si ritrova a viaggiare nel tempo e nello spazio¹⁶⁰ verso un universo che potremmo definire, per intenderci, parallelo; il *xuanhuan* 玄幻, altro sotto-genere fantasy che include romanzi, film e videogiochi solitamente a tema avventuroso o bellico¹⁶¹; e altre tendenze più o meno simili. Questi nuovi fattori, infiltratisi nel tradizionale romanzo d'arti marziali, hanno portato a un'alterazione del genere stesso, e, in certi casi, a una visione distorta da parte dei lettori, i quali tendono molto spesso a confonderli fra loro e, soprattutto, a darne una connotazione fin troppo semplicistica.

I nuovi romanzi, tuttavia, sono caratterizzati da un interessante concezione di narrazione: attraverso trame complesse e uno stile completamente libero stanno riscontrando un'ottima accoglienza soprattutto da parte dei giovani lettori. Per questo motivo, non sembrerebbe esagerato affermare che le nuove opere stiano vivendo un periodo di popolarità

¹⁵⁸ Wu-Chi Liu, "Recent Chinese Literature", *Books Abroad*, vol. 38, n° 2, primavera 1964, pp. 147-148.

¹⁵⁹ Chen Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁰ "Chuanyue" 穿越, <<https://baike.baidu.com/item/穿越/5205129>>, consultato il 01.11.2017.

¹⁶¹ "Xuanhuan" 玄幻, <<https://zh.wikipedia.org/wiki/玄幻>>, consultato il 01.11.2017.

quasi senza precedenti¹⁶². Parallelamente, grazie alla diffusione di massa del computer e all'accesso (benché "limitato") ad internet, un altro fenomeno è cresciuto negli ultimi anni: la letteratura digitale. Questa popolarità, in effetti, è intimamente connessa, per usare un gioco di parole, proprio all'utilizzo quotidiano di internet. Contraddistinta da una bulimica vivacità che sembra non avere uguali al mondo, la narrativa online promuove una creatività dal basso, frammentaria e per questo più libera; il romanzo è plasmato dalle nuove forme di diffusione e ricezione, i telefoni cellulari o i popolarissimi *weibo* 微博 (microblog). In questo contesto *L'amore nell'era dei micro-blog* di Wen Huajian 闻华舰 è il primo romanzo-microblog a ottenere la consacrazione della pubblicazione cartacea. L'evento sottolinea il paradosso di questa narrativa che nasce dall'anonimato dell'editoria in rete, ma aspira alla notorietà dell'editoria convenzionale, atomizza la scrittura in una molteplicità autoriale, per poi ricondurla alla figura protagonista ed egocentrica dello scrittore¹⁶³.

In passato, la letteratura e i romanzi d'arti marziali erano diffusi principalmente attraverso mezzi cartacei tradizionali quali libri, quasi sempre sponsorizzati e stampati da case editrici, giornali o riviste periodiche. I vantaggi erano molteplici, fra cui, *in primis*, la qualità dei testi garantita da un'attenta selezione e dalle rigide recensioni effettuate prima di ogni pubblicazione. Allo stesso modo, tuttavia, vi erano diversi punti a sfavore: le poche case editrici e riviste contribuivano a creare una forte concorrenza fra i numerosi scrittori; la selezione dei testi non era facile e talvolta impegnava per diversi anni i critici; la lentezza del processo di pubblicazione. Questi fattori, di fatto, condizionavano la diffusione del genere, nonché la creatività e la passione degli stessi autori¹⁶⁴.

Come conseguenza del progresso tecnologico e del rapido sviluppo di internet, i canali di pubblicazione, inizialmente controllati e gestiti dalle varie organizzazioni editoriali e dalle riviste, sono stati resi accessibili a chiunque e molte persone si sono letteralmente precipitate verso le piattaforme fornite dalla rete per mostrare le proprie capacità. La scrittura, come conseguenza, non sembrerebbe più esclusiva di pochi eletti: la quasi totalità dei nuovi scrittori appartiene alle generazioni degli anni '70, '80 e persino '90, i cosiddetti

¹⁶² Jiang Shangou 江上鸥, "Shouwang huihuang de wuxia wenxue" 守望辉煌的武侠文学 (Approfondimento sulla gloriosa letteratura *wuxia*), *Renmin ribao*, 27.01.2011, p. 1.

¹⁶³ Nicoletta Pesaro, "La narrativa cinese degli ultimi trent'anni", *Letterature del mondo oggi - portale di letteratura online*, 20.04.2014, <<http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>>, consultato il 01.02.2018.

¹⁶⁴ Jiang Shangou, "Shouwang huihuang de wuxia wenxue", *op. cit.*

balinghou 八零后 (gli scrittori nati negli anni Ottanta)¹⁶⁵, e si sono avvicinati al mondo della letteratura proprio tramite la rete. Come già detto dunque, oggi non solo gli scrittori di letteratura d'arti marziali, e di altri generi, ovviamente, nascono in internet, allo stesso modo una grande quantità di lettori fruisce tali romanzi online. Pressapoco tutte le storie più conosciute del genere, in un futuro molto prossimo, avranno una propria versione digitale in rete, poiché il tasso di successo derivante dai “clic” è molto promettente.

Sin dagli anni Novanta, ma soprattutto nell'ultimo decennio, un ruolo importante ha giocato l'ascesa di uno stile di vita privato e fondato, come sostiene Chen Sihe 陈思和, sull'anonimato: evitando sia la grande narrazione epocale, sia l'audacia linguistica degli anni Ottanta. Gli scrittori delle ultime generazioni si sono ritagliati spazi di creazione personali, individualistici, abbandonando definitivamente il ruolo pedagogico di coscienza politica tradizionalmente assegnato tanto al letterato dell'età antica quanto all'intellettuale novecentesco e puntando piuttosto a una narrativa schiettamente popolare¹⁶⁶.

Da tale fenomeno, tuttavia, esuberante sotto molti punti di vista, consegue una serie di problematiche difficilmente trascurabile. La pubblicazione e il processo stesso di pubblicazione online gratuiti, rapidi ed estremamente semplici, un mercato libero e senza restrizioni in cui esperti e non, senza distinzione alcuna, possono trovare il proprio spazio espositivo, l'assenza di una supervisione da parte di agenzie editoriali e di riviste specializzate nel settore, ha portato “draghi e pesci a coabitare”¹⁶⁷. Cosa significa ciò? In un contesto di tali proporzioni, influenzato dall'assenza di parametri, la qualità non può essere in alcun modo garantita. Come conseguenza, si assiste alla comparsa in successione di romanzi *wuxia* rozzi, scadenti e grossolani; all'interno delle grandi piattaforme digitali vi si possono trovare in modo indistinto lavori eccelsi e mediocri, fiori ed erbacce. Tale situazione sembrerebbe testimoniare la tendenza all'assottigliarsi della sperimentazione linguistica, e, soprattutto, alla decostruzione della figura dello scrittore¹⁶⁸. L'identificazione e la scelta di un testo dunque, è esclusiva responsabilità del lettore, a cui spetta tutto il lavoro di controllo qualità. È per tale e rilevante motivo che, nonostante i network siano

¹⁶⁵ Nicoletta Pesaro, “La narrativa cinese degli ultimi trent'anni”, *op. cit.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ Jiang Shangou, “Shouwang huihuang de wuxia wenxue”, *op. cit.*

¹⁶⁸ Nicoletta Pesaro, “La narrativa cinese degli ultimi trent'anni”, *op. cit.*

affollati da centinaia di migliaia di storie, trovarne una accettabile non risulta impresa semplice. Molti sono convinti che questo fenomeno porterà addirittura a un'inversione di rotta: l'assenza di garanzie di un certo standard e la confusione generata da internet potrebbero collimare a una totale revisione sulle pubblicazioni online, riportando l'intero processo sotto mani più sapienti e avvezze.

Il pericolo che sta mettendo a repentaglio il futuro e la credibilità della letteratura d'arti marziali è più che evidente, ma quali potrebbero essere, nello specifico, le ragioni di un possibile declino di questo genere romanzesco? Jiang Shangou 江上鸥 ipotizza addirittura cinque plausibili cause intimamente connesse a questo fenomeno.

La prima, appunto, è riscontrabile proprio nell'incontrollata crescita di network che si occupano di letteratura. Queste piattaforme non solo hanno superato i canonici e distinti ruoli di scrittore e lettore, generando un caotico disordine, hanno altresì minato la diffusione del mezzo cartaceo. La seconda è individuabile come un graduale e naturale calo dell'interesse dei lettori nei confronti di un genere, tutto sommato, rimasto fra i più popolari in Cina per molto tempo e che, in particolare nell'ultimo periodo, a causa soprattutto dell'aridità qualitativa generale, sembra aver perso parte della sua naturale freschezza e forza espressivi. Tale condizione risulta propedeutica alla terza ipotesi: recentemente si sono formati molti piccoli gruppi di nuovi scrittori volti alla collaborazione artistica, ma la maggioranza di essi non contribuisce a un innalzamento qualitativo e le lacune stilistiche che vi si possono riscontrare sono considerevoli. Tale presupposto, in un ambiente così complesso, va a discapito di tutto il genere, non solo dei singoli autori. L'impeto della pura creatività sembrerebbe aver ceduto il passo all'ansia da prestazione: “un cuore intento esclusivamente alla produzione è come un fardello, concentrarsi solo su quanti caratteri si sono battuti in un giorno è controproducente”¹⁶⁹. Si sta perdendo, in un certo senso, l'essenza stessa racchiusa in un'antica espressione idiomatica cinese in grado di riassumere un concetto fondamentale della filosofia di un popolo, e su come esso è solito intendere un impegno: “levigare la lama di una spada per dieci anni”¹⁷⁰. Con ciò, in maniera molto pragmatica, si intende la necessità che trascorra un determinato periodo di tempo affinché qualcuno sia in grado di padroneggiare una disciplina, o, semplicemente, raggiungere un

¹⁶⁹ Jiang Shangou, “Shouwang huihuang de wuxia wenxue”, *op. cit.*

¹⁷⁰ “Shi nian mo yi jian” 十年磨一剑 (Affilare una spada per dieci anni), <<https://baike.baidu.com/item/十年磨一剑/82140>>, consultato il 03.11.2017.

qual certo risultato. La quarta considerazione prende ancora di mira i nuovi scrittori, primi indagati per la crisi del romanzo d'arti marziali e rei, sempre secondo Jiang, d'inseguire il successo o un proprio personale tornaconto a scapito dell'arte e della letteratura: per uno scrittore alle prime armi, il genere d'arti marziali rischia di diventare poco gestibile sotto diversi aspetti, innanzitutto a causa di una limitata visione d'insieme. Cercando di colmare evidenti lacune nel canovaccio, i nuovi autori sembrerebbero eccedere nella ricerca del "magico e trascendentale", di personaggi appartenenti al mondo degli spiriti, d'esseri aventi capacità sovrumane insuperabili o, ancora, d'incalzare oltremisura in scene di violenza immotivata. La quinta e ultima supposizione è di carattere molto concreto: un giovane autore, carente di esperienza nel settore e di sostegno professionale, seppur brillante, difficilmente sarà in grado di coordinare il proprio lavoro seguendo un iter strategico ben organizzato¹⁷¹. Viceversa, è più facile seguire il trend del momento e scrivere *ad libitum*, senza tuttavia ricercare con la giusta efficacia un prodotto competitivo. Il tutto potrebbe avere toni ancor più negativi se si considera il graduale innalzamento qualitativo degli stessi lettori.

In ogni caso, sarebbe sbagliato affermare che il romanzo d'arti marziali sta procedendo verso l'estinzione: la sua popolarità, la sua natura d'intrattenimento e lo *charme* esercitato dalla cultura tradizionale cinese, garantiranno costantemente nuovi lettori; questo genere richiama alla giustizia, contribuisce al mantenimento di uno spirito di fratellanza, esalta gesta eroiche in nome degli ideali; ma più importante: lo spirito cavalleresco è divenuto parte integrante della cultura cinese ed elemento imprescindibile nella vita del popolo¹⁷².

1.4 Jin Yong

The world's biggest kung fu fantasy writer, Jin Yong enjoys huge popularity in the Chinese-speaking world. In the west, however, his name is barely known, largely due to the complexity of the world he has created and the puzzle that

¹⁷¹ Jiang Shangou, "Shouwang huihuang de wuxia wenxue", *op. cit.*

¹⁷² *Ibidem.*

has posed for translators [...] a task that has already defeated several translators¹⁷³.

Che si tratti di una storia incentrata sulle arti marziali, su combattimenti fantastici imbevuti di magia, di una storia d'amore toccante, o di una ragazza bella e gentile il cui fato ha in serbo avventure eroiche, le opere di Jin Yong posseggono la forza di attrarre i lettori e di "infettarli"¹⁷⁴, traducendo letteralmente un articolo di Liu Zhixin 刘志新, attraverso un peculiare fascino artistico.

I suoi romanzi contengono elementi che spaziano dalla letteratura in *wenyan* alla poesia antica, dalle citazioni storiche ai detti popolari, dalle forme di cortesia antiche a moltissime espressioni idiomatiche. L'atmosfera delle sue opere è in grado di trasportare i lettori in un mondo antico: una cifra stilistica immediatamente riconoscibile e universalmente apprezzata. Arti marziali, discipline di combattimento e armi sono altri elementi imprescindibili del suo stile; le descrizioni delle arti marziali, per esempio, non riguardano solamente le tecniche tradizionali come il Taiji 太极, vi si possono anche trovare discipline completamente fittizie come la "spada scaccia-demoni" (*bixie jian fa* 辟邪剑法): una mitica abilità posseduta da pochissimi maestri di spada e sulla quale ruota l'intera storia del romanzo *Xiao'ao jianghu* 笑傲江湖 (Senza preoccupazioni nel regno dei guerrieri erranti), una delle più celebri saghe dello scrittore. Nelle scene di lotta, il lettore è elettrizzato non solo dal mozzafiato connubio di vita-e-morte dei combattenti, ma, in particolare, dai vividi dettagli descrittivi convogliati nella malleabile prosa di Jin Yong¹⁷⁵. Così facendo, i lettori hanno la possibilità di "vivere" l'azione quasi come si trattasse di una realtà storica, alla quale, lo scrittore, è in grado di affiancare una storia d'immaginazione capace di aumentarne esponenzialmente il fascino.

¹⁷³ Vanessa Thorpe, "A Hero Reborn: 'China's Tolkien' Aims to Conquer Western Readers", *The Guardian*, 26.11.2017, <<https://www.theguardian.com/books/2017/nov/26/chinese-fantasy-kung-fu-legend-of-the-condor-jin-yong>>, consultato il 12.01.2018.

¹⁷⁴ Liu Zhixin 刘志新, "Lishi de chuanqi hua, chuanqi de lishi hua. Jin Yong xiaoshuo zhong de yuanxing yishu gaizao" 历史的传奇化, 传奇的历史化。金庸小说中的原型艺术改造 (Chuanqi-ismo della storia, storicismo del Chuanqi. Trasformazione dell'archetipo artistico nei romanzi di Jin Yong), *Inner Mongolia University for the Nationalities*, vol. 9, 2016, p. 69.

¹⁷⁵ Laurence K. P. Wong, *Where Theory and Practice Meet: Understanding Translation through Translation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 578.

Una delle principali caratteristiche intrinseche dei romanzi di Jin Yong, dunque, è senza dubbio la forte connotazione culturale del Wugong, vale a dire l'intero campo delle Arti Marziali, la cui origine è legata ai vasti e profondi insegnamenti classici del Confucianesimo. Oltre al Taiji, fra le varie discipline evocate nei suoi testi possiamo trovare il Liangyi 两仪, il Sixiang 四象, il Bagua 八卦 e il Jiugong 九宫; una serie di tecniche piuttosto distinte fra loro, e ciascuna con un proprio repertorio di movenze, il cui apprendimento va al di là delle sole abilità di combattimento, includendo altresì l'accrescimento delle capacità fisiche e mentali di chi lo pratica. L'eredità culturale contenuta nelle opere di Jin Yong, pertanto, sembrerebbe un argomento degno di studio e discussione¹⁷⁶.

Le sue storie sono per la maggior parte ambientate durante quei periodi di transizione tra due dinastie: intervalli di tempo caratterizzati da incertezza politica e sociale, nonché, molto spesso, da conflitti territoriali e invasioni da parte di etnie straniere¹⁷⁷. Gli eroi coinvolti si trovano solitamente afflitti da una duplice lotta: con se stessi e con l'invasione straniera del proprio territorio. Tali racconti sono stati interpretati non solo come una rappresentazione della realtà coloniale di Hong Kong durante l'occupazione straniera, altresì come una doppia identità culturale condivisa dagli abitanti delle comunità cinesi d'oltremare¹⁷⁸, la diaspora cinese.

Un altro tema ricorrente dei suoi romanzi è l'amore: i protagonisti lo considerano come un valore supremo e, spesso, soffrono del conflitto fra sentimenti privati e dovere verso il proprio regno. Tali sentimenti s'intrecciano talvolta col concetto di nazione, poiché vengono coinvolti personaggi maschili di etnia Han e personaggi femminili di etnie differenti.

Yan Jiaqi 严家其 ha menzionato l'emergere dei romanzi di Jin Yong come conseguenza e principale indicatore del grande successo, nonché della trasformazione, della letteratura popolare cinese, dovuta soprattutto all'esperienza della Nuova Letteratura in Cina

¹⁷⁶ Liu Zhixin, "Lishi de chuanqi hua, chuanqi de lishi hua", *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁷ Liu Zaifu, "Jin Yong and Twentieth-Century Chinese Literature", cit. in Ann Huss, Jianmei Liu (a cura di), *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, Youngstown, NY, Cambria Press, 2007, p. 65.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

e dell'interconnessione di quest'ultima con le influenze occidentali. Se la rivoluzione letteraria degli anni '50 ha visto infatti l'ingresso della letteratura popolare nell'olimpo dei generi letterari cinesi, esclusiva di pochi solo fino a qualche decennio prima, il successo delle opere di Jin Yong ne fu quasi una diretta conseguenza. Egli, molto probabilmente, rappresenta il primo autore in grado di consacrare il genere *wuxia* e i racconti basati sui combattimenti marziali nell'epoca della letteratura moderna. L'esperienza stessa di Jin Yong potrebbe essere considerata come un'altra rivoluzione nella letteratura cinese del XX secolo¹⁷⁹.

1.4.1 Biografia

Jin Yong (金庸, 1924-), pseudonimo di Cha Leung-yung (Cha Liangyong 查良鏞), è uno dei più influenti romanzieri *wuxia* che hanno scritto in lingua cinese moderna. Con sede a Hong Kong, dal 1955 al 1972 ha composto quindici romanzi d'arti marziali e molti di essi sono stati adattati a film, serie televisive, fumetti e, recentemente, in videogiochi.

La sua popolarità non è solamente riconducibile all'attività di scrittore d'arti marziali, nella sua lunga carriera ha saputo distinguersi come giornalista, commentatore politico, abile imprenditore e attivista sociale; ricopre tuttora il ruolo di vicepresidente onorario dell'Associazione degli Scrittori Cinesi¹⁸⁰.

Le sue opere, come forma di intrattenimento di massa, rappresentano un immenso contributo alla diffusione e alla notorietà della cultura popolare cinese condivisa da diverse comunità sinofone¹⁸¹ in tutto il mondo. Lo studioso e ricercatore Chen Mo ha affermato su di lui: "Sia a Hong Kong che a Taiwan, che nella Cina continentale e in Asia orientale, sia in Europa occidentale che nel Sud-Est asiatico e nel Nord America, ovunque le persone

¹⁷⁹ Yan Jiayan 严家炎, "Yi chang jingqiaoqiao de wenxue geming - zai Cha Liangyong huo Beijing daxue ming" 一场静悄悄的文学革命 - 在查良鏞获北京大学名 (Una rivoluzione letteraria silenziosa - Riconoscimento a Jin Yong all'Università di Pechino), *Ming Bao yuekan*, 1994, pp. 18-20.

¹⁸⁰ Yang Xiaomi 羊小米, "Jin Yong shengping jianjie ji zhuyao zuopin" 金庸生平简介及主要作品 (Breve introduzione della biografia di Jin Yong e delle sue opere principali), *Xinlang yule*, 16.01.2014, <<http://ent.sina.com.cn/s/2014-01-16/23204082969.shtml>>, consultato il 26.01.2016.

¹⁸¹ Helena Yuen Wai, "A Journey across Rivers and Lakes", *op. cit.*, p. 64.

conoscono il nome Jin Yong e vi sono moltissimi *Jin Yong mi*” 金庸迷¹⁸² (fan di Jin Yong). Grazie soprattutto alle prossime pubblicazioni in lingua inglese di alcuni fra i suoi più celebri romanzi, a partire dagli inizi del 2018, si potrebbe azzardare una previsione secondo cui nell'immediato futuro le sue opere risconteranno un rinnovato lustro internazionale.

Jin Yong nasce a Haining, nella provincia dello Zhejiang, il 10 marzo 1924. Comincia ad amare la letteratura e l'arte sin da giovane, apprezza in particolare leggere racconti *wuxia*, non a caso, e la narrativa classica. Il suo primo contributo alla narrativa, per così dire, arriva molto presto: già durante la scuola media scrive un libro di riferimento per gli studenti dell'istituto. Durante la prima fase della Guerra mondiale collabora al gruppo di lettura della Biblioteca Centrale di Chongqing come giornalista. Dopo essersi ritirato da una prima università della stessa città, nel 1946 si trasferisce a Shanghai all'Università Dong Wu, scuola di diritto internazionale più tardi annessa all'Università della Cina orientale in Scienze politiche e Diritto, e inizia a lavorare presso il *Dongnan Ribao* 东南日报 di Hangzhou¹⁸³. La collaborazione con quell'agenzia dura molto poco, già nello stesso anno, infatti, viene assunto dal giornale *Dagong Bao* 大公报¹⁸⁴ e due anni più tardi, dopo aver terminato gli studi, viene trasferito nella sezione di Hong Kong dello stesso giornale, chiamata *Xin Wanbao*, come vicedirettore.

Nella vita di Hong Kong incontra Chen Wentong, che nel '54 aveva scritto il suo primo romanzo *wuxia* sotto lo pseudonimo di Liang Yusheng. I due entrano in ottimi rapporti ed è proprio grazie all'influenza dell'amico che Jin Yong comincia a lavorare al suo primo romanzo: *Shu jian enchou lu* 书剑恩仇录 (noto in inglese col titolo *The Book and the Sword*), pubblicato in serie a partire dal febbraio 1955.

Nel 1959, Cha fonda il giornale *Ming Bao* con il suo ex compagno di università Chen Baoxin 沉宝新. Vi lavorerà come redattore capo per anni scrivendo e pubblicandovi in serie

¹⁸² Chen Yun-qi 陈韵琦, “Lun Taiwan 1950-1990 niandai de ‘Jin Yong xianxiang’” 论台湾1950-1990年代的“金庸现象” (Il “fenomeno Jin Yong” a Taiwan dagli anni '50 agli anni '90), *Journal of Suzhou College of Education*, vol. 30, n° 5, ottobre 2010, p. 6.

¹⁸³ Yang Xiaomi, “Jin Yong shengping jianjie ji zhuyao zuopin”, *op. cit.*

¹⁸⁴ *Jin Yong de wuxia, wenxue de Jianghu. Tushuguan ziyuan xuan jie* 金庸的武侠，文学的江湖。图书馆资源选介 (Il *wuxia* di Jin Yong, *Jianghu* nella letteratura. Guida alle risorse della biblioteca), Hong Kong Public Libraries, 2013, p. 1.

la maggior parte delle sue opere¹⁸⁵, nonché molti editoriali di cronaca sociale e politica. Sono i romanzi scritti in questo periodo, ovviamente, a valergli la fama tra il grande pubblico, a cominciare dai lettori di Hong Kong.

Completato il suo ultimo racconto nel 1972, Jin Yong si ritira ufficialmente dalla scrittura e passerà gli ultimi anni di quel decennio a modificare e revisionare le sue opere letterarie, curando in modo particolare l'aspetto emotivo e psicologico dei personaggi¹⁸⁶: la prima edizione definitiva e completa delle sue opere appare nel 1979.

Nella Cina continentale, il successo dei lavori di Jin Yong arriva solo all'inizio degli anni '80, grazie soprattutto alla pubblicazione del suo primo romanzo, *Shujian enchou lu*, appunto, da parte della casa editrice Keji chubanshe di Guangzhou¹⁸⁷. Nel giro di qualche anno, le sue opere riscuoteranno un successo tale da creare un vero e proprio "fenomeno Jin Yong".

Come sappiamo, prima di quel periodo i romanzi d'arti marziali erano stati ufficiosamente banditi per più di vent'anni dal regime maoista, e con essi, ovviamente, le opere dello stesso Cha. Ragionando col senno di poi, vi è forse un piccolo spazio per osare l'ipotesi che una tale privazione abbia leso anzitutto i diritti dei lettori? Proibire la pubblicazione di un libro è sinonimo di una libertà fortemente condizionata; oggi, analizzare le opere di Jin Yong, considerandone l'enorme successo, non solo mette ancor più in evidenza la discutibilità di alcune decisioni prese al tempo del proibizionismo, allo stesso tempo promuove la consapevolezza nelle nuove generazioni che la Cina, in passato, ha attraversato una fase molto complessa¹⁸⁸.

1.4.2 Jinologia, "il fenomeno Jin Yong"

L'opera di Jin Yong sorse come una sfida alla miope visione secondo cui la Cina potesse divenire moderna solamente attraverso il rifiuto della cultura tradizionale. Tale

¹⁸⁵ Li Yijian, "'Rewriting' Jin Yong's Novels into the Canon: A Consideration of Jin Yong Novels as Serialized Fiction", in Ann Huss, Jianmei Liu (a cura di), *The Jin Yong Phenomenon*, op. cit., p. 77.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 92.

¹⁸⁷ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, op. cit., p. 236.

¹⁸⁸ Chen Yun-qi, "Lun Taiwan 1950-1990 niandai de 'Jin Yong xianxiang'", op. cit., p. 7.

tensione provocò un acceso dibattito sulla struttura del linguaggio e sulla sintassi: gli scrittori del Movimento del 4 Maggio preferirono rinunciare a un vocabolario legato alla tradizione in favore dell'europeizzazione del linguaggio come strumento di liberazione; diversamente, la scrittura di Jin Yong, in debito con un intricato *mélange* di narrazione, saggi classici, storie vernacolari e romanzi cavallereschi, ricreò un linguaggio letterario che sembra al contempo familiare ed estraneo¹⁸⁹. Familiare nelle sue invocazioni alla memoria culturale e ad alcuni aspetti della tradizione confuciana; estraneo nella sua freschezza e nell'aura popolare. Di fatto, il linguaggio nei romanzi di Jin Yong sembrerebbe giunto come una fresca brezza contro la compassata versione europeizzata della lingua cinese di metà secolo scorso, canonizzata dalla letteratura *mainstream* del periodo¹⁹⁰. In effetti, la letteratura cinese non è mai stata così “cosmopolita” e polifonica, se non, forse, ma in un modo diverso, durante il Movimento del 4 Maggio, appunto, o durante la cosiddetta “febbre culturale” degli anni ottanta. Tuttavia, durante questi due periodi, non era il mondo che aveva accesso alla letteratura cinese, era piuttosto la letteratura cinese ad aver ospitato in maniera massiccia le opere e le influenze delle letterature mondiali, allineandosi alle correnti filosofiche e letterarie internazionali¹⁹¹.

Ban Wang sostiene che una tale interpretazione della modernità, riferendosi alle tesi del Movimento del 4 Maggio, sia da considerarsi senza un'anima interiore: essa non avrebbe solo indebolito le proprie possibilità di sviluppo, avrebbe altresì impoverito la cultura e il linguaggio cinesi¹⁹². L'attrazione dei testi di Jin Yong non risiede solamente nella sua capacità di contrastare, per così dire, un linguaggio e una forma letteraria stabiliti, in un contesto complesso come quello cinese del ventesimo secolo i suoi lavori hanno rappresentato una forza di resistenza al colonialismo e all'egemonia occidentali. La circolazione mondiale dei suoi romanzi fra i lettori in lingua cinese e dei numerosi film ispirati ad essi, così come telefilm, fumetti e video game, ha letteralmente dato vita a

¹⁸⁹ Ann Huss, Jianmei Liu (a cura di), *The Jin Yong Phenomenon*, *op. cit.*, p. xii.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Nicoletta Pesaro, “La place de la littérature chinoise et le rôle de la traduction à l'époque de la globalisation. Un regard aux théories chinoises courantes”, in Nicoletta Pesaro, Yinde Zhang (a cura di), *Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, p. 31.

¹⁹² I pareri sull'argomento, com'è prevedibile, sono molteplici e diversissimi fra loro. In questo elaborato si è cercato di riportare quelli che parrebbero risultare più utili a una ragionevole prosecuzione del tema proposto.

un'area di studio e di discussione individuali: la cosiddetta jinologia, altrimenti detta “fenomeno Jin Yong”.

Per anni, lettori e critici si sono dedicati al dibattito e all'analisi del suo mondo narrativo, dei suoi temi e personaggi. Fra questi, il più celebre, nonché amico intimo di Jin Yong, è il famoso scrittore di fantascienza Ni Kuang 倪匡, autore di una serie di critiche intitolate *Wo kan Jin Yong xiaoshuo* 我看金庸小说 (Leggo i romanzi di Jin Yong), nelle quali analizza le varie personalità dei libri dell'amico¹⁹³.

La popolarità e il valore della sua *œuvre* non è stata, dunque, acclamata solo dal pubblico, anche il mondo accademico cinese ha gradualmente, sebbene talvolta a malincuore, iniziato a considerare i suoi successi¹⁹⁴. Nel 1994 Jin Yong è stato nominato da un gruppo di critici della Cina continentale, un termine politico-geografico utilizzato per indicare in maniera politicamente neutrale i territori sotto il diretto controllo della R.P.C., a esclusione di Hong Kong e Macao, uno dei grandi maestri della letteratura cinese. A questo riconoscimento è seguita inoltre una serie di conferenze e premiazioni internazionali¹⁹⁵.

Questo “fenomeno”, nel suo insieme, non è tuttavia privo di elementi critici. Vi sono infatti alcuni fattori molto complessi e, più spesso di quanto si creda, non direttamente collegabili al solo ambiente letterario che dovrebbero far riflettere: la complessa politica che circonda il finanziamento delle conferenze accademiche internazionali e del Premio Nobel; i concetti di identità, sia personali che professionali, inestricabilmente legati alla geografia; l'orgoglio nazionale e la politica; il cosmopolitismo della diaspora. Tutti questi fattori, se presi in considerazione dalla giusta prospettiva, concorrono a una più soddisfacente comprensione di Jin Yong, dei suoi testi e del romanzo d'arti marziali moderno¹⁹⁶.

Di fatto, molti studiosi, fra i quali Ann Huss, Jianmei Liu e J. C. Hamm, spesso ritengono imprescindibile discutere la scrittura di Jin Yong senza alludere da una parte alla politica di Hong Kong, dall'altra alle inclinazioni politiche personali¹⁹⁷ dello scrittore. Allo

¹⁹³ “Jin Yong”, <http://wuxia.wikia.com/wiki/Jin_Yong>, consultato il 30.11.2017.

¹⁹⁴ Ann Huss, Jianmei Liu (a cura di), *The Jin Yong Phenomenon*, op. cit., p. 2.

¹⁹⁵ “Jin Yong” 金庸, <<https://baike.baidu.com/item/金庸/128951?fromtitle=查良镛&fromid=331971>>, consultato il 12.02.2018.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 3.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

stesso modo, i suoi primi romanzi sono stati talvolta interpretati come una raffigurazione della situazione socio-politica dell'epoca, nonostante lo stesso Jin Yong abbia negato tale supposizione, mentre quelli pubblicati sul finire degli anni '60, in particolare, sembrerebbero dar voce alla necessità di preservare la cultura cinese antica come rimedio ai danni causati dalla Rivoluzione Culturale¹⁹⁸. Nell'epilogo del suo romanzo *Xiao'ao jianghu*, l'autore ha espresso così la propria opinione in merito, negando il collegamento delle sue opere con momenti storici particolari:

Come accade per la quasi totalità dei romanzi: scrivo *wuxia* pensando di descrivere la natura umana. Negli anni in cui scrivevo *xiao'ao jianghu*, col fare di fiamme in un incendio divampava la Rivoluzione Culturale del Partito: le autorità combattevano la fazione rivoltosa per il potere, manifestando quanto potesse essere spregevole la natura umana.

Ogni giorno scrivevo un editoriale per il *Ming Bao*, ma la mia avversione nei confronti delle azioni intraprese dal Governo si rifletteva involontariamente anche fra le pagine del mio romanzo. Lungi da me l'intenzione di alludere alla Rivoluzione Culturale attraverso quel testo, attraverso qualche personaggio ho tentato di ritrarre un certo numero di fenomeni diffusi nella vita politica degli scorsi trecento anni. Il romanzo insinuato non ha molto significato e la situazione politica cambierà presto. Diversamente, il ritratto della natura umana ha un valore senza tempo. [...] Tali personaggi sono esistiti durante ogni Dinastia e in ogni paese, di ciò ne sono convinto. Essi esistono anche in ciascuna azienda, scuola o organizzazione¹⁹⁹.

Di fatto, molti dei suoi romanzi furono banditi per decenni al di fuori di Hong Kong per motivi politici. Alcuni di essi furono dichiarati fuorilegge nella Repubblica Popolare Cinese poiché si pensava rappresentassero satire di Mao Zedong e della Rivoluzione Culturale; viceversa, altri furono proibiti a Taiwan poiché si credeva fossero a sostegno del Partito Comunista Cinese. Nessuno di questi divieti è attualmente in vigore e la collezione completa delle opere di Jin Yong è stata pubblicata più volte sia in Cina, sia a Hong Kong

¹⁹⁸ John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen*, op. cit., p. 163.

¹⁹⁹ Jin Yong 金庸, "Houji" 后记 (postfazione), in *Xiao'ao jianghu* 笑傲江湖, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2006, <www.jinyongwang.com/nxiao/2486.html>, consultato il 30.11.2017.

che a Taiwan. Molti politici, di entrambi i lati dello stretto, fra cui Deng Xiaoping, sono noti per essere, o essere stati, suoi entusiasti lettori.

1.5 La spada di Monna Yue

Questo racconto si basa su un evento storico accaduto realmente nel V secolo a.C., un intervallo di tempo fra i noti Periodo delle Primavere e degli Autunni e Periodo degli Stati Combattenti: la Cina non era ancora stata unificata dal primo Imperatore, la cosiddetta razza “Han” non esisteva e il paese era diviso in regni, più o meno grandi e potenti, ducati e contee costantemente in lotta fra loro²⁰⁰.

Tutto ebbe inizio quando il sovrano Ping di Chu (*Chu Ping Wang* 楚平王), persuaso dai consigli di Fei Wuji²⁰¹ 费无忌, un funzionario corrotto, decise di passare la notte con la promessa sposa del figlio e farne una propria concubina. Mossa scorretta, a prescindere dal periodo storico. Da allora il sovrano iniziò a temere che il principe, il suo stesso figlio, gli si rivoltasse contro: una preoccupazione che presto si trasformò in realtà quando l’ambizioso funzionario Fei, guadagnatosi oramai la fiducia del sovrano, accusò di tradimento la fazione del principe ereditario alla quale seguì un’epurazione che coinvolse molti clan e famiglie del regno a lui fedeli. Fra queste vi era la famiglia Wu: il capofamiglia Wu She 伍奢, che aveva infatti difeso l’innocenza del principe, fu incarcerato e accusato a morte²⁰². I due figli, Wu Shang 伍尚, il maggiore, e Wu Zixu 伍子胥, il minore, invitati a presentarsi a corte dal sovrano per salvare la vita al padre, un evidente inganno, decisero di onorare i propri doveri filiali in maniera opposta: Wu Shang, pur consapevole del suo destino, accolse l’invito; Wu Zixu, convinto invece che una tale decisione avrebbe portato alla fine dell’intera famiglia, giurò vendetta nei confronti del sovrano Ping e fuggì dal paese. Come aveva previsto, il padre e il fratello vennero entrambi giustiziati. In seguito a un lungo e pericoloso viaggio

²⁰⁰ “Jin Yong zuopin ji” 金庸作品集 (Raccolta delle opere di Jin Yong), <<http://www.millionbook.com/wx/j/jingyong/index.html>>, consultato il 25.01.2018.

²⁰¹ Hanchao Lu, *Street Criers: A Cultural History of Chinese Beggars*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 63.

²⁰² *Idem*, pp. 63-64.

attraverso vari regni e scampato alla morte per un soffio più di una volta, l'uomo giunse nel piccolo regno di Wu (in cinese i caratteri sono diversi: 伍 per il nome di famiglia, e 吴 per il regno), dove aiutò il principe Helü 阖闾 ad assassinarne il cugino, allora sovrano del regno, in una contorta lotta per il potere. Il regno di Wu, fino a quel momento appena civilizzato, con il nuovo sovrano e Wu Zixu come consigliere, divenne un paese moderno e dotato del miglior esercito del mondo conosciuto. Il famoso stratega Sunzi 孙子 prestò servizio nel regno di Wu proprio in quel periodo. A quel tempo, Chu era probabilmente il più potente e rispettato dei paesi, nonostante ciò, le disciplinate armate di Wu ne annientarono l'esercito invadendone il territorio e la capitale. La sorte, tuttavia, non volle soddisfare la personale ricerca di vendetta di Wu Zixu: il sovrano Ping era infatti morto diversi anni addietro. Non riuscendo nemmeno a trovare il suo erede, si dice che il consigliere, accecato dalla rabbia, ne riesumò il corpo per farlo a pezzi²⁰³ con trecento frustate²⁰⁴.

Dopo la schiacciante vittoria, il regno di Wu si dimostrò incapace di governare un territorio così vasto, quindi, su consiglio dello stesso Wu Zixu, il sovrano Helü decise di riportare l'esercito nel proprio regno per impegnarsi, in un secondo momento, in una serie di conflitti per stabilire l'egemonia sul resto della Cina. Fu in una di quelle guerre che il regno di Wu si scontrò con quello di Yue, governato dal re Gou Jian 勾踐. Il regno di Yue si trovava in uno stato di arretratezza persino superiore a quello in cui gravava Wu qualche decennio prima, tuttavia, poteva contare su capaci combattenti. Il sovrano Helü morì in una battaglia raggiunto da una freccia avvelenata e salì al trono suo figlio: Fuchai 夫差. Deciso a ottenere vendetta, si dice che questi incaricò un sottoposto di ricordargli periodicamente l'aneddoto con tali parole: «Vostra maestà, avete dimenticato di vendicare la morte di vostro padre?». Radunato l'esercito, dunque, Fuchai annientò gli uomini di Yue e tenne prigioniero Gou Jian per diversi anni²⁰⁵.

Nonostante tutto, Fuchai non era un sovrano spietato: liberò Gou Jian, dopo avergli estorto un giuramento di fedeltà, e lasciò inalterata, benché legata alla supremazia di Wu, l'indipendenza di Yue. Contrariamente a quanto si aspettava Fuchai, quel gesto giunse al re di Yue come una sfida: come Wu Zixu e lo stesso Fuchai prima di lui, Gou Jian fu posseduto

²⁰³ “Jin Yong zuopin ji”, *op. cit.*

²⁰⁴ Hanchao Lu, *Street Criers*, *op. cit.*, p. 64.

²⁰⁵ “Jin Yong zuopin ji”, *op. cit.*

dal desiderio ardente di vendicare il trattamento subito. Con questo intento assunse a corte due saggi uomini giunti dal regno di Chu: Fan Li 范蠡 e Wen Zhong 文种²⁰⁶. I due, investiti del titolo di funzionari, trasformarono il povero regno in un paese economicamente e bellicamente competitivo, tanto da mettere nelle condizioni il loro sovrano di sfidare nuovamente Fuchai.

Molte leggende sono associate, o hanno tratto ispirazione, a questo periodo storico. Una di queste storie è proprio “La spada di Monna Yue”.

Il romanzo *Yue Nü jian* viene serializzato per la prima volta nel 1970 attraverso il giornale *Ming Bao Evening Supplement*²⁰⁷ di Hong Kong. Questo racconto si tratta dell’ultima opera scritta da Jin Yong, nonché l’unica ambientata durante il Periodo delle Primavere e degli Autunni.

La storia ha alla base l’accesa rivalità fra i regni meridionali di Wu e Yue. Dopo aver visto i propri migliori uomini sconfitti clamorosamente da quelli di Wu durante un’esibizione, Fan Li, consigliere e funzionario del re Gou Jian, s’imbatte per caso in una giovane di campagna dotata di abilità combattive straordinarie: il suo nome è A Qing 阿青. Con poche e semplici mosse, la ragazza mette al tappeto ben otto esperti spadaccini di Wu, gli stessi che il giorno prima avevano umiliato alcuni fra i più promettenti guerrieri di Yue. Fan Li, speranzoso di colmare il divario fra i suoi uomini e quelli di Wu, convince la giovane ad addestrare i suoi soldati. In un sapiente intreccio di combattimenti, elaborati stratagemmi, sotterfugi e amore, la storia prosegue fino a quando il sovrano Gou Jian otterrà la sua vendetta nei confronti di Fuchai e la giovane A Qing si confronterà con i suoi sentimenti non corrisposti verso il funzionario.

Nonostante le dimensioni ridotte (si tratta infatti del romanzo più breve di Jin Yong), questo testo contiene tutti gli elementi tipici della tradizione *wuxia*: arti marziali, combattimenti, spade prodigiose, il *jianghu*, amore, donne guerriere e fratellanza fra uomini di spada.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Chen Zhenhui 陈镇辉, *Wuxia xiaoshuo xiaoyao tan* 武侠小说逍遥谈, Huizhi Publishing Company, 2000, p. 58, cit. in “Sword of the Yue Maiden”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Sword_of_the_Yue_Maiden>, consultato il 27.01.2018.

Capitolo II

Traduzione: La spada di Monna Yue

Cap. 1

«Prego, iniziate!».

Una coppia di duellanti si stava preparando a incrociare le lame. La mano destra impugnava saldamente la spada; la sinistra, poggiata sul dorso dell'altra, formava il rituale saluto degli uomini di spada. I due si rivolsero un cerimonioso inchino prima di iniziare il duello.

Non avevano ancora ripreso posizione quando improvvisamente balenò un bianco bagliore, seguito da un clangore. Cingendo le spade, i due erano indietreggiati di un passo. «Cos'è accaduto?» si sentì mormorare fra gli spettatori meravigliati.

Lo spadaccino vestito di scuro sferrò tre assalti ma il rivale, dall'abito broccato, li schivò uno dopo l'altro. Allora il primo urlò calando uno sguaembro manroverso dall'angolo superiore sinistro dritto verso il basso, un colpo potente e veloce, ma l'avversario, con agilità sorprendente, si liberò dall'attacco con un salto all'indietro. Non appena toccò il suolo col piede sinistro, il suo corpo parve rimbalzare e rispose a sua volta con due sibilanti fendenti in direzione dell'altro. L'uomo in nero, immobile, con un cupo sorriso delineatosi ai bordi della bocca, sistemò quanto basta la spada e parò i colpi in arrivo.

Tutto a un tratto, il contendente dalle vesti decorate iniziò a corrergli intorno vorticosamente. Un movimento fulmineo, sempre più rapido. Quello in scuro mantenne lo sguardo fisso sulla cresta della spada del rivale, pronto ad attaccare non appena quel punto accennasse la minima apertura. Lo spadaccino in livrea correva ora in una direzione, ora, in un subitaneo gesto, come il continuo mutare di una nuvola, nell'altra. Il duellante al centro di questo vortice iniziò a sentirsi frastornato, così si rivolse all'avversario con voce stentorea: «Stai combattendo o fuggendo?», e subito tentò di colpirlo. Ma l'altro era troppo veloce, fra il rilucente acciaio e il suo corpo vi era sempre uno scarto di qualche centimetro.

Quello in nero arretrò la spada lateralmente e spostò il peso del corpo sulla gamba destra, appena piegata. Il rivale vi intravide un'apertura e all'istante dispiegò la propria lama

in direzione della sua spalla sinistra. Il nemico l'aveva maliziosamente attirato a sé. Fulmineo, l'uomo vestito di scuro ruotò improvvisamente l'arma verso la gola dell'avversario, una mossa troppo rapida per essere evitata. Lo spadaccino in livrea ne fu sorpreso, la spada quasi gli scivolò dalla mano prima di puntarla dritta al cuore dell'altro. Non aveva alternative, con un colpo in controttempo pensava di dissuaderlo dal suo attacco per parare la stoccata, sarebbero morti entrambi se non l'avesse fatto. Condannati alla stessa sorte, uno con la spada in petto e uno con la gola sgozzata.

Inaspettatamente, il duellante corvino non cercò di fermare il colpo.

Vibrò un suono soffocato. Con mossa abile questi passò a fil di lama la gola dell'avversario.

Vibrò un suono metallico. L'altro spadaccino portò a segno il colpo al petto, poi la sua spada cadde al suolo.

Il contendente dall'abito scuro rise, prima di ritirare la spada. Sotto l'abito, all'altezza del torace, indossava una piastra rotonda in bronzo, in alcun caso avrebbe riportato la minima ferita. Il secondo era invece stramazato* a terra in preda alle convulsioni. Dalla gola sgorgavano rivoli di sangue. A quel punto arrivarono dei servi per rimuoverne il corpo e tergerne il cuore.

Il duellante illeso rinfoderò infine la spada. Si fece avanti e si inchinò in direzione dell'ampia seggia ricamata su cui sedeva il re.

Il sovrano, insolito, quantomeno nell'aspetto, indossava una veste viola, aveva un collo lunghissimo e una bocca affilata come il becco di un uccello. Accennò un sorriso e con voce aspra disse: «La tecnica di spada di questo guerriero è squisita, merita dieci *jin* d'oro». «Lo apprezzo molto, grazie!» rispose lo spadaccino inginocchiandosi e abbassando il capo cerimoniosamente. A un cenno della mano sinistra del sovrano, un alto e dinoccolato funzionario, prossimo ai quarant'anni, gridò risoluto: «Guerrieri di Wu e Yue, che abbia inizio il secondo tenzone!».

Dall'estremità orientale del cortile, un altro uomo di spada uscì dal gruppo degli spadaccini in livrea. Alto e rubesto, impugnava una grande spada, lunga oltre cinque *chi* e dalla lama spessissima. Il peso dell'arma era evidente. Dalla parte opposta, allo stesso modo, uscì un secondo guerriero in scuro. Questi era di altezza media e aveva il volto attraversato da almeno dodici o tredici cicatrici provocate dalle ferite di una spada: i suoi tratti erano a stento riconoscibili, quasi disumani. Chissà quanti duelli aveva visto

quell'uomo, il suo aspetto ne era il ritratto. I due si inginocchiarono in tributo verso il sovrano, poi, rivolti l'uno all'altro, si salutarono con un inchino.

Il duellante in nero si aggiustò in una postura ben eretta. Il suo volto tradiva un ghigno sardonico, se di aspetto era già di per sé repellente, quell'immonda espressione appariva ancor più terribile. L'avversario, alla vista di quel demone, rabbrivì. Gli ci volle qualche istante per calmare il respiro, quindi stese lentamente il braccio sinistro e impugnò la manica dell'arma con entrambe le mani.

All'improvviso, il duellante in vesti scure gridò, un suono simile a un ululato, e con rapidità puntò la spada dritta al suo avversario. Anche l'altro aprì il duello con un urlo possente, dunque sollevò l'arma e partì un fendente. Il nero schivò l'attacco e rispose con un mezzano dritto, un taglio orizzontale da sinistra a destra. Il combattente in abito broccato ruotò con due mani la grande spada, come in una danza, e attaccò ancora. Si udì un suono fendere l'aria. Il peso dell'arma non lo rallentava minimamente.

L'uno contro l'altro, i due combattenti coprirono in un istante la distanza di trenta passi, quello scuro non poteva opporsi al peso della spada del suo avversario. Dall'angolo orientale, in attesa del proprio turno, i cinquanta spadaccini in livrea assunsero un'espressione fiduciosa. Ai loro occhi quel duello si avviava verso la vittoria.

Il guerriero massiccio lanciò un grido che echeggiò come un tuono, poi un attacco tondo. La sua enorme spada percorse una linea retta orizzontale, inevitabile per l'avversario, che allora strinse la spada con tutte le sue forze per bloccarne l'arrivo*. Le due spade cozzarono in un secco clangore. Metà lama dello spadone volò via, spezzata di netto, finendo rovinosamente al suolo.

Lo spadaccino in nero impugnava un'arma assai più affilata, imparagonabile a quella del suo opponente. A quel punto diede il colpo di grazia: con un montante trafisse l'imponente guerriero dal basso addome fino al collo. Un mortale squarcio lungo due *chi*. Il guerriero in livrea rantolò ripetutamente in preda al panico, poi crollò a terra. L'altro fissò per alcuni istanti quell'ingombrante corpo finito disteso al suolo, poi rientrò la spada nel fodero. Inginocchiatosi verso il sovrano, il suo viso non poté celare un velo di compiacimento.

Un ufficiale a fianco del sovrano esclamò: «La tecnica di questo guerriero è sublime, il re gli concede dieci *jin* d'oro». Quello ringraziò e tornò fra i suoi compagni.

Allineati all'angolo occidentale vi erano soltanto otto spadaccini in nero, una netta inferiorità numerica se paragonati ai cinquanta contendenti dell'altra fazione.

Il funzionario, con lentezza, scandendo bene le parole, disse: «Contendenti di Wu e Yue, abbia inizio il terzo scontro!». Di nuovo, due spadaccini, uno per ciascun gruppo, si fecero avanti. Si inchinarono prima al sovrano, poi in direzione l'uno dell'altro in segno di saluto. Vi fu un bagliore improvviso, tutti i presenti percepirono un soffio d'aria gelida. La spada lunga tre *chi* nelle mani di quello in nero parve tremare e brillò a guisa di scintillante seta. Il funzionario esclamò: «Bella spada!». Il guerriero ne ringraziò umilmente le lodi, poi proseguì: «abbiamo già assistito a due duelli uno contro uno, sia a coppie questa volta!».

Fece subito eco uno spadaccino dal gruppo in livrea, che uscì dal suo gruppo ed estrasse la spada dal fodero. La lama scintillò come limpida acqua autunnale, anch'essa dava l'impressione di essere un'arma ben affilata. Allo stesso modo si fece avanti un uomo dall'altro schieramento. I quattro s'inchinarono al cospetto del re, poi fecero altrettanto per salutarsi. Le spade sguainate brillavano e così, sistematisi in posizione, lo scontro poté iniziare. Questa volta, ciascun duellante della stessa fazione avrebbe fiancheggiato il compagno. Dopo pochi passaggi, il suono di un sogghigno accompagnò quello di una lama recisa. Di nuovo, la spada di uno dei due spadaccini in livrea finì rovinosamente troncata da quella di un avversario. Quello spadaccino, tuttavia, non mancava di coraggio. Sollevò l'arma mozzata e si lanciò all'assalto. Un altro riso acre. La spada del nemico lampeggiò come un fulmine, tagliandoli di netto il braccio destro all'altezza della spalla. La stoccata successiva gli affondò in petto.

L'altra coppia stava ancora duellando senza tregua. In disparte, il vittorioso in nero rimase qualche istante a guardarli, poi, all'improvviso, la sua spada si mosse. Un altro sogghigno. Un'altra lama spezzata. Il duellante rimasto disarmato venne trafitto da parte a parte in pieno torace.

Il sovrano rise sonoramente ed applaudì: «Eccellente spada, eccellente tecnica! Ricompensateli con vino e oro! Ora vediamo uno scontro quattro contro quattro».

Da ambedue i gruppi uscirono dunque quattro uomini, osservarono i saluti formali e iniziò il combattimento. Il gruppo dalle vesti broccate aveva già subito tre sconfitte e, in quegli scontri, quattro di loro erano morti. Ora, quei quattro uomini chiamati a duellare avrebbero lottato disperatamente per vincere a ogni costo. Due degli spadaccini in nero attaccarono da entrambi i lati uno degli avversari mentre l'altra coppia in scuro, schierate le

spade, impediva ai restanti tre in livrea di riunirsi al compagno rimasto isolato. I due in difesa non portarono a segno alcun attacco: la loro tecnica era impenetrabile, tutto ciò che fecero fu impedire ai tre di aiutare il loro compagno. Per lo spadaccino solo non vi fu scampo, la coppia in nero lo uccise agevolmente. Quindi ripeterono la stessa tattica, una coppia in difesa e due all'assalto contro un solo avversario, e freddarono un secondo opponente in livrea.

Alla vista dei propri compagni d'arme rimasti in evidente inferiorità e con l'esito del duello ormai certo, gli spadaccini in livrea scatenarono un putiferio. In successione sguainarono le spade e si scagliarono, con l'intento di uccidere, sugli otto nemici in nero.

Con voce possente, il funzionario tuonò: «I guerrieri che hanno appreso La Via della Spada debbono osservarne i principi!». L'autorità con cui si espresse, degna di ammirazione e rispetto, fu tale che gli spadaccini in livrea si placarono all'istante.

Giunti a quel punto, chiunque aveva compreso che la tecnica dei quattro duellanti in nero era notevole: un'invalicabile guardia formata da due uomini, affiancati da una spietata coppia d'attacco. Una combinazione in cui l'offensiva gode costantemente di un vantaggio numerico grazie all'azione dei compagni in difesa, capaci di isolare uno per volta gli avversari. Non solo quattro contro quattro, dunque, una tale tattica garantirebbe il successo anche in caso di superiorità numerica delle forze avversarie.

Dispiegate le spade, i due del reparto difensivo modellano un intreccio simile a una rete, sufficiente ad arrestare cinque o persino sei rivali e attraverso cui, a stento, essi vi trovano via d'uscita.

L'incontro riprese. Due spadaccini in nero, di nuovo, si disposero sulla difensiva isolando un avversario mentre gli altri due lo attaccarono senza indugi, uccidendolo. Rimaneva un solo contendente in livrea. I quattro in nero si voltarono nella sua direzione, la coppia di contenimento si separò accerchiandolo su entrambi i lati. Benché l'esito dell'incontro fosse già deciso, l'avversario rimasto solo, audace, non gettò la spada per ammettere la sconfitta. Avrebbe atteso l'attacco nemico, preparato.

I quattro urlarono all'improvviso.

Le spade giunsero dalle quattro direzioni, trafiggendolo simultaneamente.

Morì all'istante. Gli occhi gli restarono spalancati, e così la bocca. Quelli in scuro ritirarono le armi nello stesso momento, sollevarono il piede sinistro e pulirono la lama dal sangue rimastovi con la suola. Con un guizzo riposero le spade nel fodero. Tutti movimenti

efficienti, senza alcun segnale, la cosa più straordinaria fu la rapidità d'esecuzione. Piede. Spada. Suono. Ogni cosa era perfettamente sincronizzata.

Ridendo a gran voce, il sovrano applaudì e disse: «Davvero una tecnica pregiata! I guerrieri del Grande regno²⁰⁸ non hanno rivali, oggi ci hanno mostrato ciò di cui nemmeno eravamo a conoscenza. Che ciascuno di loro venga ricompensato con dieci *jin* d'oro». Nel medesimo istante, in una linea perfetta, i quattro in nero s'inchinarono per ringraziare. Nessuno poteva immaginarsi quanto tempo si esercitassero per raggiungere una tale precisione.

Uno di loro si voltò, prese un lungo cofanetto laccato d'oro e avanzò qualche passo, poi si rivolse al sovrano: «Il nostro re vorrebbe ringraziarvi per la generosità, perciò abbiamo ricevuto l'ordine di consegnare a Vostra maestà un prezioso dono. Questa spada è stata forgiata di recente nel nostro regno, la offriamo a voi, sire».

«Vi ringrazio molto. Funzionario Fan, portatemela, voglio vederla» rispose il re sorridendo.

Quel sovrano era Gou Jian, re di Yue. Il funzionario era Fan Li, mentre gli spadaccini in livrea erano le guardie del palazzo reale. Gli otto in nero, invece, erano gli emissari inviati dal re Fuchai, sovrano del regno di Wu.

Tempo addietro, il re di Yue aveva subito una sconfitta da parte del sovrano Fuchai, un'onta insopportabile la quale, tuttavia, non spense l'ardore di Gou Jian, determinato a ottenere vendetta. In apparenza rispettoso e sottomesso al regno di Wu, aveva addestrato in gran segreto dei soldati in vista di un'opportuna occasione per attaccare. Al fine di verificare l'abilità dei suoi avversari, aveva convocato alcuni dei suoi migliori uomini di spada. Non poteva aspettarsi che gli spadaccini di Wu ne avrebbero uccisi, facilmente, otto.

Gou Jian era sorpreso e furioso al tempo stesso, ma di ciò, anche guardandolo in volto, non trasparì la minima traccia. Anzi, elogiò le abilità con la spada degli uomini di Wu e ne mostrò la sua sincera ammirazione.

Fan Li si avvicinò allo spadaccino e prese il cofanetto dorato. Subito ne percepì la leggerezza, come se al suo interno non vi fosse nulla. Sollevò il coperchio. Ancor prima di scorgere cosa contenesse quel lungo scrigno, gli uomini presenti videro il volto di Fan Li, improvvisamente illuminato da un lieve bagliore smeraldo. Lo stupore si fece udibile, tutti

²⁰⁸ Con "Grande regno" il sovrano Gou Jian si sta riferendo al regno di Wu [N.d.T.].

gridarono meravigliati, l'energia di quella spada pareva aver assunto forma: una luce riflessa sul volto del funzionario.

Fan Li s'inclinò e porse il cofanetto al re: «Guardate, Sire!» disse. Gou Jian ne osservò il fodero ricamato, al suo interno vi era una spada lunga tre *chi* dalla sagoma sottile, la luce vi scorreva lungo la superficie come acqua, indefinibile. «Magnifica!» esclamò il sovrano impugnando l'elsa. La lama sembrò tremare, come scossa da un lievissimo fremito, dando un'impressione di estrema fragilità. «Una spada così delicata può appagare lo sguardo, ma è inutilizzabile» pensò il re.

Il capo dei combattenti in scuro estrasse dal taschino una finissima garza e la gettò in aria, poi si rivolse così al sovrano: «Per favore, Vostra maestà, girate il filo della lama affinché la garza, ricadendo, lo incontri. Vedrete, questa spada è fuori dal comune». La sottile benda fluttuò senza peso a mezz'aria, poi, fioccando verso terra, incrociò la lama. La discesa non si arrestò. Al suolo, sorprendentemente, caddero due pezzi. Non vi fu nessuno, tra i presenti, che si trattenne dall'applaudire con foga.

«Questa lama potrà sembrare sottile, tuttavia, pur contro un'arma pesante, non si romperà» affermò lo spadaccino in nero.

Il re disse: «Funzionario Fan, provatela». «Con piacere!» rispose Fan Li, dunque prese il cofanetto dal sovrano con entrambe le mani, indietreggiò di qualche passo e si voltò. Camminò nel cortile, fermandosi di fronte a una delle guardie in livrea, impugnò la spada e disse: «Estrai la spada! Ora lo proveremo!».

Lo spadaccino s'inclinò per rivolgere il saluto all'ufficiale e sguainò la spada. La portò prima alla vita, poi a mezz'aria, ma non osò attaccare. «Colpisci!» tuonò Fan Li. «Agli ordini!» rispose. Lo spadaccino calò un fendente che mancò Fan Li di un solo *chi*. Con una mossa l'ufficiale aveva sollevato la propria spada. Sorrise lievemente, l'arma impugnata dall'uomo in livrea era già tagliata in due. Inaspettatamente, invece di rovinare al suolo, la metà spezzata della lama stava per infilzare proprio Fan Li, il quale, con agilità, la evitò saltando di lato. Di nuovo gli spettatori acclamarono a gran voce, ma chi stavano applaudendo, la spada o l'abilità dell'ufficiale?

Fan Li ripose la spada all'interno del cofanetto, s'inclinò e appoggiò il contenitore ai piedi del re.

Guo Jian parlò: «Guerrieri degli stati settentrionali, vi prego, nell'altra sala sono pronti un banchetto e i vostri premi». Gli otto in scuro posero dunque i saluti e si

congedarono. A un cenno del re, anche le guardie reali e il seguito di servitori lasciarono il cortile, restò solo Fan Li.

Il sovrano osservò la spada, poi il sangue a terra, ancora fresco. Trasognato, passò qualche istante, poi si rivolse a Fan Li: «Cosa ne pensi?».

«Non necessariamente tutti i guerrieri del regno di Wu sono straordinari come questi otto. Non tutte le loro spade altrettanto letali. Quello a cui abbiamo assistito oggi deve però servirci da lezione. La cosa più temibile, tuttavia, sono le loro tecniche di combattimento: hanno messo in pratica le strategie di Sunzi. Al momento, sospetto non vi sia nessuno in grado di eguagliarli» rispose Fan Li.

Guo Jian esitò un momento prima di replicare, poi disse: «Il re Fuchai ha incaricato questi uomini di donarmi questa spada, ma a quale scopo?».

«Vuole mostrarci che la strada della vendetta è difficilmente percorribile» rispose infine Fan Li.

Cap. 2

Gou Jian era infuriato. Chinandosi afferrò la preziosa spada e l'estrasse dalla custodia con un rapido gesto della mano a cui seguì un brusco suono: aveva tagliato in due, nettamente, una sezione della seduta, poi dichiarò a gran voce: «Per quanto arduo, Gou Jian mai fuggerà dagli ostacoli! Catturerò Fuchai, re di Wu, e quando quel giorno, finalmente, giungerà, gli taglierò la testa con questa spada!», parlando colpì nuovamente la sedia.

Fan Li s'inclinò e disse: «Complimenti Vostra Maestà, congratulazioni!». «Dopo aver assistito alla pericolosità dei guerrieri di Wu, ebbene, di cosa dovremmo gioire?» chiese stupito Gou Jian. Fan Li replicò: «Sire, avete detto che nulla potrà fermarvi, con una tale determinazione realizzerete grandi cose. Riguardo la difficile situazione in cui ci troviamo, devo assolutamente discuterne con il funzionario Wen». «Bene, convocalo a corte» disse il sovrano.

Fan Li lasciò la sala e ordinò a un servitore di chiamare a palazzo il ministro Wen Zhong. Il funzionario ne attese personalmente l'arrivo in piedi sul portone d'ingresso, non passò molto tempo prima che Wen Zhong sopraggiungesse svelto a cavallo. I due entrarono a corte fianco a fianco.

Nativo di Wan, nel regno di Chu, Fan Li era in passato un uomo che poco si preoccupava dell'etichetta. Senza nessuna attenzione alla vita inezia, la sua condotta, nonché le sue azioni, spesso superavano ogni aspettativa. La gente della sua terra lo chiamava "Fan l'eccentrico". Quando Wen Zhong arrivò in quel paese come magistrato, sentendone parlare decise di inviare un subordinato per convocarlo. Dopo aver incontrato Fan Li, l'uomo alle dipendenze del magistrato tornò indietro e affermò: «Quell'individuo è noto per essere il pazzo del paese e conduce una vita sregolata». Wen Zhong sorrise e disse: «Quando qualcuno agisce in modo insolito, fuori dal comune, le persone ordinarie ne fanno un problema; egli ha una propria e brillante visione, per questo i mediocri lo insultano come fosse un folle. Ditemi, come potreste voi comprendere il signor Fan?». Quindi il magistrato si recò di persona a fargli visita ma Fan Li, dapprima, evitò l'incontro. Aspettandosi una seconda visita, Fan prese dunque in prestito un abito dal fratello maggiore e si vestì in modo consono. Come previsto, Wen Zhong tornò dopo qualche ora. Dopo essersi presentati, i due discussero a lungo dei criteri per essere un regnante, ciascuno esponendo le proprie

opinioni. Furono in grado di comprendersi profondamente, tanto da pentirsi di non essersi mai incontrati prima.

Entrambi credevano che la Pianura Centrale²⁰⁹ mancasse di vigore, Chu era sì un vasto regno, ma disorganizzato, le uniche forze in grado di sorgere e conquistare il dominio erano i paesi sud-orientali. Per questo Wen Zhong decise di dimettersi dal proprio incarico ufficiale e dirigersi verso il regno di Wu con Fan Li.

Al tempo, Wu Zixu era il favorito e consigliere del sovrano di quel regno; il paese stava inoltre attraversando un periodo davvero prospero.

I due vissero nella capitale di Wu, Gusu, per qualche mese. In quel lasso di tempo ebbero modo di osservare attentamente le varie riforme messe in atto da Wu Zixu: ne convennero si trattasse di un uomo dalle abilità eccezionali e degno d'ammirazione, non necessariamente gli sarebbero stati migliori. Tale, in sostanza, era il nocciolo della questione. Wen e Fan discussero profusamente: il regno di Yue, paragonato a Wu, era vicino e dalle usanze sociali simili; benché esiguo come territorio, lì vi avrebbero potuto dimostrare le proprie capacità. Fu così che Wen Zhong e Fan Li giunsero fino a Yue, dove il sovrano Gou Jian li accolse calorosamente e, dopo averne constatato l'ammirevole talento, li investì del titolo di funzionari.

Qualche tempo dopo, ignorandone i suggerimenti, il re aveva dichiarato guerra proprio al regno di Wu e nominato il crudele Shi Mai generale del suo esercito. Seguì una pesante sconfitta lungo le rive del fiume Qiantang: Gou Jian e il suo esercito si ritrovarono circondati sul monte Xianglu, a un passo dalla morte e dalla perdita dell'indipendenza. Questa volta il re mise in pratica il piano elaborato dai suoi due funzionari: corrompere l'infedele ufficiale di corte Bo Pi, molto vicino al sovrano di Wu. Il re Fuchai, come conseguenza, invece di seguire il saggio parere di Wu Zixu, accolse le proposte di Bo Pi e accettò un accordo di pace con Yue, trattenendo però Gou Jian in carcere e rilasciandolo solo in seguito. Fu dopo quell'episodio che il re di Yue iniziò a coltivare un desiderio di vendetta nei suoi confronti, e decise quindi di mettere in pratica le nove strategie per annientare Fuchai e il suo regno illustrate passo passo dal funzionario Wen.

²⁰⁹ *Zhongyuan* 中原: La Pianura Centrale o Zhongyuan, o Zhongzhou, è un termine con cui ci si riferisce a un concetto geografico, precisamente all'area lungo il tratto inferiore del Fiume Giallo, che costituì la culla della civiltà cinese [N.d.T.].

«Primo: seguite l'insegnamento della virtù, siate devoto e rispettoso verso l'universo e il regno delle divinità, otterrete così un cuore che non conosce sconfitta. Secondo: donate a Fuchai una grande quantità di denaro, ciò ne farà un uomo lussuoso e non dubiterà delle vostre intenzioni. Terzo: prendete in prestito cibo dal regno di Wu, cuocetelo a vapore e restituite il grano in gran misura, vedendone la quantità, il sovrano lo distribuirà ai contadini per coltivarlo, usando semi cotti, tuttavia, la semente nelle risaie non crescerà e sarà carestia nel paese. Quarto: fate dono al re di Wu delle donne più belle, come Xi Shi e Zheng Dan: rapito dal loro fascino non presterà attenzione agli affari di governo. Quinto: donate esperti fabbricanti a Wu, indurranno il sovrano a edificare maestosi edifici imperiali consumando ingenti risorse finanziarie. Sesto: corrompete i ministri di Wu e manderete in rovina il suo governo. Settimo: create discordia fra il re e i suoi saggi ufficiali, Wu Zixu sarà ridotto al nulla. Ottavo: mettete da parte cibo e sufficienti finanze. Nono: fabbricate armi, addestrate soldati e attendete un'opportunità per attaccare».

Otto metodi avevano avuto successo. Il nono, l'ultimo, aveva invece riscontrato un arduo ostacolo: chiunque aveva compreso che gli otto guerrieri giunti da Wu, l'efficacia dei loro armamenti e la perfezione delle loro tecniche di combattimento non avevano eguali nel regno di Yue.

Fan Li mise al corrente Wen Zhong dei duelli appena terminati. Wen aggrottò le sopracciglia e disse: «Fratello Fan, la forza delle loro spade è un grave svantaggio da parte nostra, e l'abilità con cui hanno adoperato le pratiche di Sunzi, combattendo in gruppo, è ancor più temibile». «È così. Al tempo in cui Sunzi assisteva il governo di Wu, il suo esercito soverchiò il regno di Chu e ne conquistò Ying, la capitale. Un utilizzo delle forze militari eccelso, non vi era nessuno capace di emularne la forza. Persino il grande stato di Jin ne rispettava la minaccia. Ne *L'arte della guerra*, si dice che il principio è quello di formare un solo corpo compatto quando l'avversario è diviso in dieci unità, così lo si potrà attaccare con una forza dieci volte superiore alla sua, vi saranno dunque i molti contro i pochi. È con tale e invincibile strategia che gli spadaccini di Wu hanno sconfitto i nostri guerrieri» rispose Fan Li.

Discutendo, i due giunsero al cospetto del sovrano. Gou Jian, ancora assorto nei suoi pensieri, stringeva fra le mani quell'affilata spada dalla lama sottile come carta.

Trascorso un tempo indefinibile, alzò la testa e disse: «Funzionario Wen, tempo fa il regno di Wu vantava i coniugi Gan Jiang e Mo Ye, formidabili fabbri. Yue, dalla propria, aveva il leggendario Ou Yezi. Oggi quei tre non fanno più parte di questo mondo, Wu, tuttavia, possiede ancora abili forgiatori. Per quale motivo nel mio regno nessuno ha ereditato le sapienza di Ou Yezi?».

«Ho sentito che Ou Yezi aveva due apprendisti: Feng Huzi e Xue Zhu. Il primo si è trasferito nello stato di Chu, il secondo, Xue Zhu, si trova ancora nel vostro regno» rispose Wen Zhong. Il re scoppiò in una risata e ordinò: «Funzionario, convoca immediatamente Xue Zhu e incarica un uomo di recarsi a Chu, dategli sufficiente denaro per riportare indietro Feng Huzi». Wen Zhong obbedì e lasciò immediatamente il palazzo.

Il giorno seguente, di mattina presto, il funzionario annunciò di aver inviato qualcuno a Chu. Xue Zhu, nel frattempo, era invece già presente.

Gou Jian concesse udienza all'apprendista, poi gli si rivolse dicendo: «Il tuo maestro, Ou Yezi, in passato ricevette un ordine da mio padre, sovrano prima di me: forgiare cinque spade. Quelle cinque prodigiose armi hanno pregi e difetti, vorrei sentire la tua opinione al riguardo». Xue Zhu s'inchinò e rispose: «Umilmente, Vostra maestà, ho sentito il mio vecchio maestro parlare di queste cinque spade, tre grandi e due piccole. Le chiamò Oscurità, Nobile Purezza, Scacciademoni, Ventre di Pesce e Maestosa Imperfezione. Al momento Oscurità si trova a Chu, Scacciademoni e Ventre di Pesce sono nel regno di Wu, Nobile Purezza e Maestosa Imperfezione, queste due spade, sono ancora nel vostro palazzo reale». «È così», confermò Gou Jian.

Al tempo, dopo aver commissionato le cinque spade, Yun Chang, allora sovrano di Yue e padre di Gou Jian, ricevette una richiesta da parte di Helü, principe di Wu, proprio riguardo a quelle nuove armi. Rispettoso e timoroso della potenza di quel regno, Yun Chang non poté che fargli dono di tre spade: Oscurità, Scacciademoni e Ventre di Pesce.

Fu con quest'ultima che Helü assassinò il re Liao e prese il trono di Wu.

In situazioni avvolte dal mistero, Oscurità finì invece in un corso d'acqua. Fu il sovrano di Chu, tempo dopo, a recuperarla. Udita la notizia, tuttavia, il re di Qin reclamò la spada, ma il re di Chu non acconsentì mai alla richiesta, nemmeno in seguito ad alcuni conflitti fra i due paesi.

Xue Zhu continuò: «Il maestro disse che fra le cinque spade, Scacciademoni era quella di più alto livello. Maestosa Imperfezione e Oscurità le seconde. Vi era poi Ventre di

Pesce, e infine Nobile Purezza. Durante la forgiatura di quest'ultima, la lega composta da oro e rame non si mescolò a dovere. La sua lama è sì affilata, ma non è una spada davvero preziosa». «Stando così le cose, le due spade in mio possesso, Maestosa Imperfezione e Nobile Purezza, non sarebbero alla pari delle due appartenute al sovrano di Wu?» disse Gou Jian. L'apprendista subito si scusò: «Imploro il vostro perdono, Sire, quest'umile uomo ha parlato senza mezzi termini». Il re alzò una mano senza dire nulla, da quelle parole comprese che quanto Xue Zhu aveva appena detto corrispondeva a verità.

Intervenire Fan Li dicendo: «Hai appreso le tecniche dal tuo venerabile maestro, sei dunque in grado di fucinare spade: forgia qualche capolavoro, potrebbero non essere inferiori a quelle di Wu». «Rispettabile funzionario, non posso farlo» rispose Xue Zhu. «Per quale ragione?» lo incalzò Fan Li. L'apprendista allungò le braccia. Il pollice e il mignolo di entrambe le mani erano stati amputati, gli restavano in tutto sei dita.

«Pollice e indice sono necessari per lavorare una spada. Lotto per sopravvivere, oramai sono uno storpio» dichiarò Xue Zhu.

Gou Jian chiese: «Quelle quattro dita, è stato un tuo nemico a farlo?». «Non un nemico, il mio vecchio compagno apprendista» rispose Xue Zhu. «Un tuo compagno apprendista? Non starai parlando di Feng Huzi? Perché l'avrebbe fatto? Ah... Dev'essere poiché possedevi un'arte della forgiatura superiore alla sua. Sopraffatto dall'invidia ti fece questo per impedirti di lavorare ancora a una spada», Fan Li si lasciò trasportare in queste congetture senza prima riflettere. L'apprendista restò in silenzio, gli sembrò sconveniente replicare a tali supposizioni.

Gou Jian disse: «Ho da poco inviato un uomo a Chu per convocare Feng Huzi. Ora comprendo non verrà dacché teme una tua vendetta». «Siete molto saggio, Vostra Maestà. Il mio vecchio compagno Feng, tuttavia, non si trova a Chu, si è trasferito nel regno di Wu» rispose l'apprendista. Gou Jian, un po' sorpreso, aggiunse: «Lui... si trova a Wu. Cosa vi sta facendo?».

Xue Zhu iniziò a raccontare: «Tre anni fa, il compagno Feng venne nella mia modesta casa per farmi esaminare una preziosa spada. Ne fui meravigliato. Quell'arma era stata forgiata dal nostro vecchio maestro Ou Yezi come dono per il regno di Chu, portava il nome di Lavoro che scorre. Un'arma insuperabile, ricoperta da incisioni su tutta la lunghezza, come il fluire d'acqua. In precedenza, un'unica sola volta, avevo sentito il vecchio maestro parlare di tre spade forgiate proprio per il sovrano di Chu: Drago degli

Abissi, Quietè e, appunto, Lavoro che scorre. Il re le adorò oltre misura. Ora mi chiedo se Feng Huzi ne sia per caso entrato in possesso».

Gou Jian intervenne: «È possibile che il re di Chu gliene abbia fatto dono».

Xue Zhu rispose: «Non è scorretto affermare ciò, se così fosse, tuttavia, lo fece indirettamente. Dopo che le armate di Wu annientarono quelle di Chu, così almeno mi riferì il compagno Feng, Wu Zixu ritrovò nella tomba di re Ping, il precedente sovrano del regno, una preziosa spada. Rientrato nel suo paese, udendo il nome di Feng Huzi, decise di concedergli quella spada come regalo: disse che l'arma era un'eredità del suo vecchio maestro, e dunque Feng ne era il legittimo proprietario».

Gou Jian fu di nuovo sorpreso. Dopo un momento d'esitazione, parlò: «E così Wu Zixu fu capace di separarsi da quella spada. Che uomo straordinario, un vero eroe!». Il re scoppiò in una risata, poi aggiunse: «E grazie al mio piano il re Fuchai ha costretto un tale uomo al suicidio...». Gou Jian, se possibile, continuò a ridere ancora più forte.

Mentre il sovrano rideva, nessuno osò emettere il minimo suono. Rise a lungo, poi, finalmente, chiese: «Donando la prodigiosa spada Lavoro che scorre, Wu Zixu cosa stava architettando?». Xue Zhu rispose: «Feng mi disse che Wu Zixu non nascondeva altri fini, semplicemente ammirava le abilità del nostro vecchio maestro. Dopo aver ricevuto un tale dono, in cuor suo Feng si sentì in debito nei confronti del generale. Che raro tesoro, pensò; decise dunque di recarsi a Wu per estendere personalmente i suoi ringraziamenti. Il generale lo accolse come un ospite di riguardo. Organizzò una cerimonia di benvenuto in suo onore, acquistò per lui una casa e lo trattò con estrema cortesia». «È sempre in tal maniera, quando vuole rendere una persona a lui fedele, che Wu Zixu si comporta. Andò così anche ai tempi del re Liao di Wu» dichiarò il re.

Alle parole del sovrano, Xue Zhu rispose: «Avete un prodigioso intuito, Sire. Compagno Feng non comprese l'astuzia di Wu Zixu. Riconoscente dal profondo del cuore, chiese ripetutamente in che modo potesse mai ripagare tanta gentilezza. Il generale gli rispose di essere onorato della sua presenza, e che a un ospite del regno non avrebbe azzardato chiedere nulla in cambio». Al che intervenì Gou Jian: «Un passo indietro oggi, per avanzare di due domani. Vecchia volpe! Davvero un uomo navigato e insidioso». Poi continuò Xue Zhu: «Vostra maestà, siete incredibilmente perspicace. Feng, infine, disse al generale di non avere altre capacità se non quella di forgiare spade, avrebbe dunque creato dei preziosi capolavori per ripagare il generoso trattamento ricevuto».

Gou Jian sollevò la mano chiusa, poi si colpì la coscia. «Continua!» disse, e l'apprendista continuò: «Allora Wu Zixu rispose che il regno di Wu possedeva già molte prodigiose spade: non ne servivano altre; la produzione di una spada, in aggiunta, costava una tremenda fatica. In passato, anche gli abili Gan Jiang e Mo Ye fallirono nella forgiatura. Solo quando Mo Ye si gettò nella fornace ne nacque una prodigiosa spada. Una tale tragedia non deve assolutamente ripetersi». Meravigliato, Gou Jian chiese: «Sul serio non voleva che Feng Huzi forgiasse spade? Ciò è ridicolo». Xue Zhu proseguì: «Anche Feng ne rimase colpito. Poi, un giorno, Wu Zixu si recò nuovamente a fargli visita. Parlò dei conflitti per la supremazia fra gli stati settentrionali di Qi e di Jin, in rivalità col regno di Wu. Disse che i guerrieri di Wu erano valorosi, sarebbero stati in grado di ottenere il sopravvento; i veicoli da guerra e le tattiche utilizzate, tuttavia, erano nettamente inferiori, mentre spade e alabarde non erano sufficientemente affilate. Il compagno Feng argomentò allora dei metodi con cui forgiare spade. Ciò che Wu Zixu voleva, fin dall'inizio, non erano poche prodigiose spade, bensì decine di migliaia di armi ben affilate».

Gou Jian ebbe un gesto di stizza, comprese immediatamente. Guardò verso Wen Zhong e Fan Li. Il primo aveva il volto oscurato dalla preoccupazione, Fan Li stava invece vagando in qualche congettura. Poi il re chiese: «Funzionario Fan, cosa ne pensi?» «Wu Zixu era un uomo davvero astuto. Ora è morto, certo, ma qualora fosse ancora vivo, l'avreste senza dubbio tenuto in scacco, Vostra Maestà» rispose Fan Li.

«Temo di non esserne nemmeno mai stato un avversario» disse sorridendo il sovrano. Allora Fan Li aggiunse: «Wu Zixu è caduto vittima della vostra ingegnosa trama, che minaccia potrebbe ancora rappresentare per il nostro paese?». Il re scoppiò a ridere. «Quanto dici è esatto» rispose, poi continuò: «Xue Zhu, il tuo compagno Feng ascoltò le parole del generale e lo aiutò infine a forgiare spade?». L'apprendista disse: «Sì, lo fece fin da subito. Si recò sul monte Mogan, dove vi erano le fornaci, e migliorò la tecnica di migliaia di artigiani forgiatori, seguendoli personalmente uno a uno. Da allora, le spade del regno di Wu sono le più affilate fra tutti gli stati». Gou Jian annuì col capo: «Dunque è così» disse.

Xue Zhu non aveva finito, così andò avanti col racconto: «Passato un anno, esausto dal duro lavoro, compagno Feng fece il mio nome a Wu Zixu. Il generale preparò compensi e doni, poi inviò personalmente Feng per convocarmi nel suo regno: l'avrei dovuto assistere nella forgiatura. Umilmente, pensai al paese di Wu come a un nemico mortale: in lotta con i

paesi confinanti e fornito di buone armi, avrebbe certamente ucciso la gente di Qi e Jin, per fare altrettanto, in seguito, con le persone di Yue. Decisi d'invitare compagno Feng a fare ritorno a Wu». «È così? Xue Zhu, sei stato molto giudizioso» disse Gou Jian.

«Vi ringrazio molto per le lodi, Vostra Maestà» rispose l'apprendista, poi continuò: «Purtroppo compagno Feng non ascoltò le mie parole: quella sera dormì nella mia modesta dimora, e nel cuore della notte, improvvisamente, mi puntò un coltello alla gola. Poi mi tagliò di netto quattro dita. Un povero storpio, questo diventai».

Il sovrano era furibondo, con voce severa disse: «Se mai l'avrò fra le mani, non ne avrò pietà».

A questo punto Wen Zhong chiese: «Maestro Xue, forse non potrai forgiare da solo; se lo insegnerai ad altri fabbri, tuttavia, anche noi saremo in grado di realizzare migliaia d'affilate spade». «Permettetemi di rispondere, funzionario Wen. Per fabbricare spade occorre ferro, e i regni di Wu e Yue l'hanno entrambi, ma Yue produce del raffinato rame, mentre Wu del bronzo» disse il fabbro.

Fan Li azzardò: «Wu Zixu aveva da tempo spedito le truppe a protezione delle miniere e non ne permetteva l'estrazione alle persone comuni, dico bene?», «Funzionario Fan, ne eravate al corrente dunque» rispose Xue Zhu. Il funzionario sorrise: «Sto solo supponendo» disse, poi aggiunse: «Ora che il generale è morto, non è certo che i soldati ne seguano ancora gli ordini. Con una buona somma di denaro ottenere quel rame non sarà così difficile».

Parlò Gou Jian: «Una fonte d'acqua lontana non può domare un propinquo incendio. Se aspettassimo rame, raffinatura, lavorazione e forgiatura, senza impedimenti ci vorrebbero due o tre anni, come minimo. Se Fuchai non vivesse tanto a lungo, non sarebbe forse il rimpianto più grande delle nostre vite?»

Wan Zhong e Fan Li s'inchinarono insieme, poi dissero: «Sì, Vostra Maestà. In quanto vostri ministri, penseremo a una nuova strategia».

Fan Li lasciò dunque il palazzo. Camminando, si lasciò trasportare dai suoi pensieri: «Il re non può aspettare due o tre anni, io non sono in grado di attendere nemmeno un giorno o una notte, eppure...» la malinconia gli attanagliò lo stomaco. Subito, nella mente, comparve un'immagine, un'ombra, una bellezza sorprendente.

Una ragazza faceva il bucato lungo la riva di un ruscello, il suo nome era Xi Shi. Fu il funzionario a incontrarla. Uno splendore senza eguali: incarnava il fascino dell'acqua e delle montagne di Yue.

In seguito, fu ancora il funzionario, purtroppo, ad accompagnarla nel regno di Wu seguendo il piano elaborato da Wen Zhong.

Era poca la strada che separava le città di Huiji e Gusu, capitale del regno di Wu, un tragitto sul fiume di appena qualche giorno. Nonostante ciò, il tempo fu sufficiente affinché i sentimenti di due persone crescessero tanto da non volersi più separare. Il candido viso di Xi Shi era imperlato di lacrime, la sua voce risuonò morbida e dolce: «Caro, torna a prendermi appena possibile, promettimelo. Ti aspetterò notte e giorno. Dillo un'altra volta, dimmi che mai e poi mai ti dimenticherai di me».

La vendetta nei confronti di Wu poteva anche attendere, Soffice di luce, invece - questo era il nome con cui Fan Li la chiamava - si trovava fra le braccia di Fuchai. Gelosia e rabbia assediaron il cuore del ministro. Doveva trovare il modo di fabbricare quante più spade possibile, velocemente, e più letali di quelle brandite dagli uomini di Wu.

Il ministro passeggiava lungo la strada. In lontananza diciotto guardie lo seguivano.

All'improvviso, proveniente da ovest, si udì qualcuno intonare una canzone del regno di Wu: «La mia spada terrorizza il nemico, la mia spada veloce gli taglia la testa...»

Cap. 3

Marciando a braccetto con fare borioso, otto uomini in nero avanzavano barcollando e cantando a squarcia-gola. Vedendoli, i passanti evitavano di passarne in prossimità. Erano gli spadaccini di Wu del giorno prima: procedevano pencolando lungo il viale, evidentemente ubriachi.

Fan Li si accigliò. Il dolceamaro sentimento che poco prima gli stringeva lo stomaco lasciò spazio a un'ardente collera.

Gli otto di Wu gli si fermarono dinanzi. Uno di loro si fece avanti, con occhi sonnolenti e annebbiati dall'alcool gli lanciò un'occhiata obliqua, poi disse: «Tu... Tu sei il funzionario Fan...» e rise sonoramente. Due guardie del funzionario presero posizione e lo ammonirono: «Non siate impertinente. Levatevi!». Gli spadaccini in scuro risero smodatamente: «Non siate impertinente. Levatevi!» ripeterono imitandole. In risposta, le due guardie estrassero le spade e dichiararono: «Per ordine del sovrano, chi osa ostacolare il funzionario sarà immediatamente passato a fil di lama!»

Il capo degli uomini in nero, mantenendo a fatica la posizione eretta, rispose: «Lo farete voi, o sarò io a farlo?»

“Sono pur sempre delegati di Wu: per quanto scontrosi, non posso affrontarli” pensò Fan Li, ma fece appena in tempo a dire: «Lasciatelo andare!» che un bagliore, all'improvviso, accompagnò il grido delle due guardie. Le spade che reggevano con la mano destra erano già cadute al suolo. Con sguardo arrogante, il capo degli spadaccini in nero ripose lentamente la spada nel fodero.

All'unisono, anche gli altri sedici sottoposti del funzionario sfoderarono le loro armi e si disposero accerchiando gli otto spadaccini di Wu.

Con un sorriso sardonico, il capo degli otto in nero disse: «Siamo giunti a Huiji da Gusu, non avevamo mai pianificato di tornare indietro vivi. Vediamo quanti di voi saranno necessari per sconfiggere otto spadaccini di Wu». Pronunciata l'ultima sillaba, i suoi compagni lanciarono un grido: schiena contro schiena, otto spade sguainate.

Fan Li rifletté ancora: “Chi pecca di lassismo nelle piccole questioni limita grandi progetti. Se ora uccidessi questi otto uomini, il mio paese non sarà preparato ad affrontare la rivalse di Fuchai”. Con voce autorevole disse alle sue guardie: «Questi otto signori sono ambasciatori del Grande regno, non occorrono maniere insolenti, lasciateli passare!».

Quindi si fece da parte sul lato della strada. Con occhi che parevano incendiati, anche le guardie si ritirarono contro voglia. Il funzionario Fan aveva dato un ordine del resto, nessuno osò disobbedirgli.

Gli otto in nero scoppiarono a ridere, poi ripresero a intonare: «La mia spada terrorizza il nemico, la mia spada veloce gli taglia la testa!»

Da lontano giunse un belare di capre.

Vestita di un abito leggero verde pallido, una giovane ragazza si avvicinava da oriente percorrendo la lunga strada: portava al pascolo una decina di capre. Il piccolo gregge arrivò nei pressi del gruppo di spadaccini in nero, passandogli poi attraverso.

Uno degli uomini di Wu, innervosito, ondeggiò la spada e trafisse una delle bestie: un colpo mortale attraversò l'animale dalla testa alla coda, un taglio talmente preciso che persino il naso fu tagliato in due parti identiche. Sorprendente. Le viscere della povera bestia ricoprirono il terreno. I suoi sette compagni esultarono; lo stesso Fan Li non poté astenersi dall'ammirarne la magnifica tecnica.

La fanciulla maneggiò una canna di bambù per radunare il gregge. Poi chiese: «Perché hai ucciso una delle mie capre?». La sua voce risuonò delicata e nitida, ma vi si percepì anche un velo di collera.

L'uomo in nero fendeva l'aria con la spada ancora insanguinata, «Ragazzina, ora farò lo stesso con te!» disse ridendo.

«Signorina, presto, venite qui, questi uomini sono ubriachi!» gridò Fan Li.

«Essere ubriachi non è una scusa per comportarsi in questo modo» rispose la fanciulla.

Lo spadaccino sollevò più in alto l'arma e la fece ruotare, diverse volte, proprio all'altezza del capo della giovane. «Avevo intenzione di tagliarti questo piccolo melone, ora che ti guardo però, sei molto bella, sarebbe un vero peccato» le disse. Di nuovo i suoi compagni risero di gusto.

Anche Fan Li osservò la fanciulla: viso ovale, lunghe ciglia e pelle candida; profilo snello e corporatura minuta. Incantevole. «Signorina, presto!» ripeté. «Va bene!» rispose lei, e fece eco con un cenno della testa.

L'uomo di Wu mosse la spada puntando dritto all'addome della ragazza, «Se è così...» ma la ragazza gli vibrò un colpo fulmineo sul polso, zittendolo. Lo spadaccino percepì solamente un acuto dolore, seguito da un suono freddo: la spada gli era caduta a

terra. La giovane sollevò di nuovo il bastone di bambù: un lampo color giada, con una stoccata gli accecò l'occhio sinistro. L'avversario lanciò un grido carico di dolore portandosi entrambe le mani al viso per proteggersi.

Due colpi rapidi e sinuosi, uno al polso e uno in viso; gesti essenziali senza alcun movimento superfluo, eppure, per qualche ragione, lo spadaccino di Wu non poté evitarli. I suoi compagni ne furono stupiti. Uno di loro, alto e robusto, impugnò la spada con l'intento di ripagare la ragazza con la stessa moneta. Se ne poteva intuire la forza e la velocità: un sibilo fendette l'aria.

La fanciulla non cercò di evitare l'uomo in arrivo, si limitò ad alzare il bastone. Un rumore sordo. Un colpo raggiunse lo spadaccino alla spalla destra placandone all'istante tutto il vigore; poi un altro ancora all'occhio destro. Grugnendo alla stregua di una bestia ferita, l'uomo in nero provò a ondeggiare una coppia di colpi con la mano libera, senza tuttavia trovare il bersaglio. Sul volto aveva un'espressione orribile, mentre dall'occhio continuava a colare sangue fresco.

Quella ragazza aveva vinto due avversari con quattro attacchi, i presenti tuttavia, videro soltanto il bastone di bambù oscillare. Gli avversari venivano feriti con una rapidità superiore a quanto si potesse cogliere distintamente. Dapprima stupiti, i guerrieri di Wu rimasti da parte s'infuriarono, sguainarono dunque le spade e si disposero in cerchio, lasciando la giovane al centro.

Non avendo mai ricevuto un canonico addestramento, Fan Li, seppur fra i più abili spadaccini del regno, non si intendeva molto di tecniche di spada, ma quella ragazzina che all'apparenza non aveva più di sedici o diciassette anni, aveva soggiogato due esperti spadaccini di Wu armata di una sola canna di bambù. Benché non ne avesse dato prova fino in fondo, era evidente che la sua tecnica provenisse da una scuola d'alto livello. Il funzionario ne fu sorpreso e compiaciuto, supponeva che affrontando più avversari, la fanciulla avrebbe potuto mostrare abilità persino superiori. Fan Li, tuttavia, concluse che difficilmente sarebbe stata in grado di fronteggiare sei capaci guerrieri, pertanto, con voce risoluta disse: «Rispettabili spadaccini di Wu, non credete sarebbe un disonore per il vostro regno combattere in sei contro una sola ragazza?», e ridendo aggiunse: «Supponendo siate in grado di sconfiggerla, ovviamente». Poi batté le mani. Come dal nulla sbucarono le sedici guardie che accerchiarono gli spadaccini in nero, a spade sguainate.

«Sei contro uno, chissà se riuscirete a vincere!» disse la giovane ridendo, dunque sollevò in maniera impercettibile la mano sinistra. In un istante, il bastone di bambù nella destra era già diretto al volto di un avversario. Quello alzò rapido la guardia con la spada, ma la ragazza aveva anzitempo mutato direzione: il busto di uno spadaccino in nero alle sue spalle. Calarono contemporaneamente tre fendenti verso la giovane. Rotazione. Angolazione. Schivata. La sua tecnica di controllo del corpo era eccellente: evitò con disinvoltura gli attacchi. Poi un colpo sordo. Di nuovo colpì uno spadaccino in scuro al polso, facendogli perdere la presa sull'arma.

Pronte a entrare in battaglia, le sedici guardie di Yue avevano intenzione di attuare una manovra di aggiramento, ma la scintillante trama di spade degli uomini in scuro ne aveva già serrato la strada. Come avrebbero potuto illudere un tale schieramento?

La fanciulla attraversò invece più volte e con rapidità la rete di nemici in entrambe le direzioni, come un'onda increspata dal vento. La cintura e le lunghe maniche del suo abito verde fluttuavano nell'aria: un'immagine splendida. Le spade degli uomini in scuro caddero al suolo una dopo l'altra in un susseguirsi di imprecazioni e grida. Il duello era già terminato. Rimasto in piedi o accucciatosi a terra, ciascun guerriero di Wu aveva perso un occhio: chi il destro, chi il sinistro.

La giovane, con voce trionfante, disse: «Voi avete ucciso una mia capra, volete sdebitarvi o no?»

Fra loro vi fu qualcuno che ruggì di rabbia, altri invece, troppo impauriti, caddero in preda allo sgomento. Quegli otto uomini erano spadaccini valorosi e impavidi, nessuno di loro, normalmente, avrebbe mai lasciato trasparire alcun timore, nemmeno se avessero loro mozzato mani e piedi. Quanto era appena accaduto, tuttavia, aveva per loro dell'inspiegabile: una ragazza che portava al pascolo le capre, poi le ferite agli occhi, venire disarmati, e infine dolore e paura.

La giovane parlò di nuovo: «Se non mi ripagherete per la capra perderete anche l'altro occhio». Gli otto in scuro, involontariamente, fecero tutti un passo indietro.

A quel punto intervenne Fan Li: «Signorina, vi ripagherò io con cento capre, ma per favore, lasciate andare questi otto uomini!». La ragazza gli rivolse un sorriso e rispose: «Sei molto gentile ma non voglio cento capre, una sola è sufficiente».

Dunque il funzionario ordinò ad alcuni suoi sottoposti: «Scortate gli emissari del Grande regno alla locanda perché possano riposare, poi affidateli alle cure di un medico».

Le guardie eseguirono subito quanto indicato prendendo sotto scorta gli otto uomini. Disarmati e con le mani al volto per tamponare le ferite, gli spadaccini di Wu s'incamminarono al loro fianco completamente avviliti, come galli sconfitti in battaglia.

Fan Li fece qualche passo e chiese: «Signorina, qual è il vostro onorabile nome di famiglia?», «Come?» rispose la fanciulla. Il funzionario riformulò la domanda: «Signorina, come vi chiamate?», «Mi chiamo A Qing. Tu?» disse lei.

“Dunque è una semplice ragazza di campagna, non conosce nemmeno le norme di cortesia. Chissà come avrà raggiunto una padronanza della spada tanto eccelsa. Forse dovrei soltanto chiederle chi sia il suo maestro per poi invitarlo ad addestrare i nostri soldati. Così facendo, Wu non rappresenterebbe più un pericolo?” pensò sorridendo Fan Li. Un tenero tepore gli scaldò il cuore immaginando il giorno in cui avrebbe di nuovo incontrato Xi Shi. «Mi chiamo Fan Li. Signorina, posso invitarvi a mangiare qualcosa a casa mia?» chiese alla fine il funzionario. «Non posso, devo portare il gregge a pascolare» rispose la giovane. «Casa mia ha un grande prato in cui potete portarvi le capre, poi vi ripagherò con altre dieci bestie ben nutrite» le disse Fan Li.

A Qing ne fu entusiasta, «Davvero? Benissimo» disse battendo le mani, poi continuò: «Ma non voglio essere ripagata, non hai ucciso tu questa capra». La ragazza si accovacciò e accarezzò delicatamente il corpo mutilato dell'animale. Con voce sconsolata gli parlò: «Povero vecchio e obbediente caprone, un uomo ti ha ucciso, e io... non ho potuto salvarti».

Fan Li ordinò a una delle guardie rimaste di sistemare il corpo della capra e seppellirlo vicino alla dimora della signorina.

A Qing si alzò in piedi. Sulle guance le scorrevano visibili due piccole lacrime, ma nei suoi occhi si intravedeva limpido un luccichio di gioia. La giovane chiese: «Fan Li, tu... non permetterai alle tue guardie di mangiarsi il povero caprone, vero?». «Naturalmente. Non lo permetterò a nessuno» le assicurò il funzionario. La giovane, sospirando, disse: «Sei davvero buono. Le persone che detesto maggiormente sono quelle che uccidono le mie capre per mangiarcele. Però mia madre dice che se non vendiamo le capre, non avremo denaro per il riso». «A partire da oggi, chiederò di portare cibo e abiti per vostra madre. Crescete pure le vostre capre, non dovrete più venderne» rispose Fan Li. Raggiante, la ragazza abbracciò il ministro e disse ad alta voce: «Fan Li, sei davvero una brava persona».

Non solo aveva direttamente chiamato il ministro per nome, l'aveva per giunta abbracciato in mezzo al viale; le guardie che assisterono alla scena di una così innocente e diretta fanciulla non poterono trattenersi dal ridere; nessuna di loro, tuttavia, voltando la testa, osò lasciarsi scappare il minimo suono.

Fan Li prese la giovane stretta per mano: sembrava preoccupato che volgendo lo sguardo da un'altra parte, A Qing sarebbe scomparsa all'improvviso come uno spirito magico. Così, circondati dal belare dei ruminanti, il ministro le passeggiò fianco a fianco fino a casa.

A Qing radunò le pecore nella residenza del funzionario Fan Li. «Casa tua è enorme, ci vivi da solo?» esclamò sorpresa la giovane. Sorridendo debolmente, Fan Li le disse: «Temo sia davvero troppo grande per me; quando rientrerete a casa potreste domandare a vostra madre di trasferirvi qui, cosa ne pensate? In quanti siete in famiglia?». «Io e mia madre, noi due soltanto. Non credo lei accetterà, inoltre mi ricorda sempre di non parlare troppo con gli uomini. Ma tu sei una brava persona, sono certa non ci faresti alcun male» rispose la fanciulla.

Fan Li lasciò che il gregge della ragazza girasse liberamente all'interno del suo curato giardino, poi ordinò alle domestiche di portare qualche dolce nel padiglione esterno. Peonie *moutan*, peonie lactiflore, iris, orchidee e rose: quasi impietriti, i servi guardavano le capre divorare tutti quei costosi e raffinati fiori. Ciò che ancor più li sconvolse, tuttavia, fu vedere il ministro osservare quello scempio completamente indifferente e con un sorriso felice.

Capitolo III

Analisi del testo e strategia traduttiva

Che cosa vuole dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi “dire la *stessa cosa*”, e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre, non sappiamo quale sia *la cosa*. Infine, in certi sensi, è persino dubbio che cosa voglia dire *dire*²¹⁰.

Si potrebbe descrivere il “processo di traduzione” paragonandolo a una sorta di storia d'amore: un rapporto interpersonale in grado di coinvolgere numerosi e differenti aspetti socio-culturali. Benché la mia esperienza sia limitata, specialmente se paragonata a quella di un professionista, mi sono trovato fin da subito, involontariamente, in sintonia con questa riflessione: un approccio alla complessa ed eterogenea impresa che rappresenta il testo originale antropomorfizzato, come un appassionato amante, che seduce il potenziale interprete/traduttore nel proprio contesto e lo attrae intellettualmente. Più il testo originale appartiene a una cultura diversa da quella destinataria della traduzione, più questo rapporto si fa delicato e stimolante al tempo stesso; come si accettano pregi e difetti di un partner, altrettanto si dovrebbe fare verso un testo, senza distinzione. È molto difficile, tuttavia, se non impossibile, accogliere uno scritto nella sua totalità: ogni cultura è legata a un insieme di valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento e attività materiali distintivi i quali raramente trovano un vero e proprio riferimento diretto una volta decontestualizzati e riproposti in un diverso paese, una diversa lingua, una diversa società. Anche per i più avveduti e navigati esperti è necessario ricorrere dunque a una pratica di interpretazione, vero e proprio emblema dell'intero processo.

L'aspetto più problematico e dispendioso in termini di tempo della traduzione è probabilmente ottenere un'accurata interpretazione lessicale²¹¹, certo, tuttavia un traduttore

²¹⁰ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 9.

²¹¹ Dongfeng Wong, Dan Shen, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta - Journal des traducteurs/Translator's Journal*, vol. 44, n° 1, marzo 1999, p. 80.

non è solamente, e semplicemente, colui al quale viene richiesta una conoscenza approfondita di una lingua straniera: egli deve aver dimestichezza col contesto culturale del pubblico di riferimento. In linea di principio, la traduzione è una contraddizione in termini: si presenta come copia ma in realtà è un'originale²¹².

La traduzione è un'arte e non si improvvisa.

Esistono approcci e *modus operandi* diversi per questo lavoro, ovviamente, e ognuno dei quali prevede un enorme impegno, ciò nonostante, vi è un elemento che li caratterizza e li distingue da qualsiasi altra attività letteraria: la presenza di alcuni problemi intrinseci del mestiere, i quali devono essere affrontati in modo adeguato e giustificati in maniera soddisfacente.

3.1 Tipologia testuale

L'attività del traduttore ha come oggetto il testo in quanto realizzazione concreta della lingua, che costituisce l'unità minima della traduzione. Se è vero che ogni testo manifesta caratteristiche diverse e quindi richiede strategie traduttive diverse, è tuttavia anche vero che ogni testo non è un fenomeno unico e irripetibile, perché esistono innegabili somiglianze e correlazioni tra alcuni testi²¹³.

Dunque, la prima cosa da definire, nel processo dell'analisi traduttologica di uno scritto, è l'individuazione della tipologia testuale e successivamente, nel caso di un testo letterario, del genere, al fine di definire la funzione predominante del testo e le caratteristiche che lo contraddistinguono²¹⁴, e di mettere in atto, di conseguenza, le strategie più adatte.

Un romanzo è in grado di orientare il lettore con un insieme di regole espresse attraverso segnali come il titolo, l'introduzione, i personaggi e i temi. Pertanto, anche prima di aprire un libro, il lettore potrebbe avere già una buona idea della trama e, a grandi linee,

²¹² Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2010, p. 109.

²¹³ Margherita Ulrych (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET Libreria, 1997, pp. 12-13.

²¹⁴ Paola Faini, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2014, p. 31.

dello stile. Questo processo opera solitamente a livello inconscio: una storia di finzione dipende da un insieme di premesse e opinioni popolari generalmente accettate che richiedono un consenso immediato, emotivo e inarticolato da parte del pubblico²¹⁵.

Benché i contenuti e gli aspetti strettamente linguistici sono solo indicativi del genere testuale, poiché nella grande maggioranza dei testi non esistono chiari confini e le sovrapposizioni sono inevitabili²¹⁶, accettate alcune peculiarità del genere d'arti marziali, come per esempio le abilità fisiche sovrumane di alcuni protagonisti, il mescolarsi di vere tecniche di combattimento con elementi magici, la consapevolezza che i luoghi descritti, seppur espressi attraverso nomi reali, facciano parte di un mondo narrativo fantastico, si può affermare che il romanzo *wuxia*, e allo stesso modo le sue varie trasposizioni multimediali, è caratterizzato da uno sviluppo della trama, per così dire, teatrale: i protagonisti sono ben caratterizzati; le diverse scene, oltre ad essere nettamente scandite da brevi intervalli, si svolgono in uno spazio piuttosto limitato; la dialettica dei personaggi - ma questo deriva dal contesto storico - è molto enfatica; si osserva il susseguirsi di improvvisi colpi di scena.

Fabula e intreccio coincidono quasi sempre: nelle poche occasioni in cui si riscontra un'analessi, l'obiettivo è quello di caratterizzare meglio un personaggio, descrivendo qualche vicenda che riguarda il suo passato o in che modo, per esempio, sia giunto in quella situazione.

Il prototesto è caratterizzato da una funzione espressiva: i "testi con funzione espressiva, come ad esempio il testo letterario, [sono testi] le cui caratteristiche linguistiche sono riconducibili alle caratteristiche dell'autore"²¹⁷, e da una funzione evocativa, il cui nucleo è il destinatario.

Considerando la presenza di due funzioni predominanti nel prototesto, la strategia traduttiva che si è deciso di adottare si delinea come un ponderato equilibrio fra una traduzione semantica, con lo scopo di mantenere la centralità dell'autore e le peculiarità del prototesto, e una traduzione comunicativa, che è invece rivolta al destinatario del metatesto

²¹⁵ Margaret B. Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, op. cit., p. 103.

²¹⁶ Margherita Ulrych (a cura di), *Tradurre*, op. cit., p. 14.

²¹⁷ Paola Faini, *Tradurre*, op. cit., p. 32.

e tenta di produrre sul nuovo lettore un effetto il più vicino possibile a quello che il testo originale produceva sui suoi lettori²¹⁸.

3.2 Il lettore modello

In traduzione, il traduttore si rivolge a un lettore modello diverso da quello a cui si è rivolto l'autore dell'originale. Il lettore modello di un determinato testo, infatti, è colui in possesso di una serie di competenze e conoscenze necessarie ai fini di una corretta comprensione. Il lettore modello del prototesto è, almeno originalmente, legato al mezzo e alle modalità di diffusione iniziali del romanzo: la pubblicazione in serie attraverso il giornale di proprietà di Jin Yong, il *Ming Bao*, ha fatto sì che le sue opere, e dunque non solo questo romanzo, fossero etichettate come "letteratura popolare". Questa percezione, fra il pubblico in lingua cinese, non è cambiata nemmeno in seguito alla loro trasformazione in best-seller e ha contribuito al presupposto si trattasse di romanzi destinati quasi esclusivamente a una ristretta comunità di madrelingua cinesi, e non, per il vasto pubblico.

Oggi, questo bacino di lettori è costituito da una comunità eterogenea che coinvolge una molteplicità di madrelingua cinesi sparsi per il mondo e che si riconoscono in una cultura: la cosiddetta diaspora cinese.

Per quanto riguarda un'ipotetica definizione del lettore modello, o, come suggerisce Osimo, lettore implicito, del metatesto, si deve anzitutto considerare il genere letterario: per quanto popolare e diffuso a livello mondiale fra i lettori sinofoni, il genere *wuxia* non è propriamente il più conosciuto nel mondo occidentale, se non si considerano *wuxia* alcuni sotto-generi che però poco hanno a che fare con l'originale, e nemmeno lo sono alcuni dei suoi temi chiave come la Cina tradizionale, le dinastie, le arti marziali, il cavaliere errante cinese e così via. Per questi motivi, come minimo, il metatesto è rivolto a un fruitore che si sia già avvicinato precedentemente alla cultura e alla narrativa cinesi, grazie a una formazione universitaria o accademica o per via di un interesse personale, cosicché risulti in grado di comprendere, almeno in parte, la complessità degli argomenti trattati ed alcuni richiami appartenenti a una cultura e società lontani dalla sua. Di fatto, si è scelto d'inserire

²¹⁸ *Idem*, p. 15.

note esplicative in rare occasioni (vedasi esempio 1) e al solo fine di evitare confusione nel lettore; per quanto riguarda i vari personaggi e alcune vicende realmente accadute, riportate nel testo originale, non vi è invece alcuna nota, si presume che il lettore conosca già tali elementi o che s'informi a prescindere dal testo.

1. 两人都觉中原诸国暮气沉沉 [...].

Entrambi credevano che la Pianura Centrale* mancasse di vigore [...].

Nel caso dell'esempio appena riportato ho ritenuto opportuna l'aggiunta di una nota poiché la diretta traduzione in “la Pianura Centrale” di *zhongyuan* 中原, difficilmente avrebbe permesso al lettore modello del metatesto la comprensione riguardo a quale zona geografica, nello specifico, si stesse discutendo nel racconto. Ciò, a mio avviso, avrebbe reso ancor meno chiara la successiva decisione dei due interlocutori di abbandonare il paese in cui si trovavano (all'interno della vasta zona definita “Pianura Centrale”, appunto) perché ritenuto poco vigoroso. La nota è stata così riportata:

**Zhongyuan* 中原: La Pianura Centrale o Zhongyuan, o Zhongzhou, è un termine con cui ci si riferisce a un concetto geografico, precisamente all'area lungo il tratto inferiore del Fiume Giallo, che costituì la culla della civiltà cinese.

Il registro tendenzialmente alto, insieme ad alcuni termini arcaizzanti utilizzati nel metatesto, potrebbe risultare determinante nell'inquadrare ulteriormente il lettore modello come una persona dotata di una cultura medio-alta. Si veda l'esempio 2: invece di seguire le numerose ripetizioni lessicali tipiche del cinese, scelta impraticabile in italiano, la “spada” è stata resa come “il rilucente acciaio”.

2. [...] 剑到之时，人已离开，敌剑剑锋总是和他身子差了尺许。

[...] fra il rilucente acciaio e il suo corpo vi era sempre uno scarto di qualche centimetro.

3.3 La dominante

Ogni testo, anche quando viene dichiarato appartenente a un preciso autore, è in realtà un ibrido tra la creatività dell'autore dichiarato e le influenze dell'ambiente sull'autore, implicite o esplicite, consapevoli o inconsapevoli²¹⁹. La dominante è la componente attorno alla quale si focalizza il testo: essa “governa, determina e trasforma le altre componenti del testo”²²⁰.

L'elemento che maggiormente conferisce integrità al prototesto è di funzione estetica. Il romanzo, almeno nella porzione tradotta, è contraddistinto da una dominante legata a funzioni di carattere fonetico (in particolare al ritmo e alla presenza di molte onomatopee) e di registro (mescolanza di cinese semi-classico e vernacolare), nonché da alcuni rimandi intertestuali. Queste caratteristiche risultano piuttosto evidenti nei casi 3 e 4 riportati di seguito.

Nell'esempio 3 ci si trova di fronte un rimando intertestuale palese quando un personaggio, descrivendo una strategia adottata da alcuni spadaccini nemici, ricorre a un passaggio estrapolato dal celebre trattato di strategia militare di Sunzi (nella porzione di prototesto riportata di seguito non si legge il nome Sunzi poiché viene citato un paio di righe prima rispetto a quanto è stato reso in traduzione; il pronome *ta* 他, in ogni caso, si riferisce proprio allo stratega):

3. “[...] 他兵法有言道：’我专为一，敌分为十，是以十攻其一也，则我众而敌寡。能以众击寡者，则吾之所与战者，约矣。’ [...]。”

« [...] Ne *L'arte della guerra*, si dice che il principio è quello di formare un solo corpo compatto quando l'avversario è diviso in dieci unità, così lo si potrà attaccare con una forza dieci volte superiore alla sua, vi saranno dunque i molti contro i pochi».

Per quanto riguarda le funzioni di carattere fonetico invece, anticipando la strategia traduttiva adottata, in nessuna occasione le onomatopee del prototesto sono state rese attraverso le equivalenti, se esistono, onomatopee italiane, ma si è risolto di volta in volta adottando la strategia ritenuta più opportuna. Nel caso dell'esempio 4, vi sono state due

²¹⁹ Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*, op. cit., p. 44.

²²⁰ Roman Jakobson, *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p.41, cit. in Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p.10.

diverse decisioni in traduzione (sempre tentando di non allontanarsi troppo dal prototesto e dallo stile adottato): per la prima onomatopea sottolineata (*zheng* 铮) si è optato per l'utilizzo di un sostantivo fonetico ("clangore"), mentre per la seconda (l'interiezione cinese *yi* 咦 che esprime sorpresa) si è decisa una traduzione comunicativa attraverso un sintagma verbale (l'interiezione è stata tradotta come una domanda seguita dal commento: "Cos'è accaduto?" si sentì mormorare fra gli spettatori meravigliati).

4. 两人身子尚未站直，突然间白光闪动，跟着铮的一声响，双剑相交，两人各退一步。旁观众人都“咦”的一声轻呼。

Non avevano ancora ripreso posizione quando improvvisamente balenò un bianco bagliore, seguito da un clangore. Cingendo le spade, i due erano indietreggiati di un passo. «Cos'è accaduto?» si sentì mormorare fra gli spettatori meravigliati.

Il *wuxia* è un genere estremamente legato alla tradizione e alla cultura cinesi, e i romanzi di Jin Yong, da un certo punto di vista, possono essere intesi come una vera e propria esaltazione di molti elementi legati ad essa: dinastie, regni, imperatori, re, personaggi storici, leggende, valori tradizionali, confucianesimo, spirito cavalleresco, ecc. ecc. Tutto ciò risulta piuttosto evidente, nonché comprensibile, per un lettore di lingua cinese, mentre potrebbe non esserlo altrettanto per un lettore italiano in quanto, non condividendo lo stesso bagaglio culturale del lettore modello del prototesto, potrebbe non recepire in maniera così immediata molti riferimenti storico-culturali o la notorietà dei personaggi citati.

Di fatto, molti dei protagonisti presenti nel romanzo sono personaggi storici reali, così come lo è il contesto storico: la rivalità dei regni di Wu e di Yue durante il Periodo delle Primavere e degli Autunni. Il sovrano Gou Jian, i funzionari Fan Li e Wen Zhong, l'apprendista forgiatore Xue Zhu 薛烛 e la bella Xi Shi 西施 da una parte, il re Fuchai, il consigliere Wu Zixu e il fabbro Feng Huzi 风胡子 dall'altra, sono personaggi non solo vissuti davvero in quel periodo, ma molto noti al lettore cinese. Azzardando un paragone, in quanto a popolarità e reputazione, si potrebbe ricreare più o meno lo stesso effetto in un lettore italiano leggendo, per esempio, una storia sull'antica Roma e su alcuni fatti comunemente risaputi di quell'epoca.

Una soluzione interessante, in casi del genere, potrebbe essere la scelta adottata nella traduzione del romanzo *Rosa rosa amore mio* di Wang Zhenhe 王禎和 (*Meigui, meigui wo ai ni* 玫瑰, 玫瑰我爱你), in cui la traduttrice Anna Di Toro ha optato per un'operazione di estrema ricontestualizzazione: attraverso un complesso lavoro di adattamento la traduttrice ha modificato in maniera decisiva l'ambientazione originale del prototesto (dalla complessa situazione di Taiwan si è infatti passati a una Sicilia rurale), le varie sfumature linguistiche (i diversi dialetti e lingue coesistenti a Taiwan sono diventati l'italiano e i numerosi dialetti dell'isola meridionale, con una preponderanza del catanese), e, conseguentemente a tali scelte, i nomi dei personaggi. Va altresì detto che tale ipotesi, personalmente, non è mai stata nemmeno presa in considerazione in fase di traduzione.

3.4 Strategia traduttiva

A parte rare eccezioni, la traduzione non è un testo dotato di autonomia e il traduttore ha il dovere di non perdere di vista l'originale²²¹. Il primo quesito che mi si è presentato, in quanto traduttore, è stato con quale tempo coniugare il metatesto, scelta decisiva e mai banale, soprattutto se si considera la lingua di partenza. È seguita la necessità, dunque, di adoperare diversi accorgimenti grammaticali: l'inserimento di varie congiunzioni e elementi di coesione, come l'utilizzo di anafore o ellissi, allo scopo di unire frasi altrimenti separate da troppi segni d'interpunzione o ridondanti ripetizioni, come sovente avviene nel prototesto, inadatti alla lingua di destinazione; un ulteriore ostacolo, e non solo in questo caso, sono gli "aggettivi" (quando vengono usati come gli aggettivi della nostra lingua si intende, e non come verbi attributivi), essi hanno costretto a un doppio lavoro: oltre alla meccanica traduzione, è seguita la ricerca di una resa scritta adatta al testo e al pubblico di riferimento.

Quale soluzione è preferibile? Almeno per quanto riguarda questo romanzo, l'equilibrio tra funzione espressiva e vocativa nel testo originale e l'abbondanza di riferimenti culturali estranei alla cultura ricevente hanno comportato la messa in atto di una

²²¹ Margherita Ulrych (a cura di), *Tradurre, op. cit.*, p. 208.

strategia traduttiva principalmente orientata al testo di partenza, nel tentativo di preservarne la specificità culturale.

Una strategia che prevede la preservazione del prototesto come espressione di una cultura diversa, e che il traduttore aiuti il lettore a percorrere la differenza cronotopica tra sé e l'originale, è definita altamente traduzionale²²².

In modo analogo, ho trovato molto utile orientarmi verso quella che Osimo definisce “traduzione intersemiotica”²²³: di fatto, oltre alla traduzione del prototesto, mi sono avvalso della visione del suo adattamento televisivo per tentare di riprodurre nel modo più accurato e dinamico possibile alcune scene di combattimento. Parallelamente, ad eccezione di alcuni discorsi diretti, i quali vedono coinvolti personaggi socialmente umili, si è mantenuto un registro piuttosto alto per tentare una riproduzione del lessico arcaico utilizzato dall'autore del prototesto. Tali strategie, definite “comunicative”, hanno l'obiettivo di “produrre sul nuovo lettore un effetto il più vicino possibile a quello che il testo originale produceva sui suoi lettori”²²⁴.

Come si nota nell'esempio 5, infatti, in fase di traduzione mi sono orientato verso una strategia esplicitante: benché si tratti di un modo di dire estraneo alla cultura ricevente, il lettore modello del metatesto, a mio avviso, è in grado di cogliere il significato allusivo della dichiarazione. In fase di traduzione ho scartato l'idea di una resa connotativa la quale, per esempio, potrebbe essere risultata pressapoco così: “una soluzione lontana, non è in grado di risolvere il problema che ci affligge in questo momento”. Una tale soluzione, benché, forse, più comprensibile dal lettore modello italiano, non solo sarebbe risultata incompatibile con la linea stilistica della traduzione, avrebbe anche perso quel velo di esotismo che un'affermazione non perfettamente definibile e vagamente ambigua, almeno di primo acchito, porta con sé. Una tale sensazione, effettivamente, potrebbe anche essere quello che ricerca un lettore italiano (o non cinese) scegliendo un romanzo del genere. Allo stesso modo si è evitata un'eccessiva neutralizzazione del prototesto e delle immagini in esso espresse.

²²² Bruno Osimo, *Propedeutica della traduzione*, op. cit., p. 102.

²²³ *Idem*, p. 20.

²²⁴ Paola Faini, *Tradurre*, op. cit., p. 15.

5. 勾践道: “然而远水救不着近火 [...]”

Parlò Gou Jian: «Una fonte d'acqua lontana non può domare un propinquo incendio.»

3.4.1 I fattori sintattici

Due delle principali caratteristiche del prototesto, a livello sintattico, sono la rappresentazione e la descrizione delle scene di combattimento. Questi fattori, com'è già stato ampiamente anticipato del resto, costituiscono la forza di qualsiasi romanzo *wuxia* e sono distinti da un particolare uso della sintassi: periodi brevi, numerose onomatopee e particolari strutture in grado di conferire rapidità alla narrazione.

In fase di traduzione, vedasi l'esempio 6, una soluzione per tentare di riprodurre l'effetto serrato dell'azione descritta è stata quella di attenersi, per quanto possibile, alla sintassi originale: periodi piuttosto brevi e un ritmo spezzettato. Poiché il prototesto può fare ricorso a un lessico prevalentemente monosillabico e a molte, quasi ridondanti, ripetizioni, nel metatesto, il modo più efficace per ricreare quella sensazione di ritmo narrativo serrato e ricchezza di dettagli, a mio parere, ed evocare in maniera espressiva l'andamento botta-risposta di un duello e le rapide mosse di uno spadaccino, è stato quello di “isolare”, enfatizzandoli, certi movimenti separandoli tramite una fitta punteggiatura (es. “Piede. Spada. Suono”):

6. 这几下动作干净利落，固不待言，最难得的是齐整之极，同时抬脚，同时拖剑，回剑入鞘却只发出一下声响。

Tutti movimenti efficienti, senza alcun segnale, la cosa più straordinaria fu la rapidità d'esecuzione. Piede. Spada. Suono. Ogni cosa era perfettamente sincronizzata.

Oltre a ciò, si sono ricercati alcuni termini musicali, per così dire, come “vibrare”, “suono soffocato”, “metallico”, “clangore”, “scivolare”, “fulmineo” e così via, in grado non solo di riprodurre foneticamente la scena di un combattimento e la musicalità del testo originale, ma di essere utilizzati anche in sostituzione delle frequentissime onomatopee del prototesto. Si veda l'esempio sottostante: il ritmo del metatesto è il più simile possibile a quello del prototesto, pur mantenendo un buon grado di leggibilità.

7. 不料青衣剑士竟不挡架闪避，手腕抖动，噗的一声，剑尖刺入了锦衫剑士的咽喉。跟着当的一响，掷来的长剑刺中了他胸膛，长剑落地。

Inaspettatamente, il duellante corvino non cercò di fermare il colpo.

Vibrò un suono soffocato. Con mossa abile questi passò a fil di lama la gola dell'avversario.

Vibrò un suono metallico. L'altro spadaccino portò a segno il colpo al petto, poi la sua spada cadde al suolo.

Questi espedienti (“vibrò un suono soffocato. [...] Vibrò un suono metallico. [...]”), separati anch'essi da un'incalzante punteggiatura, oltre a tentare di ricercare un effetto nel lettore modello italiano molto vicino a quello che prova il fruitore del prototesto, seguono quello che ho descritto precedentemente come “andamento teatrale” della narrazione del genere *wuxia*: un susseguirsi di colpi di scena, momenti ricchi di enfasi e artifici retorici.

3.4.2 Il titolo

Nella maggior parte dei casi, e questa non è un'eccezione, il titolo dell'opera non subisce variazioni di rilievo. Tale fatto, probabilmente, è dovuto alla circostanza che il titolo rimanda al senso globale del testo e lo riassume, ma contemporaneamente è per così dire decontestualizzato, ovvero non ha un cotesto immediatamente precedente né seguente²²⁵.

Yue Nü jian 越女剑 è stato tradotto come “La spada di Monna Yue”: benché il termine “monna” non appartenga alla cultura del prototesto, anzi, sia intimamente legato al medioevo occidentale come appellativo cortese verso il gentil sesso, il gusto e l'atmosfera evocati credo si addicano, in generale, alla storia del romanzo.

Il titolo è giunto dopo una sofferta riflessione: fra le varie possibilità, ho considerato alcune varianti come “La spada della signorina Yue”, “La spada di lady Yue” o, per cambiare leggermente connotazione, “La spada muliebre”, quest'ultima versione, in particolare, è quella che più delle altre è stata presa in seria considerazione sino alla decisione finale.

“La spada di Monna Yue” potrebbe essere frainteso, almeno inizialmente, da parte del lettore modello del metatesto, poiché nel romanzo, di fatto, non è presente un personaggio chiamato Yue: il titolo originale è ispirato infatti a una leggenda risalente al

²²⁵ Federica Passi, “Lessico e traduzione, Traduzione cinese per l'editoria, Traduzione letteraria (Cina) a.a. 2016-17”, presentazione PowerPoint di una lezione dell'anno accademico 2016/2017.

Periodo delle Primavere e degli Autunni della mitica *Yue Nü*, una donna dalle portentose abilità nel combattimento ma della quale non si conoscevano né il vero nome, né l'effettiva provenienza. All'interno di alcune storie e ricerche viene descritta letteralmente come “la vergine Yue”, mentre in inglese come “Yue maiden” o “lady Yue” (lo stesso titolo anglosassone con cui è conosciuto il romanzo di Jin Yong, benché mai pubblicato in inglese, è *Sword of the Yue Maiden*).

3.4.3 I nomi propri

Nella resa dei nomi propri dei personaggi, si è preferito optare per la conservazione della struttura cinese originale, la quale prevede il cognome seguito dal nome: Gou Jian, Fan Li, Xi Shi, Wen Zhong ecc.

John Dent-Young, a proposito della traduzione dei nomi cinesi, scrive: “Chinese [names] are a particularly difficult problem because English readers find them all confusingly similar”²²⁶, e suggerisce di ovviare a tale problema facendo ricorso a titoli, gradi militari o soprannomi da utilizzare nel metatesto, in sostituzione dei nomi propri. Questo tipo di traduzione potrebbe essere d'aiuto per la fruizione di testi tradotti piuttosto corposi o in cui vi si trovano numerosi personaggi con nomi diversi, o, a seconda dei casi, simili, e difficili da ricordare. Il testo tradotto, tuttavia, oltre a essere l'unico romanzo breve scritto da Jin Yong, con soli otto capitoli in totale, cita figure storiche reali e presenta un numero tollerabile di personaggi, anche per il lettore modello del metatesto. Per questo motivo non ho ritenuto necessario ricorrere a questo tipo di stratagemma in fase di traduzione, in favore della conservazione dei nomi originali (seguiti, ovviamente, dalla carica ufficiale quando erano riportati in tale maniera anche nel prototesto o, all'occorrenza, per evitare fastidiose ripetizioni). Si veda l'esempio sottostante:

8. 过了良久，勾践抬起头来，说道：“文大夫，当年吴国有干将莫邪夫妇，善于铸剑。我越国有良工欧冶子，铸剑之术，亦不下于彼。此时干将、莫邪、欧冶子均已不在人世。吴国有这等铸剑高手，难道我越国自欧冶子一死，就此后继无人吗？”

²²⁶ John Dent-Young, “Translating Chinese Fiction: The Shui Hu Zhuan”, in Chan Sin-wai, David Pollard (a cura di), *An Encyclopedia of Translation: Chinese-English and English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995, p. 252.

Trascorso un tempo indefinibile, alzò la testa e disse: «Funzionario Wen, tempo fa il regno di Wu vantava i coniugi Gan Jiang e Mo Ye, formidabili fabbri. Yue, dalla propria, aveva il leggendario Ou Yezi. Oggi quei tre non fanno più parte di questo mondo, Wu, tuttavia, possiede ancora abili forgiatori. Per quale motivo nel mio regno nessuno ha ereditato le sapienza di Ou Yezi?».

3.4.4 Le tecniche e gli stili di combattimento

Le tecniche e i precisi movimenti messi in campo dai vari personaggi nel prototesto, soprattutto nelle fasi di combattimento, vengono descritti in maniera decisamente accurata, facendo ricorso talvolta a *chengyu*, talvolta a numerose ripetizioni, altre volte tramite un sapiente e ponderato lessico. Nel tentativo di rendere l'accuratezza e l'eterogeneità di queste espressioni anche nel metatesto, durante il processo traduttivo non mi sono limitato a una "semplice" traduzione letterale, caratterizzata da tempi brevi e ritmo spezzato, ho fatto altresì ricorso ad alcuni manuali sulla scherma e sugli stili di combattimento con la spada. Nell'esempio 9, per esempio, si può notare l'utilizzo di espressioni appartenenti alla terminologia specifica della tecnica di combattimento con la spada (fendente; mezzano dritto; ruotare con due mani) in grado non solo di riportare con maggior accuratezza l'andamento del duello e creare, per quanto possibile, una lettura evocativa, ma di non perdere molte delle sfumature garantite dal linguaggio monosillabico del prototesto.

9. 青衣剑士突然一声狂叫，声如狼嗥，挺剑向对手急刺过去，锦衫剑士也纵声大喝，提起大剑，当头对敌劈落。青衣剑士斜身闪开，长剑自左而右横削。锦衫剑士双手使剑，将大剑舞得呼呼作响。这大剑少说也有五十来斤重，但他招数仍迅捷之极。

All'improvviso, il duellante in vesti scure gridò, un suono simile a un ululato, e con rapidità puntò la spada dritta al suo avversario. Anche l'altro aprì il duello con un urlo possente, dunque sollevò l'arma e partì un fendente. Il nero schivò l'attacco e rispose con un mezzano dritto, un taglio orizzontale da sinistra a destra. Il combattente in abito broccato ruotò con due mani la grande spada, come in una danza, e attaccò ancora. Si udì un suono fendere l'aria. Il peso dell'arma non lo rallentava minimamente.

3.4.5 Le espressioni idiomatiche e i detti popolari

Una delle principali peculiarità del prototesto, e che maggiormente conferisce colorito e specificità culturale al romanzo, è senza dubbio la presenza di numerose

espressioni idiomatiche: i *chengyu*. Essi, insieme ad altre espressioni proverbiali, agli arcaismi, alle specificità dei romanzi di Jin Yong e della narrativa d'arti marziali, contribuiscono a dar vita a quell'atmosfera sospesa nel tempo e satura di cultura cinese di questo genere letterario.

Per dare una definizione accademica, i *chengyu* sono costrutti di derivazione classica o letteraria per lo più composti da quattro caratteri, impiegati come fossero unità lessicalizzate, con il significato venuto consolidandosi nel corso del loro uso millenario²²⁷. Oltre ad essere stati ampiamente utilizzati nel cinese classico, tali espressioni sono oggi molto comuni nella lingua vernacolare e nella lingua parlata; spesso intimamente legati al mito, alla storia o a un particolare fatto storico, il loro significato, solitamente, eccede la somma dei significati espressi dai quattro caratteri da cui sono composti.

In fase di traduzione si è optato per una resa del loro significato connotativo, pur tentando di mantenere molti degli elementi originali. Una strategia semplificante del prototesto²²⁸, infatti, avrebbe comportato un eccessivo allontanamento dal testo originale. Benché il lettore del metatesto corra il rischio di imbattersi in immagini o riferimenti non facili da decifrare, il giusto compromesso ha, a mio parere, consentito di non perdere quella sfumatura esotica di un testo appartenente a una cultura distante da quella occidentale senza scivolare nell'incomprensibile.

Nell'esempio 10, l'espressione *bian huan bu ding* 变幻不定 (traducibile come “continuare a spostarti come le nuvole”, oppure utilizzabile per descrivere qualcosa in fase di “cambiamento indefinibile” e “variabile”) è stata resa nel modo più simile possibile al significato connotativo originale. Il risultato ha soddisfatto sia la strategia traduttiva che la necessità di mantenere una certa comprensibilità anche da parte del lettore italiano:

10. 锦衫剑士忽而左转，忽而右转，身法变幻不定。

Lo spadaccino in livrea correva ora in una direzione, ora, in un subitaneo gesto, come il continuo mutare di una nuvola, nell'altra.

²²⁷ Magda Abbiati, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998, p. 110.

²²⁸ Bruno Osimo, *Traduzione, qualità, metodi di valutazione* (EPUB), 2013.

È stata adottata la stessa strategia anche in altre occasioni, si noti l'esempio 11: le due espressioni idiomatiche sottolineate *wu ke nai he* 无可奈何 (traducibile come “non avere alternative”) e *tong gui yu jin* 同归于尽 (traducibile come “morire insieme”, “distruggersi a vicenda” o “finire di una sorte comune”) sono state rese nel metatesto senza neutralizzare eccessivamente la traduzione, sebbene non si sia in grado di restituire al lettore del metatesto la medesima immagine che il *chengyu* suggerisce ai lettori cinesi.

11. 这是无可奈何中同归于尽的打法，敌人若继续进击，心窝必定中剑。当此情势，对方自须收剑挡格，自己便可脱出这难以挽救的绝境。当此情势，对方自须收剑挡格，自己便可脱出这难以挽救的绝境。

Non aveva alternative, con un colpo in controttempo pensava di dissuaderlo dal suo attacco per parare la stoccata, sarebbero morti entrambi se non l'avesse fatto. Condannati alla stessa sorte, uno con la spada in petto e uno con la gola sgozzata.

Una strategia molto simile è stata adottata anche di fronte ai cosiddetti *xiehouyu* 歇后语, una particolare tipologia di *chengyu*. Queste espressioni sono solitamente divise in due parti composte da quattro caratteri ciascuna: in genere la prima è una descrizione metaforica, mentre la seconda è una sorta di spiegazione della prima parte e può contenere giochi di parole²²⁹.

Si veda l'esempio 12. La prima parte *lao jian ju hua* 老奸巨猾 è letteralmente traducibile in italiano come “persona vecchia e furba”: in questo caso, oltre a una breve nota esplicativa inserita direttamente nel metatesto, la quale si avvicina, per quanto possibile, all'originale, ho anche fatto ricorso a un'espressione equivalente della lingua ricevente (“vecchia volpe”) abbastanza neutra, vale a dire che non allontana il lettore, almeno secondo il mio modesto parere, dall'atmosfera originale del prototesto. La seconda parte invece, *yi tui wei jin* 以退为进, è stata resa in traduzione senza aggiunte o particolari modifiche connotative. Per motivi sintattici, infine, nella stesura definitiva della traduzione le due parti sono state invertite rispetto al prototesto.

12. 勾践骂道：“老奸巨猾，以退为进！”。

²²⁹ Brian King, *The Conceptual Structure of Emotional Experience in Chinese*, tesi di dottorato, Ohio State University, 1989, pp. 64-65.

Al che intervenì Gou Jian: «Un passo indietro oggi, per avanzare di due domani. Vecchia volpe! Davvero un uomo navigato e insidioso».

Per quanto concerne la resa di espressioni più lunghe o proverbiali invece, una strategia esplicitante ha evitato un'eccessiva neutralizzazione del prototesto e delle immagini in esso espresse. Si noti l'esempio 13: l'espressione *xiao bu ren ze luan da mou* 小不忍则乱大谋 potrebbe essere tradotta in modi diversi, come per esempio "l'impazienza condiziona grandi piani", "chi non sopporta le piccole questioni non raggiungerà mai grandi risultati" e così via. Tuttavia, sempre seguendo la strategia traduttiva adottata, si è optato verso una resa più elegante e dal lessico ricercato:

13. 范蠡心想: “小不忍则乱大谋, 眼下我国准备未周, 不能杀了这八名吴士, 致与夫差起衅。

Fan Li rifletté ancora: “Chi pecca di lassismo nelle piccole questioni limita grandi progetti. Se ora uccidessi questi otto uomini, il mio paese non sarà preparato ad affrontare la rivalse di Fuchai”.

3.4.6 Le allocuzioni e gli appellativi

Nella lingua italiana, il sistema allocutivo si basa essenzialmente su pronomi e variazioni verbali per esprimere il rapporto più o meno confidenziale o formale fra interlocutori. Diversamente, per manifestare tale condizione, la lingua cinese si affida in gran parte al lessico e ad alcune particolari forme allocutive, come pronomi o appellativi, per riferirsi alla propria persona sottolineando umiltà, o superiorità, di fronte all'interlocutore. Nel prototesto ho riscontrato diversi esempi: *xiandi* 贤弟 (usato come appellativo per rivolgersi ad amici maschi più giovani); *shixiong* 师兄 (appellativo informale); *guaren* 寡人 (Io, il sovrano, utilizzato come pronome); *chen* 臣 (pronome di cortesia); *xiaoren* 小人 (pronome umile) e così via.

Alcuni di questi termini sono, di fatto, intraducibili in italiano. In quei frangenti ho pertanto deciso di enfatizzare la differenza sociale tra i parlanti, com'è consuetudine in casi di questo tipo, ricorrendo al pronome singolare o plurale: la persona socialmente superiore si rivolge al suo interlocutore dandogli del *tu*; viceversa, sottoposti e personaggi di rango

inferiore si rivolgono al proprio interlocutore dandogli del *voi*. In qualche caso si è ricorso ad alcune espressioni particolarmente reverenziali.

Nell'esempio 14 si possono notare tali caratteristiche: nel prototesto vi è un dialogo in cui un uomo di rango inferiore si rivolge in maniera particolarmente cortese al sovrano apostrofando sé stesso col pronome umile *xiaoren* 小人. Nel metatesto, si è cercato di ricreare la stessa atmosfera (una condizione di inferiorità/superiorità sociale) attraverso le due seguenti decisioni: il personaggio umile si rivolge al proprio interlocutore (in questo caso il sovrano) in modo molto rispettoso e dandogli del *voi*; la particolare allocuzione cinese (*xiaoren* 小人) è stata resa con la traduzione “quest’umile uomo”. In questo modo si è tentato di rendere esplicita anche nel metatesto l’unicità di alcuni pronomi cinesi, altrimenti intraducibili, utilizzati esclusivamente, ma non al giorno d’oggi, in casi di notevole differenza sociale fra due interlocutori.

14. 薛烛道：“小人死罪，恕小人直言。”

L'apprendista subito si scusò: «Imploro il vostro perdono, Sire, quest’umile uomo ha parlato senza mezzi termini».

3.4.7 I fattori fonologici: onomatopee e interiezioni

Nel metatesto, si è cercato di affrontare la differenza cronotopica fra prototesto e metatesto mantenendo l’effetto musicale del testo d’origine, sostituendo alle onomatopee cinesi, piuttosto ricorrenti, difficilmente traducibili e non in linea con la strategia traduttiva adottata, parole in grado di riprodurre o evocare un suono particolare. Nel caso 15, per esempio, l’onomatopea *shua* 唰, che nel testo cinese si riferisce al suono emesso da una spada durante il rinfodero, dopo aver scartato alcune varianti come “scivolare” o “sguisciante” (per mantenere una sonorità vicina al prototesto), è stata resa nel metatesto attraverso il sostantivo “guizzo”, foneticamente non molto vicino all’originale ma che rende l’idea di un movimento “fluidò”, proprio come il movimento di una spada mentre rientra nel fodero:

15. [...] 唰的一声，还剑入鞘。

Con un guizzo riposero le spade nel fodero..

Quando si sono presentate interiezioni all'interno del prototesto invece, per esempio in un discorso diretto, in fase di traduzione ho ritenuto opportuno modificare tali elementi con le opportune strategie; in nessun caso ho mantenuto la scelta stilistica del testo originale. Nello specifico, si prenda come esempio il seguente: nei dialoghi del prototesto, la ricorrente risata (*ha ha* 哈哈), è stata resa in traduzione attraverso un sintagma verbale (in questo caso “Il re scoppiò in una risata”) e la medesima strategia è stata ripetuta in ogni occasione, proprio come accade nell'esempio sottostante:

16. 勾践又是一惊，沉吟道：“伍子胥居然舍得此剑，此人真乃英雄，真乃英雄也！”突然间哈哈大笑，说道：“幸好夫差中我之计，已逼得此人自杀，哈哈，哈哈！”

Gou Jian fu di nuovo sorpreso. Dopo un momento d'esitazione, parlò: «E così Wu Zixu fu capace di separarsi da quella spada. Che uomo straordinario, un vero eroe!». Il re scoppiò in una risata, poi aggiunse: «E grazie al mio piano il re Fuchai ha costretto un tale uomo al suicidio...». Gou Jian, se possibile, continuò a ridere ancora più forte.

3.4.8 I realia

Il testo presenta una grande quantità di espressioni culturospecifiche intimamente legate alla cultura cinese e molte di esse non hanno un preciso corrispondente nella cultura ricevente.

I realia sono elementi della realtà quotidiana presenti in un testo e spesso tipici della cultura della Lingua di Partenza²³⁰. Tradurre i realia significa tradurre un elemento culturale, non linguistico. Tranne in alcuni casi specifici, come suggerisce Osimo, i realia vanno trasportati inalterati nella Lingua di Arrivo, con eventuali spiegazioni nel metatesto/ paratesto²³¹.

²³⁰ Bruno Osimo, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, 1ª ed., Milano, Hoepli, 1998, p. 132.

²³¹ *Ibidem*.

In fase di traduzione delle unità di misura, per esempio, vi erano due strade percorribili: la trascrizione, e pertanto la conservazione della denominazione originale delle unità di misura cinesi, o l'adattamento, e cioè la traduzione con un equivalente nella cultura ricevente (ad esempio il sistema metrico decimale). Quest'ultima scelta, probabilmente, avrebbe alleggerito e facilitato la lettura del metatesto, ma avrebbe tradito sia la strategia traduttiva adottata, sia le personali inclinazioni dell'autore di questa tesi nei confronti di tali strategie.

Come si può notare dagli esempi 17 e 18, si è preferito mantenere sempre inalterata la specificità culturale del prototesto, poiché una "conversione" avrebbe comportato una perdita forse troppo consistente nel metatesto, a livello sia lessicale che semantico.

17. 这剑长逾五尺，剑身极厚，显然份量什重。

Alto e rubesto, impugnava una grande spada, lunga oltre cinque *chi* e dalla lama spessissima. Il peso dell'arma era evidente.

18. [...] 嘶声道：“壮士剑法精妙，赐金十斤。”

[...] con voce aspra disse: «La tecnica di spada di questo guerriero è squisita, merita dieci *jin* d'oro».

La scelta di conservare in una traduzione locuzioni di questo genere consente un ampliamento della visione culturale del lettore, e quel momento di smarrimento che può coglierlo di primo acchito ha solo l'utile effetto di straniamento²³².

3.5 Il residuo

Di fronte a un genere narrativo così caratteristico e legato indissolubilmente al proprio contesto culturale, il mantenimento nel metatesto di elementi esotici e inusuali alla Lingua di Arrivo potrebbe coincidere con alcune delle aspettative del lettore modello italiano, consapevole si tratti di un testo prodotto da una cultura diversa e che, molto poco, ha da spartire con la propria.

²³² *Idem*, p. 34.

Per quanto la strategia di traduzione sia principalmente orientata al testo di partenza, nel tentativo di preservare molte delle sue specificità culturali, “in qualsiasi forma di comunicazione, che comporti traduzione o no, si verifica una perdita”²³³.

Moltissimi termini del testo originale sono caratterizzati da una forte connotazione culturale e ciò, nonostante tutto, non sempre può essere preservato.

I residui traduttivi più consistenti di un romanzo *wuxia* sono prevalentemente di natura lessicale (per esempio, l'impossibilità di riportare nel metatesto la specificità culturale di alcuni verbi cinesi come *hedao* 喝道, il quale, letteralmente, significherebbe “urlare per fare strada al passaggio di una persona importante”, ma utilizzato nel prototesto col significato di “parlare in modo rigoroso”, “esclamare”; si veda l'esempio 19).

19. 那官员朗声喝道：“学剑之士，当守剑道！”

Con voce possente, il funzionario tuonò: «I guerrieri che hanno appreso La Via della Spada debbono osservarne i principi!»

Per ovviare a una tale perdita si dovrebbe far ricorso a numerose note esplicative nel metatesto, in cui vengano illustrati tutti quei concetti e quelle parole profondamente radicati nella tradizione letteraria e culturale cinesi, altresì distanti dalla Lingua di Arrivo. Espressioni del genere, in grado di fornire una descrizione molto precisa attraverso due soli caratteri, in fase di traduzione hanno richiesto interventi di esplicitazione o, talvolta, di omissione. Lo stesso discorso vale per le numerose espressioni idiomatiche presenti nel prototesto: l'impossibilità di rendere nel metatesto l'effettiva connotazione originale di un *chengyu*, per quanto si sia provato a fare altrimenti, ha generato una certa perdita.

Nel processo traduttivo ogni tentativo di risolvere tali complicazioni, se così si possono definire, è infatti un compromesso²³⁴. Cercando di limitare quanto possibile tale aggiustamento e seguendo la strategia di traduzione adottata, risulta comunque inevitabile, purtroppo, un certo residuo traduttologico, sia lessicale che culturale.

²³³ *Idem*, p. 53.

²³⁴ John Dent-Young, “Translating Chinese Fiction: The Shui Hu Zhuan”, in Chan Sin-wai, David Pollard (a cura di), *An Encyclopedia of Translation*, op. cit., p. 251.

Conclusioni

Come probabilmente accade a qualsiasi altra persona, anche per il sottoscritto - dopo aver terminato un lavoro che mi ha tenuto impegnato per oltre cinque mesi senza sosta - è giunto quel momento in cui è lecito ripercorrere con la memoria il lasso di tempo appena trascorso e interrogarsi sulla qualità e sulle possibili finalità dell'impresa portata a compimento. Quando si dedica un certo periodo di tempo a un progetto, e a ciò si somma un personale e crescente interesse nei confronti delle tematiche trattate, una domanda sorge quasi spontanea: lo scopo di questa tesi, oltre, ovviamente, a rappresentare il coronamento di cinque anni di studio, si esaurirà nel momento in cui il presidente della commissione leggerà la mia votazione di laurea davanti ad amici e parenti, o rappresenta piuttosto una buona base di partenza per un progetto futuro ancor più ambizioso?

Approfondendo la ricerca mi sono reso conto di come taluni argomenti, e allo stesso modo molti dei protagonisti che ne fanno parte, appaiano quasi scordati dal panorama letterario e accademico italiani; quantomeno danno l'impressione di non aver goduto della meritata considerazione da parte di chi di dovere. Sulle oltre sessanta fonti riportate nella bibliografia - fra monografie, libri di testo, saggi, articoli e testi vari - utilizzate per il capitolo di ricerca, quelle in lingua italiana non superano le poche unità. Lungi dall'affermare che tale lacuna abbia rappresentato un ostacolo allo svolgimento del tema proposto, da un punto di vista un po' nostalgico - mi si passi il termine - questa mancanza ha generato qualche riflessione. Se da una parte vi sono motivazioni molto concrete - è certamente assodato che una ricerca, o qualsiasi altra pubblicazione, in inglese, per esempio, godano di un bacino di utenti clamorosamente superiore rispetto a quanto potrebbe permettersi l'equivalente elaborato in italiano - dall'altra, la scarsità di testi nostrani su cui basare uno studio - soprattutto se l'argomento non risulta particolarmente popolare - dovrebbe far pensare sulle plausibili cause di una tale disparità. L'incentivo alla ricerca nella propria lingua, se questi sono i presupposti, non sembrerebbe il più invitante. Quali politiche sono coinvolte in tutto ciò? Si sta parlando di freddi numeri (copie pubblicate e copie vendute) legati a enti editoriali e accademici o di scelte consapevoli e condiscendenti degli stessi autori? Non avendo sufficienti fonti - ora si scherza - su cui basare un'esaustiva risposta, non sarà questa l'occasione per dissipare tali dubbi. Il solo fatto di destare una

seppur piccola curiosità in chiunque leggerà queste poche righe, per ora, è sufficiente. A tal proposito mi piacerebbe anticipare ciò di cui ho discusso in maniera propositiva con il mio relatore prof. Paolo Magagnin e con la prof.ssa Nicoletta Pesaro: *mutatis mutandis*, l'intenzione è quella di ampliare il prospetto di questa tesi valutando anzitutto lo stato dell'arte sull'argomento, per quanto se ne potrebbe già dare una sommaria valutazione, per poi esaminare profusamente il complesso panorama delle politiche editoriali internazionali e i numerosi contributi dei ricercatori cinesi - quasi inaccessibili dall'Italia - e di presentarlo come possibile progetto di dottorato.

La decisione iniziale di basare la tesi sul genere narrativo *wuxia*, prima ancora di scegliere quale autore e quale opera tradurre, deriva in gran parte da un personale apprezzamento nei confronti dei film di genere. I soliti esempi blasonati si sprecano, ma da cinefilo ho avuto modo di apprezzare pellicole più datate - e doppiate in italiano - come "Storia di fantasmi cinesi" del 1987 e "Furia gialla" del 1971. Benché molte di queste trasposizioni, e mi riferisco soprattutto ad alcuni film moderni come "La tigre e il drago", come ho scoperto in seguito, si discostino in maniera piuttosto evidente dal tradizionale romanzo d'arti marziali, il nucleo delle storie - l'eroe o l'eroina, lo spirito cavalleresco, il fascino esotico di un periodo e di una terra lontani, i combattimenti e le abilità magiche - può essere considerato a grandi linee il medesimo. Il passo successivo è stato meno ovvio. Jin Yong, per quanto sconosciuto ai più - mi riferisco al mondo occidentale - è senza dubbio uno dei più acclamati scrittori cinesi del XX secolo, nonché uno dei più prolifici; ma come lui ve ne sono altri come Liang Yusheng o Gu Long, giusto per citare gli altri due autori più noti dello stesso genere. Dopo aver fatto le dovute considerazioni e valutato le diverse alternative, mi sono infine indirizzato su Jin Yong per almeno due motivi: il primo, molto semplicemente, consiste nella quantità di film e telefilm ispirati alle sue opere, tant'è che anche il romanzo breve *Yue Nü jian* gode di una propria trasposizione televisiva a puntate, indice della popolarità dei suoi romanzi; il secondo ha invece più a che fare con la carriera - eterogenea - di Jin Yong. Oltre all'eclatante successo come scrittore, infatti, egli è legato intimamente a molteplici aspetti imprenditoriali, politici, economici e regionali (la delicata situazione di Hong Kong di metà secolo scorso e dei suoi rapporti/divergenze con la Cina continentale) i quali hanno contribuito ad alimentarne non solo la fama, ma soprattutto l'interesse nei suoi confronti da parte di lettori e studiosi. Lontani dal prendere posizioni politiche e dal giudicare le varie istanze, mi sento di affermare senza troppi preamboli che

oggi vi è un 金庸迷 in più. Il motivo che mi ha convinto a tradurre proprio *Yue Nü Jian*, infine, è di natura molto pragmatica: essendo l'unico romanzo breve di Jin Yong, con un totale di "soli" otto capitoli, l'idea di completarne la traduzione in un secondo momento e di presentarla a un editore mi ha subito affascinato.

Come si potrebbe chiudere, in questi casi, il discorso? Nonostante le molteplici difficoltà incontrate in itinere - prima fra tutte la difficoltà oggettiva della traduzione - rileggendo la mia tesi percepisco un profondo senso di soddisfazione, e questo, semplicemente, mi rende orgoglioso di quanto fatto.

Bibliografia

Testi consultati per il capitolo di ricerca

ALTENBURGER Roland, *The Sword or the Needle: The Female Knight-Errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*, Berna, Peter Lang Publishing Group, 2009.

ANDRIS Silke, FREDERICK Ursula (a cura di), *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

CAO Zhengwen, "Chinese Gallant Fiction", in Dingbo Wu, Patrick D. Murphy (a cura di), *Handbook of Chinese Popular Culture*, Santa Barbara, California, Greenwood Publishing Group, 1994, pp. 237-255.

CHEN Pingyuan, *The Development of Chinese Martial Arts Fiction: A History of Wuxia Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

CHEN Ya-chen (a cura di), *New Modern Chinese Women and Gender Politics: The Centennial of the End of the Qing Dynasty*, Abingdon, Routledge, 2014.

CHEN Ya-chen, *Women in Chinese Martial Arts Films of the New Millennium: Narrative Analyses and Gender Politics*, New York, Lexington Books, 2012.

CHEN Yun-qi 陈韵琦, "Lun Taiwan 1950-1990 niandai de 'Jin Yong xianxiang'" 论台湾1950-1990年代的“金庸现象” (Il “fenomeno Jin Yong” a Taiwan dagli anni '50 agli anni '90), *Journal of Suzhou College of Education*, vol. 30, n° 5, ottobre 2010, pp. 6-12.

CLUTE John e GRANT John (a cura di), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1999.

DU Shanshan, CHEN Ya-chen (a cura di), *Women and Gender in Contemporary Chinese Societies: Beyond Han Patriarchy*, Lanham, New York, Lexington Books, 2013.

EBREY Patricia, *The Cambridge Illustrated History of China*, New York, Cambridge University Press, 2006.

HAMM John Christopher, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Honolulu, HI, University of Hawaii Press, 2005.

HELLE Horst J., *China: Promise or Threat? A Comparison of Cultures*, Boston, Brill, 2017.

HIGHTOWER James Robert, "Chinese Literature in the Context of World Literature", *Comparative Literature*, vol. 5, n° 2, 1953, pp. 117-124.

Hong Kong Public Libraries, *Jin Yong de wuxia, wenxue de Jianghu. Tushuguan ziyuan xuan jie* 金庸的武侠，文学的江湖。图书馆资源选介 (Il wuxia di Jin Yong, *Jianghu* nella letteratura. Guida alle risorse della biblioteca), Hong Kong Public Libraries, 2013.

HUANG Martin W., "Dehistoricization and Intertextualization: The Anxiety of Precedents in the Evolution of the Traditional Chinese Novel", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, n° 12, 1990, pp. 45-68.

HUSS Ann, LIU Jianmei (a cura di), *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, Youngstown, NY, Cambria Press, 2007.

IDEMA Wilt L., HAFT Lloyd, *Letteratura cinese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2000.

IDEMA Wilt L., "Storytelling and the Short Story in China", *T'oung Pao*, Second Series, vol. 59, 1973, pp. 1-67.

JIANG Shangou 江上鸥, "Shouwang huihuang de wuxia wenxue" 守望辉煌的武侠文学 (Approfondimento sulla gloriosa letteratura wuxia), *Renmin ribao*, 27.01.2011, p. 1.

KEULEMANS Paize, "Reviewed Work(s): *Stateless Subjects: Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History* by Petrus Liu", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 35, dicembre 2013, pp. 227-230.

LIU James J. Y., "The Knight Errant in Chinese Literature: A lecture delivered on January 23, 1961", *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, vol. 1, 1961, pp. 30-41.

LIU Petrus, *Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History*, New York, Cornell University East Asia Program, 2011.

LIU Wu-Chi, "Recent Chinese Literature", *Books Abroad*, vol. 38, n° 2, primavera 1964, pp. 147-148.

LIU Zhixin 刘志新, "Lishi de chuanqi hua, chuanqi de lishi hua. Jin Yong xiaoshuo zhong de yuanying yishu gaizao" 历史的传奇化，传奇的历史化。金庸小说中的原型艺术改造 ('Chuanqi-ismo' della storia, storicismo del Chuanqi. Trasformazione dell'archetipo artistico nei romanzi di Jin Yong), *Inner Mongolia University for the Nationalities*, 2016, n° 9, p. 69.

- LORGE Peter A., *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- LU Hanchao, *Street Criers: A Cultural History of Chinese Beggars*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- MA Y. W., “The Chinese Historical Novel: An Outline of Themes and Contexts”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 34, n° 2, febbraio 1975, pp. 277-294.
- MAIR Victor H. (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2010.
- MOSTOW Joshua S. (a cura di), *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*, New York, Columbia University Press, 2003.
- NIENHAUSER William H., *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. Volume 1*, Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- PESARO Nicoletta, “La place de la littérature chinoise et le rôle de la traduction à l’époque de la globalisation. Un regard aux théories chinoises courantes”, in Nicoletta Pesaro, Yinde Zhang (a cura di), *Littérature chinoise et globalisation. Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 29-44.
- ROPP Paul S., “Review of *The Sword or the Needle: The Female Knight-Errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*”, *China Review International*, vol. 18, n° 1, 2011, pp. 28-36.
- SHUO Xuehan 朔雪寒, *Jiupai wuxiaxiaoshuo daxi mulu* 旧派武侠小说大系目录 (Compendio di letteratura *wuxia* della vecchia scuola), 2015 (e-book).
- TEO Stephen, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009.
- WAN Margaret B., *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, New York, State University of New York Press, 2009.
- WANG Li 王立, “Minguo wuxia wenxue yu guoxue zhi guanxi” 民国武侠文学与国学之关系 (Le relazioni fra la letteratura d’arti marziali e gli studi nazionali nella Repubblica di Cina), *Guangdong Social Sciences*, n° 5, 2016, pp. 149-157.
- WANG Ning, ROSS Charles, *Contemporary Chinese Fiction and World Literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.

WEN Qing-xin, CHEN Song-qing, “Biography of Qiu Ranke: Some New Comments on Its Story and Edition Evolution”, *Journal of Eastern Liaoning University*, 2010, pp. 109-118.

WONG Laurence K. P., *Where Theory and Practice Meet: Understanding Translation through Translation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

WU Laura Hua, “From Xiaoshuo to Fiction: Hu Yinglin’s Genre Study of Xiaoshuo”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 55, n° 2, dicembre 1995, pp. 339-371.

XIE Mian, *The Ideological Transformation of 20th Century Chinese Literature*, Honolulu, Silkroad Press, 2016.

YAN Jiayan 严家炎, “Yi chang jingqiaoqiao de wenxue geming - zai Cha Liangyong huo beijing daxue ming” 一场静悄悄的文学革命—在查良镛获北京大学名 (Una rivoluzione letteraria silenziosa - Riconoscimento a Jin Yong all’Università di Pechino), *Ming Bao yuekan*, 1994, pp. 18-20.

YANG Zong-hong 杨宗红, “Huaben xiaoshuo dui minjian xinyang chuanbo de yingxiang” 话本小说对民间信仰传播的影响 (L’influenza dei romanzi vernacolari nella diffusione delle credenze popolari), *Journal of Hunan International Economics University*, vol. 10, n° 1, marzo 2010, pp. 67-70.

YU Anthony C., “History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative”, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 10, n° 1/2, luglio 1988, pp. 1-19.

ZHEN Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago, University Of Chicago Press, 2006.

Testi consultati per il capitolo dell’analisi del testo e strategia traduttiva

ABBIATI Magda, *Grammatica di cinese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1998.

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo. L’arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.

CHAN Sin-wai, POLLARD David (a cura di), *An Encyclopedia of Translation: Chinese-English and English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995.

DENT-YOUNG John, “Translating Chinese Fiction: The Shui Hu Zhuan”, in Chan Sin-wai, David Pollard (a cura di), *An Encyclopedia of Translation: Chinese-English and English-Chinese*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1995, pp. 249–261.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

FAINI Paola, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2014.

KING Brian, *The Conceptual Structure of Emotional Experience in Chinese*, tesi di dottorato, Ohio State University, 1989.

OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, 1^a ed., Milano, Hoepli, 1998.

OSIMO Bruno, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli, 2010.

OSIMO Bruno, *Traduzione, qualità, metodi di valutazione* (EPUB), 2013.

PASSI Federica, “Lessico e traduzione, Traduzione cinese per l’editoria, Traduzione letteraria (Cina) a.a. 2016-17”, presentazione PowerPoint di una lezione dell’anno accademico 2016/2017.

ULRYCH Margherita (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET Libreria, 1997.

WONG Dongfeng, SHEN Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Meta - Journal des traducteurs/Translator’s Journal*, vol. 44, n° 1, marzo 1999, pp. 78-100.

Sitografia

“Bei pai wu dajia” 北派五大家 (I cinque maestri della scuola settentrionale), <<https://baike.baidu.com/item/北派五大家>>.

“Chinese Literature. Wu-Yue chunqiu 吴越春秋”, 2010, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Historiography/wuyuechunqiu.html>>.

“Chuanyue” 穿越, <<https://baike.baidu.com/item/穿越/5205129>>.

Helena Yuen Wai, “A Journey across Rivers and Lakes: A Look at the Untranslatable *Jianghu* in Chinese Culture and Literature”, *452° F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 7, 2012, pp. 58-71, <http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mono-helena-yuen-wai-orgnl.pdf>.

Jin Yong 金庸, “Houji” 后记 (postfazione), in *Xiao’ao jianghu 笑傲江湖*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2006, <www.jinyongwang.com/nxiao/2486.html>.

“Jin Yong”, <http://wuxia.wikia.com/wiki/Jin_Yong>.

“Jin Yong” 金庸, <<https://baike.baidu.com/item/金庸/128951?fromtitle=查良镛&fromid=331971>>.

“Jin Yong zuopin ji” 金庸作品集 (Raccolta delle opere di Jin Yong), <<http://www.millionbook.com/wx/j/jingyong/index.html>>.

“Li Bai”, <https://it.wikipedia.org/wiki/Li_Bai>.

“Minguo ‘bei pai wu dajia’ de wuxia xiaoshuo” 民国“北派五大家”的武侠小说 (I romanzi d’arti marziali dei “cinque maestri della scuola settentrionale”, 06.03.2011, <<http://www.wuxia.net.cn/article/261.html>>.

PESARO Nicoletta, “La narrativa cinese degli ultimi trent’anni”, *Letterature del mondo oggi - portale di letteratura online*, 20.04.2014, <<http://www.griseldaonline.it/letterature-del-mondo/cina/>>.

PESARO Nicoletta, “Tre fasi della letteratura cinese contemporanea”, *Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi*, vol. 15, 2015, pp. 46-51, <<http://hdl.handle.net/10278/3662130>>.

SCHINKÖTHER Ailika, “Bianwen 变文”, 18.01.2012, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Terms/bianwen.html>>.

“Shenme jiao ‘zhanghui xiaoshuo’” 什么叫“章回小说” (Cos’è il “romanzo zhanghui”), *Ministry of Culture of the People’s Republic of China*, 29.04.2009, <http://www.mcprc.gov.cn/ggfw/whzyzg/yishu/wenxue/201111/t20111121_377565.html>.

“Shi gong’an” 施公案 (Il caso del giudice Shi), <<https://zh.wikipedia.org/wiki/施公案>>.

“Shi nian mo yi jian” 十年磨一剑 (Affilare una spada per dieci anni), <<https://baike.baidu.com/item/十年磨一剑/82140>>.

“Sword of the Yue Maiden”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Sword_of_the_Yue_Maiden>.

THORPE Vanessa, “A Hero Reborn: ‘China’s Tolkien’ Aims to Conquer Western Readers”, *The Guardian*, 26.11.2017, <<https://www.theguardian.com/books/2017/nov/26/chinese-fantasy-kung-fu-legend-of-the-condor-jin-yong>>.

“Three (Seven) Heroes and Five Gallants”, <<http://www.chinaknowledge.de/Literature/Novels/sanxiawuyi.html>>.

Treccani, “Galanteria”, *Treccani - Dizionario online*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/galanteria/>>.

Treccani, “Italiano - Il romanzo storico”, *Treccani - Dizionario online*, <http://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/rep_italiano_promessi_sposi_il_romanzo_storico.html>.

Treccani, “Prosa”, *Treccani - Dizionario online*, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/prosa/>>.

“Tu Fu”, <<https://www.poetryfoundation.org/poets/tu-fu>>.

“Xuanhuan” 玄幻, <<https://zh.wikipedia.org/wiki/玄幻>>.

YANG Xiaomi 羊小米, “Jin Yong shengping jianjie ji zhuyao zuopin” 金庸生平简介及主要作品 (Breve introduzione della biografia di Jin Yong e delle sue opere principali), *Xinlang yule*, 16.01.2014, <<http://ent.sina.com.cn/s/2014-01-16/23204082969.shtml>>.

YIN Eric, “An Introduction to Wuxia”, 13.02.2001, <<https://www.heroic-cinema.com/eric/xia.html>>.