



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE: DIVERSITÀ ED
INCLUSIONE

Ciclo 37

Settore Concorsuale: 10/N3 - CULTURE DELL'ASIA CENTRALE E ORIENTALE

Settore Scientifico Disciplinare: L-OR/22 - LINGUE E LETTERATURE DEL GIAPPONE E
DELLA COREA

SOPRAVVIVERE ALLA CATASTROFE: FIGURE IBRIDE OLTRE L'UMANO
NELLE DISTOPIE DEL GIAPPONE POST-FUKUSHIMA

Presentata da: Giulia Colelli

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Paola Scrolavezza

Co-supervisore

Rita Monticelli

Against faith (Chase all the animals)
Against all life ('Cause the message must be pure)
Against change (You can wander through the ruins)
We are plagued (But the poison is the cure)
(My Chemical Romance, *The Foundations of Decay*)

Hurtling towards an uncertain but clearly perilous future,
we need visions of alternatives—even utopias—to
delineate which paths suggest the greater and which the
lesser evils. We need the long view, not the short-termism
which politics and the desire for ever-more-instant
gratification force upon us.
(Gregory Claeys, *Dystopia: A Natural History*)

Ironicamente, però, nessun corpo umano è puramente umano.
(Serpil Oppermann, *Il corpo tossico dell'altro. Contaminazione ambientale e alterità ecologiche*)

Indice

Introduzione	6
SEZIONE 1: STATO DELL'ARTE DEGLI STUDI CULTURALI, LETTERARI E FILOSOFICI.....	21
Capitolo 1: Il ritorno delle distopie	23
Capitolo 2: La svolta ecocritica – guardare all'ambiente e alle questioni ambientali attraverso il testo letterario.....	46
Capitolo 3: Visioni postumane.....	65
Capitolo 4: Identità e corpi ibridi fra Gender e Queer Studies.....	81
Capitolo 5: Introduzione ai Manga Studies.....	98
SEZIONE 2: L'IMMAGINARIO DISTOPICO IN GIAPPONE, FRA PASSATO E PRESENTE	118
Capitolo 1: Una breve retrospettiva: la narrativa distopica in Giappone dal Dopoguerra al nuovo millennio.....	120
Capitolo 2: La triplice catastrofe del Tōhoku: storie e implicazioni.....	139
SEZIONE 3: IL CORPUS	157
Capitolo 1: ‘Fitotrasfigurazione’ e perdita del controllo in <i>Adou e Fool Night</i>	159
Capitolo 2: Vivere ai margini: animali (non) umani ne <i>La fabbrica e Ookami Rise</i>	186
Capitolo 3: Contaminazioni invisibili ed evoluzioni postumane ne <i>Gli ultimi bambini di Tokyo</i>	211
Capitolo 4: Analisi	221
Conclusioni.....	236
Bibliografia.....	240

Sopravvivere alla catastrofe: figure ibride oltre l’umano nelle distopie del Giappone post-Fukushima

Giulia Colelli

Dottoranda, XXXVII Ciclo – Curriculum World Literature

Abstract

Negli ultimi anni, gli immaginari distopici hanno raggiunto una popolarità senza precedenti, scavalcando i confini ristretti della narrativa di genere e invadendo il *mainstream*. Alla base di questo successo sembrerebbe esserci un sempre minore scarto tra il momento della catastrofe immaginata e l’esperienza vissuta dai fruitori: l’apocalisse non è più un avvertimento, ma diventa una condizione già in divenire con la quale è necessario imparare a convivere.

In Giappone il nuovo flusso di immaginari distopici e il rinnovato dibattito sul valore della letteratura come testimonianza appaiono strettamente interconnessi nella comune origine dalle considerazioni sui traumi collettivi che hanno caratterizzato la storia recente: primo fra tutti il triplice disastro del Tōhoku del 2011, ma anche la più recente pandemia da Covid-19. Le narrazioni distopiche sono diventate uno strumento privilegiato per l’indagine delle paure collettive, laddove permettono di analizzare e ripensare le società e di riflettere sulla posizione dell’uomo nel contesto del pianeta e degli ecosistemi.

L’obiettivo della ricerca è esplorare come in questo contesto i concetti di ‘umano’, di ‘corpo’ e di ‘specie’ vengono rinegoziati e ridefiniti in una selezione di cinque opere distopiche giapponesi (due romanzi e tre manga) pubblicate dopo il disastro del marzo 2011. La paura della contaminazione, della mutazione e deformazione del corpo umano ha un precedente storico importante già nel bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki, e gli accadimenti più recenti hanno contribuito a riportare in primo piano le inquietudini e le paure legate all’integrità del corpo e alla sua vulnerabilità, declinate ora attraverso delle figure ibride che travalicano i confini fra le specie e si presentano come entità oltre l’umano – corpi in mutamento, mostruosi e al contempo simbolo di una diversità che ancora viene solo faticosamente accettata.

L’elaborato parte da una prima sezione teorico-metodologica che approfondisce diverse prospettive e approcci funzionali a collocare la ricerca all’interno dei diversi campi degli Utopian e Dystopian Studies, degli studi ecocritici e postumani, dei Gender e Queer Studies, e infine dei Manga Studies.

La seconda sezione è invece dedicata a una panoramica dell’immaginario distopico in Giappone, attraverso un primo sguardo diacronico, che ricostruisce l’evoluzione di questi scenari a partire dal secondo dopoguerra, per poi passare a una prospettiva sincronica, che analizza il contesto politico, culturale e sociale del Giappone post-Fukushima.

La terza e ultima sezione dell’elaborato, infine, parte da un close reading dei cinque testi selezionati, per poi analizzare alcuni dei *topoi* ricorrenti nella rielaborazione della paura della contaminazione tramite figure ‘ibride’ e cercare eventuali punti di contatto e di rottura con la tradizione precedente.

Introduzione

Cosa significa immaginare scenari futuribili in un mondo che sembra allontanarsi sempre più dalla promessa di un futuro che comprende anche la nostra specie? Si può immaginare qualcosa di diverso dalla realtà in cui ci ritroviamo, nella quale guerre, catastrofi, pandemie si alternano a ritmo talmente serrato da far impallidire un qualsiasi film della fantascienza classica? Che effetto hanno avuto i più recenti eventi storici sulla nostra capacità di creare narrazioni speculative, di immaginare futuri peggiori o migliori? Ma, soprattutto, ha ancora senso scrivere (di) fantascienza, utopia, distopia? Sono queste le domande che hanno dato vita a questo progetto di ricerca - ispirato non solo da un interesse personale per il genere ma anche da una riflessione a livello accademico che ha portato infine alla sua realizzazione ultima.

Il progetto è nato durante un periodo difficile non solo a livello individuale ma anche di comunità: quello dell'emergenza sanitaria e conseguente quarantena dovuta alla pandemia di Covid-19, un evento globale che ha rivelato quelle interconnessioni che collegano non solo la società contemporanea all'ambiente che la circonda, ma anche elementi apparentemente distanti fra loro al suo interno. La pandemia, infatti, ha reso ancora più evidente il fatto che nessun individuo (umano o non) è isolato, ma si trova invece inserito in una rete di relazioni complesse, intricate, precarie. Questo trauma collettivo ha dato vita a una serie di riflessioni sul fragile equilibrio di quell'ecosistema planetario che ha permesso agli umani di prosperare nel corso di migliaia di anni, sulle relazioni che legano tutti gli esseri viventi fra loro e all'ambiente in cui vivono, ma anche su altri temi: la possibilità di una contaminazione, la sopravvivenza stessa della specie umana e, infine, il ruolo che l'arte e la letteratura hanno in un pianeta che sembra non voler smettere di bruciare. A cosa può essere utile, infatti, immaginare mondi alternativi

quando quello nel quale viviamo sembra andare verso un declino inesorabile?

Il presente lavoro di ricerca parte da una prima riflessione su questi temi, e in particolare dalla convinzione che la *fiction*, e in particolare quella speculativa, abbia un valore intrinseco indipendente dalle logiche di mercato. I testi e le rappresentazioni, anche quando fintizie, irreali, speculative o fantastiche, ci spingono a riflettere sulla la realtà contemporanea nella quale viviamo, evitando la trappola di un'apatia totale che ci lascia inerme contro le dinamiche oppressive del sistema patriarcale e capitalista.

L'atto di immaginare mondi diversi, di esplorare universi alternativi che possono discostarsi in misura minore o maggiore dalla nostra realtà, porta con sé un potenziale rivoluzionario esplorato da numerosi autori e studiosi contemporanei provenienti da diverse parti del mondo. Gli immaginari utopici e distopici, pur trascendendo la nostra realtà, sono intrinsecamente legati ad essa, e fungono da specchio che riflette la contemporaneità di chi scrive e di chi legge – anche quando essi sono distanti nello spazio e/o nel tempo. Il riflesso che vediamo in questi testi è spesso distorto e non sembra corrispondere al mondo nel quale ci troviamo, ma sono proprio queste distorsioni che, amplificando o riducendo alcuni aspetti piuttosto che altri, ci aiutano a guardare alla nostra società da una prospettiva a distanza, un livello di astrazione fondamentale per individuarne e riconoscerne i punti critici.

Guardare alla nostra quotidianità attraverso la lente delle rappresentazioni ci permette quindi di mettere a fuoco aspetti del nostro presente che prima apparivano sfocati – e sono in particolare le narrative speculative a offrirci uno sguardo più limpido su quello che è il mondo nel quale viviamo.

Perché studiare le distopie?

A cosa serve, quindi, parlare di distopia in un momento storico nel quale è difficile

ignorare la percezione di vivere già in un ‘futuro peggiore’? L’aggettivo ‘distopico’ viene usato sempre più spesso per descrivere avvenimenti e situazioni del mondo reale, ma nonostante ciò (o proprio per questo) negli ultimi anni gli immaginari distopici hanno conosciuto una popolarità senza precedenti. Sono ormai numerose le produzioni culturali appartenenti a questo filone che hanno raggiunto un pubblico *mainstream* a livello globale, ‘invadendo’ media diversi e generando un *engagement* mai sperimentato prima: basti pensare a opere come *The Handmaid’s Tale* (Margaret Atwood, 1985), diventato un *cult* in seguito al successo dell’omonima serie tv, ma anche a opere che provengono da sfere culturali diverse da quella angloamericana e che sono diventate ‘virali’, come la serie sudcoreana *Squid Game* (Hwang Dong-hyuk, 2021-).

Gli immaginari distopici hanno superato i confini della narrativa di genere, affermandosi con successo nella letteratura, nel cinema, nelle arti visive, nella serialità televisiva, e si rivolgono adesso a un pubblico più ampio e generico: non sono più solo prerogativa degli appassionati di fantascienza, ma si rivelano ora capaci di raggiungere spettatori e lettori anche poco avvezzi alle sue convenzioni in ogni angolo del globo.

Una delle ragioni di questa accresciuta e quasi inaspettata diffusione sembrerebbe essere l’accorciarsi costante dello scarto tra il tempo della catastrofe immaginata nel testo e il tempo dell’effettiva esperienza vissuta da autori e fruitori. Se infatti le distopie precedenti immaginavano un futuro peggiore rispetto al presente ma ben lontano da esso, le apocalissi fintizie più recenti spesso immaginano un futuro molto vicino o un presente alternativo: la catastrofe non è più un semplice avvertimento (“a diagnosis, a warning, a call to understanding and action, and - most important - a mapping of possible alternatives”, (Suvin 1972: 378)) ma diventa una condizione con la quale tutti dobbiamo imparare a convivere.

Infine, come già accennato all’inizio di questo paragrafo, negli ultimi anni gli

immaginari distopici hanno superato anche i confini nazionali: il genere si è diffuso infatti in tutto il mondo, e le produzioni provenienti da quelle aree spesso considerate come ai ‘margini’ della sfera culturale euroamericana sono entrate a tutti gli effetti nel circuito del *mainstream* globale. Gli eventi storici degli ultimi anni e il drastico peggioramento della situazione climatica hanno dato vita in tutto il mondo a nuove considerazioni sulla precarietà dell’equilibrio fra la specie umana e l’ambiente che la circonda, aprendo la strada a un nuovo filone di opere di narrativa distopica che rielabora le inquietudini del presente su scala globale.

In un’epoca caratterizzata da crisi ambientali, politiche e sociali sempre più frequenti, le distopie ci mettono di fronte a scenari estremi che proprio attraverso la loro astrazione rendono evidenti quelle che sono le sfide del presente. Le narrazioni distopiche si configurano quindi come uno strumento fondamentale che offre uno sguardo prezioso su quelle che sono le nostre paure collettive, stimolando rinnovate riflessioni sulla posizione dell’umano all’interno di un ecosistema le cui parti sono oggi più che mai interconnesse.

Perché il Giappone, oggi?

Sin dagli anni Novanta del secolo scorso, la cultura giapponese – cinema e letteratura, ma anche media originati nella cultura ‘popolare’ come manga e anime – ha conosciuto una popolarità e una diffusione sempre più ampia, ritagliandosi un posto di rilievo nell’immaginario collettivo globale. L’importanza del Giappone e della sua produzione nel panorama letterario e della *pop culture* mondiale non può essere quindi sottovalutata, anche a causa di un posizionamento del paese nello scenario mondiale che sfida le categorizzazioni convenzionali. Da un lato, infatti, il Giappone non è considerato come parte a tutti gli effetti del ‘centro’, ovvero di quella zona che comprende l’Europa

occidentale e gli Stati Uniti, e dall'altro non rientra neanche in quei paesi considerati postcoloniali, avendo anzi avuto una storia coloniale complicata e ancora oggi fonte di numerose controversie. La sua posizione peculiare offre quindi allo studioso di letteratura mondiale una prospettiva unica, che permette di guardare a quelle che sono le dinamiche fra ‘centro’ e ‘margini’ da un punto di vista che non si identifica pienamente con nessuno dei due estremi.

Non è solo questa posizione peculiare, tuttavia, a rendere il Giappone un oggetto di studio rilevante ancora oggi: gli eventi storici degli ultimi quindici anni lo hanno più volte rimesso al centro dell’attenzione non solo degli appassionati ma del mondo intero. Infatti, l’esperienza traumatica del triplice disastro del Tōhoku - il terremoto, maremoto e incidente nucleare che ha sconvolto le regioni nord-orientali del paese l’11 marzo 2011 - ha sconvolto non solo la popolazione giapponese, ma anche quella globale. La catastrofe ha stimolato una risposta immediata da parte di artisti, scrittori e intellettuali, innescando nuove riflessioni sul ruolo della letteratura come testimonianza, memento e strumento di posizionamento politico e dando vita a un filone di testi che rielaborano e in alcuni casi re-immaginano il disastro: la letteratura ‘post-Fukushima’.¹ All’interno di questa categoria si rivelano particolarmente interessanti le opere che affrontano il trauma collettivo del 3.11² e le paure legate alle conseguenze dell’incidente nucleare attraverso degli scenari distopici, in quanto rivelano quelle che sono le inquietudini più radicate nella società giapponese contemporanea. Osservare e analizzare queste distopie che parlano del disastro è quindi quanto mai rilevante oggi nell’ambito dei Japanese Studies in quanto, come ricorda lo studioso Tamaki Mihic,

¹ Per discussione dettagliata di questa definizione e delle opere che è possibile includere al suo interno, si veda Sezione 2, § 2.3.

² “3.11” indica la data dell’11 marzo secondo la convenzione giapponese, e nella letteratura critica sull’argomento è usato come abbreviazione per riferirsi alla triplice catastrofe del Tōhoku.

[c]ultures are often studied when they are going through crises because it is believed that emergency situations tend to reveal psychological and behavioural characteristics that do not otherwise surface in everyday life. (Mihic 2020: 5)

Il presente lavoro di ricerca, tuttavia, si propone di studiare e approfondire questi temi in una prospettiva transdisciplinare e comparatistica, che parta dai contributi fondamentali degli studi di area per poi oltrepassare il ‘confine’ e guardare ai testi selezionati come parte di una letteratura sempre più globale. L’obiettivo è quindi quello di avvicinare il ‘centro’ ai ‘margini’, e cioè di analizzare le opere primarie inserite nel corpus di ricerca, tutte appartenenti al filone della letteratura distopica del post-Fukushima, attraverso teorie letterarie e filosofiche di matrice angloamericana, al fine di individuare punti di contatto e di rottura e di collocare il Giappone e le sue produzioni culturali nello scenario più ampio della *world literature*.

In apparente armonia: gli studi ecocritici e l’idea di ‘Natura’ in Giappone

Avendo esaminato la rilevanza del Giappone non solo nell’ambito degli studi di area ma anche in quello della letteratura comparata, è necessario un ulteriore approfondimento su come in questo elaborato verrà applicata una teoria di matrice angloamericana in particolare: l’ecocritica. Anche se una trattazione esaustiva di tale campo di studi sarà inserita nella Sezione 1, Capitolo 2, è opportuno in questa introduzione delineare alcune questioni fondamentali.

La ‘svolta ecocritica’ e i conseguenti studi letterari hanno avuto origine nel contesto della critica letteraria americana nei primi anni Novanta, diffondendosi gradualmente in altri contesti socioculturali con l’avvento del nuovo millennio, per poi consolidarsi in studi ecocritici di area negli anni Dieci. Tuttavia, la traslazione di questi

concetti in altre aree geografiche si è rivelata alquanto complessa. Come sottolinea Heise (2018: vii), la questione cruciale risiede nella misura in cui teorie concepite e sviluppate in un contesto specifico e incentrate sul rapporto tra umano e ambiente possano essere applicate in circostanze ambientali e culturali notevolmente diverse. Yūki Masami, nell'introduzione al volume *Ecocriticism in Japan* (2018), evidenzia come l'ecocritica sia stata costantemente soggetta a una forte “cultural tension” (1) e a una tendenza all'inevitabile confronto con gli studi di matrice americana. Diventa quindi essenziale definire se e come le teorie ecocritiche possano cambiare quando applicati ad aree geografiche diverse, e in particolare al Giappone. Yūki solleva i seguenti interrogativi:

What about ecocriticism in Japan? What defines ecocriticism developed in Japan? Is there a culturally, regionally, or nationally characteristic variant that can be called Japanese ecocriticism? (1)

Simili dubbi sull'applicazione di teorie angloamericane a letterature al di fuori della sfera culturale d'origine potrebbero essere estesi a tutti gli ambiti disciplinari esplorati all'interno di questo elaborato, dal postumanesimo ai Gender Studies. Tuttavia, la scelta di focalizzarsi nello specifico sull'ecocritica è motivata da una precisa ragione.

Nell'immaginario europeo e americano – e non solo – il Giappone rappresenta un *unicum*, un luogo nel quale si intrecciano e si rincorrono spinte apparentemente contrastanti, fra modernità e tradizione, o ancora fra industrializzazione avanzata e rispetto per la natura. Il popolo giapponese viene spesso percepito in costante sintonia e armonia con il mondo naturale sia nell'epoca contemporanea che nel corso della sua storia. Tuttavia, questa immagine di sé che il Giappone proietta all'estero, spesso in modo

deliberato, non riflette pienamente quella che è la realtà.³ L'introduzione degli studi ecocritici nella critica letteraria giapponese alla fine degli anni Novanta ha pertanto innescato un fervente dibattito sulla questione del 'mito' di una innata 'armonia con la natura', ed è proprio per mettere in discussione questa visione idealizzata del Giappone che si è scelto di approfondire questo tema nello specifico.

Gli studi ecocritici sono giunti in Giappone negli anni Novanta sulla scia del successo di questo campo di ricerca in America, e si sono sviluppati nel paese in tre fasi, così identificate da Yūki (2018): una prima fase di importazione e traduzione, una seconda fase nella quale vengono introdotti "comparative approaches", e infine una terza fase nella quale emergono le vere e proprie "ecocritical interventions" nella letteratura giapponese – ovvero "how ecocritical theory and practices interface and negotiate with Japanese literature while anticipating an emergence of Japanese ecocriticism" (2).

Secondo Bialock e Heise (2013: iii-iv) tre temi sono solitamente ascritti a una specificità regionale degli studi ecocritici in Giappone: la percezione di una particolare e innata sintonia con la natura riconducibile a pratiche tradizionali e testi premoderni, la risposta alle crisi e catastrofi ambientali, e l'attenzione per quella che viene definita "slow violence" – ovvero "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (Nixon 2013: 2).

Procediamo a ritroso, partendo dall'ultimo di questi temi: l'attenzione per la *slow violence*, una forma di 'violenza lenta e invisibile' che colpisce alcune aree geografiche e alcune fasce di popolazione più di altre. Ne sono un esempio le sempre più frequenti

³ A titolo di esempio, si veda il Capitolo 15 di Tsing (2011), dove l'autrice propone un approfondimento su quelle che sono state le pratiche di deforestazione intensiva in Giappone nel Ventesimo secolo e su come anche queste stesse pratiche si intreccino con l'ideale di un'armonia col mondo naturale spesso legato al concetto di *satoyama* come territorio rurale incontaminato.

inondazioni e desertificazioni di aree precedentemente abitabili in paesi meno economicamente avanzati, causate dell'inquinamento e dal conseguente cambiamento climatico prodotto dagli abitanti dei paesi più ricchi e sviluppati. Non si tratta quindi di atti di violenza visibile, istantanea, misurabile in un lasso breve di tempo e quindi facilmente condannabile, bensì di meccanismi e processi che lentamente e inesorabilmente erodono e distruggono ecosistemi e comunità fragili e con limitato potere economico, considerate quindi 'sacrificabili' al fine di ottenere maggiore profitto. Nel contesto giapponese, due eventi traumatici si impongono all'attenzione: la lenta contaminazione da mercurio dell'area di Minamata fra gli anni Quaranta e Sessanta del secolo scorso, e la ben più recente contaminazione dell'area di Fukushima a seguito dell'incidente nucleare del marzo 2011. In entrambi i casi, infatti, comunità rurali e periferiche rispetto alla capitale, Tokyo, sono state danneggiate in maniera permanente e pervasiva dalle attività industriali e di sfruttamento delle risorse da parte di aziende il cui profitto non contribuiva al miglioramento delle condizioni di vita del territorio sfruttato.⁴

Il secondo tema proposto da Bialock e Heise si intreccia a sua volta con il triplice disastro del Tōhoku: la risposta – civile, intellettuale, e governativa – ad eventi catastrofici e crisi ambientali, ormai sempre più frequenti e distruttivi. Oltre il disastro del 2011, importanti a questo proposito anche nel loro ruolo come 'precursori' della letteratura post-Fukushima sono anche i testi della *genbakubungaku*, ovvero quella letteratura che racconta e affronta il trauma del duplice bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki.⁵

⁴ Per quanto riguarda le dinamiche di potere e discriminazione legate alle conseguenze dell'incidente del 3.11, si veda Sezione 2 § 2.1, mentre per un approfondimento della catastrofe di Minamata e delle sue conseguenze sul territorio e la comunità si vedano Marran (2011) e Sugiyama (2015).

⁵ Per un approfondimento del *fil rouge* che lega la *genbakubungaku* alla più moderna *nuclear literature* fino alla letteratura post-Fukushima, si veda Sezione 2 § 2.3.

Infine, l'ultimo dei tre temi fondamentali: la presunta armonia con la natura, la caratteristica che secondo Yūki maggiormente caratterizza l'ecocritica giapponese (3). L'idea di una innata ‘armonia con la natura’ nella cultura giapponese può essere interpretata negli studi ecocritici in due modi diversi: come una “ecologically sound alternative vision”, cioè come un’effettiva visione del mondo naturale e del mondo umano armonici e in equilibrio con delle ramificazioni nel mondo reale a livello di ‘buone pratiche ecologiche’, oppure come qualcosa di “culturally constructed and purely ideological with little ecological significance” (Yūki 2018: 2). Nonostante questa seconda visione sia sempre più spesso condivisa dagli studiosi, ciò non ha impedito a questo ideale di radicarsi nell’immaginario popolare legato non solo al Giappone premoderno ma anche a quello contemporaneo, lasciando un’impronta indelebile sulla letteratura, sull’arte, e soprattutto sulla “national self-awareness” (Bialock e Heise 2013: ii). Questa immagine idealizzata ha inoltre oltrepassato i confini del paese, diventando a tutti gli effetti uno dei motivi di maggiore fascinazione da parte dell’Europa e dell’America – una fascinazione che continua a sua volta ad alimentare l’idea di una innata armonia giapponese con la natura. Un esempio di questo dualismo fra percezione e realtà può essere riscontrato nella gestione dei territori rurali e in particolare delle foreste giapponesi sin da prima dell’industrializzazione del paese. L’antropologa Anna Tsing, all’interno del suo studio sui funghi *matsutake* e sulle connessioni fra umani, ambiente, non umani, analizza proprio la contraddizione fra l’idealizzazione del paesaggio naturale e delle pratiche ‘armoniose’ e tradizionali messe in pratica dalle popolazioni locali e l’effettiva realtà della distruzione di alcuni ecosistemi a favore di altri causata dalle attività umane:

Contemporary advocates of the restoration of Japanese peasant landscapes may aestheticize the peasant forest as the planned result of traditional knowledge, creating nature and human needs in harmony. Yet many scholars suggest that these harmonious

forms developed out of moments of deforestation and environmental destruction. (Tsing 2015: 186)

Attraverso questa breve panoramica, si è voluto mettere in luce come l'applicazione delle teorie ecocritiche al contesto giapponese non sia un processo lineare, ma piuttosto un'interazione complessa tra una teoria di origine anglo-americana e una realtà culturale e ambientale in molti modi diversa. Le questioni sollevate da numerosi studiosi, fra i quali Heise e Yūki, evidenziano la necessità di un approccio critico che tenga quindi conto delle specificità locali e della “cultural tension” intrinseca a tale trasposizione. L'immagine idealizzata di un Giappone in costante e innata armonia con la natura, sebbene ampiamente diffusa, è stata oggetto di dibattito all'interno della critica letteraria giapponese a partire dall'introduzione degli studi ecocritici, e le tre fasi di sviluppo di tali teorie in Giappone riflettono questo percorso di adattamento e rielaborazione. Infine, i tre temi centrali identificati da Bialock e Heise offrono un'ulteriore lente attraverso la quale è possibile esaminare le sfide e le complessità della società giapponese contemporanea e del suo rapporto con l'ambiente, con il non umano, con la contaminazione.

Dopo aver specificato quindi in che modo gli studi ecocritici intersecano la critica letteraria giapponese e aver esplicitato in quale prospettiva queste teorie verranno applicate nel corso della ricerca, si procederà quindi a delineare la struttura e gli obiettivi del presente elaborato.

Obiettivi e struttura dell'elaborato

L'elaborato ha l'obiettivo di esplorare come le paure legate alla contaminazione e mutazione del corpo umano derivate dall'incidente nucleare della centrale di Fukushima Daiichi del 2011 vengono rielaborate all'interno di cinque testi distopici selezionati. In

particolare, la ricerca si concentra su opere che scelgono di rappresentare queste paure attraverso l'introduzione di figure 'ibride' fra l'umano e il non umano, che sfumano i confini fra le specie e riscrivono la morfologia stessa del corpo e della corporeità.

Per costruire il corpus di ricerca si è proceduto, in una prima fase, a una mappatura delle opere giapponesi più recenti al fine di trovare dei testi che rispondono alle caratteristiche appena elencate. Una volta effettuata una prima cognizione, gli elementi inseriti nel corpus definitivo sono stati scelti sulla base di due criteri fondamentali: in primo luogo la presenza di figure ibride, oltre l'umano, che incarnassero quelle inquietudini legate alla corporeità umana, e in secondo luogo l'originalità della premessa alla base del mondo distopico immaginato. Si è scelto, infine, di considerare narrative sia testuali che visuali, espandendo il campo di ricerca ai manga.

Il lavoro di analisi è poi partito dal *close reading* del corpus di lavoro, composto da testi distopici scritti dopo la catastrofe di Fukushima, per poi proseguire con un'analisi delle opere scelte in prospettiva prima sincronica e poi diacronica, al fine di evidenziare immagini e motivi ricorrenti attraverso i quali le paure legate alla contaminazione del corpo vengono trasposte all'interno di queste narrative.

Le fonti primarie selezionate all'interno del corpus definitivo sono:

- *Kōjō* di Oyamada Hiroko (工場, 2013, edito in Italia come *La fabbrica*, 2021, traduzione di Gianluca Coci, Neri Pozza)
- *Kentōshi* di Tawada Yōko (獻灯使, 2014, edito in Italia come *Gli ultimi bambini di Tokyo*, 2021, traduzione di Veronica De Pieri, Atmosphere Libri Casa Editrice)
- *Adō* di Amano Jaku (亞童, 2020-, edito in Italia come *Adou*, 2021-, traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba, Edizioni Star Comics)
- *Ookami raizū* di Itō Yu (オオカミライズ, 2018-2021, edito in Italia come

Ookami rise, 2022, traduzione di Loris Usai, Dynit Manga)

- *Fuuru naito* di Yasuda Kasumi (フルナイト, 2021-, edito in Italia come *Fool Night*, 2022-, traduzione di Irene Cantoni, Dynit Manga)

Il progetto si è posto sin dalla sua prima stesura diversi obiettivi, riassunti in tre *research question*:

- Come vengono re-immaginate e re-interpretate le ansie di contaminazione e corruzione del corpo nelle recenti produzioni culturali giapponesi?
- Queste opere differiscono in modo considerevole dai testi distopici meno recenti della letteratura giapponese? Ci sono immagini, metafore, leitmotiv che si ripetono nel tempo? Seguendo questi punti in comune o di rottura è possibile provare a tracciare un’evoluzione o un cambiamento radicale nella percezione del corpo, che sia esso integro o contaminato?
- Questi testi offrono al lettore un modo di guardare al pianeta che non sia antropocentrico? Sono in grado di proporre una nuova prospettiva che scardina la secolare ‘supremazia’ dell’essere umano e abbraccia l’interconnessione di tutti i corpi, umani e non umani?

L’elaborato si divide in tre sezioni principali. La prima di queste sarà dedicata a presentare e approfondire la cornice teorico-metodologica che supporta il lavoro di ricerca, offrendo una panoramica dello stato dell’arte di discipline e teorie letterarie e filosofiche come i Dystopian e Utopian Studies, l’ecocritica, il postumano, i Gender e Queer Studies. A questi primi approfondimenti teorici si aggiunge un ultimo capitolo metodologico che approfondisce i Manga Studies, ovvero gli studi critici sul manga, necessari per analizzare tre dei testi inclusi nel corpus di ricerca.

La seconda sezione dell’elaborato approfondisce invece quelli che sono gli studi d’area sul Giappone. Al suo interno, un primo capitolo offrirà una breve retrospettiva sull’evoluzione dell’immaginario distopico giapponese dal dopoguerra ai giorni nostri. Il secondo capitolo della sezione guarda invece al contesto sociopolitico delle opere prese in esame in prospettiva sincronica, focalizzandosi in particolare sul triplice disastro del Tōhoku e le sue conseguenze a breve e a lungo termine.

La terza sezione della tesi verrà infine dedicata al corpus di ricerca, all’analisi dei testi selezionati presi singolarmente, e infine a un ultimo capitolo che prende in esame alcuni dei temi e motivi ricorrenti sia fra le opere selezionate, che fra i testi e la tradizione precedente.

Sezione 1

Stato dell'arte degli studi culturali, letterari e filosofici

La prima sezione dell'elaborato è dedicata alla cornice teorico-metodologica che sostiene l'intero lavoro di ricerca. Nel primo capitolo, verrà esplorato il tema delle distopie, con particolare attenzione alla loro rinnovata rilevanza e popolarità emersa negli ultimi anni. Questa prima parte analizzerà come le narrazioni distopiche, in un periodo di crisi globale, possano riflettere e criticare le attuali dinamiche sociopolitiche e ambientali. Il secondo capitolo, invece, si concentrerà sugli studi di ecocritica, un ambito che esamina il rapporto tra la letteratura e l'ambiente, indagando come la narrativa possa contribuire a una maggiore consapevolezza ecologica.

Il terzo capitolo introdurrà le teorie legate al postumanesimo e alla transcorporeità, esplorando come queste prospettive sfidino le concezioni tradizionali dell'identità e del corpo, aprendo così a nuove interpretazioni della realtà contemporanea. A seguire, il quarto capitolo offrirà una panoramica dei Gender e Queer Studies applicati alla letteratura, ponendo un focus particolare sul corpo *queer* e sulla mostruosità come metafora della condizione di marginalità delle identità non normate. Attraverso questa analisi, si intende evidenziare come le rappresentazioni letterarie possano confrontarsi con le questioni di genere e di diversità.

Infine, nell'ultima sezione, verranno presentati e approfonditi i Manga Studies, una disciplina fondamentale per l'analisi critica di alcune opere selezionate in questo elaborato. Attraverso un approccio multidisciplinare, l'obiettivo finale è quello di creare un dialogo tra queste diverse teorie, mettendo in luce le interconnessioni tra distopia, ecologia, genere e rappresentazioni culturali nel contesto contemporaneo.

Capitolo 1: Il ritorno delle distopie

Sarebbe impossibile iniziare questo percorso di ricerca senza un primo approfondimento dedicato al genere letterario protagonista di questo lavoro – la distopia, ovvero quel tipo di narrazione che immagina scenari negativi, caratterizzati da condizioni di vita peggiori rispetto a quelle della società alla quale essa è originariamente destinata, solitamente ambientati in un futuro più o meno lontano. Diversamente da altre tipologie narrative, le distopie nascono con una funzione precisa, presente già all'interno delle convenzioni del genere stesso: questi testi, infatti, non si limitano a intrattenere chi legge o guarda, ma hanno al loro interno un forte elemento di critica sociale che spinge il lettore a riflettere su problematiche che affliggono la società a lui contemporanea – risultato che viene spesso ottenuto attraverso l'esagerazione e la rappresentazione estremizzata di dinamiche di potere e ingiustizie che risultano comunque familiari e riconoscibili al pubblico per il quale l'opera è stata originariamente creata.

Proprio per la consapevolezza con la quale i testi appartenenti a questo filone vengono creati, l'analisi dell'architettura narrativa, dei simbolismi e dei temi principali di queste narrazioni si rivela uno strumento essenziale che può offrire uno sguardo inedito a quelli che sono percepiti come i 'grandi problemi' di una comunità in un determinato spazio e un determinato periodo temporale. Perciò, in questo capitolo la distopia verrà esaminata non solo a livello di genere letterario e di testo, ma prendendo in considerazione anche le sue ricadute sulla società contemporanea. In che modo questi testi possono evidenziare criticità e fallacie di un sistema che pervade così tanto la quotidianità da sembrare quasi legato a doppio filo all'esistenza non solo di una società umana, ma di una umanità stessa? Le distopie possono fare da 'specchio' su noi stessi, facendoci riflettere sulla nostra realtà, sui pericoli dell'ideologia portata all'estremo, su

una tecnologia che sembra essere sempre più oppressiva, sul collasso degli equilibri del nostro ecosistema? Osservare e analizzare questi testi, e metterli a confronto con altre produzioni lontane nel tempo o nello spazio si rivela fondamentale per comprendere appieno quei cambiamenti dal sapore epocale che pervadono la vita di ormai ogni essere umano sul nostro pianeta, andando a tracciare delle ‘geografie’, dei nuovi ‘paesaggi’ di timori e paure collettive.

Nel corso degli studi sulla *speculative fiction*⁶ sono stati diversi i termini e le definizioni usate per riferirsi ai diversi tipi di narrativa che immagina un mondo altro, sia esso migliore o peggiore di quello in cui il lettore di riferimento vive. È essenziale, quindi, fissare all’inizio di questo percorso i termini chiave e gli approcci metodologici attraverso i quali verranno poi analizzati i testi all’interno del corpus. Il primo passo sarà, quindi, quello di proporre una breve e sicuramente non esaustiva storia delle principali correnti della letteratura distopica e speculativa a partire dal XX secolo, presentando in particolare gli sviluppi e le evoluzioni più recenti del genere. In seconda battuta si approfondirà il concetto di ‘spazio distopico’, ovvero sulla voluta distorsione delle coordinate spaziali (e spesso temporali) all’interno di queste narrative, pensate appositamente al fine di creare nel lettore il senso di ansia e oppressione tipico del genere.

Successivamente, l’obiettivo sarà quello di delineare una *working definition* del genere, prendendo in considerazione il lavoro di molteplici studiosi, che hanno svolto la loro ricerca in periodi storici differenti, guardando a questo tipo di narrative attraverso sguardi sempre diversi. Infine, verrà presentata e analizzata una categoria in particolare di distopie, al centro del presente studio: quella delle eco-distopie, ovvero quelle distopie che affrontano il tema del cambiamento climatico e delle sue conseguenze per l’intero

6. Come ricorda Pearson (2022), il termine “speculative fiction” ha una lunga storia: coniato nel 1947 dallo scrittore di fantascienza Robert A. Heinlein, nel suo significato originale includeva tutti quei testi del genere che andavano oltre ai dettami e al realismo della ‘scienza dura’, come invece era prassi al tempo.

pianeta.

1.1 Distopie e dintorni

Nata come ‘riflesso’ negativo della narrativa utopica e spesso vista dal grande pubblico come il suo semplice opposto diretto, la letteratura distopica trae le sue origini dalla volontà di esplorare un futuro non ideale, che non si estende verso l’idea illuministica di ‘progresso’ ma che al contrario sembra trascinare l’umanità verso un baratro apparentemente senza fine. Il termine viene coniato partendo dal greco *dus*, “cattivo”, e *topos*, “luogo” (Claeys 2017: 4), riprendendo in modo esplicito il nome che, alcuni secoli prima, Thomas Moore aveva dato alla sua isola sede di una società ‘ideale’. Il termine Utopia (*ou*, “non”, e *topos*, “luogo”) racchiude al suo interno sia il significato di “luogo ideale” che di “non luogo”,⁷ e la distopia li problematizza entrambi: da un lato pone il lettore davanti a situazioni estreme di catastrofe e barbarie che si contrappongono al “luogo ideale”, e dall’altro lo costringe a riflettere sull’esistenza materiale di ingiustizie e di oppressione nella società in cui vive (Villanueva Mir 2018: 41).

Se i primi scritti che possono essere considerati ‘distopici’ risalgono all’epoca della Rivoluzione Francese (Claeys 2017: 270⁸), il genere entra a tutti gli effetti nella tradizione narrativa europea e americana durante il XX secolo (Moylan & Baccolini 2003: 1) con quelli che sono definiti i ‘classici’ della distopia: da *My (Мы, ‘Noi’, 1924)* di

7. Il gioco di parole consiste nella pronuncia simile in inglese di “utopia” (non-luogo) e “eutopia” (buon-luogo), che indica quindi la sua duplice natura di luogo ideale ma allo stesso tempo impossibile da raggiungere: “The utopian society, normally located in time and space, entails by its very definition (*ou-topos* = no place; *eu-topos* = good place) a suspension from real time and space” (Baccolini, in Moylan & Baccolini 2003: 114).

8. “The first dystopias proper are dated from the French revolutionary period. The genre proper then commences in the 1870s and enjoys great successes through the early 1930s.” (*ivi*)

Evgenij Zamjatin a *Brave New World* ('Il mondo nuovo', 1932) di Aldous Huxley e *1984* (1949) di George Orwell. In questi testi, l'ambientazione e il modo narrativo della distopia fungono da "prophetic vehicle" (Moylan & Baccolini 2003: 1), ovvero da avvertimento ai lettori e alle generazioni successive riguardo a "tendenze" sociali e politiche che potrebbero "turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside" (2). Quali siano le specifiche "tendenze" dalle quali questi testi ci mettono in guardia è una delle caratteristiche che più legano una narrativa distopica all'epoca in cui è stata scritta e che rendono indispensabile studiare questi testi all'interno del loro contesto storico originario. Per fare un esempio, le distopie della prima metà del XX secolo, proprio in virtù dello scenario geopolitico di quegli anni, si concentrano da un lato sulla paura del "collettivismo dispotico" e più in generale dei governi totalitari ai due estremi dello spettro politico, e dall'altro sul timore scatenato da un progresso scientifico che appare distruttivo e inarrestabile e che sembra portare inevitabilmente a un "prossima dominazione" della tecnologia sull'uomo (Claeys 2017: 271).

Nel secondo dopoguerra, invece, il genere ha trovato un fertile terreno di crescita e ha portato alla luce quelle paure collettive e ansie esistenziali tipiche di un'epoca segnata dal trauma e dalla ricostruzione, sviluppandosi ai 'margini' della letteratura mainstream – e in particolare nella *Science Fiction* (SF), filone considerato per molti anni 'di nicchia' attraverso il quale, tuttavia, la narrativa distopica arriva in realtà a diffondersi e 'permeare' la cultura pop. Nei testi di questo periodo le paure legate al totalitarismo e ai sistemi di governo di stampo collettivista iniziano ad avere sempre meno spazio, lasciando il palco ai timori legati al sempre più precipitoso progresso scientifico di quegli anni, concentrandosi in particolare su quelle che venivano sempre più percepite come "growing threats of the loss of humanity, of identity, and of free will, and then the

possibility of our real extinction" (Claeys 2017: 271) – anche a causa delle ferite non ancora rimarginate frutto dei due conflitti mondiali, della conseguente diffusione degli armamenti nucleari e, infine, della tensione fra i due blocchi contrapposti che hanno caratterizzato la Guerra Fredda.

Dopo l'emergere e lo svilupparsi dell'utopia critica all'interno dei movimenti di opposizione politica e culturale a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, all'inizio del decennio seguente la spinta utopica che aveva portato alla ribalta autori come Ursula K. Le Guin perde trazione e la distopia riprende piede fra gli scrittori di SF. I testi di questo periodo si concentrano non più sullo spettro del totalitarismo di stampo ideologico tipico dei decenni precedenti, ma sul pericolo percepito di una possibile 'dittatura del capitale' nel quale sono le grandi aziende multinazionali a detenere il potere decisionale non solo sulle risorse ma anche sui corpi e sulle vite umane (Claeys 2017: 495), spesso attraverso un abuso della tecnologia. Gli autori di distopia (e più in generale di *speculative fiction*) di quegli anni pongono l'attenzione proprio sul fallimento dei sogni di libertà e prosperità che erano alla base dell'ideologia capitalista, sulla delusione derivata da questa promessa mancata di progresso e modernizzazione che non ha portato ai risultati sperati ma ha anzi aumentato le differenze fra ricchi e poveri, e infine sul pericolo per la sopravvivenza della specie dettato dalla sempre più incalzante degradazione ambientale a causa delle attività umane – queste ultime riflessioni figlie di una consapevolezza ecologica che proprio in quegli anni aveva iniziato a entrare nel dibattito pubblico. Non è un caso, infatti, che nasca proprio in questo periodo l'immaginario *cyberpunk*, che esplora nuovi mondi e scenari in cui la tecnologia avanzata trasforma completamente non solo la quotidianità ma l'essenza stessa dell'umanità, in risposta a una società che invece di aspirare a riforme più liberali e alla costruzione di uno stato sociale in grado di includere anche le fasce di popolazioni più deboli tende invece a tornare indietro su basi più conservatrici e meno radicali.

Alla fine degli anni Ottanta la distopia diventa quindi, secondo Moylan e Baccolini, un modo di scendere a patti con una realtà sociale in continua e rapidissima evoluzione, trasformandosi infine in “a critical narrative form that work[s] against the grain of the grim economic, political, and cultural climate” (2003: 3). Nasce così la distopia critica, ramificazione del genere che diventa sempre più popolare negli anni Novanta e nei primi anni del nuovo millennio. Definita critica “in its poetic and political substance” (Baccolini & Moylan 2003: 3), questo nuovo tipo di narrativa distopica prende le distanze da quella che viene definita semplice “anti-utopia” – ovvero un testo che si pone in netta opposizione con il pensiero (e)utopico e i testi che ne derivano, senza dare spazio a possibilità di cambiamento o vie di fuga dal ‘mondo peggiore’. La distopia critica, invece, presenta al suo interno quelli che potremmo definire degli ‘elementi utopici’, ovvero offre al lettore la speranza di potersi opporre alla società opprimente raccontata nel testo – una società che, come in tutte le distopie, riprende in maniera esplicita problematiche già inerenti al presente nel quale l’autore vive. Ma ciò non si limita al mondo fittizio all’interno della narrazione: le distopie critiche offrono anche al lettore la consapevolezza che, così come è possibile lottare contro le ingiustizie nel racconto, anche nella realtà di tutti i giorni è possibile ricominciare a muoversi verso un ‘mondo migliore’, di carattere certamente eutopico. La possibilità concreta di un cambiamento è quindi una delle caratteristiche principali di questo sottogenere di distopia, come ci ricorda Raffaella Baccolini:

Similarly, I think that too often dystopia is written off as the absence of hope and therefore antithetical to Utopia. If this may be true for classical dystopias where hope is maintained outside the pages of the story, it is not so for critical dystopias where hope remains within the pages for protagonists and readers alike. (in Baccolini & Moylan 2003: 240)

La fine degli anni Novanta e l'alba del nuovo millennio vedono un'ulteriore evoluzione delle narrative distopiche, a iniziare dai temi affrontati: il cambiamento climatico e l'ansia legata alla degradazione dell'ecosistema diventano protagonisti indiscussi, mentre la paura derivata dal progresso tecnologico si concentra in particolare sulla presenza pervasiva di internet nel quotidiano, sulla perdita della privacy, e sull'alienazione dalla realtà. Nei primi anni Duemila, inoltre, fiorisce il genere *young adult* (YA) – uno spazio fertile per la *speculative fiction* in chiave distopica. Sono diverse le saghe dedicate a ragazzi e giovani adulti che riflettono su temi scottanti della contemporaneità: basti pensare ad *Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008-2010 per la trilogia originale) e la sua riflessione sul controllo statale esercitato in chiave autoritaria e sul valore della vita e dei corpi umani in un regime tardocapitalista che li vede solo come risorse da sfruttare, o ancora a *Divergent* (Veronica Roth, 2011-2013 per la trilogia originale), che come *Hunger Games* vede un mondo post-apocalittico diviso in fazioni e lacerato da conflitti interni. Queste serie di successo, oltre a essere state adattate a più riprese nei media più disparati (cinema, fumetti, videogiochi) e aver creato dei veri e propri *franchise*, pongono davanti ai nostri occhi alcune delle questioni al cuore del divario generazionale fra i pre-adolescenti e gli adolescenti di quegli anni e il mondo degli adulti: la perdita della stabilità economica, la sfiducia nella grande macchina dell'economia e del mercato libero mondiale, lo spettro del collasso ambientale sempre più vicino. La presenza di uno o più protagonisti che si ribellano a un governo totalitario e oppressivo fa germogliare nel giovane lettore non solo la consapevolezza dei problemi che pervadono la società contemporanea e della responsabilità collettiva e individuale, ma anche un prezioso seme di speranza che il sistema possa essere cambiato o addirittura rovesciato – rendendole delle vere e proprie distopie critiche.

Gli anni Dieci del nuovo millennio sono stati caratterizzati da due fenomeni in

particolare, legati ovviamente fra loro. Vi è stata, infatti, una crescita inaspettata della popolarità delle narrative distopiche, ormai sempre più conosciute anche al grande pubblico e non solo ai fan più sfegatati del genere, e ciò ha portato non solo a una nuova e florida produzione, ma anche alla riscoperta di testi che nei decenni precedenti non avevano goduto di un così ampio successo. L'esempio più conosciuto è sicuramente *The Handmaid's Tale* ('Il racconto dell'ancella', 1985) di Margaret Atwood, diventato un fenomeno mondiale non solo come intrattenimento ma anche a livello di cultura pop e di costume dopo il suo adattamento per la serialità televisiva. Il successo quasi inaspettato del romanzo e della serie apre la strada a diverse riflessioni. In primis, il fatto che un testo scritto quasi quarant'anni fa per una società a suo modo diversa sia ancora (o forse più) rilevante al giorno d'oggi ci offre uno sguardo importante sulle ansie legate ai diritti delle donne e alla perdita dell'autonomia sul proprio corpo in un periodo storico in cui sembra che il progresso verso una maggiore libertà si sia arenato. In secondo luogo, la ripresa di questo romanzo e il suo adattamento nella forma specifica della serie TV ci porta a riflettere su come le nuove forme di serialità e le nuove piattaforme di fruizione di questi contenuti abbiano inevitabilmente cambiato non solo il linguaggio visuale e il tempo narrativo (si pensi alla differenza fra un lungometraggio cinematografico di circa due ore e le otto – o più – ore dedicate a una serie), ma anche la loro accessibilità da parte di un pubblico che adesso è ben più ampio rispetto al passato e può provenire da ogni angolo del globo.

Tuttavia, è importante non trascurare anche la nuova produzione di testi distopici degli ultimi anni, influenzati anche da traumi storici globali come la triplice catastrofe di Fukushima e la pandemia di COVID-19: da romanzi come *The Power* (2016) di Naomi Alderman, a videogiochi come *The Last of Us* (2013, adattato poi per la televisione nel 2023), passando per serie TV diventate 'virali' come *Ojing-eo geim* (*Squid Game*, 2021)

e *Imawa no kuni no Arisu* (今際の国のアリス, ‘Alice in Borderland’, 2020), la distopia ha a tutti gli effetti varcato la ‘barriera’ che la relegava nella letteratura di genere arrivando a occupare un posto d’eccezione all’interno della cultura pop mainstream. Ma non è tutto: le narrative distopiche sono andate a superare anche i confini nazionali – il boom del genere coinvolge infatti culture diverse, spesso anche considerate ai ‘margini’, e gli scenari futuribili immaginati rielaborano non solo paure collettive a livello globale, ma anche problematiche più specifiche al contesto culturale di origine.

Orientarsi all’interno di questa rinnovata produzione e popolarità delle narrative distopiche si rivela una sfida non facile per studiosi ed esperti del genere – sono tanti e diversi i testi che ogni anno vengono pubblicati, e il rischio di perdersi nei dettagli e perdere di vista il quadro più generale di un movimento culturale dalle caratteristiche sicuramente globali è sempre più alto. Diventa quindi fondamentale interrogarsi su come le dinamiche socio-culturali contemporanee possano plasmare le narrazioni distopiche a diversi livelli, da un punto di vista più locale fino al contesto più ampio della World Literature, e andare ad osservare quali siano le nuove forme, i nuovi media che stanno emergendo e che a loro modo stanno spingendo le convenzioni stesse del genere verso una nuova evoluzione. Le opere distopiche più recenti, come già detto, non rielaborano solo le paure e le speranze di una società globalizzata, ma offrono anche degli spunti innovativi per una riflessione critica sui temi dell’identità, della giustizia sociale, della resistenza a un sistema oppressivo e autoritario, diventando così degli strumenti essenziali ad analizzare il nostro presente.

1.2 Questione di definizioni

La distopia è stata oggetto di studio per diversi decenni, ma l’inaspettata popolarità degli ultimi anni anche al di fuori delle comunità più ristrette dei fan della

science fiction ha avuto come conseguenza naturale un aumento anche dell’interesse accademico, e ciò ha portato il genere a essere stato ampiamente definito e ridefinito nel corso del tempo. Tuttavia, cercare di delimitarne in modo preciso e definitivo i confini è una sfida particolarmente ardua, da un lato a causa della grande varietà di tropi, temi, e strutture narrative diventate col tempo tipiche della distopia e dovute anche alla sua grande capacità di ‘mescolarsi’ ad altri generi; dall’altro in quanto la sua continua evoluzione fa sì che definizioni troppo stringenti rischino di diventare poco rilevanti in un tempo molto breve.

Questo lavoro di ricerca in particolare parte dalla definizione che Gregory Claeys dà nel suo monumentale *Dystopia: A Natural History* (2017), ovvero di un genere che “describes negative pasts and places we reject as deeply inhuman and oppressive, and projects negative futures we do not want but may get anyway” (498). A questa va affiancata un’altra importante definizione, ovvero quella che L.T. Sargent dà della *critical dystopia*, ripresa anche da Moylan e Baccolini (2003: 7):

a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with eutopia. (Sargent 1994: 222)

La presenza di una ‘enclave’ eutopica è quindi, come già accennato nel paragrafo precedente, la caratteristica che separa la distopia di stampo più classico dalla distopia critica – ovvero, la presenza di una speranza per un futuro migliore.⁹ A queste due

9. “[Critical dystopia] negotiate[s] the necessary pessimism of the generic dystopia with a militant or

definizioni, tratte da studiosi che per anni hanno lavorato non solo sulle narrative distopiche ma sulla *speculative fiction* in generale, si è scelto di affiancare una puntualizzazione del ricercatore italiano Marco Malvestio, che aggiunge: “dystopia describes human society as it could be in a near future *or in an alternative present*, providing that some of its features [...] are increased” (2022: 28, enfasi aggiunta). Malvestio, infatti, prende in considerazione anche le narrazioni distopiche che non raccontano “futuri negativi” ma presentano invece “presenti alternativi”, scenari in cui il divario fra la catastrofe fittizia e la nostra realtà è talmente ridotto da essere talvolta solo appena percepibile. È questo un modo narrativo sempre più comune negli immaginari distopici più recenti, e che testimonia l’urgenza e la rilevanza di questo genere al giorno d’oggi.

Si potrebbero quindi riassumere queste diverse prospettive in una *working definition* di cosa viene inteso per ‘narrativa distopica’ in questo modo: le distopie sono dei testi speculativi che immaginano una società non esistente, con delle caratteristiche che al lettore di riferimento possono apparire solo e soltanto negative e che la rendono peggiore della sua esperienza vissuta e quindi non desiderabile, e che possiede delle coordinate spaziali e temporali ben precise, le quali la collocano principalmente in un futuro più o meno lontano o in un presente alternativo. Nel caso si tratti di distopia critica, inoltre, all’interno di questa società ‘negativa’ è presente un elemento ‘utopico’ che induce a rinegoziare il pessimismo della distopia classica introducendo la speranza di sovvertire il regime oppressivo nel quale i protagonisti si ritrovano a vivere.

Lo stretto legame che le narrazioni distopiche hanno con il contesto socio-culturale in cui chi scrive si ritrova a vivere fa sì che con il passare del tempo i lettori

utopian stance that not only breaks through the hegemonic enclosure of the text’s alternative world but also self-reflexively refuses the anti-utopian temptation that lingers in every dystopian account” (Moylan & Baccolini 2003: 7)

possano cogliere aspetti diversi delle società peggiori immaginate. Questo concetto può essere applicato, ad esempio, a testi concepiti come utopici ma che possono essere letti e interpretati come distopie nella contemporaneità – ma anche alle definizioni stesse del genere, come ricorda Darko Suvin:

More clearly than for other genres of writing, all the delimitations above function only if understood within the historical space-time of a text's inception. [...] This is not a defect but a strength of utopian horizons and artefacts: born in history, inciding on history, they laicize eternity and demand to be judged in and by history. (Suvin 2003: 190)

Diventa quindi necessario non considerare nessuna di queste definizioni come stringenti, ma piuttosto come un insieme di caratteristiche comuni a tutto un filone di testi e narrazioni, che possono però variare ed evolvere nel corso del tempo.

Un altro importante aspetto su cui riflettere è l'opposizione percepita tra distopia e utopia, spesso immaginate l'una come il contrario dell'altra. Sebbene le narrative distopiche abbiano assunto una posizione sempre più prominente nell'immaginario collettivo degli ultimi anni, mettendo in ombra non solo le utopie classiche ma anche le *critical utopia* degli anni Settanta, è fondamentale riconoscere il profondo legame che unisce questi due concetti. Un altro modo di approcciarsi a una definizione del genere e delimitarne i confini è quindi quello di contrapporlo a ciò che viene percepito come il suo diretto opposto: l'utopia.

Come già accennato nell'introduzione, fu Thomas Moore a coniare per la prima volta il concetto, immaginando una società ‘migliore’ di quella a lui contemporanea alla quale aspirare, e apriro la strada prima a centinaia di testi che immaginano futuri migliori, più o meno lontani, e poi a quelli che invece sovvertivano questo concetto, creando mondi peggiori in cui l'esistenza dell'umanità stessa veniva messa in dubbio.

Il rapporto fra questi due generi, tuttavia, non è semplicemente riducibile a una totale antinomia, a due facce della stessa medaglia. Sia l'utopia che la distopia condividono delle caratteristiche strutturali che le avvicinano: entrambe, ad esempio, immaginano società organizzate attorno a gruppi omogenei e armonici, i quali godono di diritti e privilegi, a discapito degli ‘outsider’, esclusi invece da tali benefici. Questa dinamica comune evidenzia come uno spostamento della prospettiva sia sufficiente a trasformare l'utopia in una distopia, come ha osservato Claeys: “a utopia was a society surrounded by a wall designed to keep others out, and a dystopia one intended to keep its inhabitants in” (2017: 8).

Come fare quindi a delineare una distinzione precisa fra i due generi? Una chiave di interpretazione può essere trovata nell'intenzione comunicativa del testo e nel rapporto che ciascuno di essi instaura con il proprio lettore ideale. Mentre l'utopia si propone di esercitare una funzione critica per la società ad essa contemporanea dall'alto di una posizione di autorità intellettuale, la distopia, come efficacemente sintetizza Marc Villanueva Mir, “aims at the complicity of its readership through the irony, in order to invite them to recognize the dangers and menaces already existing in their society” (2018: 41). In questo contesto, la distopia diventa così un potente strumento di riflessione critica, volto a smascherare le insidie insite nella società contemporanea, e richiede un coinvolgimento attivo del lettore nel riconoscimento delle minacce già presenti.

In aggiunta a ciò, l'analisi del legame fra utopia e distopia ci porta a riflettere sulle conseguenze delle visioni utopiche: quale è il prezzo da pagare per una società armonica e ideale ma incredibilmente esclusiva? La sicurezza dell'isola utopica di Moore in particolare si regge su una classe sociale di esclusi, la popolazione ‘barbara’ colonizzata, ed espande il suo dominio sottraendo terreni ad altri popoli – un esempio lampante di come un fenomeno considerato all'epoca positivo e ‘portatore di progresso’ come il

colonialismo abbia con il tempo acquisito connotazioni diametralmente opposte, diventando inaccettabile ai nostri occhi. Come sintetizza Claeys, quindi:

Utopia's peace and plenitude now seem to rest upon war, empire, and the ruthless suppression of others, or in other words, their dystopia. [...] Utopia provides security: but at what price? In both its external and internal relations, indeed, it seems perilously dystopian. (Claeys 2017: 6)

Il rapporto di interdipendenza fra i due generi è quindi parte integrante degli stessi, e può essere utile considerare distopia e utopia non come diretti opposti, ma come due poli agli estremi di un continuum “with relative peace, friendship, and the absence of fear at one end, matched by anxiety, paranoia, and alienation on the other” (Claeys 2017: 8). Lo spazio che intercorre fra questi due estremi permette in realtà di esplorare appieno le implicazioni di immaginari futuribili tra loro molto diversi, offrendo la possibilità di trovare punti di contatto e di rottura con gli archetipi di ciascun genere.

L'ultimo punto da prendere in analisi all'interno di questo paragrafo è quello della funzione della narrativa distopica: perché immaginare mondi altri e peggiori che rielaborano paure e problematiche rilevanti al posto di trasmettere lo stesso messaggio attraverso saggi o altri tipi di *nonfiction*?

Partiamo dall'assunto che nessun prodotto culturale, che sia esso letteratura, arti visive, cinema, animazione, o altro, esiste all'interno di una bolla isolata: qualsiasi prodotto mediale è indissolubilmente legato al contesto socio-politico-culturale all'interno del quale è stato prodotto. La letteratura (o qualsiasi altro media fittizio) più in generale, inoltre, aiuta a dare valore a esperienze individuali, a emozioni e storie particolari che non avrebbero mai visto la luce in un'altra forma, oltre che a darci la possibilità di giocare con i concetti di spazio e tempo, con quella che è la memoria storica

e la memoria collettiva di un certo evento, con le regole stesse della narrazione – tutte caratteristiche che le danno una “vividness, immediacy, and intensity to literature which history usually lacks” (Claeys 2017: 269).

Andando oltre a queste considerazioni più generali sul ruolo della letteratura, le narrative distopiche in particolare trascendono il mero intrattenimento già nella loro essenza: come osserva Claeys, possiedono un “higher purpose” (2017: 269), cioè quello di indurre il lettore a riflettere criticamente sulla società attuale attraverso la rappresentazione di scenari futuribili in cui il deterioramento sociale è evidente e (apparentemente) irrimediabile. In altre parole, la fiction distopica non si limita a un’analisi concettuale di problematiche e sfide contemporanee, ma diventa essa stessa un potente strumento di critica sociale, capace di veicolare emozioni e di sintetizzare le angosce del presente attraverso la finzione, rendendo le sue riflessioni accessibili e coinvolgenti per un pubblico più vasto.

Infine, le distopie critiche nello specifico rivestono un ruolo di importanza fondamentale proprio per il loro potere di suggerire possibilità di cambiamento e di riscatto attraverso la loro ‘enclave utopica’ all’interno della narrazione. Come ricordano Baccolini e Moylan, le distopie critiche sono importanti proprio perché ci mostrano una “apertura” verso la speranza utopica (2003: 235) – e soprattutto perché il ‘mondo ideale’ non è visto come un qualcosa di finito da raggiungere, ma come un processo in continuo divenire, verso il quale bisogna continuare a lavorare. In effetti, come ribadito poco più avanti nel volume sempre da Baccolini e Moylan, “We need to pass through the critical dystopia to move toward a horizon of hope” (239). Le distopie critiche, quindi, diventano in questa prospettiva non solo un avvertimento sull’oscurità e sulle insidie del nostro tempo, ma anche inviti a immaginare nuovi scenari e a intraprendere azioni significative verso un futuro migliore.

Dopo aver esplorato l’evoluzione della distopia e degli studi e definizioni che nel corso del tempo sono entrati nel dibattito accademico, è utile quindi volgere lo sguardo verso lo ‘spazio distopico’ – ovvero come lo spazio (e spesso anche la temporalità) vengono distorti all’interno di questo particolare modo narrativo.

1.3 Lo spazio distopico

Sono diverse le caratteristiche delle narrative distopiche che sono già state analizzate in questo capitolo – dal tipo di scenari futuribili che vengono immaginati all’interno di questi testi all’impatto che essi hanno su chi legge o fruisce di essi. Andando avanti in questo capitolo di ricognizione degli studi effettuati sul genere, un aspetto di queste opere sul quale chi scrive ritiene sia cruciale soffermarsi è la rappresentazione dello spazio e del tempo all’interno di questi testi, aspetto che riveste un ruolo centrale nella costruzione delle società e dei mondi distopici nei quali i protagonisti si muovono e agiscono. Lo spazio è alla base dello scenario che viene immaginato ed è più di un semplice sfondo: lo spazio contribuisce a definire le dinamiche di potere, le interazioni sociali e l’esperienza dei personaggi all’interno del testo.

Il ruolo della dimensione spaziale all’interno della letteratura è stato ampiamente studiato – in particolare, negli anni si è vista una evoluzione verso una maggiore attenzione a quello che Fiona Doloughan definisce “the potentials of space and place in helping to constitute narrative domains” (2015: 1). Questo cambiamento di prospettiva, che ha spostato il focus dalla temporalità e casualità all’interno della narrativa ai movimenti spaziali, sembra sia dovuto in parte a una rivoluzione del concetto stesso di ‘spazio’ derivata dall’avvento della globalizzazione: il dislocamento, la deterritorializzazione e la ridefinizione delle relazioni di potere tra ‘centro’ e ‘periferie’

hanno fatto sì che una riconsiderazione di concetti apparentemente scontati o universali come ‘spazio’ e ‘luogo’ diventasse necessaria all’interno dell’analisi dei testi – letterari e non (De Fina 2009: 109). Anna De Fina, in particolare, propone la *spatialization* come un processo chiave attraverso il quale “space is invested with social meaning” (2009: 126) da parte di istituzioni, cittadini, utenti, fruitori, comunità. Nonostante questo concetto sia stato concepito inizialmente per essere applicato a un’analisi di testimonianze orali e la rievocazione della memoria, Fiona Doloughan lo applica alla letteratura e alla costruzione dello spazio all’interno dei testi di fiction, sostenendo che:

[...] the places in which the characters are located and the spaces that they traverse carry meanings, meanings constructed by reference to particular social and political geographies as well as in relation to the identities of the characters. (2015: 2)

Chi crea questi mondi distopici (e non), quindi, utilizza lo spazio per includere “certain models of the story world” (De Fina 2009: 113) all’interno del testo, creando appunto uno scenario che non si limita a incorniciare e contenere la trama, ma che possiede una sua *agency*, influenzando l’esistenza e le azioni dei personaggi all’interno della narrazione. Spetta dunque ai lettori decodificare i significati trasmessi da spazi e luoghi per comprendere i movimenti tracciati all’interno della trama – e nel caso dei testi distopici, spesso anche per acquisire preziose informazioni su quello che è successo ‘prima’, sull’evento o processo che ha reso questo mondo effettivamente peggiore.

In questo contesto, il saggio di Marc Villanueva Mir, *From the Island to the Border: The Problematising of Space in Contemporary Dystopian Fiction*, pubblicato nel 2018, è particolarmente rilevante per la sua riflessione sulle coordinate spaziali e temporali dell’utopia e della distopia. Villanueva Mir si rifà al concetto di ‘cronotopo’

introdotto da Mikhail Bakhtin (1975)¹⁰, ovvero come il tempo e lo spazio – o meglio, una precisa configurazione di essi – vengono rappresentati all’interno del linguaggio, in quanto ogni genere letterario tende a privilegiare “the use of a certain chronotope, according to the idea of the world historically deployed by this genre or movement” (Villanueva Mir 2018: 43).

Dal punto di vista dello spazio, l’utopia e la distopia possono essere associate a due modelli distintivi: il confine e l’isola. Come già accennato nel paragrafo precedente, l’utopia, già nella sua primissima apparizione nell’omonima opera di Tommaso Moro, adotta una configurazione spaziale isolata, caratterizzata da una distanza incolmabile dall’esterno e impossibile da raggiungere se non attraverso un viaggio ben preciso – quello che solitamente compie il protagonista dei testi utopici. Inoltre, Villanueva Mir osserva che ciò costituisce un “paradigmatic spatial model”:

[...] delimited by an inviolable boundary, the island is totally separated from its surroundings. At the same time, the island sees the boundary as a foreign body. (2018: 44)

Questo spazio isolato riflette quella che è l’essenza utopica, ovvero la ricerca da parte dell’umanità di un rifugio ideale difficile da espugnare o penetrare, ma implica anche una esclusione volontaria di tutto ciò che non può accedervi e l’impossibilità della fuga.

Al contrario, la distopia abbandona il modello insulare e si sposta invece su una configurazione diversa: quella di un mondo che ha dissolto non solo i suoi confini

10. La fonte specifica citata da Villanueva Mir è Bakhtin, Mikhail. 1975 (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

spaziali, ma anche quelli temporali (Villanueva Mir 2018: 45). Nell’immaginario distopico, e specialmente in buona parte delle distopie ‘classiche’, lo scorrere del tempo è irregolare, artificioso, spesso automatizzato; lo spazio, invece, ricorda incessantemente un labirinto senza via d’uscita. Non ci sono più confini, e questa assenza rende di fatto impossibile la fuga dal mondo peggiore, convertendo ogni luogo in una sorta di zona di confine. La logica inerente allo spazio distopico è, infatti, quella di un sistema in cui i diritti fondamentali della persona non sono rispettati o sono addirittura assenti (46), una zona di tensione costante in cui in un certo senso l’isolamento dell’utopia viene rielaborato, creando così una “prigione inviolabile” (45). Infatti, “we can consider that the classical dystopia thematized and extended the implicit border in the spatial model of the island, without directly talking about it” (Villanueva Mir 2018: 46).

Questo modello spaziale si riflette anche nelle distopie contemporanee, dove lo spazio spesso diventa sede di un conflitto (48) – non solo in senso letterale, con zone di esclusione e aree insulari che rappresentano false utopie, ma anche in un senso più metaforico, dove il corpo stesso si configura come terreno di battaglia: uno spazio di conflitto tra poteri autoritari, forze sociali e agenti non-umani, come ricordato anche da Stacy Alaimo (2010: 63).

A conclusione di questo breve approfondimento, l’analisi dello spazio distopico offre quindi una chiave di lettura fondamentale per osservare non solo come le distopie immaginino mondi e società relegati in una eterna ‘zona di confine’, ma anche come ciò generi nuove dinamiche di esclusione e oppressione. L’esplorazione delle coordinate spaziali e temporali di queste opere apre lo spazio su ulteriori riflessioni sulle criticità del nostro presente e su come lo spazio geopolitico reale può essere facilmente manipolato attraverso la narrativa ufficiale che lo racconta.

1.4 Le eco-distopie

All'interno delle diverse sottocategorie di distopia, una in particolare appare non solo rilevante ai fini del presente progetto di ricerca, ma anche molto popolare in questo momento storico: l'eco-distopia. Le eco-distopie rappresentano una categoria innovativa nel panorama del genere, ed emergono in risposta alle crescenti preoccupazioni riguardanti il cambiamento climatico e la crisi ambientale che ha già iniziato a mostrare il suo lato più crudele in questi ultimi anni. Queste opere pongono l'attenzione sul delicato e precario legame fra (la sopravvivenza de) l'umano e l'ecosistema, spesso proponendo scenari futuribili in cui gli effetti dell'inquinamento e della degradazione ambientale hanno causato catastrofi ormai irreversibili che hanno lasciato la specie umana sull'orlo dell'estinzione.

Il primo aspetto di questi testi da analizzare è il modo in cui fenomeni climatici estremi vengono rappresentati al loro interno: sono infatti diversi i modi in cui la *speculative fiction* più in generale rielabora le paure legate al cambiamento climatico nello specifico e alla disgregazione dell'ecosistema più in generale (Malvestio 2022: 25). Una prima strada è quella di immaginare nuovi e alieni mondi con condizioni climatiche particolarmente estreme e avverse che costringono i personaggi umani a ripensare la relazione che intessono con l'ambiente attorno a loro e che hanno intessuto con l'ecosistema al quale sono abituati. Un secondo metodo è quello dell'introdurre nella narrazione una specie aliena senziente che spinge i protagonisti a ripensare all'umanità come specie e ai confini labili che la separano da tutte le altre. Infine, immaginare una catastrofe climatica in un futuro più o meno prossimo, sul nostro pianeta, è sicuramente uno dei modi più usati e più di impatto sul lettore.

Prendendo in prestito la definizione del ricercatore italiano Marco Malvestio, possiamo definire l'eco-distopia come un genere ibrido che fonde l'immaginario

catastrofico della narrativa post-apocalittica con “the consequential mode of dystopia”: il disastro naturale è quindi una conseguenza diretta delle attività umane e della società contemporanea, non più un semplice strumento narrativo ma un modo per riflettere sul nostro presente (2022: 28). Queste narrative, infatti, “speculate on the state of the earth if present socio-historical conditions – industrialization, hyperconsumption, unchecked pollution – continue unregulated” (Nayar 2019: 12), dando voce non solo a una serie di paure collettive, ma spesso anche a quelle identità ‘ai margini’ che più sono colpite dagli effetti catastrofici del cambiamento climatico. Questa definizione, inoltre, non vuole essere vincolante o rigida (Malvestio 2022: 26), ma risponde alla necessità di definire quelle che sono le caratteristiche ricorrenti in questi testi, ormai sempre più diffusi. Le eco-distopie che problematizzano la posizione dell’umano all’interno dell’ecosistema e i confini fra le specie sono, quindi, oggetto di studio di questo progetto di ricerca.

Un altro aspetto interessante di questi testi è il rapporto che essi hanno con la natura e, in particolare, la sua rappresentazione. In molte opere, infatti, il punto di partenza è quello di una società iper-tecnologica, se non spiccatamente futuristica, in cui l’incredibile progresso scientifico ha fatto sì che gli umani si allontanassero dalla natura come entità indipendente, con una sua *agency*, viva secondo le sue regole e i suoi dettami, andando invece a favorire un’idea di natura come ‘giardino’: “a constructed, mediated, engineered nature” (Hughes & Wheeler 2013: 3), addomesticata e (apparentemente) piegata al volere degli esseri umani. Questa visione, spiccatamente antropocentrica, viene solitamente sovvertita dall’evento catastrofico al centro della trama: la natura non è più un’entità inferiore, un giocattolo o una decorazione, ma ritrova la sua terribile e terrificante *agency* e rimette l’umano ‘al suo posto’ – al pari con tutte le altre specie.

Tuttavia, una domanda sorge spontanea alla luce di queste prime considerazioni: per quale motivo questi temi così scottanti vengono rielaborati all’interno di scenari

futuribili e di visioni apocalittiche – a volte anche all’interno di saggi e testi specializzati?¹¹ La risposta sta nel fatto che un elemento essenziale di questi scenari distopici è proprio l’analisi critica delle azioni umane che hanno dato origine e in seguito esacerbato questi fenomeni, evidenziando inoltre la responsabilità collettiva nella gestione delle risorse del pianeta e nella salvaguardia dell’ecosistema. La letteratura eco-distopica non si limita quindi a rappresentare futuri catastrofici; al contrario, invita i lettori a riflettere su pratiche sociali ed economiche reali e su come cambiare direzione, stimolando un dialogo attivo e necessario sulla sostenibilità.

A tal proposito, è significativo notare che, come sottolineano Hughes e Wheeler, “climate change is most commonly, and most forcefully, communicated in the language of disaster” (2013: 2), che si rivela essere uno degli strumenti più persuasivi per sensibilizzare il pubblico non solo verso la distruzione che fenomeni climatici estremi possono portare, ma anche sulle sue conseguenze per la specie umana in un modo che una “strict adherence to the data” (2) non potrà mai fare. La maggior parte di questi testi, infatti, evidenzia come l’umanità sia a tutti gli effetti “enmeshed” all’interno dell’ecosistema, e come questo legame indissolubile significhi che la distruzione ecologica vada di pari passo con la distruzione dell’umanità stessa (4). Attraverso l’uso di paesaggi naturali e figure ibride, quindi, queste narrazioni esplorano le interazioni tra uomo e ambiente, sollevando domande importanti sulle cause sistemiche delle crisi ecologiche e sulle possibili strade verso un futuro più sostenibile.

A conclusione di questo primo capitolo teorico metodologico, possiamo riassumere i concetti più rilevanti a questo studio in poche frasi. Attraverso una prima rassegna dell’evoluzione storica del genere, seguita da una disanima delle definizioni più

11. Per approfondire, cfr. Malvestio 2022: 25.

rilevanti, si è esaminato come le narrative distopiche non solo rielaborino paure collettive riguardo al futuro dell’umanità, ma fungano anche da strumento critico per interrogare le scelte e le responsabilità dell’umanità nel presente. Le distopie hanno, inoltre, un compito preciso: quello di sensibilizzare il pubblico su problematiche già insite nel nostro presente, mettendo in guardia chi legge sulle conseguenze estreme delle azioni umane e spingendo i lettori ad agire e a immaginare futuri possibili che incoraggino uno stile di vita più sostenibile (Claeys, 2017, 501). All’interno di questo ampio corpus di testi, si è individuata la sottocategoria delle eco-distopie, ovvero di quelle narrative distopiche che si concentrano sui temi del cambiamento climatico e del collasso ambientale, presentando la degradazione ecologica come una conseguenza diretta delle azioni umane e come una minaccia alla sopravvivenza stessa della nostra specie.

Queste ultime considerazioni ci conducono naturalmente verso il secondo capitolo di questo elaborato, nel quale verrà introdotto il tema dell’ecocritica che, ponendo l’accento sull’interazione fra letteratura e ambiente, amplia e approfondisce il discorso già avviato in quest’ultimo paragrafo. Nello specifico, il capitolo seguente partirà da una breve introduzione agli studi di ecocritica per poi muoversi attraverso concetti come Antropocene, lettura scalare, eco-precarietà, e materialismo ecocritico, al fine di gettare una solida base per l’analisi delle opere selezionate all’interno del corpus.

Capitolo 2: La svolta ecocritica – guardare all’ambiente e alle questioni ambientali attraverso il testo letterario

Emersa a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta come risposta a una crescente consapevolezza delle problematiche ecologiche e della necessità di rivoluzionare il rapporto fra umano e natura, l’ecocritica ha avuto un impatto significativo sulla critica letteraria, proponendo nuove modalità di lettura e interpretazione dei testi che prendessero in considerazione il rapporto fra letteratura, cultura, e ambiente (Heffes 2022: 262). Al centro di questa branca di studi, quindi, vi è un’esplorazione non solo della rappresentazione dell’ambiente naturale all’interno della letteratura (passata o contemporanea), ma anche del modo in cui tale rappresentazione del mondo naturale che emerge dal testo può influenzare il rapporto che l’umano ha con tutto ciò che è al di fuori dei confini percepiti della specie, spostando il focus da una dimensione puramente estetica a considerazioni sulla sostenibilità, la crisi climatica, la giustizia ambientale. Sebbene sia ormai considerata una disciplina a sé stante, soprattutto nei circoli accademici anglo-americani, in molti contesti l’ecocritica viene ancora vista come un fenomeno ai margini degli studi letterari e umanistici di stampo più tradizionale (Heffes 2022: 262).

Alla fine del secolo scorso, nei primi anni di sviluppo di questa corrente di studi filosofici e letterari, la prospettiva ecocritica si concentrava principalmente sul legame fra l’umano e la natura, e sulle modalità per promuovere una consapevolezza ecologica a livello individuale (Clark 2015: 50). Tuttavia, a partire dagli anni Novanta si assiste a un graduale cambiamento: l’attenzione si sposta da una ‘letteratura della natura’ a una ‘letteratura dell’ambiente’, muovendosi verso quello che Lawrence Buell definisce *Environmental Criticism* (2005, citato in Heffes 2022). Questo nuovo approccio non si focalizza sulla ‘natura’ come entità opposta o estranea all’umano, ma abbraccia ogni tipo di ecosistema – compresi quelli in cui gli esseri umani vivono e che a causa delle attività

umane hanno subito trasformazioni irreversibili, sposando anche le rivendicazioni di giustizia ambientale che proprio in quegli anni iniziavano a emergere con forza nel dibattito pubblico (Heffes 2022: 263).

Un’ulteriore evoluzione della disciplina ha esplorato le relazioni inscindibili fra ambiente, crisi ambientale, e colonialismo – nasce così il *Postcolonial Ecocriticism*. Il colonialismo europeo, infatti, non solo ha avuto un impatto distruttivo sugli ecosistemi colonizzati attraverso uno sguardo utilitaristico che vedeva piante, animali e anche esseri umani non bianchi come risorse da sfruttare per profitto, ma ha anche lavorato attivamente per sopprimere epistemologie alternative già esistenti che proponevano modi diversi di guardare alla natura (Heffes 2022: 263). Questa invalicabile dicotomia fra ciò che ‘naturale’ e ciò che è ‘umano’ che caratterizza ancora il pensiero euroamericano è, secondo Bruno Latour, il meccanismo essenziale della modernità, sviluppatosi con l’avvento della Rivoluzione scientifica del Seicento e andato poi a permeare i dibattiti filosofici e letterari fino ai giorni nostri. In *We have never been modern* (Non siamo mai stati moderni, 1991, ediz. italiana del 2009), Latour critica proprio questo dualismo, che va ad “accentuare l’ipotetico abisso tra Natura e Cultura” (Ghosh 2017, Kindle Edition) e creare un confine invalicabile fra ‘umani’ e ‘non umani’ – fra ‘noi’ e ‘loro’. Amitav Ghosh, nel suo saggio *The Great Derangement* (La grande cecità, 2017, Kindle Edition) in cui affronta il tema del cambiamento climatico legato alla letteratura, sottolinea come questa divisione implichia anche l’eliminazione di tutto ciò che è ibrido, fluido, al di sopra o al di là dei confini tracciati dalla modernità, producendo una rigida separazione tra ciò che è umano (e quindi legato alla Cultura, alla Scienza, alla razionalità) e ciò che non lo è (legato alla Natura, ma anche alla sfera emotiva). Queste riflessioni sono particolarmente rilevanti ai fini del presente studio, in quanto i testi selezionati all’interno del corpus ruotano proprio attorno a figure ibride, che riuniscono nello stesso corpo (e

spesso nello stesso DNA) l’umano e il non umano.

Inoltre, la dicotomia fra Natura e Cultura genera una serie di altre divisioni binarie che vanno a creare vere e proprie gerarchie di potere, dove tutto ciò che si allontana dall’ideale di ‘umano’ – e quindi gli animali, ma anche le donne o le persone non-bianche – viene considerato una forma di vita ‘inferiore’, non ‘propriamente umana’, e di conseguenza una risorsa che può essere sfruttata. Come ricorda Gisela Heffes, tale dualismo è

[..] a crucial factor in Western civilization’s expansion at the expense of nature. With the disengagement of the bonding conjunctions of the older hierarchical cosmos, European culture progressively set itself above and detached from all that was symbolized by nature. (2022: 265)

Questo scollamento dalla natura, che la rende astratta, distante, quasi impalpabile, è quindi una espressione diretta del potere oppressivo del patriarcato e del sistema capitalistico che governa l’attuale economia globale. Tuttavia, come ci ricorda Flannery nel suo saggio che enuclea e commenta le principali correnti di pensiero ecocritico negli anni Dieci del nuovo millennio, tale distanziamento fallisce nel riconoscere “the biological and genetic traffic across, and between, human and non-human natures” (2015:139). Riducendo la natura a un oggetto inerte, separato e inassimilabile all’umano, il pensiero antropocentrico e patriarcale sceglie quindi di ignorare la complessa rete di relazioni che lega tra loro le diverse specie e gli esseri viventi, e percepisce quindi una divisione netta e insormontabile tra l’umano e il non umano.

Il capitolo prenderà le mosse dalla definizione del concetto di Antropocene attraverso le interpretazioni che ne sono state date all’interno delle diverse correnti di studi filosofici e letterari, al fine di tentare di delineare un framework teorico e

metodologico utile a interpretare e rappresentare l'impatto del cambiamento climatico attraverso media e generi diversi (Grusin 2017: VIII). Verrà data particolare attenzione alle narrative di fiction che raccontano l'Antropocene – fra cui le eco-distopie – per poi proseguire con un breve approfondimento del concetto di *eco-precarity*, che interseca profondamente la fantascienza e la distopia con le inquietudini legate al cambiamento climatico e alle conseguenze della distruzione dell'ecosistema sulla vita umana (e non).

Infine, l'ultima parte di questo capitolo sarà dedicata a un *excursus* sulla ‘svolta materialistica’ (*material turn*) degli studi ecocritici, che propongono una visione del mondo nella quale la materia non è più solo una sostanza plasmabile dall'uomo per piegarla al proprio volere, ma ha una propria *agency*. Non più inerte e passiva, la materia comprende al suo interno la sostanza di tutte le cose – le cellule che compongono i nostri organi e quelli degli altri esseri viventi, ma anche i composti chimici, le radiazioni, le particelle che varcano i confini porosi del corpo, contaminandolo.

L'approccio ecocritico ci invita quindi a riflettere criticamente sulla nostra posizione all'interno dell'ecosistema del pianeta e sulle conseguenze delle attività umane a livello locale e globale, andando a evidenziare quegli intrecci che ci legano indissolubilmente all'ambiente nel quale viviamo e a tutto ciò che è non umano. Questa prospettiva ci permette quindi di guardare ai testi come portatori effettivi di un cambiamento sociale, attraverso la loro capacità di stimolare una consapevolezza ecologica nel lettore.

2.1: L'Antropocene: un possibile framework teorico e metodologico

Diventato negli ultimi anni una *buzzword* all'interno di diversi campi della conoscenza, il termine Antropocene ha alle spalle una storia complessa, che lo ha

trasformato da ‘mero’ concetto geologico a vero e proprio oggetto culturale e a framework teorico e metodologico attraverso il quale guardare alla nostra realtà. Nella sua originale accezione il termine è stato coniato da Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer nel 2000 (Flannery 2015: 149) per indicare l’era attuale della storia terrestre, l’unica caratterizzata da un impatto delle attività umane così incisivo da diventare il principale motore dei cambiamenti ecologici globali, dalle alterazioni climatiche all’estinzione di massa della biodiversità – un impatto quindi decisivo, ma in gran parte incalcolabile (Clark 2015: 1) che la nostra specie ha avuto non solo sull’ecosistema, ma sulla struttura stessa del pianeta, superando quello di altri agenti geologici (Tsing 2015: 19). In principio, l’arco temporale al quale il termine si riferiva era quello della rivoluzione industriale e dell’avvento del capitalismo moderno, ma secondo lo studioso Timothy Clark sarebbe più appropriato applicarlo in particolare a quel periodo di ‘Grande accelerazione’ che nel secondo dopoguerra ha portato il sistema economico capitalista e le società fondate attorno ad esso a raggiungere ogni angolo del globo (2015: 1) – contestualmente ai suoi “destructive side effects” (2), come l’inquinamento, la contaminazione della natura, la distruzione di specie animali e vegetali.

Al di là del significato prettamente ‘geologico’ di Antropocene, negli ultimi decenni il termine è stato adottato anche all’interno degli studi umanistici per descrivere non solo gli effetti catastrofici delle attività umane, ma anche “for all the new contexts and demands – cultural, ethical, aesthetic, philosophical and political” derivate dai processi globali di degradazione dell’ecosistema (Clark 2015: 2). Non sorprende il focus su una nuova temporalità all’interno di questo campo – gli effetti del cambiamento climatico si sono manifestati nella loro gravità ben prima di quanto previsto, e l’accelerazione verso il collasso pare non fermarsi. Sembra quindi naturale che le riflessioni su questi temi, e soprattutto sullo “historical time and on narrative frames with

which humanity engages with, and represents, its own and the planet's, pasts" (Flannery 2015: 148) si siano moltiplicate di pari passo.

In tale contesto, quindi, la riflessione sull'Antropocene passa da un significato prettamente geologico a un nuovo paradigma etico, politico, filosofico e letterario attraverso il quale guardare alle produzioni culturali che cercano di raccontare i tempi incerti del cambiamento climatico. La scala planetaria di questi eventi e fenomeni che stanno cambiando il volto della Terra porta a riflettere sulla "relative brevity of humanity's pre-eminence on Earth in geological time" (149) e su quanto la sopravvivenza della nostra specie sia legata indissolubilmente alle azioni a difesa dell'ecosistema che verranno intraprese non più in un futuro vicino bensì nell'immediato presente.

Diventa quindi necessario rivedere alcune di quelle categorie critiche e di significato alle quali ci si è affidati per secoli per guardare al mondo del non umano – a iniziare dall'opposizione fra Natura e Cultura che è già stata esplorata nel paragrafo precedente. L'Antropocene, infatti, si manifesta attraverso una moltitudine di processi collegati fra loro: "innumerable possible hairline cracks in the familiar life-world, at the local and personal scale of each individual life" (Clark 2015: 9), osservabili da punti di vista diversi e con infinite sfaccettature, ma che insieme lasciano un'impronta indelebile sul nostro pianeta. Tale complessità richiede una nuova forma di coscienza ecologica, che sia in grado di percepire e rappresentare passato, presente e futuro della Terra in modo più ampio e inclusivo.

La relazione tra l'umanità e il suo pianeta-ecosistema è quindi messa alla prova, oltre che dai disastri ambientali a livello concreto, da una crisi ontologica ed epistemologica (Flannery 2015: 150), che impone nuove riflessioni sul futuro della specie umana sul pianeta. L'era dell'Antropocene, definita da Donna Haraway come un'epoca di "urgenze multispecie", ci obbliga a prendere coscienza della nostra responsabilità di

fronte al pianeta e ai suoi abitanti e a non “distogliere lo sguardo in un modo che non ha precedenti” (2020: 58). In una realtà in cui le estinzioni e le morti di massa non fanno più notizia e in cui gli eventi catastrofici si susseguono senza sosta, rimanere “presenti nella e alla catastrofe che avanza” (58) anche attraverso una lettura della crisi nei prodotti culturali che ci circondano diventa una delle azioni imprescindibili da compiere per evitare il collasso già in atto.

Perché, come ricordano numerosi studiosi, l’Antropocene non è qualcosa che ci attende, e neanche necessariamente una vera e propria era geologica: è una serie di processi e fenomeni già in atto derivati dalle decisioni e politiche che generazioni diverse di esseri umani hanno messo in atto, un meccanismo in movimento che diventa sempre più difficile fermare anche a causa di una temporalità diversa da quella a cui siamo abituati (Malvestio 2022: 35) e che spesso sfugge alla nostra comprensione. Ed è all’interno di questa cornice che le narrazioni distopiche che esplicitamente o indirettamente raccontano il tempo in cui viviamo e il collasso ambientale assumono una rilevanza sempre maggiore: le distopie ci portano a riflettere su problemi attuali rielaborandoli in un futuro sempre più vicino, sottolineandone l’urgenza e la gravità e spingendo il lettore a identificare nel sistema capitalista all’interno del quale si trova l’origine e la causa scatenante di (alcuni di) questi processi. Le narrazioni che esplorano l’Antropocene ci esortano quindi a rivalutare le nostre convinzioni su progresso, sviluppo tecnologico e ideologie di potere, incoraggiando anche la creazione di nuovi legami e ‘buone pratiche’ sostenibili.

2.1.1 Comprendere e capire un’era geologica che porta il nostro nome

Come possiamo guardare all’Antropocene? Come possiamo interfacciarcì con qualcosa che è ben più ampio di qualsiasi fenomeno la mente umana sia in grado di

immaginare e comprendere? Questi sono solo alcuni dei punti focali sui quali il dibattito ecocritico si è concentrato negli ultimi anni, dando vita a una serie di riflessioni che aprono la via a punti di vista e sguardi innovativi sul nostro presente.

Ovviamente, l’idea di ‘guardare all’Antropocene’ non implica solo una semplice osservazione passiva, ma piuttosto un impegno attivo per decifrare e affrontare le sfide poste dal cambiamento climatico. Tale consapevolezza critica porta a riconsiderare l’effettiva fragilità dei sistemi sociali che consideriamo acquisiti e immutabili, e invita a immaginare modi di vita alternativi, ed è in questo spazio dal grande potenziale iconopoietico che la narrativa distopica e la distopia critica in particolare diventano uno strumento essenziale per pensare – e creare – nuovi mondi. Inoltre, comprendere l’Antropocene va oltre la mera presa di coscienza: come già accennato, uno dei punti cruciali sta proprio nel riconoscere le responsabilità della specie umana e nella volontà di esplorare nuovi modi di relazionarsi alle altre specie e a tutto ciò che più in generale non è umano. La narrativa distopica può anche qui offrire nuovi spunti per affrontare questi dilemmi, spingendo i lettori a confrontarsi con le conseguenze delle proprie azioni sul mondo e a interrogarsi sulla posizione che l’umano occupa all’interno del proprio ecosistema. Attraverso la scrittura creativa e la fiction, quindi, possiamo non solo ‘guardare’ all’Antropocene, ma tentare anche di ‘ridisegnare’ il nostro futuro collettivo.

Rimane, tuttavia, da risolvere il quesito principale: come si può capire e analizzare un fenomeno così complesso e sfaccettato? Una risposta viene fornita dallo studioso Timothy Clark, che nel suo volume *Ecocriticism on the Edge* (2015) propone il concetto di *scale reading*, che potremmo tradurre in italiano come ‘lettura scalare’. Clark parte dalla nozione di iperoggetto coniata dal filosofo Timothy Morton (2010, 2013), che indica delle entità che sono infinitamente più estese nello spazio e nel tempo rispetto agli esseri umani (2013: 1) – qualcosa con un ordine di grandezza che la nostra mente semplicemente

non può concepire in maniera concreta. Fra gli esempi forniti da Morton troviamo sia materiali con i quali entriamo in contatto tutti i giorni come il polistirene, che sostanze invece più rare da incontrare nella vita quotidiana come il plutonio: entrambe si possono definire iperoggetti poiché esistono su delle “unthinkable timescapes” (2010: 19) in quanto il loro tempo di degradazione o decadimento è nell’ordine delle migliaia di anni, e allo stesso tempo su uno spazio così esteso da risultare difficile da circoscrivere. È evidente quindi come tale definizione sia applicabile all’Antropocene stesso: gli (innumerevoli) processi geologici e ambientali scatenati dalle attività umane agiscono infatti su scala globale – spesso in più luoghi contemporaneamente – e su una linea temporale che si prospetta essere molto più ampia di quello che possiamo immaginare.

Guardare a questa concatenazione di azioni, reazioni, fenomeni, eventi che è l’Antropocene si rivela quindi un compito tutt’altro che facile – è anzi impossibile descrivere qualcosa di così complicato, sfaccettato, a tratti terrificante¹², in termini lineari o concreti. Qualsiasi tentativo di descrivere il pianeta e i fenomeni climatici che lo attraversano nella loro interezza è destinato a essere incompleto, in quanto “no one has immediate access to the world as a planet: what we have is a complex set of data [...] and a history of such data or comparable information, all needing to be synthesized, interpreted and debated” (Clark 2015: 5). Quello che possiamo vedere, quindi, è solo una porzione di quello che accade, ed è qui che il concetto di *scale reading* diventa cruciale per comprendere le dinamiche dell’Antropocene, laddove si rivela uno strumento che permette di navigare le diverse dimensioni temporali e spaziali di questi fenomeni complessi, aiutandoci a contestualizzare le nostre percezioni e ad affrontare le interconnessioni tra eventi locali e globali, superando così la visione riduttiva e lineare

12. “Hyperobjects invoke a terror beyond the sublime, cutting deeper than conventional religious fear.” (Morton 2010: 131)

che spesso ci impedisce di afferrare l'entità e la gravità della crisi ambientale attuale.

Questa necessità di considerare all'interno di una singola analisi scale così diverse e tuttavia interconnesse si riflette nelle difficoltà che persino l'ecocritica affronta quando si parla di Antropocene o anche solo di cambiamento climatico (Clark 2015: 10). Oggetti di analisi sfuggenti e dispersivi, entrambi si frammentano in innumerevoli sfaccettature attraverso discipline diverse, spesso allontanandosi sempre più dal campo di analisi delle scienze umane.

La ‘lettura scalare’ proposta da Clark, quindi, ci porta a guardare al testo attraverso diversi punti di vista o *framing* – muovendosi ad esempio da uno sguardo più ‘locale’ a uno ‘regionale’, ‘nazionale’, ‘globale’. Le prospettive attraverso le quali il testo viene osservato non sono necessariamente fisse o inamovibili – si adattano infatti al testo in esame, al periodo storico nel quale il testo è stato scritto e quindi al contesto sociopolitico dell’epoca, e infine anche a quello attuale. Lo *scale reading*, dunque, ci invita a riflettere non solo sul significato originario di un testo, ma anche sui diversi significati che può assumere in momenti diversi – ad esempio nella realtà segnata nel profondo dalle conseguenze dell’esplosiva industrializzazione umana nella quale ci troviamo immersi oggi. Come sottolinea Clark, la rilevanza di ciò che leggiamo può trasformarsi radicalmente, mettendo in discussione le categorie stesse di significato sul piano storico:

What is singular to the text now becomes not what may or may not have been unique to its specific time or space, but what, in the emergent retrospect of the Anthropocene, may now appear as significant or increasingly significant for the first time. Reading cannot pretend to be just some act of retrieval; it also becomes a measure of an intractable break in consciousness and understanding. (2015: 52-54)

Leggere e interpretare i testi alla luce della nostra contemporaneità diventa quindi un esercizio critico fondamentale, un atto necessario a comprendere e indagare il mondo che ci circonda – e lo *scale framing* ci permette di farlo affrontando processi e fenomeni molto più ramificati e interconnessi di quanto la nostra mente può concepire riducendoli a qualcosa di comprensibile, senza però correre il rischio di semplificarli o trascurarli (74). Significa anche confrontarsi con le nostre responsabilità e le sfide che incombono su un futuro che è ormai così prossimo da sfumarsi nel presente, e non trascurare più lo stretto legame che intreccia la sopravvivenza della specie umana alla sopravvivenza del suo stesso ecosistema – ormai sull’orlo del baratro.

2.1.2 Vivere su un pianeta in bilico

Un’altra riflessione nata nell’ambito dell’ecocritica e che appare sempre più spesso nelle narrative dell’Antropocene (e in particolare nelle eco-distopie) è infatti quella sulla precarietà: il pianeta sul quale viviamo sta attraversando un cambiamento radicale per colpa nostra, la stabilità a lungo termine è ormai un lusso per pochi, e sempre più storie cercano di esplorare questa sensazione anche attraverso l’immaginario distopico legato a catastrofi ed eventi climatici estremi.

L’ecoprecarietà (in inglese *eco-precarity*) rappresenta, nella definizione di Pramod K. Nayar, l’interconnessione non solo tra le diverse forme di vita e l’ambiente in cui vivono, ma anche fra le loro rispettive fragilità (2019: 14). In particolare, Nayar la descrive come un “intertwined set of discourses of fragility, vulnerability, power relations across species and imminent extinction” (7). L’essere precari, in bilico, non è quindi più un fenomeno limitato a individui isolati, ma abbraccia l’interezza della specie umana, le specie non umane, e gli ecosistemi all’interno delle quali le relazioni interspecie vengono in essere, come ricorda Anna Tsing: “[p]recarity once seemed the fate of the less

fortunate. Now it seems that all our lives are precarious — even when, for the moment, our pockets are lined” (Tsing 2015: 2). Ciò non significa, ovviamente, che la sensazione di precarietà dell’esistenza umana sia ascrivibile solo alla contemporaneità – anzi, come ricorda Amitav Ghosh (2017, Kindle Edition) tale consapevolezza si ritrova sin dalle fonti più antiche in tutte le culture, e in particolare all’interno dell’immaginazione letteraria.

L’ecoprecarietà, tuttavia, va oltre il confine della specie umana, abbracciando al suo interno i fragili equilibri che legano le diverse entità che esistono sul nostro pianeta e ricordandoci che da soli non possiamo sopravvivere:

“[t]herefore, ‘ecoprecarity’ is at once about the precarious lives humans lead in the event of ecological disaster [...] and also about the environment itself which is rendered precarious due to human intervention in the Anthropocene” (Nayar 2019: 7).

E, anche in questo caso, il sentimento sembra essere comune a una gran parte delle produzioni culturali contemporanee che parlano del mondo attorno a noi, siano esse fiction o nonfiction, cultura pop o cultura ‘alta’ (15).

Per quanto il pensiero capitalista, con i suoi sogni di progresso infinito, veda la precarietà come l’eccezione, qualcosa che capita solo a chi rimane indietro, la fragilità dell’ecosistema e della vita così come la conosciamo sul nostro pianeta può ormai essere considerata “the condition of our time” (Tsing 2015: 20) – ma non deve essere necessariamente una condanna. Una rinnovata attenzione alle questioni ambientali, alle rivendicazioni ecologiche, e al legame che unisce non solo gli esseri viventi, ma anche quelli che consideriamo semplici ‘materiali inerti’, unita alla consapevolezza della ecoprecarietà nella quale tutti questi attori si muovono, può aprire la via a nuove prospettive, a nuovi scenari e a nuovi modi di essere ‘compagni’ all’interno dello stesso ecosistema – in sostanza, a immaginare futuri alternativi (Nayar 2019: 10).

Le relazioni che ci legano a tutto ciò che è attorno a noi rendono quindi indispensabile un cambio di prospettiva: è necessario rivedere alcuni concetti considerati ormai assodati quali materia, materialità, corpo, corporeità, ma anche *agency*. Ed è proprio su questa ‘svolta materialista’ che si sono concentrati gli studi ecocritici più recenti, interfacciandosi con diverse altre correnti di pensiero come il postumanesimo.

2.2 La svolta materialista

Nei primi anni del nuovo millennio gli studi umanistici – letterari, filosofici e non solo – hanno vissuto quella che viene definita la ‘svolta materialista’ (*material turn*, Iovino & Oppermann 2012b: 75), ovvero sono stati attraversati da una nuova e rinnovata attenzione alla materia e alla corporeità, alle relazioni materiali fra i soggetti, al concetto di *agency*. Le nuove prospettive teoriche aperte da questo cambio di direzione si contrappongono a quello che invece era noto come il *linguistic turn* del pensiero postmoderno e post-strutturalista, e che vedeva il linguaggio come unico fondamento della realtà a scapito della materialità (Iovino & Oppermann 2012b: 76). La ‘svolta materialista’ è quindi una reazione “all’attenzione esclusiva riservata al piano discorsivo della produzione del soggetto” (D’Angelo & Pozzoni 2021: 9), e riporta l’attenzione sul corpo, immerso a sua volta in una rete di relazioni, e sul “need for recalling the concreteness of existential fields, with regard to both the bodily dimension and to non-binary object-subject relations” (Iovino & Oppermann 2012b: 76).

Sebbene la prospettiva materialistica parta da un volontario distanziamento dal postmodernismo, l’approccio a quest’ultimo non è di negazione totale, ma piuttosto di critica costruttiva. L’obiettivo, infatti, non è abbandonare le idee e le intuizioni più significative del pensiero postmoderno – come, ad esempio, l’analisi delle

interconnessioni fra potere, conoscenza, soggettività, e linguaggio – ma integrarle e continuare a svilupparle (Iovino & Oppermann 2012b: 78). La sfida per i *new materialisms*, termine che nel dibattito anglofono raccoglie i diversi paradigmi di pensiero che si basano proprio su una rivalutata attenzione alla materialità ma che in sé non indica un approccio unitario, sta quindi nel portare a termine la decostruzione della dicotomia fra linguaggio e realtà (e quindi materia) attraverso una posizione teorica che spieghi e si basi sulla stretta connessione fra le due.

Nel loro volume *New Materialisms* (2010), Coole e Frost individuano tre aree di interesse specifiche nelle quali si sviluppano i diversi approcci teorici al neo-materialismo: “un ripensamento dell’ontologia alla luce delle scienze naturali, con particolare attenzione al postumanesimo e al ruolo della *agency* della materia non umana; una conseguente attenzione alla biopolitica e alla bioetica; una critica dell’economia politica che riprenda e aggiorni quella proposta dal marxismo” (D’Angelo & Pozzoni 2021: 11). Il neo-materialismo non è quindi una corrente di pensiero monolitica, ma piuttosto un insieme di posizioni e di riflessioni che si intrecciano in modi diversi, “una sorta di finzione o convenzione che raggruppa sotto una stessa etichetta cose in parte diverse e, alle volte, fin troppo diverse per poter pensare che esista un filo rosso che le accomuni davvero tutte in maniera, per così dire, essenziale” (13). Nella loro retrospettiva che abbraccia lo stato dell’arte sull’argomento, D’Angelo e Pozzoni evidenziano proprio come il *new materialism* possa essere definito da ciò che divide le diverse correnti di pensiero, anziché da “una congiunzione di tratti condivisi” (13), ed è per questo che il termine plurale *new materialisms* descrive più accuratamente e coerentemente questo ambito di ricerca.

Uno dei movimenti che hanno avuto origine dalla svolta materialista e allo stesso tempo l’hanno concretizzata è il *material feminism*, che “indaga le possibilità di *agency*

della natura non umana per superare il dualismo che la contrappone all’umano” (D’Angelo & Pozzoni 2021: 11, enfasi nell’originale), sottolineando la necessità di focalizzarsi sul corpo – non solo umano, non solo ‘individuato’ e ‘individuale’ – e su quelle esperienze e pratiche che hanno la loro origine proprio nella corporeità. Una delle finalità di questa ricerca è proprio mettere in discussione i concetti e le definizioni di ‘materiale’ e ‘corporeo’ che tendono ad essere considerate in maniera dogmatica, cercando di collegarsi alla sfera discorsiva del linguaggio superando i binarismi e arrivando a un “non-dualistic system of thought” (Iovino & Oppermann 2012b: 76) – sono questi in particolare i temi che il *material feminism* affronta.

I nuovi materialismi, quindi, insistono sull’importanza di instaurare un rapporto attivo con la materia, considerandola non come un semplice substrato passivo e plasmabile dall’umano, ma come un’entità capace di generare significati attraverso le sue interazioni sociali, scientifiche e cognitive. La materia può a tutti gli effetti essere considerata come un testo, uno “space of narrativity” (Heffes 2022: 266), un palinsesto materico e corporeo che è possibile quindi leggere e interpretare.

All’interno di tale ragionamento è evidente che il concetto di *agency* riveste un ruolo fondamentale. Definita come “both the capacity to choose for oneself and the capacity to act upon one’s choices” (Jacobs 2003: 92), l’*agency* o agentività (per usare la traduzione italiana del termine) è spesso associata all’intenzionalità umana, o considerata addirittura come una caratteristica innata dei soli esseri umani. Tuttavia, i neomaterialismi con la loro visione non-antropocentrica si allontanano drasticamente dal ‘vecchio’ materialismo meccanicista, estendendo il concetto di *agency* e applicandolo oltre i confini della specie – non solo agli animali non-umani, ma anche a tutte le altre entità del nostro pianeta, animate o non.

L’agentività della materia, il suo essere capace di compiere azioni che possono

sembrare al di fuori della nostra comprensione o immaginazione, gioca quindi un ruolo fondamentale nella svolta materialista. Iovino e Oppermann, citando Jane Bennett e il suo saggio *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010), affermano che cambiare prospettiva e non lasciare più che la materia sia solo uno sfondo all'interno della nostra concezione del mondo, la ‘libera’ da una visione che associa l’*agency* “with intentionality and therefore with human intelligence” (Iovino & Oppermann 2012b: 7) e da “its long history of attachment to automatism or mechanism” (Bennett 2010: 3). La ‘vera dimensione’ della materia, quindi, non è quella di “a static and passive substance or being”, perché invece è un’entità viva, in continuo divenire, un “generative becoming” (Iovino & Oppermann 2012b: 7) che interagisce in modo dinamico con tutto ciò che le è attorno. Bennett, in particolare, pone al centro della sua riflessione la ‘vitalità’ della materia con un preciso intento politico ovvero quello di pensare a una “political ecology of things” – immaginare nuovi metodi di produzione e consumo sostenibili a livello ecologico e materiale, e affrontare temi quali potere, giustizia, sfruttamento lasciandosi alle spalle l’ormai obsoleta divisione fra ciò che è ‘umano’ e ciò che non rientra all’interno di tale ideale.

Il corpo e la corporeità assumono quindi un ruolo di primo piano in questa riflessione. Prendere come punto di partenza il corpo (umano e non) significa riaffermare la sua importanza come terreno comune, di passaggio, luogo dove può avvenire l’interazione con tutto ciò che si trova al di là dei suoi confini. La distinzione fra agentività umana e non umana viene quindi superata, abbattendo “ogni verticalità ontologica che separa o crei gerarchie tra l’umano e il non umano” e consentendo di guardare alla realtà in una prospettiva orizzontale, in cui “gli attanti [...] cercano attivamente, assemblando, di stabilire alleanze facilitati dal fatto di essere fatti tutti, spinozianamente, della stessa sostanza” (D’Angelo e Pozzoni 2021: 14). Riconoscere l’*agency* della materia ci permette

quindi di vedere tutte le corporeità, umane e non umane, come partecipanti attivi nelle dinamiche ecologiche e sociali che caratterizzano l'ecosistema pianeta nel quale ci troviamo.

Questa idea di una *agency of matter*, per quanto semplice, in realtà ha delle ripercussioni significative sul modo in cui pensiamo ai concetti di testo e di narrazione. Considerare la materia come qualcosa capace di agire autonomamente e in continua evoluzione e movimento rende necessario riconoscere anche il suo potenziale di generare significati – significati che possono quindi essere interpretati. La capacità di narrare, di intessere storie, non è più un'attività limitata all'umano, ma diventa una pratica condivisa alla quale le entità biologiche e inorganiche prendono parte attivamente insieme agli esseri umani. Ogni “*material configuration*”, quindi, diventa un testo che è possibile leggere e analizzare in maniera critica al fine di scoprirne le storie e le relazioni all'interno di un ecosistema più ampio:

Matter, in all its forms, in this regard, becomes a site of narrativity, a storied matter, embodying its own narratives in the minds of human agents and in the very structure of its own self-constructive forces. Interpreted in this material-ecocritical light, matter itself becomes a text. (Iovino & Oppermann 2012b: 83, emphasis in original)

Guardare alle relazioni materiali fra entità diverse e ai significati che queste relazioni creano attivamente implica inoltre il superamento del ‘tradizionale’ binarismo fra ‘soggetto’ e ‘oggetto’, fra ‘umano’ e ‘non umano’ – ma anche fra ‘natura’ e ‘cultura’, e fra il ‘testo’ e la ‘materia’ stessa. Le interconnessioni fra specie ed elementi si posizionano al di sopra di tali dicotomie e ci invitano a considerare la realtà (e le sue rappresentazioni) da una prospettiva non-antropocentrica, e a riconoscere che il mondo materiale nel quale diverse entità operano non può essere separato dalla loro *agency*. Il

material ecocriticism e il *material feminism*, quindi, offrono un quadro teorico e metodologico che non trascura “the cultural and literary potentials emerging from a natural environment” nel quale gli umani esistono, co-esistono, agiscono e co-agiscono con tutto ciò che è al di là del confine con la specie, senza limitarsi a ciò che è ‘biologico’ ma includendo anche entità inorganiche (come rocce, metalli, atomi, elettricità) al fine di ‘riposizionare’ l’umano all’interno di una nuova ecologia (Iovino & Oppermann 2012b: 84).

L’approccio ecofemminista, quindi, si apre alla natura non-umana e all’*intermeshing* di tutte le entità materiali all’interno dell’ecosistema – includendo in questi legami a doppio senso anche gli umani e riconoscendone quindi le “somatic and biological co-implication in the physicality of the planet’s ecological entirety” (Flannery 2015: 139) – una riflessione essenziale per sviluppare una comprensione più profonda dell’interazione tra umani e non umani e dei nuovi modi di immaginare la nostra vita sul pianeta. In sintesi, i nuovi materialismi – e in particolare nelle due declinazioni del *material ecocriticism* e del *material feminism* – ci offrono una lente nuova per guardare alle complessità di un mondo strettamente interconnesso, dove la materia diviene non solo un attore significativo nei processi di produzione di significato, ma anche un ‘minimo comun denominatore’ che ci avvicina drasticamente a tutto ciò che non è umano, concetto che verrà ripreso poi nel capitolo successivo quando si parlerà di *transcorporeality*.

In conclusione, la prospettiva ecocritica è utile all’analisi dei testi oggetto di questa ricerca in quanto offre una cornice ricca e stratificata per esplorare le complessità dell’ecosistema-pianeta in cui viviamo, dei fenomeni climatici più o meno estremi che diventano sempre più frequenti, e del legame indissolubile fra la nostra specie e tutto ciò che la circonda. In particolare, il trovarsi all’interno dell’Antropocene, non tanto come

era geologica a tutti gli effetti, quanto come un framework teorico-filosofico-politico che ci spinge a rivalutare nostra relazione con la natura, rende necessarie e anzi imprescindibili le riflessioni del pensiero ecocritico sul nostro posizionamento all'interno di uno specifico ecosistema e sull'impatto che la degradazione ecologica ha sulla nostra vita e sulla cultura contemporanea.

Il capitolo successivo introdurrà un'altra prospettiva critica che affonda le sue radici nella filosofia ma che viene poi anche applicata nell'analisi del testo letterario o della produzione culturale in senso più ampio: il postumanesimo, e in particolare la sua visione post-antropocentrica del mondo.

Capitolo 3: Visioni postumane

Non tutti noi possiamo sostenere, con un alto grado di sicurezza, che siamo sempre stati umani, o che non siamo null’altro all’infuori di questo.

(Rosy Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*)

Posizionato al crocevia di diverse discipline come la filosofia, la tecnologia, la biologia e le scienze umane, il concetto di postumano rappresenta una svolta fondamentale nella storia del pensiero critico – un distanziamento dal dualismo di stampo cartesiano che segna anche l’abbandono di una prospettiva antropocentrica che per secoli è stata (e continua a essere) alla base del pensiero europeo e americano.

La prospettiva postumana offre un nuovo modo di guardare alle relazioni fra l’umanità e tutto ciò che la circonda, apre la strada a una nuova epistemologia che punta ad “erodere” i confini fra le specie, fra ciò che è considerato umano e ciò che non lo è (Bolton 2016: 1), e costringendoci al confronto con nuovi interrogativi sul concetto stesso di ‘specie’, ‘identità’, ‘ibrido’. Questo – breve e sicuramente non esaustivo – capitolo si pone l’obiettivo di esplorare alcune delle posizioni teoriche più importanti all’interno di questo campo di studi, concentrandosi in particolare sulla dissoluzione dei confini non solo fra le specie, ma del corpo (non)umano. Dopo una prima introduzione ai concetti di ‘postumano’ e di ‘postumanesimo’ basata principalmente sull’opera seminale di Rosy Braidotti *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte* (2020, prima edizione 2013), si passerà al concetto di *transcorporeality* (da qui in poi indicata anche in italiano come ‘transcorporeità’¹³) di Stacy Alaimo – un paradigma

¹³ A volte tradotto in italiano anche come “trans-corporeità”, cfr. ad esempio Oppermann (2015).

critico e teorico che si rivela fondamentale nell’analisi delle opere prese in considerazione all’interno di questo elaborato. Infine, l’ultima parte del capitolo sarà dedicata a un breve *excursus* sul concetto di *agency*, rivisitato in una prospettiva postumana.

Il termine postumano, come già accennato, si riferisce a un progressivo distanziamento dal concetto di ‘umano’ – o, meglio, da quell’ideale di ‘umano’ che si fonda su una serie di caratteristiche corporee considerate ‘normative’ e si “evolve verso una serie di valori intellettuali, discorsivi e spirituali” andando a formare “una precisa concezione di cosa dell’umanità sia umano” (Braidotti 2020: 17). Si tratta quindi di rifiutare la concezione dell’umanità come specie ‘dominante’, isolata e al di sopra di tutte le altre e di tutto ciò che è “dato” (8), e cioè naturale. Il postumanesimo parte da questa idea e si pone in diretta opposizione con l’umanesimo tradizionale di stampo europeo e la sua visione antropocentrica, patriarcale ed eurocentrica che vede l’ideale di Uomo – maschio, bianco, etero, abile, in tutto e per tutto ‘normato’ – come “misura [...] di tutte le cose” (54), anche a scapito di tutte quelle categorie di umani che in vario grado si allontanano da esso: persone non bianche, donne, persone *queer*, persone con disabilità, per nominarne alcune. La prospettiva postumana, quindi, si pone in una posizione di “critica serrata” rispetto non solo al concetto di Uomo, ma anche al suo “dominio prometeico di *anthropos* rispetto a uno spazio naturale «estraneo», abbracciando sempre più “specifiche post-antropocentriche, decoloniali e antispeciste” (Santoemma 2021: 140).

L’approccio umanista e la sua visione del mondo, fondata sull’opposizione Natura-Cultura o Umano-Non Umano, nel postumanesimo vengono quindi sostituiti in maniera graduale “dalla teoria non dualista dell’interazione tra natura e cultura” – una teoria che “rifiuta i dualismi [...] e si concentra piuttosto sulla forza autopoietica della

materia vivente” (Braidotti 2020: 7). Appare evidente quindi il legame con le riflessioni portate avanti dai nuovi materialismi, e in particolare dal neomaterialismo femminista ed ecocritico (Santoemma 2021: 141) che esplorano i legami “naturalculturali” (Haraway 2020: 31) fra le diverse corporeità viventi e non viventi e vedono la materia come una entità multiforme, in costante divenire, capace di un potere immaginifico che supera le nostre aspettative. Rosi Braidotti stessa vede come “comune denominatore della condizione postumana” proprio una visione della materia vivente come “in sé vitale, capace di autorganizzazione e al contempo non-naturalistica”, che comporta un superamento della ormai datata opposizione fra Natura e Cultura (Braidotti 2020: 6).

La prospettiva postumana, attraverso la decostruzione dell’idea della supremazia della specie umana su tutte le altre, ci permette quindi di approfondire ulteriormente quello sguardo non-antropocentrico verso il nostro mondo e le relazioni intessute al suo interno del quale già si era parlato nel capitolo precedente. L’umano non è più in una posizione privilegiata che giustifica il controllo e lo sfruttamento di tutto ciò che lo circonda, ma è ora ripensato: non più entità superiore, ma non per questo inferiore alle altre specie.

Abbandonate le gerarchie verticali, la prospettiva postumana esplora “le zone di contatto e prossimità fra umano e non umano, i sistemi dinamici delle relazioni fra vivente e non, e le interconnessioni agite e agenti in/da questi” (Santoemma 2021: 141) allo scopo di riorganizzare la fitta rete di legami che uniscono tutte le diverse corporeità presenti sulla superficie del pianeta in una dimensione orizzontale, libera da relazioni di potere e finalmente equa. Tutti gli esseri, quindi, sono legati da “mutual relations” che confluiscono, co-emergono, si definiscono a vicenda, problematizzando la frattura (“split”) fra umano e non-umano e celebrando invece “their hybridizations, their co-operative configurations, and their intra-actions” (Iovino & Oppermann 2012b: 86).

Questo cambiamento di prospettiva porta con sé la necessità di una nuova “teoria del soggetto che tenga conto della svolta postumana” (Braidotti 2020: 54) – e quindi di una nuova, radicale “soggettività postumana”, che superi la concezione unitaria del soggetto individuale dell’umanesimo e che promuova “un legame etico” fra più soggettività nomadi, “un profondo sentimento di interconnessione tra il sé e gli altri” (53) anche non umani che vada oltre l’individualismo tipico del pensiero tardo-capitalista della nostra contemporaneità. Il soggetto postumano che si muove in questo mondo intensamente interconnesso viene definito proprio attraverso il suo ibridismo, la sua appartenenza multipla, il suo andare oltre i confini delle specie ma essere allo stesso tempo “radicato e responsabile” (53).

Lo sfumarsi dei confini fra specie è stato esplorato da diversi studiosi, fra cui Donna J. Haraway, che con i suoi lavori pionieristici ha messo in discussione l’idea tradizionale di una chiara demarcazione tra umani e non umani. In uno dei suoi testi più recenti, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016)¹⁴, Haraway sostiene la necessità di adottare un nuovo schema di pensiero che porti gli individui a riformulare le loro identità attraverso l’interazione con altre specie, definite da lei come “compagne”. Cambiare prospettiva offre la possibilità di immaginare e creare nuovi modi di “generare parentele” e “con-divenire” con altre specie, abbandonando le dicotomie classiche quali umano/animale o natura/cultura e abbracciando l’essere ibridi in forme e modi diversi.

Haraway sottolinea l’importanza delle relazioni tra le specie e la necessità di costruire alleanze tra umani e non umani in un periodo storico in cui i disastri ambientali

¹⁴ Tradotto in italiano nel 2020 come *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. Claudia Durastanti e Clara Cicconi, Roma, Nero Edizioni. Le citazioni e i termini specifici coniati da Haraway quando in italiano sono tratti da questa edizione.

causati dal cambiamento climatico minacciano la vita stessa. La sua proposta di “generare parentele” implica una ristrutturazione delle genealogie e delle gerarchie attraverso le quali il mondo non umano viene tradizionalmente classificato, ripensando le relazioni fra specie come una appartenenza reciproca.

Rivedere la posizione dell’essere umano all’interno dell’ambiente in cui vive implica un cambio di paradigma radicale, che dissolve l’illusione umana di essere un’entità autonoma e isolata, eretta al di sopra di tutte le altre forme di vita. Cambiare prospettiva, vedere la nostra specie come parte di un sistema complesso e interconnesso in cui i legami fra entità diverse sono indissolubili e imprescindibili, rende possibile immaginare nuove identità ibride – figure che si posizionano ‘al di sopra’ o ‘fra’ i confini fra le specie, capaci con la loro esistenza di abbattere barriere sia fisiche che anche sociali. Il potere immaginifico che si cela nello spazio liminale ‘fra’ le specie ci consente di vedere (e creare) nuovi mondi, nuovi modi di (non) essere umani, nuovi sistemi di relazioni – elementi essenziali per ripensare non solo l’umano, ma anche il sistema capitalista che informa la società contemporanea.

La ridefinizione dell’identità (post)umana e la possibile esistenza di identità ibride, né umane né non umane, sono *topoi* che ritornano spesso all’interno delle narrative distopiche – sia in quelle della seconda metà del secolo scorso che in quelle più contemporanee. L’immaginario distopico è infatti un terreno fertile per riflessioni profonde sulla soggettività postumana: nei mondi peggiori raccontati al lettore le figure ibride, *in-between*, diventano spesso una potente metafora che ci spinge a riflettere sulla diversità, sull’emarginazione, sul vivere ai margini della società – riflessioni che possono tramutarsi poi in una nuova e concreta consapevolezza della nostra contemporaneità. L’esplorazione di soggettività non (totalmente) umane, di esistenze alternative, rendono questi testi un prezioso strumento per innescare nuove e cruciali riflessioni

sull’interdipendenza fra specie, sulla sopravvivenza nel tempo del collasso ambientale, sulla possibilità di pensare e agire in modo rivoluzionario con l’obiettivo di superare le dinamiche di sfruttamento e oppressione umana e non umana sulle quali si fonda il sistema economico attuale. Attraverso l’uso di figure ibride e personaggi non (totalmente) umani, le opere che esplorano una prospettiva postumana oltre la classica epistemologia dualistica cartesiana ci offrono in ultimo un’immagine riflessa della precarietà e vulnerabilità della nostra specie e dell’intero ecosistema, portando chi legge o chi guarda a riconsiderare il proprio ruolo e la propria posizione all’interno dei processi concreti (come il cambiamento climatico) e astratti legati all’Antropocene.

La presenza di figure che si collocano (o vengono collocate) al di là dei confini percepiti della specie umana è uno dei tratti comuni dei testi selezionati nel corpus, nonché uno dei criteri di selezione. Attraverso tali identità ibride, queste opere da un lato esplicitano la necessità di ripensare la posizione dell’essere umano all’interno dell’ecosistema e dei legami interspecie che lo tengono in vita, e dall’altro offrono anche una possibilità di immaginare futuri alternativi in cui la collaborazione tra specie diventa essenziale per la sopravvivenza collettiva.

Il postumanesimo, quindi, si configura non solo come un atto di ricerca intellettuale, ma anche come una risposta urgente alle sfide ecologiche globali, promuovendo una visione più inclusiva e integrata della vita sul pianeta.

3.1: Al di là dei corpi, al di là della specie: la *transcorporeality* e la materialità dell’umano

La riflessione sulla disgregazione del confine fra specie esplorata da Haraway, Braidotti, Barad e altre studiose assume una dimensione più prettamente materialistica quando si considera il concetto di *transcorporeality*, teorizzato in particolare da Stacy

Alaimo nel suo *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010). La transcorporeità guarda alla materia, all’ambiente e ai corpi come strettamente interconnessi, separati da confini porosi e quindi aperti agli interscambi di sostanze di vario tipo. Questo concetto, in particolare, ripensa l’umano come “always intermeshed with the more-than-human world”, intrinsecamente legato a ciò che lo circonda e “ultimately inseparable” (Alaimo 2010: 2) da esso. L’umano non è più quindi un’entità discreta e autonoma dai confini definiti, ma è invece quello che Serpil Opperman definisce un “ecosistema interno” (2015: 124). I corpi diventano sistemi dinamici, che interagiscono fra loro e sono attraversati e influenzati da numerosi agenti – non solo biologici ma anche chimici e sociopolitici: microplastiche, virus, radiazioni, farmaci, e molto altro.

La transcorporeità, quindi, ci invita a esplorare la complessità delle interazioni ecologiche e culturali sul nostro pianeta, mostrandoci il “groviglio di organismi e discorsi” che costituisce l’ecosistema più ampio nel quale diverse “forme di esistenza e condizioni di vita” (Iovino 2015: 104) co-esistono e co-agiscono. Questa visione ci spinge quindi a considerare umano e ambiente come parte di un continuum, piuttosto che come categorie distinte e contrapposte: entità materiche collegate fra loro e quindi in costante comunicazione, coinvolte sia in processi dettati da bisogni e reazioni ‘naturali’, sia in un “traffico di trasformazioni antropogeniche causate in tutto il mondo da pratiche sistematiche di inquinamento” (Oppermann 2015: 123).

Queste riflessioni si intersecano con quelle precedentemente esposte del materialismo ecocritico e femminista, che partono da un ripensamento della materia, considerata all’interno del pensiero illuminista di stampo europeo e americano come una mera risorsa, ridotta a qualcosa di inerte e malleabile per rispondere ai desideri e ai bisogni dell’umano, la specie ‘padrona’ del resto del mondo. Alaimo traccia quindi “a

“troubling parallel” fra la tendenza all’astrazione della “contemporary social theory” e quello che chiama “a widespread, popular disregard for nonhuman nature” (2010: 2), suggerendo un nuovo modo di guardare alla materia – sia essa all’interno di composti chimici e organici, viventi o non viventi, umani o non umani – come a una sostanza non più inerte e passiva, ma che possiede una propria *agency*, un “intra-active becoming” (142). Il che si allinea alla visione ecocritica della materia come *testo*, capace di produrre “configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come «storie»” (Iovino 2015: 104).

E quindi anche il corpo (umano e non) diventa un testo che è possibile leggere e interpretare, e nel quale è possibile rintracciare conflitti sociopolitici, culturali ed ecologici – “testo locale di contesti globali” e alterità ecologica costretta a subire le politiche economiche volte al profitto del sistema capitalista e le “traiettorie di inquinamento ambientale” da esse generate, il corpo diventa “il luogo in cui si incarnano le tossicità di biomi ed ecosistemi” (Oppermann 2015: 122). Gli effetti disastrosi sull’ambiente delle attività umane, così impattanti da diventare agenti geologici su scala planetaria, non si fermano certo al fragile confine della corporeità umana: la percezione di un isolamento rispetto a ciò che ci circonda è mera illusione, e non c’è nulla che possa proteggerci da questa “condizione di radicale esposizione al mondo” (120).

La *transcorporeality* rivela quindi a chi guarda gli interscambi e le interconnessioni tra l’umano e ciò che è “*more-than-human*”, creando un “*mobile space*” (Alaimo 2010: 2), uno spazio aperto a nuove speculazioni, all’imprevedibile e anche a ciò che percepiamo come indesiderato: l’intreccio di corpi, ecosistemi, radiazioni e altri agenti più o meno invisibili, e la nascita di nuove figure e identità ibride. Un intreccio e mescolanza che – per quanto spesso ignorato o trascurato – è da sempre in essere, già al nostro interno: si pensi, ad esempio, alle colonie di batteri che vivono nel nostro intestino,

coinvolti in processi necessari alla sopravvivenza del nostro corpo, e che ci permettono quindi di essere pienamente ‘umani’. Come ricorda Serenella Iovino:

[...] è evidente che i confini tra umano e non umano sono più simili a tessuti connettivi che a cortine di ferro [...]. In una parola, la purezza è inganno della mente, la contaminazione, invece, è la cifra del reale. (Iovino 2015: 108)

Il *mobile space* che questa prospettiva apre non è quindi solo un concetto teorico, ma qualcosa che possiamo osservare già in molteplici processi e interazioni fra corporeità materiche diverse – un terreno fertile per osservare e capire le nuove identità ibride che emergono da questi interscambi costanti di sostanze e informazioni.

Non è solo il movimento di elementi da un corpo all’altro a essere al centro della riflessione di Alaimo, ma anche quello che queste sostanze sono in grado di fare attraverso la propria *agency*, ciò che sono in grado di causare nelle entità – viventi o non – con le quali entrano in contatto (2010: 146). Ciò implica uno spostamento della prospettiva che tolga all’intenzionalità e alla volontà umana la posizione sovrana e centrale, e che tenga in considerazione anche la capacità di (inter)agire di tutto ciò che è al di là del confine della nostra specie (16). In altre parole, è necessaria una nuova etica, che parta da un “uncomfortable place” nel quale l’umano è solo una piccola parte di un mondo in costante movimento e interazione materica e che implica “a rather disconcerting sense of being immersed within incalculable, interconnected material agencies that erode even our most sophisticated modes of understanding” (17). Riconoscere la *transcorporeality*, quindi, vuol dire non solo abbandonare l’idea di un sé isolato e indipendente da ciò che lo circonda, ma anche accettare che gli esseri umani siano fatti della stessa materia che costituisce e costruisce l’intero pianeta.

Attraversati da migliaia di diverse “forze ambientali e sociali” (Oppermann 2015: 122), i corpi diventano quindi la sede primaria di interscambi e ibridizzazioni. Le sostanze chimiche che ne attraversano i confini porosi li rendono finanche degli agenti tossici – dei rifiuti pericolosi (“hazardous waste” secondo Alaimo 2010: 18) che contengono già al loro interno tutto ciò che è anche ‘là fuori’ e che accende la paura della contaminazione. Il traffico di tossine e patogeni, in particolare, rende evidenti ed esplicativi quei movimenti fra umani, animali, vegetali, paesaggi, rocce, ambiente che connettono l’interno pianeta, ed è proprio allo scopo di muoversi all’interno di questa rete di infiniti legami che la *transcorporeità* ci viene in aiuto, portandoci a immaginare nuovi modi di navigare “the simultaneously material, economic, and cultural systems that are so harmful to the living world and yet so difficult to contest or transform” (18).

Questo posizionamento etico ci invita, quindi, a riconsiderare il nostro rapporto con l’ambiente e i processi antropogenici che la nostra presenza in un determinato contesto attua, spingendoci ad assumerci la responsabilità degli effetti delle attività umane sull’ecosistema. Dopotutto, “[a]cknowledging the agency of all that is not human affirms the need for places in which creatures, ecological systems, and other nondiscrete life forms can flourish” (158) senza interferenze umane. In questo senso, tale prospettiva si lega a quello che è uno degli obiettivi della distopia più in generale e delle eco-distopie in particolare: sensibilizzare il lettore a una maggiore attenzione verso l’ambiente circostante e il cambiamento climatico in atto, spingendolo a (re)agire.

L’interconnessione tra corpo, ambiente e *agency* ci conduce a nuove e rinnovate considerazioni sulle narrative distopiche contemporanee, e in particolare su come tali testi esplorino il concetto di una *agency* non più solo umana, ma anche non umana o postumana. Cosa comporta per la percezione umana del sé il fatto che entità ‘altre’, esterne, abbiano la capacità di attraversare i confini porosi del corpo e di impattare anche

su qualcosa di interno e ‘isolato’ come un organo? Questo movimento “across the social and the biological, the private body and the social system” può forse rendere evidenti e quindi osservabili altri spostamenti, come un “traffic among other personal, political, epistemological, institutional, and disciplinary domains” (Alaimo 2010: 28)?

Nel prossimo paragrafo verrà approfondito il tema dell’agentività e della soggettività postumana, e le vie attraverso le quali questi concetti, quando inseriti all’interno dei testi distopici contemporanei, possono suggerirci nuovi modelli di azione e resistenza.

3.2 L’agency postumana e nuove distopie

All’interno delle narrative distopiche l’*agency* può essere considerata un elemento cruciale laddove si colloca alla base stessa del mondo distopico immaginato dall’autore: la possibilità o l’impossibilità di compiere certe azioni, infatti, diventa un fattore determinante che modella il particolare contesto sociale, politico ed economico che queste opere immaginano e all’interno del quale i personaggi si muovono. Va da sé che con l’emergere di soggettività postumane e identità ibride nelle distopie più recenti si rende necessario cambiare prospettiva, abbandonando la concezione rigida e strettamente ‘umana’ dell’agentività per muoversi verso nuovi approcci. Per procedere in questa direzione, tuttavia, è essenziale partire dall’inizio, dal concetto stesso di *agency*.

L’*agency* viene solitamente definita a livello teorico come la capacità di agire, di portare a termine una azione o un processo (Schlosser 2015). Nei decenni precedenti alla svolta materialista e postumana della filosofia, si tendeva a far coincidere l’intenzionalità con l’agentività, intesa quindi non tanto come la capacità di agire in sé quanto come una volontà di agire – la capacità di *scegliere* di agire, ritenuta caratteristica unica e innata

dell’essere umano.

Ed è proprio l’*agency* come intenzionalità che viene compromessa all’interno delle *classical dystopias*: i regimi totalitari e autoritari all’interno dei quali i protagonisti si ritrovano a vivere e lottare per la propria libertà fanno sì che sia il pensiero che l’azione dei cittadini siano “severely constrained” (Jacobs 2003: 92). Le distopie ‘classiche’, infatti, costruiscono i propri universi narrativi attorno a una figura o a un’entità autoritaria che esercita un forte senso di controllo sulla società e sugli individui, limitando in maniera massiccia le scelte, le azioni e i pensieri che i cittadini di questi mondi peggiori possono compiere. In un tale scenario, l’*agency* può essere vista come una risorsa individuale (92) e radicata in “the humanist perspective, in which the unique, self-determining individual is the measure of all things” (93).

Nelle *classical dystopias*, quindi, l’auto-determinazione e l’espressione della propria individualità sono considerate caratteristiche innate della specie umana che contribuiscono a differenziarla da tutte le altre. In questo tipo di opere l’*agency* viene vista come “most authentic” quando il soggetto si trova costretto a lottare per autodeterminarsi “against some opposing social force or will” (Jacobs 2003: 93) – a separarsi quindi da un ordine sociale opprimente come quello distopico.

Oltre a essere considerata prossima all’intenzionalità, l’agentività è stata spesso associata alla percezione del sé e, di conseguenza, del corpo abitato da quel sé, concepito come definito e completo, con confini inviolabili. Tuttavia, questa concezione dell’*agency* quale elemento fondamentale nella percezione della propria identità e corporeità come ‘integre’ è stata oggetto di critica già da parte di pensatori come Michel Foucault, che mette in discussione l’idea di un’identità non frammentata. La soggettività moderna, infatti, è vista nel peggiore dei casi come “thoroughly decentered, multiple, and fluid; its desires are entirely the product of social forces. There is no self to act or to be

expressed” (Jacobs 2003: 93). Tuttavia, lo spostamento della prospettiva in un’ottica post-antropocentrica e postumana rende necessario rivedere le riflessioni che permeavano la critica e la cultura fino a qualche decennio fa: la disgregazione dei confini dell’identità e della corporeità umana hanno portato anche a un nuovo modo di vedere l’*agency* non più come una caratteristica innata dell’umano, ma come una capacità insita in ogni entità – senziente o no, che agisca con intenzione o no. Un tale cambiamento suscitò alcuni dubbi: la possibilità che il concetto di soggettività si allontanasse dall’umano e si concretizzasse in un “posthuman body, whose individuality can be modified” grazie alle cyber- e biotecnologie (93) sembrava, infatti, essere sempre più vicina e in grado di rendere “obsoleto” il corpo umano ‘naturale’ (94).

Il corpo che le scoperte scientifiche e il cambio di prospettiva spingono a immaginare, quindi, non è più integro, isolato, incontaminato – al contrario, è un corpo ibrido e postumano, mutato, ‘corrotto’. Secondo Naomi Jacobs (2003), questa nuova idea di corporeità ha influenzato numerose opere distopiche a partire dagli ultimi anni del Novecento – distopie che vedono il nuovo corpo ‘poroso’, privo di barriere impenetrabili, come una fonte di terrore, un terrore profondo legato proprio alla perdita dell’integrità corporea e della *agency*. Se entità o sostanze ‘altre’ possono attraversare i confini corporei e modificarne la composizione stessa senza che l’individuo possa impedirlo, si può davvero considerare il soggetto come indipendente dalle migliaia di processi che si compiono nell’ambiente che lo circonda? Dopotutto,

[t]he possibility of free agency seems to disappear if the embodied self becomes endlessly variable or if it is reduced to a particular configuration of genetic code, accessible to surveillance and manipulation by those in positions of social and financial power. Even the erasure of the physical limitations of the human body can seem to entail the erasure of humanity itself, or at least of some fantasized essence for which despite ourselves we

feel a desperate nostalgia. The posthuman body, like the posthuman subjectivity it concretizes, seems to bode a self so vulnerable, so permeable and unstable, that it will be incapable of agency. (Jacobs 2003: 94)

Da questo punto di vista, la soggettività postumana può sembrare una prospettiva opprimente, che distrugge progressivamente quella che viene percepita come una ‘identità’ essenziale della specie umana – una identità che è, tuttavia, fondamentalmente ‘umanista’ e che ripropone il modello idealizzato di ‘umano’ come maschio, bianco, eterosessuale, abile, escludendo tutti gli individui che se ne allontanano. In prospettiva femminista, la perdita della ‘identità umana’ e del sistema patriarcale ed eteronormato a essa associata offre invece una speranza di apertura e cambiamento, la possibilità di andare oltre la soggettività umana codificata che si definisce sulla base di un sistema di esclusioni e muoversi invece verso una soggettività pienamente postumana, fluida e libera di legarsi e intessere relazioni con altri soggetti non umani. Come conclude Jacobs,

Difference may represent a threat to the unified humanist subject, who is defined in and exercises agency through opposition to some Other; but the posthuman subject, a location where differences intersect in unstable configurations, can always make room for more. (2003: 94)

Le distopie più recenti, quindi, partono dal cambiamento radicale di prospettiva sulla *agency* umana e postumana per accompagnarci nell’esplorazione di nuovi territori e nuove idee. In questi testi troviamo da un lato importanti riflessioni su quelle che sono le paure più radicate riguardo perdita dell’autonomia e integrità corporea, dall’altro spazi di speranza e rivoluzione che possono aiutarci a guardare al nostro mondo in costante cambiamento con uno sguardo diverso.

Come già esplorato ampiamente all'interno di questo capitolo, il concetto di postumano e le sue ramificazioni filosofiche risultano rilevanti allo scopo della ricerca in quanto invitano a riconsiderare la posizione della nostra specie e le relazioni con gli ‘altri’ in un mondo sempre più interconnesso, spesso in modi che non riusciamo a prevedere. Abbandonare le visioni antropocentriche e abbracciare legami interspecie sono due dei concetti fondamentali di tale corrente filosofica, ma sono anche due azioni attraverso le quali possiamo finalmente vedere con chiarezza come l’interazione tra umani e non umani plasmi non solo il nostro ambiente, ma anche il nostro stesso essere.

A tal proposito, la nozione di transcorporeità teorizzata da Stacy Alaimo ha evidenziato la materialità del corpo umano come un luogo di scambio e ibridazione, intersecato da forze ambientali e sociali che testimoniano la nostra intrinseca interdipendenza con il mondo circostante. Nel nuovo scenario, nel quale gli umani non sono più gli unici attori e protagonisti, si è reso necessario un cambio radicale di prospettiva: da una *agency* come caratteristica innata dell’umano e limitata a esso, a una *agency* postumana che ci spinge a ripensare le dinamiche di potere e scambio inter- e intra-specie.

All’interno di questa composita cornice teorica, le nuove distopie della contemporaneità tardo-capitalista spiccano per la loro reinterpretazione e rappresentazione di figure postumane, ‘altre’ ma pur sempre familiari e in continuo contatto con la nostra specie. Attraverso il loro potenziale iconopoietico, tali testi invitano il lettore a immaginare forme alternative di resistenza e coesistenza, aprendo la strada a una vera pluralità di voci ed esperienze – umane e non. La riflessione sul postumano, per concludere, non è un semplice esercizio teorico, ma una pratica pienamente politica che ci spinge a riconoscere la ricchezza delle differenze e dei legami multispecie, immaginando e costruendo un futuro nuovo e ‘oltre la specie’.

Capitolo 4: Identità e corpi ibridi fra Gender e Queer Studies

Monsters inhabit the primordial terra incognita of the earth. By contrast to the ideal good spaces of paradise and Heaven, they define the original dystopian space in which fear predominates.

(Gregory Claeys, *Dystopia: A Natural History*)

Everyone carries a history of contamination; purity is not an option.

(Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World*)

Gli studi di genere e sulla *queer theory* sono considerati degli ambiti di ricerca di fondamentale importanza non solo a livello sociologico ma anche per analizzare i testi e le rappresentazioni, in quanto capaci di fornire strumenti essenziali per esplorare le complessità e le sfumature relative all'identità e ai ruoli di genere. Queste correnti di ricerca, nate al fine di indagare e analizzare come le dinamiche di potere del sistema patriarcale influenzino in modi molto diversi le esperienze dei singoli individui e delle collettività, si pongono come obiettivi critici la decostruzione delle norme tradizionali di genere e la valorizzazione delle identità che si trovano 'al di fuori' di queste norme.

L'obiettivo di questo capitolo è quello di inquadrare brevemente i temi centrali al presente percorso di ricerca all'interno di un'ulteriore cornice teorica: quella degli studi di genere e sul *queer*. Per quanto questa tesi si concentri principalmente su riflessioni relative alla condizione postumana e al materialismo ecocritico, è necessario introdurre - seppur in maniera non esaustiva - alcuni concetti nati dai Gender e Queer Studies funzionali nell'analisi dei testi selezionati all'interno del corpus anche nell'ottica della corporeità *queer* e dei suoi legami con il 'mostruoso'.

Fra le prospettive di ricerca più innovative degli ultimi anni, i Gender e i Queer

Studies abbracciano un ampio ventaglio di studi (letterari, ma non solo) grazie alla loro innata trasversalità. L'intento di questo capitolo è in primo luogo introdurre nozioni utili all'analisi, e in seguito esplorare come gli studi di genere e la *queer theory* possano essere applicati alla narrativa speculativa e alle distopie in particolare. Come verrà dimostrato più avanti, parlare del corpo mostruoso e di identità 'altre' senza far riferimento ad alcuni dei teorici più importanti di questo filone di ricerca significherebbe trascurare una parte importante della letteratura critica su questi temi.

Dopo una prima breve introduzione dei Gender e Queer Studies, si passerà quindi a parlare del corpo mostruoso e del suo rapporto con il *queer* - un legame che si esplicita anche attraverso un rifiuto della normatività e degli standard imposti dalla società. Infine, si passerà a esaminare il rapporto fra la teoria *queer* e la narrativa speculativa, e come questo genere sia particolarmente adatto a immaginare mondi e soluzioni che si allontanano dall'ideale eteronormativo.

4.1: Gender e Queer Studies: una breve introduzione teorica

4.1.1 I Gender Studies

I Gender Studies sono un campo di studi interdisciplinare, emerso a cavallo degli anni Settanta del secolo scorso, che si occupa di esplorare come identità, ruoli e relazioni di genere interagiscano con e siano influenzati da fattori culturali, sociali, economici e politici. Tali studi nascono all'interno dei movimenti per i diritti delle donne degli anni Settanta – e cioè di quella che verrà poi chiamata *second wave* del femminismo –, quindi in ambienti politici e intellettuali che si definiscono nella crescente volontà comune di mettere in discussione norme e preconcetti fino ad allora considerati 'tradizionali' o addirittura 'innati'. Nei decenni successivi questo campo di studi arriva a diventare uno

dei settori più innovativi della ricerca accademica, e negli anni Novanta entra nei curricula di diverse università (Richardson e Robinson 2020: 1). Gli studi di genere entrarono così a far parte dell’ambito più ampio delle scienze sociali, andando a incrociare numerose altre discipline come la sociologia, la storia, l’antropologia, gli studi letterari, e rivoluzionando “the established canon of the social sciences, and arts and humanities disciplines, as well as the teaching of research methods [...]” (2).

Il modo in cui i ruoli di genere vengono costruiti, interpretati, decostruiti e reinventati a livello sociale è uno dei punti principali sul quale questo campo di studi si concentra. Il concetto di ‘genere’ viene separato dal sesso – non più un qualcosa di fisico e ‘fattuale’, ma una categoria che “riguarda le costruzioni sociali e ideologiche che costituiscono l’interpretazione storica, culturale e sociale del dato biologico” (Demaria e Tiralongo 2019, Kindle Edition). Una categoria quindi alla quale gli individui appartengono non più in base alle proprie caratteristiche fisiche, ma in base a quelle che Butler chiama vere e proprie ‘performance’ (2013, prima edizione 1990): una serie di “everyday practices and social interactions” (Richardson 2020: 8) che vengono ripetute in maniera rituale e hanno come effetto “la naturalizzazione [di questi ruoli] in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita” (Butler 2013: XIV).

Il genere è quindi un costrutto fluido, in continua evoluzione, influenzato dal contesto storico, sociale e culturale specifico che si va ad osservare, e si relaziona con tutte le altre identità sociali che si ritrovano in un individuo. Tale concetto, definito intersezionalità, venne teorizzato per la prima volta nel 1989 da Kimberle Crenshaw per analizzare come l’appartenenza etnica si intersecasse e in un certo modo andasse a influenzare l’appartenenza a un determinato genere. Come ricordano Richardson e Robinson, l’analisi in prospettiva intersezionale ha reso evidente che

[...] meanings to the categories of ‘women’ and ‘men’ are themselves constituted through their intersections with other forms of social differentiation – such as race, age, dis/ability, sexuality and class – demonstrating how gender inequalities are related to other relations of power – such as class inequalities, racism, ageism and social divisions associated with sexuality and dis/ability [...]. (Richardson e Robinson 2020: 4)

Il genere, quindi, non può essere considerato una caratteristica immutabile e isolata di una persona, ma qualcosa che “anticipiamo e produciamo attraverso determinati atti del corpo, [...] un effetto allucinatorio di gesti naturalizzati” (Butler 2013: XV) e che si inserisce all’interno delle dinamiche di potere che permeano la società contemporanea – ed è per questo motivo che l’intersezionalità si è rivelata sempre più importante all’interno del dibattito. Lo sguardo intersezionale sulla nostra contemporaneità ci porta a notare le strutture del potere patriarcale che pervadono la nostra quotidianità - spesso naturalizzate al punto di risultare impercettibili o semplice ‘senso comune’ a chi non le mette attivamente in discussione. La pratica politica permette di portare alla luce ingiustizie e diseguaglianze ‘sistemiche’, cioè inerenti al e previste dal sistema stesso al fine di perpetuare la dominanza di un certo ideale di umano – quel maschio bianco, eterosessuale, abile, cisgender dal quale le nuove prospettive postumane e post-antropocentriche vogliono allontanarsi. Gli studi di genere e la prospettiva intersezionale ci offrono quindi gli strumenti per riflettere su quelle che sono le dinamiche di oppressione del nostro presente e tentare di smantellarle, immaginando nuovi mondi, nuovi modi, nuove narrazioni che ribaltino lo *status quo* eteropatriarcale.

Sarebbe errato, quindi, considerare queste riflessioni come puramente teoriche, scollegate dalla realtà. I Gender Studies, infatti, analizzano fenomeni che hanno un impatto significativo sulla vita delle persone, non solo a livello di relazioni interpersonali, ma anche sul piano politico e sociale. Come ricorda Richardson, infatti, “[t]heories of

gender are not simply descriptions of ‘what is’; they actively structure the social worlds we inhabit” (2020: 22).

Le prospettive aperte dalla ricerca in questo campo si sono spesso tradotte in importanti passi in avanti anche a livello di politiche più inclusive per i diritti delle donne e i diritti delle persone LGBTQ+, e hanno portato a una maggiore consapevolezza da parte dell’opinione pubblica riguardo a problematiche che permeano le società contemporanee, come la violenza e la discriminazione sulla base dell’identità di genere o sull’orientamento sessuale, o ancora la violenza domestica. A livello non solo accademico, ma più *mainstream* - grazie anche ai social media e alla diffusione, non sempre accurata, di concetti e parole chiave - “contemporary ideas about gender are changing, medically, socially and legally, in complex ways, leading to greater recognition that people can grow up to become the gender they would like to be” (Richardson 2020: 8).

Proprio per questi motivi, i Gender Studies continuano a essere particolarmente attuali e rilevanti, soprattutto in un mondo che vede salire al potere fazioni politiche contrarie a questo filone di indagine. Infatti, se da un lato fra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del XXI secolo sono stati compiuti enormi passi avanti nella battaglia per il riconoscimento di pari diritti a donne e persone LGBTQ+, dall’altro è evidente che quello che si è ottenuto attraverso lotte e proteste non è abbastanza, né al sicuro. Questioni come il riconoscimento dei diritti delle persone transgender, la percentuale delle donne in posizioni di potere nei settori politico e economico, e la lotta contro gli stereotipi di genere sono ancora oggi al centro di un fervente dibattito a livello globale. Portare avanti la ricerca accademica e l’attivismo sul campo in questa branca della conoscenza vuol dire creare un terreno fertile per un dialogo costruttivo e per pensare a una società più equa e inclusiva. Studiare le identità di genere, i ruoli ad esse associate, le relazioni con altri

fattori sociali e politici - tutto questo è necessario per arrivare a una comprensione critica della nostra stessa società.

4.1.2 I Queer Studies

Emersi negli anni Novanta dalle nuove prospettive teoriche e pratiche promosse dai Gender Studies, i Queer Studies partono da un’idea di genere e sessualità come ‘fluidi’ e ‘instabili’ per esplorare le diverse categorie nelle quali essi possono declinarsi, con l’obiettivo di indagare e mettere in discussione quelle norme legate all’identità di genere e all’orientamento sessuale considerate ‘tradizionali’ e ‘innate’ ma che si rivelano essere in realtà meri costrutti sociali.

Intrinsecamente interdisciplinari, gli studi sul *queer* si intersecano con diverse altre prospettive teoriche a partire dai Gender Studies e dalle teorie femministe, dalle quali sono nati. Tuttavia, si differenziano dai precursori per il modo in cui concettualizzano l’identità di genere e l’orientamento sessuale. Inoltre, per Diane Richardson e Victoria Robinson (2020) l’arrivo dei *queer studies* nelle università negli anni Novanta ha portato un vero e proprio cambiamento negli ambienti accademici delle scienze sociali. Questo “shift” non ha interessato solo concetti e nozioni che si distaccavano dagli studi precedenti, ma ha anche spostato il punto focale del dibattito teorico dalle “material inequalities” fra uomini e donne alle “cultural practices” che concretizzano e naturalizzano le categorie e i ruoli di genere all’interno della società (2020: 3).

Fino alla seconda metà del XX secolo la relazione fra genere (o ‘sesso’, come era chiamato ai tempi) e sessualità era vista come univoca e ‘coerente’: una persona nasceva con un determinato sesso (che lo faceva appartenere a un determinato genere) ed era considerato naturale o universale il fatto che avrebbe vissuto la propria vita come parte di

quella categoria e con un orientamento sessuale che non poteva essere altro che eterosessuale. Tale approccio è noto come “the principle of sexual and gender coherence” e al suo interno “sexuality is understood to be a property of gender, a gender that is pre-given and located in the gendered/sexed body” (Richardson 2020: 20). Negli anni Settanta e Ottanta diverse teoriche femministe hanno messo in discussione questo principio essenzialista, prendendo in esame la relazione fra genere e sessualità per andare a indagare “the key mechanisms by which gender and gender inequalities are (re)produced” (20). È solo negli anni Novanta, con l’emergere della *queer theory*, che l’idea che genere e sessualità debbano essere esaminati insieme inizia a venire meno.

La *queer theory* è tradizionalmente legata a una visione post-strutturalista e post-modernista del genere e della sessualità, ed a una critica di quelle teorie che vedono le due come categorie ben definite ma strettamente legate. In particolare, “[i]t rejects the idea of stable and unified gender and sexual categories and emphasises the fluidity, instability and fragmentation of identities and a multiplicity of sexuality and gender categories” (21), andando quindi a superare le ‘tradizionali’ opposizioni binarie fra generi e fra orientamenti sessuali e quell’idea di “gender and sexual coherence” diffusa in passato. Partendo dagli studi di Michel Foucault sulla storia della sessualità (1981) e da una prospettiva anti-essenzialista, gli studi *queer* si concentrano sulle possibilità di sovvertire e rivoluzionare i “discourse” foucaultiani, cioè le “dominant forms of knowledge” (Lavinas Picq e Rahman 2020: 86) che hanno lo scopo di mantenere intatto il potere eteronormato e patriarcale. Decostruire queste conoscenze dominanti, decostruire le idee imposte di genere e sessualità e aprirsi a nuove identità che si allontanano dall’essenzialismo biologico: è questo l’obiettivo a cui arrivare, partendo dalla messa in discussione e dalla delegittimazione di “the regulatory operations of power as knowledge that produce these identity frameworks in the first place” (86).

Nei *queer studies*, quindi, identità di genere e sessualità sono viste come separate e indipendenti fra loro, slegate dal dato biologico del sesso, e ‘sociali’ piuttosto che ‘naturali’ (Lavinas Picq e Rahman 2020: 76). Secondo studiose come Eve Sedgwick (1990, citata anche in Richardson 2020: 21), tale separazione radicale apre nuove prospettive per guardare a genere e sessualità e ai collegamenti che possono crearsi fra loro, andando a creare nuovi spazi nei quali identità diverse, fluide e non normate, possono esistere, al di là delle categorizzazioni tradizionali. Il focus di questo filone di ricerca, infatti, non è sui comportamenti e atti legati a genere e sessualità, quanto sui significati socialmente attribuiti ad essi e su come sono ‘regolati’ attraverso norme culturalmente accettate o leggi promulgate da una autorità (Lavinas Picq e Rahman 2020: 78).

Fra le diverse studiose che negli anni hanno continuato a portare avanti la ricerca in questo campo, una delle più famose e rivoluzionarie è sicuramente Judith Butler, che nel suo saggio *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, edito in Italia nel 2013 come *Questioni di genere: Il femminismo e la sovversione dell’identità*) teorizza l’esistenza di una “matrice eterosessuale” - ovvero una “griglia di intellibilità culturale attraverso cui i corpi, i generi e i desideri vengono naturalizzati” (2013: 10) che associa le categorie binarie di genere a orientamenti e comportamenti sessuali specifici (Lavinas Picq e Rahman 2020: 78). Con il suo lavoro successivo, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of “Sex”* (2011, prima edizione 1993), Butler considera invece quella che è la materialità del corpo e come anche esso sia sottoposto a delle norme sociali imposte dal sistema eteropatriarcale. Il prossimo paragrafo parte da questo studio in particolare per parlare poi del corpo mostruoso o contaminato, inquadrato all’interno di una prospettiva *queer*.

4.2 Il corpo mostruoso e le sue implicazioni

Cosa rende un corpo non normato ‘mostruoso’ e inaccettabile? In che modo le norme sociali delimitano quali tipi di corpi sono ‘accettabili’? Quali conseguenze subiscono i corpi ‘diversi’ ed esclusi da questa visione dominante? Queste sono alcune delle domande a cui gli studi sul *queer* cercano di rispondere attraverso diverse riflessioni sulla corporeità legata all’identità, al genere, alla sessualità.

Come accennato già nel paragrafo precedente, nel suo *Bodies that Matter* la filosofa statunitense Judith Butler rilegge le teorie femministe e la psicanalisi attraverso una prospettiva post-strutturalista, che rende evidente “the presumption of heterosexuality in modern Western philosophy” (Clough 2003: 333). Partendo da una critica all’idea del genere come “social construction of sex” (333), come lo intendeva la teoria femminista dell’epoca, e dalla decostruzione del Soggetto di stampo hegeliano, Butler riflette su quella che è la materialità del corpo.

Il sesso di un corpo, infatti, è spesso visto come una questione di differenza a livello concreto, materiale. Tuttavia, non si tratta mai di una semplice questione di diversità fisica - al concetto di ‘sesso biologico’ sono legate diverse “discursive practices” e “regulatory norms” che agiscono sul corpo e che, secondo Butler, lo producono:

The category of “sex” is, from the start, normative; it is what Foucault has called a “regulatory ideal.” In this sense, then, “sex” not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs [...]. In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. (2011: xi-xii)

Tale ‘concretizzazione’ del sesso avviene quindi attraverso l’imposizione di norme sociali prescrittive, ripetute e reiterate nel tempo al fine di ‘plasmare’ il corpo e

conformarlo ad esse e attraverso ciò mantenere l'ordine eteropatriarcale. Il processo, quindi, non è definitivo né mai completo: “bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled” (xii). Ed è proprio in questo spazio lasciato perennemente aperto dalla ‘concretizzazione’ in continuo divenire che possono nascere delle alternative che mettano in discussione la forza egemonica delle norme sociali.

La formazione dell’identità attraverso queste norme sociali imposte crea quindi una “exclusionary matrix” che necessita di una classe di “abject beings” (xiii): corporeità che si allontanano dalla norma e che non sono quindi considerate veri e propri soggetti da parte del potere eteropatriarcale, costituendo quell’*altro* essenziale a reiterare tali pratiche prescrittive. Questo è il dominio del “mostruoso”, di tutto quello che è al di là degli ideali normativi e non cerca di avvicinarvisi - ed è qui che troviamo anche tutte quelle figure ibride, postumane, al di là dei confini fra specie che sono le protagoniste delle opere incluse nel corpus in analisi.

All’interno dei testi e delle rappresentazioni in senso più ampio, quindi, le figure “mostruose” sono spesso un riflesso di quelle che sono le norme sociali attorno alla definizione del sesso, dell’identità di genere e dell’orientamento sessuale, incarnando tutto quello che ricade al di fuori di esse e che è quindi fonte di paura e pregiudizi. Attraverso il loro essere non-normate, tali identità sfidano le narrazioni egemoniche imposte dall’alto, spingendo chi legge a rivalutare la propria legittimità come individui ‘aderenti alla norma’ - ed è proprio questo a infondere terrore. Il corpo mostruoso, che incarna la trasgressione, la contaminazione con ciò che è *altro*, tende a stimolare una certa ‘repulsione’, andando a evidenziare tensioni sociali legate a questioni di identità, genere e *status* sociale. Allo stesso tempo, queste figure ci invitano a riflettere su quanto i confini sanciti dalle norme sociali siano mobili e permeabili: ciascuno di noi può ritrovarsi, in modi e tempi diversi, al di là di ciò che è considerato ‘normativo’, e quindi ‘umano’.

L’idea del corpo altro, mostruoso, viene esplorata come sfida al potere eteropatriarcale e come strumento per immaginare mondi altri anche dallo studioso Jack Halberstam in quella che è probabilmente la sua opera più conosciuta, *The Queer Art of Failure* (2011). All’interno di questo saggio, Halberstam affronta l’idea del ‘fallimento’ come risposta e alternativa all’ideale del ‘successo a tutti i costi’ promulgato dall’etica capitalista che pervade la società contemporanea. L’obiettivo è quello di trovare una terza strada, alternativa sia alla *toxic positivity* che lega il successo a un certo tipo di mentalità e non a fattori sociali, di classe, e di razza, sia a un rassegnato cinismo che non vede nessuna speranza di redenzione o cambiamento (1). Il ‘fallimento’ è quindi un modo di esplorare modi alternativi di esistere sul pianeta, e Halberstam concentra la sua ricerca di storie e immaginari che criticano il capitalismo e l’eteronormatività all’interno di opere della cultura pop di massa, e in particolare attraverso alcuni dei primi film animati completamente in CGI prodotti a cavallo del nuovo millennio, da lui definiti ‘Pixarvolt’ proprio per il loro potenziale rivoluzionario.

All’interno di queste pellicole l’alterità e la mostruosità vengono utilizzate come strumenti per esplorare nuovi mondi e società lontane da quella umana - dall’utopia in un certo senso femminista di *Galline in fuga* (2000) alla critica del potere che le grandi aziende esercitano sulla società di *Monsters & Co.* (2001). Il corpo non umano/mostruoso in queste storie (e quindi nel nostro immaginario) diventa uno strumento di libertà creativa e di ribellione contro i parametri convenzionali, capace di aprire la via a nuovi modi di intessere legami e relazioni all’interno della nostra specie e non solo. Come osserva Halberstam, infatti, “[i]n practicing creative anthropomorphism we invent the models of resistance we need and lack in reference to other lifeworlds, animal and monstrous” (2011: 51).

Il corpo ‘mostruoso’ si rivela quindi un *topos* importante non solo perché sfida le

norme patriarcali ed eterosessuali imposte a livello sociale attraverso il suo potenziale immaginifico, ma anche perché mette in discussione l’ideale a cui tendere di un corpo ‘finito’, perfetto, ‘umano’ perché ‘normato’. Il corpo *altro* ci spinge a riformulare i nostri preconcetti sui legami fra corporeità, identità, genere, e sessualità, e a immaginare modi di ‘con-divenire’ (per ritornare ad Haraway) e formare comunità davvero *queer*, che si allontanino dalla strada già tracciata. Ed è proprio sui legami comunitari che è importante concentrarsi: la *queerness* di queste relazioni, di questi corpi, di questi stili di vita, si ritrova anche nel rifiuto di partecipare all’individualismo estremizzato del capitalismo contemporaneo. Il corpo *queer* non è rappresentato come una “singularity”, ma come parte di un “assemblage of resistant technologies that include collectivity, imagination, and a kind of situationist commitment to surprise and shock” (Halberstam 2011: 29).

3.2.1 Il corpo contaminato

All’interno del concetto più ampio della ‘mostruosità’ corporea, ai fini di questa ricerca è utile definire una sottocategoria particolare: il corpo mostruoso contaminato. L’ulteriore suddivisione va a indagare quella che è la causa dell’alterità incarnata da tali figure: la loro differenza è una caratteristica innata? Oppure la mutazione del corpo è avvenuta a causa di specifici agenti esterni che ne hanno oltrepassato le barriere?

Nei testi esaminati all’interno del corpus, la deviazione dalla ‘norma’, decisa e imposta dalla società, ha una causa specifica: a volte si tratta di esperimenti scientifici che hanno a che fare con il patrimonio genetico, altre di inquinamento ambientale provocato dalle attività umane, ma in comune vi è sempre una *invasione* da parte di agenti esterni di vario tipo, che in maniera più o meno voluta (da chi?) attraversano il confine poroso e permeabile del corpo umano, trasfigurandolo e allontanandolo dall’ideale normativo.

Tali corpi ‘inquinati’ possono apparire come ‘tossici’ agli occhi di chi si sente ancora al sicuro all’interno del confine della specie. La loro ‘tossicità’, il loro potere di contaminare altri individui ‘sani’ e renderli non più totalmente umani, li rende una minaccia per l’ordine sociale, e queste figure sono solitamente discriminate o addirittura segregate lontano dal resto dell’umanità. Il terrore che incutono, tuttavia, non è dovuto solo alla loro mostruosità. I loro corpi contaminati, infatti, rendono evidente ciò che molti scelgono di non vedere, e cioè che “all that scary stuff, supposedly out there, is already within” (Alaimo 2010: 18): tutti quei veleni, radiazioni, gas, elementi chimici che temiamo penetrino i confini del nostro corpo (e quindi del nostro sé) sono in realtà già fra noi e, spesso, dentro di noi.

L’immagine del corpo contaminato sfida la tradizionale convinzione che l’umano sia impermeabile agli agenti esterni - una convinzione nella quale si tende a “cercare rifugio” (18) e che spesso si accompagna a una percezione dell’essere umano come disincarnato, separato dalla fisicità e materialità del proprio corpo e legato solo a quello che viene definito ‘spirito’, ‘anima’, oppure ‘mente’. Immaginare la corporeità umana come impenetrabile aiuta a pensare a tutte le dinamiche ambientali, agli scambi e interscambi che avvengono fra specie diverse e fra entità materiche diverse, come a qualcosa che non può tangere o scalfire l’umano, e per mantenere questa visione del mondo è necessario ignorare lo scambio di tossine, molecole, composti chimici vari fra le corporeità più diverse all’interno di un ecosistema. Guardare a questi movimenti di sostanze, infatti, “may render it nearly impossible for humans to imagine that our own well-being is disconnected from that of the rest of the planet” (18).

Allo stesso tempo, il corpo ibrido può stimolare altre riflessioni: la contaminazione non deve per forza essere vista come nociva, ma ha il potenziale di trasformare i corpi e le specie in modi che possono avere dei risvolti positivi. Anna Tsing,

nel suo *The Mushroom at the End of the World* (2015), guarda alla contaminazione come a un incontro fra due entità diverse, il cui frutto è l'intreccio di un nuovo legame che aiuta entrambi a sopravvivere: “[...] staying alive—for every species—requires livable collaborations. Collaboration means working across difference, which leads to contamination. Without collaborations, we all die” (2015: 28).

Le storie di contaminazione e ibridazione fra specie, quindi, ci raccontano non solo la paura dell'invasione dell'umano da parte di ciò che è non-umano, ma esplorano anche nuove forme di vita collaborativa nelle quali l'umanità non è più una specie isolata, superiore alle altre, ma è intimamente interconnessa all'ambiente che la circonda e alle creature che le vivono accanto. Le figure contaminate che popolano questi racconti, ibride a causa di una influenza esterna che ne ha *invaso* il corpo, incarnano un'alterità che invita il lettore a riflettere sulla connessione tra i corpi e gli agenti esterni che ne possono cambiare drasticamente la forma e la natura. I loro corpi ‘inquinati’ non sono soltanto le vittime dell'invasione, ma testimoniano l'ineludibile interdipendenza fra le diverse specie e l'ambiente. Ancor più che nel caso dei corpi considerati semplicemente ‘mostruosi’, quindi, la loro mera esistenza sfida la rilevanza stessa delle categorie e delle norme che prescrivono l'aderenza a ideali o ruoli sociali - ed è per questo che queste identità ibride diventano una potente metafora per la corporeità *queer* o non-normata.

Nel paragrafo successivo verrà approfondito ulteriormente il ruolo che corpi e identità *queer*, spesso rappresentate attraverso le figure ibride e contaminate appena esplorate, hanno all'interno delle narrative speculative e delle distopie in particolare, facendo riferimento al saggio di Wendy Gay Pearson “Speculative Fiction and Queer Theory” (2022).

4.3 Distopie, utopie, *queerness*: immaginare mondi e identità altre

Con il termine narrativa speculativa, abbreviato spesso in SF (dall'inglese *speculative fiction*) si intende quell'insieme di generi che immagina mondi e linee temporali non ancora avvenuti, mai avvenuti o, ancora, semplicemente impossibili. Al suo interno possiamo trovare la fantascienza, l'horror, il fantasy, la letteratura utopica, ma anche le narrative distopiche: tutti quei generi in cui “*reality is not mimetically represented*” (Pearson 2022). Proprio per questa sua caratteristica, la *speculative fiction* apre uno spazio per immaginare “*other horizons for queer becoming*” (Pearson 2022), e riconoscere i limiti delle categorie normative che regolano la nostra società.

La narrativa speculativa immagina delle alternative al nostro presente - siano esse migliori o peggiori, basate su un'idea di futuro o su una riscrittura di alcuni aspetti del nostro passato - che possono essere considerate *queer*, anche se spesso in maniera non esplicita. Molti testi di questo filone, infatti, intersecano in diversi punti il dibattito accademico attorno al tema, trattando questioni come la rappresentazione di identità al di là del binarismo di genere e/o al di là della specie, la decostruzione dell'eteronormatività, le nuove forme di parentele e intimità che vanno oltre la famiglia nucleare di stampo patriarcale. Tuttavia, una questione in particolare si trova al cuore di questi testi: l'inclusione o la volontaria esclusione delle identità e dei corpi *queer* dalla categoria di ‘umano’. Il tema è stato esplorato ampiamente all'interno del dibattito accademico, soprattutto nelle scienze sociali, ma come ricorda Pearson (2022), la SF, proprio nel suo essere *speculativa*, non pone nessun limite all'immaginazione, permettendoci di visualizzare mondi, società, corpi, modi di vivere alternativi. Ha ancora senso, quindi, vedere il corpo *queer* come necessariamente ‘umano’ all'interno di questi testi?

Così come *queer* è un termine ombrello che raccoglie al suo interno identità diverse, anche la narrativa speculativa comprende e attraversa diverse categorie e

sottocategorie - letterarie, *in primis*, ma anche epistemologiche e ontologiche. L’umano come specie è solo una di queste, e infatti

[t]he often queer categories of being encountered in speculative fiction, from the aliens that permeate science fiction to the elves and fairies in fantasy and folk tales, remind us that “human” may not be the sole way of defining good, livable, intelligible modes of being. (Pearson 2022)

Il potenziale immaginifico della SF, all’interno del quale identità, narrative, e scenari non-normati possono sbocciare e fiorire, permette quindi di contrastare l’apparente egemonia dell’ideale normativo di ‘umano’ dettata dall’etica capitalista e coloniale, evidenziandone i limiti. Essere considerato ‘umano’ è davvero la meta da raggiungere in questi nuovi mondi? Il corpo *queer*, al di là della norma per definizione, sfida anche questa categorizzazione e ci spinge a adottare una visione postumana - uno sguardo scevro da gerarchie antropocentriche, che non vede più il non umano come in una condizione di inferiorità ma che lo colloca allo stesso piano dell’umano.

La narrativa speculativa, quindi, diventa rilevante all’interno del quadro teorico degli studi di genere e sul *queer* proprio perché, eliminati i limiti imposti dal volersi attenere a una rappresentazione realistica, è capace di portare in primo piano storie, personaggi o mondi che sovvertono “the many ways in which dominant assumptions about ‘human nature’ [...] are produced by, and in turn reinforce, capitalist and colonialist aspirations and expectations” (Pearson 2022), rendendo possibile immaginare coordinate spaziali e/o temporali in cui i corpi e le identità *queer*, non normate, sono valorizzate e celebrate.

Come esplorato all'interno di questo penultimo capitolo della sezione dell'elaborato dedicata allo stato dell'arte degli studi filosofici e letterari, il *framework* teorico dato dai Gender e Queer Studies permette di analizzare e indagare come i testi selezionati all'interno del corpus contengano al loro interno degli elementi di sovversione delle norme sociali che regolano le identità e i ruoli di genere - a partire dalle figure ibride protagoniste di queste narrazioni. Queste ultime, infatti, oltre a istigare riflessioni sull'umano e sulla possibilità di 'scavalcare' il confine fra specie, emergono all'interno del testo anche come potenti metafore di identità e corpi *queer*. Tali personaggi, spesso caratterizzati da alterazioni fisiche o da una fusione di caratteristiche e DNA umani e non umani, attraverso la loro mera esistenza resistono alle categorizzazioni binarie - maschio e femmina, ma anche umano e non umano, 'culturale' e 'naturale' - sovertendo le aspettative.

All'interno dei testi selezionati - e di tutto un filone di narrativa speculativa che si interroga su tali problematiche - il corpo mostruoso rappresenta non solo il terrore verso ciò che destabilizza lo *status quo* ma anche forme rivoluzionarie di alterità, che immaginano nuove modalità di esistenza. Le distopie, attraverso la loro rappresentazione di corpi e identità ibridi, invitano a riflettere sulla marginalizzazione dei corpi non normati, andando a esplorare le relazioni di potere che caratterizzano costrutti e precetti sociali sia nei mondi finti che nella nostra società reale. Osservare tali narrative attraverso uno sguardo *queer*, quindi, rende evidente come questo tipo di letteratura non si limiti a rappresentare il dibattito contemporaneo legato a genere e sessualità e le tensioni ad esso legate, ma crei attivamente degli spazi in cui è possibile rappresentare corpi e identità trascurati o stigmatizzati.

Capitolo 5: Introduzione ai Manga Studies

L'ultimo capitolo di questa prima sezione dedicata alla cornice teorico-metodologica che informa l'elaborato è dedicato a un breve approfondimento sul manga, uno dei media giapponesi più caratteristici, significativi e popolari a livello mondiale. Per anni considerato in chiave derogatoria ‘cultura popolare’ o ancora ‘per bambini’, negli ultimi decenni – e soprattutto con l'avvento del nuovo millennio – al manga è stata finalmente riconosciuta una dignità culturale e accademica, e ciò ha dato vita a un filone di studi dedicati: i Manga Studies.

Il termine ‘manga’ ha raggiunto dagli anni Duemila in poi una enorme diffusione, entrando nel vocabolario comune del mondo culturale europeo e americano, ma ancora oggi non è facile darne una definizione accurata e dai confini ben definiti, anche a causa del fatto che in giapponese la parola ha cambiato spesso uso e significato (Suzuki e Stewart 2023: 15, 17, Berndt 2024: 2). Al giorno d'oggi, manga viene spesso tradotto come ‘fumetto giapponese’ – una traduzione apparentemente semplice che può però trarre in inganno: cosa si intende per ‘fumetto’? E per ‘giapponese’? Le diverse definizioni di questi termini, infatti, hanno il potere di allargare o restringere i limiti della categoria ‘manga’, includendo o escludendo opere, autori, generi.

La parola ‘fumetto’ in italiano ha avuto per molto tempo una connotazione precisa, che la associava a narrative visuali comiche esplicitamente per bambini – così come per *comics* in lingua inglese (Suzuki e Stewart 2023: 3) – ed è solo negli ultimi anni che le narrative comunemente definite ‘fumetti’ hanno varcato il confine della ‘pop culture’ per arrivare a essere riconosciuti non più come un *genere*, ma come un *medium* all'interno del quale convivono anche storie molto diverse fra loro. Lo stesso vale per il termine ‘manga’, che all'interno dell'elaborato (così come nella maggior parte della

letteratura critica sul tema) verrà usato per intendere un *medium* che comunica un dato significato attraverso elementi visuali e testuali in una sequenza precisa. Sebbene all'interno della cultura *mainstream* spesso ci si riferisca ad uno ‘stile manga’ con tratti generici considerati quasi prototipici, ciò non rappresenta in nessun modo l'incredibile diversità di stili ed espressioni narrative che si trova all'interno delle innumerevoli opere pubblicate anche solo ogni anno, ed è quindi di estrema importanza definire in modo accurato cosa si intende quando si parla di ‘manga’.

Allo stesso modo, il termine ‘giapponese’ può trarre in inganno. Certo, il manga è giapponese, e indissolubilmente legato alla sfera culturale nipponica. Tuttavia, come ricordano Suzuki e Stewart nell'introduzione al loro *Manga: A Critical Guide*, ciò non significa che sia un medium scevro da influenze esterne: più che come l'indicazione di una appartenenza nazionale, ‘giapponese’ andrebbe inteso “as a contextual site through which the accumulation and transformation of aesthetic conventions, cultural mediation, and new production take place” (2023: 4). Il manga, infatti, ha assorbito e continua ad assorbire tutti i movimenti culturali, le tradizioni, i cambiamenti sociali, e gli eventi storici che lo hanno accompagnato nella sua storia, interagendo anche con altre “(visual) media forms, some of which go beyond the national and cultural boundaries of Japan” (4).

Come ricorda Jacqueline Berndt,

[m]anga, in particular, has consistently appropriated such diverse pictorial sources as Chinese ink-painting, European tableau with its central perspective, European caricature, and American superhero comics. After World War II all this was mediated by photography and film. What is globally known today as “manga style” is, in fact, the result of intercultural exchange. (2008: 299)

Questo, quindi, è ciò che si intende all'interno di questo elaborato per ‘manga’:

un medium narrativo che utilizza immagini statiche e testo in sequenza per raccontare una storia, e che, seppur localizzato in Giappone, è aperto a influenze e contatti con ciò che è al di fuori dei confini dell'arcipelago.

L'inclusione di alcuni manga all'interno del corpus di lavoro è stata decisa inizialmente in base ad affinità nei temi trattati con gli altri testi letterari inclusi, ma con la consapevolezza di non poter analizzare queste opere usando gli stessi approcci teorici che informano invece l'analisi di romanzi e racconti. Proprio per la sua specificità non solo culturale, ma anche formale e narrativa, è importante guardare al manga attraverso metodi e prospettive dedicate, che tengano conto delle sue caratteristiche e del contesto culturale all'interno del quale viene prodotto.

Il capitolo partirà da un una prima parte in cui si parlerà delle definizioni e delle origini del manga, accompagnate da una breve storia del medium volta a fornire una visione generale del contesto storico nel quale si è sviluppato. Verrà poi presentata in poche parole la nascita degli studi specifici sul tema.

Il secondo paragrafo sarà invece dedicato agli approcci critici al manga e alle peculiarità di questo medium, che rendono necessario un tipo di analisi diverso rispetto al testo letterario, per poi proseguire con una breve sezione dedicata alla sua rilevanza nel panorama culturale ma anche sociale del Giappone contemporaneo.

5.1: Definizione e origini

Definire il manga, un medium in continua evoluzione, è sempre stata una sfida ardua. Alcuni studiosi lo considerano un prodotto nato esclusivamente nel contesto della cultura pop contemporanea, altri un'estensione dell'arte visiva giapponese tradizionale. O ancora: alcune scuole di pensiero lo vedono come intrattenimento popolare di bassa qualità, altre come un medium con una dignità e un valore artistico. Sebbene negli ultimi

anni alcune posizioni abbiano ricevuto maggiore consenso di altre, il dibattito non può considerarsi chiuso – e, d'altronde, nessuna di queste riflessioni può essere considerata assolutamente giusta o sbagliata. Come ricordano Suzuki e Stewart, infatti, “historically speaking, manga has undergone changes in its meanings, its place in society, and its cultural functions, *and* various agents in the field of manga have transformed (the notions of) manga in different historical moments” (2023: 3, enfasi nell’originale), escludendo quindi la possibilità di classificarlo ragionando per assoluti. È inoltre un medium “prone to the practice of politics” (Kinsella 2000: 4), che abbraccia quindi interpretazioni che tengono in considerazione il contesto sociale e politico e si allontanano da una mera valutazione dell’aspetto estetico.

Nel contempo, anche fissarne un punto di origine a livello diacronico è una sfida complessa, in quanto “[h]ow manga is defined shapes the content of its histories; what is and is not included, and how far back the history will extend” (Suzuki e Stewart 2023: 11). Esistono tre principali teorie sull’origine del manga, e ognuna di esse ne fissa la nascita in momenti diversi della storia giapponese, dall’epoca classica al secondo dopoguerra, il che implica che ognuna di esse fa rientrare all’interno del ‘manga’ prodotti culturali anche molto diversi fra loro.

La prima prospettiva è quella della *long tradition*, secondo la quale le prime forme di manga (qui inteso nel suo significato più ampio di narrativa visuale dal contenuto comico) risalgono all’epoca classica, e diversi altri antenati sono rintracciabili attraverso i secoli. Questa teoria è stata la prima ad essersi sviluppata nell’ambito degli studi sul manga, e risale a un periodo storico nel quale qualsiasi tipo di striscia a fumetti o “cartoon” dal contenuto comico era considerato ‘manga’ (Suzuki e Stewart 2023: 12). Le opere incluse all’interno di questa prima storiografia sono quindi tutte dal contenuto comico o satirico. Come ricorda Berndt, rivendicazioni di questo tipo tendono a

enfatizzare l'appartenenza nazionale e l'unicità del medium per vedergli riconosciuti status e dignità artistica (2008: 305), nel caso del manga cercando a tutti i costi di avvicinarlo alla tradizione medievale o classica. Tuttavia, “chronology does not equate continuity” (Suzuki e Stewart 2023: 13), e la scelta arbitraria di alcune opere al posto di altre rende questa teoria problematica sotto molti aspetti – senza contare l'esplicito nazionalismo ed etnocentrismo spesso legati a questo tipo di genealogia, che esclude o minimizza l'influenza che hanno avuto altre forme di narrativa visuale sequenziale come i *comics* americani e le vignette arrivate dall'Europa.

La seconda prospettiva storica inquadra invece il manga come un medium che nasce e si sviluppa dopo il 1945, influenzato dai repentini cambiamenti economici e sociali portati dalla disfatta giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale. Questa visione vede Tezuka Osamu come il principale innovatore e pioniere, e reputa tutto ciò che è stato prodotto prima della fine del conflitto come un semplice antecedente. Questa visione non tiene conto della grande influenza che sia la produzione prebellica sia narrative visuali americane come i primi lavori di Disney hanno avuto su Tezuka, influenza riscontrata in diverse sue opere e ben documentata a livello accademico (Suzuki e Stewart 2023: 14-15).

Infine, la terza teoria sulla genesi e genealogia del manga lo inquadra come un prodotto del XX secolo ma le cui primissime tracce si possono trovare già in alcuni tipi di narrativa illustrata alla fine dell'Ottocento (Suzuki e Stewart 2023: 15), sbucciata anche grazie all'incontro di una tradizione artistica lunga secoli con le nuove forme di narrativa visuale arrivate dall'Europa e dall'America in quel periodo particolare della storia giapponese che è la Restaurazione Meiji e la modernizzazione del paese.

In questa prospettiva, il manga è interpretato come un fenomeno profondamente moderno, contraddistinto secondo Jacqueline Berndt da tre caratteristiche principali (2008:

308). In primo luogo, il manga introduce “the imported concept of the panel or single frame”, che ha traslato il modo pittorico tipico dell’epoca precedente – caratterizzato da ambiguità temporale e spaziale – in una forma più chiara e definita, inequivocabile. In secondo luogo, l’emergere proprio in quegli anni di nuovi media di massa come giornali e riviste ha avuto un ruolo cruciale nella diffusione e nella fruizione del manga, contribuendo a consolidarne la popolarità. Infine, la terza caratteristica è rappresentata dal profondo legame tra il manga e il processo di modernizzazione che ha investito il Giappone, un periodo caratterizzato da una significativa influenza proveniente dall’Europa e dagli Stati Uniti. Per questa scuola di pensiero, dunque, la nascita e lo sviluppo del manga vanno di pari passo con l’avvento di quella che è la prima vera forma di ‘cultura di massa’ in Giappone (Suzuki e Stewart 2023: 11). Quest’ultima teoria è anche quella che ha generato maggiore consenso in ambito accademico, ed è ritenuta la più accreditata in quanto non estremizza le origini giapponesi del manga in un’ottica nazionalista, né ne ignora gli influssi stranieri.

5.1.1 Breve storiografia del manga dagli anni Venti ad oggi

Nel secondo decennio del XX secolo in Giappone le riviste e i giornali acquisiscono una diffusione talmente ampia da poter essere considerati dei *mass media*. È su queste testate che iniziano ad apparire due tipologie ben distinte di strisce o vignette comiche, ciascuna con un pubblico specifico: da un lato una produzione rivolta ai bambini che si ispira alle strisce statunitensi, dall’altro, invece, strisce e vignette satiriche destinate a un pubblico adulto. Queste ultime guadagnano grande popolarità nel periodo di democratizzazione e apertura noto come ‘democrazia Taishō’, caratterizzato da una “unprecedented social and political activity” (Kinsella 2000: 21), che permise un allentamento della censura (Suzuki e Stewart 2023: 99). In questo periodo il manga è un

mezzo di comunicazione strettamente popolare, aperto alle influenze proletarie e marxiste che avevano iniziato a diffondersi dopo la fine del primo conflitto mondiale (Kinsella 2000: 22, Suzuki e Stewart 2023: 100).

Negli anni Trenta, la crescente militarizzazione della società imposta dal governo colpisce anche i media, e intellettuali e artisti vengono costretti a conformarsi agli obiettivi politici nazionali (Kinsella 2000: 22). La censura colpisce anche i *mangaka* e le riviste, costringendo i pochi disegnatori scampati alla dura repressione a collaborare con il governo per produrre opere di pura propaganda bellica. In un primo momento fu solo il manga politico per adulti a essere colpito, mentre “innovation in the narrower field of children’s comic strips and non-political manga continued” (23), dando ad esempio spazio al *nansensu* (*nonsense*) manga. Tuttavia, dalla metà del decennio la censura diventa ancor più rigorosa, imponendo la pubblicazione di soli materiali propagandistici anche sulle riviste per bambini (24). Se nel caso dei manga per adulti il motivo della repressione era di natura prettamente politica, in quello dei fumetti per bambini la preoccupazione era per la dubbia moralità dei contenuti, considerati spesso volgari e scurrili (Suzuki & Stewart 2023: 51, 100). È evidente, quindi, come già prima del 1945 qualsiasi contenuto potenzialmente ‘eversivo’ nei manga (uno strumento, come già detto, di espressione popolare) fosse al centro di una particolare attenzione da parte del governo (101) – un fenomeno che ritornerà spesso nel corso della storia del *medium*. Infatti, come ricorda Kinsella,

[g]enerally manga has been described by its opponents as a vulgar or low-class (*gehin*) media which undermines education, public morality, and national intelligence. Left-wing intellectuals, and class-conscious workers and students have simultaneously regarded manga as a progressive medium which flouts repressive social taboos. (2000: 5)

La fine della Seconda Guerra Mondiale porta con sé la fine del regime militarista e l’occupazione americana. In questo periodo, forme di intrattenimento a basso costo guadagnano popolarità tra una popolazione stremata e ridotta in miseria dallo sforzo bellico e dai bombardamenti alleati, e fra queste rientra anche il fenomeno delle *kashihon’ya*, delle ‘librerie a noleggio’, che davano in prestito anche manga. Queste attività commerciali erano frequentate in buona parte da giovani lavoratori migranti, spesso sottopagati e costretti a vivere in condizioni precarie. Non sorprende quindi che gli artisti che scrivevano e pubblicavano all’interno di questo circuito “[...] began to develop a more realistic and political form of manga, oriented towards young adults like themselves” invece che verso dei bambini (Kinsella 2000: 25). Ed è proprio per descrivere questo nuovo genere di “serious adult manga dramas” che nel 1957 il *mangaka* Tatsumi Yoshihiro conia il termine *gekiga* – un filone che verrà apprezzato in particolare per il realismo grafico e per l’attenzione a temi sociali e politici (Suzuki e Stewart 2023: 66). Allo stesso tempo, i manga destinati ai bambini continuarono invece a essere disegnati in uno stile ‘cartoonesco’, influenzato dai film di animazione americani che venivano fatti circolare già dall’inizio dell’Occupazione. In quest’ambito, come già menzionato, fu rivoluzionario l’apporto che Tezuka diede al *medium*, grazie a

[his comics’] shift from didactics to entertainment, their establishment of long and exciting narratives, the efficient and complementary intertwining of verbal and pictorial elements, and—most importantly—their use of allegedly cinematic techniques such as montage and varying shots and angles. (Berndt 2008: 301-302)

Durante gli anni Sessanta avvennero due ‘rivoluzioni’: da un lato l’avvento di diverse testate settimanali (e non più mensili) dedicate ai manga, e dall’altro l’arrivo della televisione nelle case. Contrariamente alle aspettative, i due media non entrarono in

competizione fra loro, bensì in un “rapporto simbiotico”: le serie pubblicate diventavano serie animate, che a loro volta facevano crescere le vendite dei volumi (Kinsella 2000: 31). Fu questo un periodo anche di attivismo e agitazioni sociali, e tale fermento si riflesse anche nei manga, che divennero un vero e proprio strumento di discussione di tematiche scottanti come “fanaticism, violence, politics, and sex” (5). In questi anni, inoltre, la prima generazione di lettori del dopoguerra aveva superato l’infanzia, e ciò aumentò ancor di più l’influenza e la popolarità del *gekiga*, che divenne a tutti gli effetti parte della cultura giovanile e alternativa, diventando “a site of symbolic resistance for youth in Japan” (Suzuki e Stewart 2023: 69) e permettendo ai *mangaka* di creare opere dotate di una maggiore profondità tematica e di complessità narrativa (73).

La stagione politica caratterizzata da un attivismo radicale che aveva infiammato il decennio precedente si chiude negli anni Settanta, e questo segna anche una trasformazione definitiva del *gekiga*, che a partire da quegli anni non avrebbe più mantenuto le caratteristiche distintive di un tempo né la propria indipendenza come categoria editoriale, finendo per essere accorpato al manga nel corso del decennio (73). Sempre in quegli anni, inoltre, si va incontro a una crescente depoliticizzazione e commercializzazione (74), con un successo sempre più ampio delle riviste specializzate nei due generi dello *shōnen* e dello *shōjo*.¹⁵

Gli anni Ottanta in Giappone furono segnati da quella che viene chiamata la ‘bolla economica’ (*baburu keiki* バブル景気), un periodo di speculazione finanziaria che portò al punto più alto del boom economico del dopoguerra per il paese – e come molti altri settori anche quello del manga conobbe una crescita senza precedenti, alimentata ancor di più dal legame sempre più stretto con altre industrie mediatiche come la televisione

¹⁵ Si veda il paragrafo successivo per un approfondimento sulle categorie editoriali basate su genere ed età del lettore target in uso nell’industria del manga ancora oggi.

(80). È in questi anni, inoltre, che comincia a essere esportato all'estero, spesso sulla scia del successo degli adattamenti animati di opere particolarmente famose e ben accolte in patria.

Lo scoppio della bolla speculativa all'inizio degli anni Novanta e la conseguente crisi economica non ebbero particolare effetto sulle vendite, e l'industria del manga continuò anzi a espandersi sempre più da un lato nel numero di copie vendute, che in questo decennio raggiunse il suo apice (Kinsella 2000: 40-41), e dall'altro nella proliferazione del *media mix*.¹⁶

L'arrivo del nuovo millennio, infine, ha visto un nuovo boom della popolarità del manga – e degli anime – anche grazie alla sua diffusione a livello internazionale tramite le nuove tecnologie. L'avvento di Internet, infatti, ha fatto sì che lettori di tutto il mondo potessero non solo leggere manga in formato cartaceo o in digitale, ma anche trovare *community* formate da altri fan con i quali scambiare idee e impressioni, a volte quasi in contemporanea con l'uscita giapponese di nuovi capitoli di una determinata opera. Infine, con l'avvento di politiche atte a diffondere la cultura giapponese all'estero, come la famosa strategia *Cool Japan* (Suzuki e Stewart 2023: 148), il *medium* ha ricevuto una sua legittimazione da parte anche di enti governativi e autorità culturali, e pur mantenendo il ruolo di “outlet for the marginalized to express their perspectives and voices” (88). Il manga continua quindi ad avere ancora oggi una posizione estremamente rilevante all'interno della sfaccettata – e ipersatura – industria dell'intrattenimento giapponese.

¹⁶ Sul concetto di *media mix* si vedano Steinberg, Marc (2012), *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*, Minneapolis: University of Minnesota Press, e Locati, Stefano (2022), *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni.

5.1.2 Generi e pubblico target

L’industria editoriale giapponese si distingue per diverse caratteristiche da quella di altre sfere culturali. Le diverse dinamiche in gioco in questo settore, in particolare per quanto concerne la pubblicazione dei manga su riviste settimanali e in seguito in volumi dedicati, sono state ampiamente esplorate da diversi studiosi, fra cui Kinsella nel suo volume *Adult Manga* (2000). Uno degli aspetti salienti e più rilevanti all’interno di questa ricerca è, tuttavia, la suddivisione del manga in diversi macro-generi basati non sul contenuto delle opere ma sul suo pubblico target.

Già prima della Seconda guerra mondiale,¹⁷ infatti, la differenziazione fra manga intesi per un pubblico di bambini e quelli ‘per bambine’ inizia ad ampliarsi, così come quella fra le opere per i giovanissimi e quelle per un pubblico più adulto. Non solo: i diversi generi che vanno a crearsi – principalmente *shōnen* (per bambini) e *shōjo* (per bambine), ma anche *seinen* (per giovani uomini) e *josei* (per giovani donne) (Berndt 2024: 4) – hanno sviluppato nel corso dei decenni una serie di regole e convenzioni che li caratterizzano e permettono al lettore di identificare l’afferenza di una storia già dopo una prima, veloce lettura. Nonostante la terminologia usata suddivida quindi il target per genere ed età, è importante ricordare che le categorizzazioni non sono sempre un indicatore affidabile per quanto riguarda *chi* legge *quali* manga. I manga *shōnen*, per esempio, hanno un’alta percentuale di lettrici, così come anche una parte del pubblico maschile apprezza gli *shōjo*. Queste etichette, quindi, non sono né prescrittive, né proibitive, ma semplicemente descrittive: attraverso di esse, il lettore conosce già “the

¹⁷ “Genre-defining features such as action narratives for boys, where teams of companions strive for “friendship, effort, victory” (to cite the famous motto of *Shōnen Jump*), and stories of intimate relationships for girls, where feelings and moods come to the fore, trace back to Japan’s prewar media ecology” (Berndt 2024: 12).

type of content they can expect in terms of both narrative and art style” (Shamoon 2024: 162).

Queste categorie, infine, non si applicano solo alle opere manga ma anche alle diverse riviste che ne pubblicano settimanalmente i capitoli. Infatti, all’interno degli studi accademici ci si basa proprio su che tipo di *magazine* un certo manga è apparso per la prima volta per determinarne il macro-genere demografico (161). Come ricorda Deborah Shamoon, tuttavia,

[t]he manga genre is, however, more than just a marketing segment or a series of editorial guidelines. Understanding the parameters and meanings of manga genres explains not only specific narrative and aesthetic choices but also how manga narratives function socially for readers. (2024: 161)

Diventa importante quindi saper riconoscere le differenze fra manga *shōnen*, *shōjo*, *seinen* e *josei* non per fissare delle demarcazioni rigide fra questi generi, ma perché le convenzioni che li contraddistinguono rispondono a una determinata aspettativa che il lettore ha quando inizia a leggere una certa opera – aspettative che rimangono codificate anche al giorno d’oggi. Non è da escludere, infine, l’utilità di conoscere queste categorie al momento dell’analisi, sia per avere un’idea del tipo di pubblico per il quale l’opera è stata inizialmente concepita, sia per riconoscere quando testi più innovativi stravolgono e sovvertono le aspettative all’interno di questi macro-generi.

5.2 Gli studi sul manga

La diffusione capillare del manga nel panorama culturale giapponese e la grande

varietà di stili e pubblicazioni emerse con gli anni ha fatto sì che già dal secondo dopoguerra l’interesse di critici e studiosi per questo *medium* si concretizzasse in saggi e dibattiti sulla sua storia e sui diversi approcci possibili. In un primo momento furono gli artisti stessi a interessarsi a livello critico al manga, seguiti poi da critici e ricercatori indipendenti (Suzuki e Stewart 2023: 4).

È negli anni Sessanta che il dibattito critico inizia a fiorire: il manga è sempre più popolare e diviene oggetto di indagine formale, an “object worthy of intellectual investigation” come parte di una “specifically Japanese popular culture” (Berndt 2008: 303), cioè di quella che in Giappone viene chiamata *taishū bunka* 大衆文化 (Suzuki e Stewart 2023: 5). Per la prima volta dalla sua popolarizzazione al manga viene conferita la piena dignità di un oggetto di ricerca, in quanto “an outgrowth of traditional folk culture, characterized by close ties between creators and consumers in small communities” (Berndt 2008: 303).

A cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta il manga inizia ad essere visto come un potente mezzo di comunicazione di esperienze diverse e problemi sociali. Nonostante non fosse percepito come letteratura proletaria vera e propria, era chiaro che il pubblico di riferimento dell’epoca erano “weak and isolated young men who built cultural communities through rental libraries and the comics available there” (303). È in questo periodo, inoltre, che si inizia a pensare a un dibattito critico sul manga indipendente da quello letterario, che adotti quindi un vocabolario specifico per il *medium* e un approccio che ne riconosca la peculiare modalità di narrazione. Ciò portò, a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta, a posizioni ancora più ‘indipendentiste’ nelle quali veniva messa in discussione l’eccessiva attenzione per il ruolo sociale del manga all’interno della critica precedente. Il modo corretto di approcciarsi al *medium*, infatti, era “to question themselves as individual readers; in other words, to verbalize their own personal

experience of reading manga” (304).

Sempre nel corso degli anni Ottanta avvenne, inoltre, un cambiamento radicale a livello di opinione pubblica: il manga smette di essere considerato cultura di massa di basso livello, e non viene più associato a bassi livelli di istruzione o idee politiche progressiste, diventando a tutti gli effetti un prodotto *mainstream* per tutti. Tuttavia, la crescente influenza dell’industria editoriale e dell’intrattenimento nel processo di creazione e produzione portò il manga a distaccarsi sempre più dalle sue origini popolari diventando, in molti casi, la voce conservatrice delle élite sociali (Kinsella 2000: 10-11).

Negli anni Novanta i Manga Studies approdano finalmente all’interno delle università e del mondo accademico, ed è in questo periodo che l’attenzione si volge infine al peculiare linguaggio semiotico attraverso il quale si sviluppa la narrazione. Nasce la corrente teorica del *manga hyōgenron* 漫画表現論, che si sofferma sulle modalità espressive del *medium*, ed è a questo periodo che risalgono i primi saggi dedicati specificatamente al linguaggio visuale e stilistico del manga, come quelli di Natsume (1995, 1997) e Yomota (1999). Come riassume Berndt,

[t]heir semiotic approach was intended to claim manga as an autonomous medium by explicating its unique means of expression from an internal perspective. Attention was paid to such areas as speech balloons, impact lines, pictograms, and lettering, as well as the possibilities for visually rendering invisible phenomena such as sounds and smells. (2008: 304)

Nel nuovo millennio, infine, complice anche l’immensa popolarità guadagnata a livello mondiale, la ricerca sul manga si è arricchita di nuove e diverse prospettive che, oltre a tenere conto delle tematiche affrontate e dell’impatto socio-culturale, non trascurano gli aspetti narrativi, visuali e stilistici. Per una panoramica ancora più

approfondita degli studi sul tema, si vedano alcuni degli ultimi volumi pubblicati a partire dagli anni Dieci del Duemila: *Manga's Cultural Crossroads* (2014) a cura di Berndt e Kümmerling-Meibauer, *Manga Vision* (2016) a cura di Pasfield-Neofitou e Sell, *Manga – A Critical Guide* (2023) di Suzuki e Stewart, e infine *The Cambridge Companion to Manga and Anime* a cura di Berndt.

5.3 Leggere la narrativa visuale

Come già evidenziato nei paragrafi precedenti, il manga è un *medium* dalle caratteristiche peculiari, comparabile ai ‘fumetti’ nella loro accezione più ampia ma con alcuni elementi e convenzioni proprie che lo rendono una forma di narrativa visuale distinta. Per tale motivo, è necessario che al momento di effettuare l’analisi di un’opera manga l’approccio sia diverso rispetto a quello usato per una narrativa solo testuale.

Per iniziare, quindi, è bene parlare in breve delle narrative visuali, narrative che, come già esplicitato nel nome, raccontano una storia e comunicano emozioni attraverso una serie di immagini poste in sequenza all’interno di vignette arrangiate in strisce o pagine, spesso corredate da testo sotto forma di dialoghi o brevi didascalie, seguendo una serie di regole e convenzioni che permettono al lettore di comprendere gli avvenimenti raccontati senza bisogno di alcun tipo di testo esplicativo. Le immagini, le parole, e le vignette sono quindi i componenti di base di queste narrative (Morimoto 2024: 112), assemblati attraverso una precisa ‘grammatica’ per dare forma a un testo visuale che il lettore deve non solo ‘leggere’ ma anche ‘guardare’.

Le immagini, infatti, sono il punto focale di tali narrative. Solitamente disegnate a mano su mezzi tradizionali o digitali, le illustrazioni trasmettono al lettore informazioni precise su livelli diversi. L’uso del colore e delle ombre, la quantità e la qualità delle linee,

il livello di “iconic abstraction” con il quale i soggetti sono resi: sono solo alcuni dei parametri che possono assegnare significati precisi a una certa immagine (Kopylova 2024: 60). Tratti più marcati, personaggi meno realistici e più ‘cartooneschi’ (che potremmo definire ‘astratti’), l’uso di neri pieni per indicare le ombre: tutte queste sono caratteristiche che vengono decodificate in una maniera precisa dal lettore.

Accanto alle immagini, l’altro elemento caratterizzante delle narrative visuali è la disposizione delle illustrazioni nella pagina – solitamente attraverso le vignette. Separando le immagini in unità ben distinte, infatti, le vignette svolgono il ruolo essenziale di far procedere la storia e dettare il tempo narrativo dell’azione (Morimoto 2024: 112). Disposizioni spaziali diverse, infatti, danno vita a configurazioni temporali diverse, influenzando direttamente come la pagina viene letta e decodificata dall’utente finale. Come ricorda Morimoto, infatti,

[t]he reader must deduce the contents of each panel and track the relationship between panels in order to comprehend what is happening – who thinks, who acts, who does what and how. Readers accumulate visual and verbal information from panels and integrate it into a story that is a mentally reconstructed summary of the narrated events. (2024: 112)

Il manga, così come altri tipi di narrativa visuale, richiede quindi una modalità di lettura specifica, oltre a una conoscenza e comprensione delle convenzioni che ne regolano l’espressione – conoscenza che si acquisisce, nella maggior parte dei casi, tramite l’esperienza. Il processo di ricezione può essere suddiviso in tre fasi: microscopica, mesoscopica e macroscopica (Morimoto 2024: 112).

Nella fase microscopica, il lettore si concentra sulle componenti visive e verbali dell’opera, immergendosi nell’atmosfera e nelle emozioni provocate da una singola scena. Questo approccio permette a chi legge di essere “pulled into the event and

emotionally attuned to it as if being an actual witness” e di esperire “the fictional world on an aesthetic and emotional level” (115).

La fase mesoscopica, invece, amplia il campo di osservazione, spostando il focus su una lettura sequenziale delle diverse vignette. In questa fase, il lettore ricostruisce il tempo narrativo con la propria immaginazione, integrando la progressione temporale interna a ciascuna vignetta con il tempo che scorre tra esse (Morimoto 2024: 116).

Infine, nella fase macroscopica il lettore integra retrospettivamente i contenuti, chiarendo la natura dei personaggi e della storia complessiva, e arricchendo la narrazione con ciò che ha letto in precedenza. Per il creatore, il *mangaka*, quest’ultima fase comporta una sfida ben precisa, e cioè quella di strutturare la narrazione in unità sempre più ampie, partendo da una singola scena e arrivando in maniera coerente al capitolo e ai diversi archi narrativi che compongono l’intera opera (Morimoto 2024: 118).

Sebbene il linguaggio grafico e le convenzioni dei manga possano apparire formulaici, essi non mancano tuttavia di potere espressivo e profondità, poiché fanno leva su schemi di rappresentazione facilmente comprensibili e sulla chiara identificazione del pubblico con i personaggi (MacWilliams 2008: 10).

La caratteristica ambiguità del medium fra “verbal and pictorial elements, where pictorial signs function like language and verbal signs assume pictorial qualities” evidenzia quindi quanto “the fundamental aesthetic ambiguity of comics must be taken seriously” e analizzata con approcci specifici, aprendo la strada a riflessioni sulle diverse strategie che le narrative visuali mettono in atto per comunicare in maniera efficace (Berndt 2008: 298). L’analisi semiotica del manga parte proprio da uno studio dei segni e delle loro significazioni, andando a indagare come l’uso di linee, colori, composizioni riescano a comunicare contemporaneamente su più livelli di significato. I diversi elementi, come il livello di realismo o di astrazione iconica dei personaggi e dello sfondo,

la resa degli effetti sonori, l'uso di luci e ombre, ne definiscono non solo l'aspetto estetico ma anche quello semantico, emotivo, temporale, intrecciandosi con l'interpretazione invece della componente testuale.

5.4 Rilevanza per gli studi sul Giappone contemporaneo

Come già accennato nei paragrafi precedenti, il manga continua tutt'oggi a rivestire un ruolo cruciale nel panorama culturale giapponese, rappresentando uno dei principali prodotti culturali per il mercato sia interno che esterno, capace di attrarre lettori di tutte le età. Tuttavia, come sottolineano Suzuki e Stewart, “this does not mean that most individuals in Japan passionately read all kinds of manga” (2023: 2).

Anche l'affermazione a livello internazionale del manga rappresenta un aspetto di particolare rilevanza, in quanto è in parte il risultato di una strategia ben delineata di ‘pubbliche relazioni’. Si tratta infatti di una “more official and managed initiative to export Japanese culture abroad on the part of governmental agencies, institutions, and companies in Japan” (Kinsella 2000: 13). A partire dalla metà degli anni Duemila (Suzuki e Stewart 2023: 148), il governo giapponese ha implementato la già menzionata campagna *Cool Japan*, con l'obiettivo esplicito di promuovere i prodotti culturali giapponesi – compreso il manga – su scala globale. Questa strategia mira ad accumulare quello che viene definito *soft power*¹⁸, affinché il Giappone possa esercitare una maggiore influenza culturale e diplomatica nel mondo.

Sin dalle sue origini prodotto estremamente popolare e spesso portavoce delle storie di individui e comunità ai margini della società giapponese (88), il manga ha

¹⁸ Termine coniato da Joseph Nye (2004, in Suzuki e Stewart 2023) per definire “the ability to attain what one wants through attraction, often by cultural and ideological means rather than by coercion” (148).

dimostrato nel corso della sua storia una particolare capacità di adattamento e risposta (“responsiveness”, Kinsella 2000: 6) ai molteplici e radicali cambiamenti politici e sociali del Giappone dall’inizio del Novecento a oggi, diventando a tutti gli effetti un valido strumento che permette di indagare a fondo la società giapponese contemporanea sia nelle sue dinamiche interne che nei suoi rapporti con l’esterno.

La triplice catastrofe che nel 2011 ha colpito il Tōhoku – il terremoto, il maremoto, e l’incidente nucleare alla centrale di Fukushima Daiichi – ha ulteriormente rafforzato la posizione del manga come oggetto di studio per osservare i timori collettivi del Giappone contemporaneo. Se nei mesi immediatamente successivi al disastro si è verificata una sorta di ‘riserbo’ o di ‘autocensura’ (*jishuku* 自肅, Berndt 2013: 72, Mihic 2020: 46) da parte sia degli autori che degli editori di manga riguardo all’argomento, negli oltre tredici anni dall’incidente nucleare diversi *mangaka* hanno deciso di affrontare il disastro: alcuni raccontandolo in maniera più diretta e realistica, altri esplorando e rielaborando temi tutt’ora rilevanti come la contaminazione, lo spaesamento, la corruzione, la responsabilità collettiva, l’impatto dell’energia nucleare sull’ambiente e sul corpo. Come osserva Jacqueline Berndt, le conseguenze di questo evento traumatico rendono necessario un cambio di prospettiva:

[...] the earthquake of March 11, 2011, and its aftermath, especially the meltdowns at the Fukushima Daiichi nuclear power plant, suggest the need to reconsider what role manga may play in contemporary Japanese society besides serving short-sighted economic and national purposes, or affective interests of (sub) cultural groups. (2013: 65)

Come verrà analizzato più nel dettaglio nella sezione seguente dell’elaborato, il triplice disastro dell’11 marzo 2011 ha avuto un impatto sulla cultura in senso più ampio, sollevando degli interrogativi non solo sul nostro presente, ma anche sulla possibilità di

immaginare nuovi orizzonti futuribili, siano essi positivi o negativi. Così come la letteratura, anche il manga, “[b]eing a site of imaginary worlds rather than direct depictions of social reality” (78), diventa quindi uno spazio fertile per la speculazione utopica o distopica seguita alla catastrofe, anche attraverso il grande potenziale della sua componente visiva, capace ancor più di generare un impatto immediato sul lettore.

Sezione 2

L’immaginario distopico in Giappone, fra passato e presente

La narrativa distopica giapponese è un ambito tematicamente ricco e complesso, che riflette le paure e le esperienze collettive di un paese che ha attraversato significative trasformazioni dalla fine dell’Ottocento ai giorni nostri. Diventa quindi necessario situare le opere protagoniste della ricerca nel contesto storico, politico e sociale del Giappone contemporaneo. A questo scopo verrà utilizzata in primo luogo una prospettiva diacronica, e in seguito uno sguardo sincronico.

Guardare alla storia degli immaginari distopici giapponesi a partire dal dopoguerra è un passaggio fondamentale per collocare i testi inseriti all’interno del corpus in quella che è una tradizione letteraria particolarmente complessa e stratificata. Dopotutto, le opere distopiche per loro stessa definizione si inseriscono in un dialogo continuo con il passato e con il presente. A questa prospettiva diacronica è dedicato il primo capitolo della presente sezione, un *excursus* attraverso le varie ‘ondate’ che la narrativa speculativa (e distopica in particolare) ha generato nel Giappone del XX secolo, prendendo come punto di partenza la prima significativa rottura: la disfatta della Seconda guerra mondiale e i bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki. Il capitolo proseguirà quindi a illustrare brevemente la nascita della SF giapponese negli anni Sessanta e Settanta, l’arrivo dell’immaginario *cyberpunk* negli anni Ottanta, e infine il ‘decennio perduto’ e la lunga recessione che ha accompagnato il paese nel nuovo millennio.

Il secondo capitolo della sezione guarda invece al contesto socio-politico delle opere prese in esame in prospettiva sincronica, focalizzandosi in particolare sul triplice disastro del Tōhoku e sulle sue conseguenze a breve e a lungo termine. Il primo paragrafo offrirà una breve e sicuramente non esaustiva panoramica degli eventi dell’11 marzo 2011 e, soprattutto, della risposta dell’opinione pubblica. Il capitolo proseguirà analizzando le

riflessioni sul ruolo della letteratura emerse all'interno del dibattito critico in seguito alla catastrofe, per poi delineare quelle che sono le caratteristiche più distintive della “Fukushima fiction” (DiNitto 2019), da un lato collegandola al trauma storico del bombardamento atomico e dall'altro aprendola a una prospettiva più globale. Il capitolo si concluderà con un focus sulle nuove distopie emerse nel panorama letterario giapponese in seguito al 3.11, evidenziandone gli aspetti più significativi.

Capitolo 1: Una breve retrospettiva: la narrativa distopica in Giappone dal Dopoguerra al nuovo millennio

L’obiettivo di questo capitolo è di fornire una panoramica sullo sviluppo del genere distopico in Giappone, a partire dagli anni turbolenti seguiti alla disfatta della Seconda guerra mondiale per arrivare all’inizio del nuovo millennio. Il breve *excursus* offrirà una cornice storica all’interno della quale sarà possibile inquadrare i testi scelti come oggetto della ricerca.

L’immaginario distopico è stato introdotto in Giappone durante l’epoca Meiji (*Meiji jidai* 明治時代, 1868-1912), un periodo complesso della storia giapponese nel quale il paese viene spinto verso una modernizzazione forzata che lo porti al livello delle potenze coloniali che avevano conquistato buona parte del continente asiatico. Questo processo si realizza anche attraverso traduzioni e riscritture di opere letterarie di ogni tipo provenienti dall’Europa o dall’America, incluse le opere utopiche del XIX secolo che celebravano l’avanzata del progresso e della tecnologia e immaginavano futuri migliori per l’umanità intera (Moichi 1999: 90, Napier 1996: 183). Il continuo influsso di opere euroamericane utopiche – rappresentate principalmente da romanzi ‘politici’ – diede vita a un filone autoctono di opere che “emphasized the importance of political meanings” (Moichi 1999: 91), immaginando società e mondi futuri che si sarebbero realizzati come conseguenza della modernizzazione del paese.

Di pari passo con la tradizione utopica si sviluppò anche una prima controparte distopica, che vedeva la forzata assimilazione di precetti e tecnologie europee e americane all’interno della cultura e della società giapponese non come una marcia verso il progresso ma come una fonte di tensione fra il sistema culturale precedente e la modernità, vista come straniera e alienante (Napier 1996: 2). La tradizione distopica giapponese trova quindi la propria origine in questo periodo di grandi cambiamenti e

rivoluzioni negli stili di vita e nei costumi.

Non mancano quindi opere di stampo distopico scritte prima del secondo conflitto mondiale - un esempio fra tutte, *Kappa* (河童, 1927) di Akutagawa Ryūnosuke, uno dei grandi scrittori di questo periodo. Tuttavia, all'interno di questa breve retrospettiva si è scelto di prendere come punto di partenza il secondo dopoguerra per due motivi principali. Il primo si basa sul dover necessariamente scegliere un punto da cui far partire la ricerca, il cui obiettivo non è tracciare una storiografia completa della letteratura distopica in Giappone, ma analizzare alcune opere contemporanee che, tuttavia, devono essere contestualizzate all'interno di una tradizione letteraria ben precisa.

Il secondo motivo è il più importante: storicamente, la fine della guerra e lo sgancio della bomba atomica hanno segnato un punto di svolta nella cultura e nell'immaginario giapponese, un momento di non ritorno. I testi precedenti a questo periodo non sono informati dalle stesse paure legate alla contaminazione nucleare e alla devastazione bellica che invece caratterizzeranno le opere di tutto il dopoguerra in diversi modi. La paura del nucleare, inoltre, è un *fil rouge* importante che ritorna anche nella contemporaneità a seguito dell'incidente del 2011 alla centrale di Fukushima Daiichi, e viene declinato nuovamente durante la pandemia di Covid-19 che ha colpito l'intero pianeta nel 2020 e 2021 sotto forma di un rinnovato timore della contaminazione da parte di agenti esterni invisibili.

Prima di procedere è necessaria, infine, un'ultima precisazione terminologica che riguarda due termini che compaiono spesso all'interno della letteratura critica in lingua giapponese: SF (reso in caratteri latini, dall'inglese *science fiction*) e *disutopia* (ディス トピア, la traslitterazione nel sillabario *katakana* della parola 'distopia'). Sebbene nella critica anglofona ed europea questi termini siano ben distinti, per diversi anni all'interno della discussione critica giapponese sono stati usati per indicare opere e convenzioni

molto vicine fra loro. Molti dei testi critici in lingua che guardano alla storia della narrativa speculativa in Giappone, infatti, definiscono queste opere come SF - una abbreviazione entrata in uso nel dopoguerra al posto della traduzione in giapponese del termine *kūsōkagaku shōsetsu* (空想科学小説, cfr. Toyota: 2019: 2). All'interno di questa ricerca si è scelto quindi di avvalersi di fonti critiche che parlino di immaginari distopici sia che si riferiscano ad essi come SF che come *disutopia*, pur mantenendo nel discorso l'uso del termine 'distopia' per opere che immaginano un futuro peggiore, e di SF per opere più genericamente di *science fiction*.¹⁹

Il capitolo prenderà le mosse dai primi anni del dopoguerra per poi soffermarsi sull'epoca d'oro della narrativa speculativa giapponese negli anni Sessanta e Settanta. I paragrafi successivi, invece, offriranno una panoramica degli sviluppi del genere negli anni Ottanta, negli anni Novanta, e nei primi anni del nuovo millennio, esplorando l'evoluzione in prospettiva diacronica degli scenari distopici e delle paure collettive in essi rielaborate.

1.1 La prima fine: il bombardamento di Hiroshima e Nagasaki

Lo sgancio di due ordigni atomici sulle città di Hiroshima e Nagasaki alla fine della Seconda guerra mondiale ha segnato un momento cruciale nella storia non solo del Giappone, ma del mondo intero. Il trauma del bombardamento, aggiunto alla distruzione di Tokyo e di altri centri urbani a opera delle incursioni aeree alleate, ha lasciato una cicatrice profonda anche nella memoria collettiva e nella cultura: molteplici, infatti, sono

¹⁹ Come già accennato nel primo capitolo della prima sezione della tesi, l'abbreviazione SF al giorno d'oggi viene anche usata all'interno della critica anglofona per indicare la *speculative fiction* – termine ombrello all'interno del quale rientra anche la *science fiction*.

state le risposte all'orrore e alla tragedia delle ultime fasi del conflitto. La *genbakubungaku* (原爆文学), la letteratura della bomba atomica, racconta proprio le storie di chi ha vissuto il disastro sulla propria pelle, o di chi ha scelto di raccontare le storie dei sopravvissuti²⁰. Tuttavia, il trauma e le paure generate da questo evento catastrofico non sono stati solo rielaborati attraverso opere di *nonfiction* o comunque realistiche, ma emergono in modo evidente anche in quella che viene chiamata la letteratura ‘di massa’ (in giapponese *taishū bungaku* 大衆文学), di genere – e in particolare nella SF.

Per gli autori giapponesi di fantascienza, il legame fra lo sgancio delle bombe atomiche sul territorio giapponese e lo sviluppo della narrativa speculativa negli anni successivi è evidente:

Dalla disfatta e dalle ceneri di Hiroshima e Nagasaki, spazzate via dall'imponente esplosione, il Giappone è rinato come una nazione fondata sulla scienza e sulla tecnica. E all'interno di questa storia c'è un genere che ha giocato un ruolo fondamentale: la *science fiction* o SF. Osservando da vicino il dopoguerra giapponese, è impossibile non vedere in ogni momento un fiorire dell'immaginario fantascientifico. (Ebihara et. al 2011: 7)²¹

Sebbene negli anni del militarismo, del conflitto, e dell'occupazione fossero poche le opere di narrativa speculativa a essere pubblicate a causa della censura delle autorità prima giapponesi e poi americane (Napier 1996: 194), già pochi anni dopo la fine

²⁰ Per un approfondimento sul tema della *genbakubungaku* si veda Bienati e Scrolavezza (2009), pp. 127-136.

²¹ In originale: 「ヒロシマ、ナガサキで炸裂した巨大なテクノロジーに惨敗を喫して、焼け野原の中から科学技術立国としてよみがえった戦後日本。その歴史の中で重要な役割を果たしてきたものがある。サイエンス・フィクション=SFと呼ばれる一つの文学ジャンルが、それだ。日本の戦後史を紐解けば、節目節目にSF的な想像力が花開いていたのがわかるだろう。」

Le traduzioni dal giapponese, quando non specificato in nota, sono dell'autore dell'elaborato.

ufficiale del governo provvisorio statunitense nacquero le prime *fanzine*, come *Uchūjin* (宇宙塵 1957–2013), e le prime riviste, come il famoso *SF Magajin* (S F マガジン, 1959-) della casa editrice Hayakawa, dedicate proprio a romanzi e racconti di *science fiction* e narrativa speculativa più in generale (Bolton et al. 2007: xi). È all'interno di queste pubblicazioni che appaiono le prime narrative distopiche del dopoguerra, e secondo Susan Napier ciò non è dovuto a una coincidenza, ma a due ragioni specifiche: la prima è che sia la distopia che la *science fiction* sono due generi legati indissolubilmente al contesto storico, sociale e politico del XX secolo, la seconda, invece, è che la SF è un genere particolarmente adatto per esplorare “both the problems and potential of modernity”, e quindi un contenitore perfetto per scenari distopici che immaginavano futuri alla deriva (Napier 1996: 185).

Tuttavia, queste prime apparizioni del genere nel Giappone del dopoguerra non ebbero grande successo, tanto che le case editrici esitavano a pubblicare SF per timore di andare incontro a gravi perdite (Toyota 2019: 2). Nonostante le iniziali difficoltà, la narrativa speculativa iniziò gradualmente ad attrarre una nicchia di lettori, spesso ‘iniziatì’ al genere attraverso le traduzioni che arrivavano dagli Stati Uniti: le opere di scrittori come Ray Bradbury o Isaac Asimov, tradotte da aspiranti autori (e loro stessi appassionati) di SF giapponesi, furono le prime a guadagnare una certa popolarità, creando le condizioni ottimali per un esplosivo sviluppo del genere (3).

Un punto di svolta nell’immaginario distopico giapponese di questi anni fu rappresentato sicuramente dall’incidente della Daigo Fukuryūmaru (第五福竜丸), un peschereccio che nel 1954 si trovava al largo delle Isole Marshall. Durante la navigazione, la nave venne esposta inavvertitamente a una massiccia quantità di radiazioni dovute a dei test sulle bombe a idrogeno che l’esercito statunitense stava effettuando sull’Atollo delle Bikini: diversi membri dell’equipaggio furono ospedalizzati, e uno di loro morì a

causa della sindrome acuta da radiazioni (Schnellbächer 2007: 32). L'accaduto portò a un ritorno della radiofobia fra i cittadini giapponesi, e ispirò diverse rielaborazioni di questi timori in opere di diverso tipo, fra le quali la pellicola di *science fiction* distopica giapponese più famosa al mondo: *Gojira* (ゴジラ, diretto da Honda Ishirō, 1954), lo storico lungometraggio che ha dato vita a uno dei *franchise* più longevi di sempre e a una moltitudine di sequel, spin-off, riscritture, rielaborazioni anche al di fuori del Giappone.

La trama di *Gojira* lascia pochi dubbi riguardo al suo legame con l'incidente della Daigo Fukuryūmaru: un mostro preistorico sopravvissuto in una caverna sottomarina viene svegliato e subisce una mutazione genetica dopo essere stato irradiato proprio dagli esperimenti nucleari statunitensi svolti sull'Atollo delle Bikini, e inizia a devastare il territorio giapponese per poi arrivare alla capitale, Tokyo. Come sottolinea Thomas Schnellbächer, il film è un'opera altamente politicizzata (31) in quanto affronta alcuni temi particolarmente rilevanti per l'opinione pubblica dell'epoca: il *kaijū* (怪獣, termine utilizzato in giapponese per indicare i giganteschi mostri protagonisti di questo filone), infatti, è una metafora dell'energia atomica e del suo uso bellico. Così come gli ordigni atomici avevano ridotto in macerie in pochi secondi e senza possibilità di opporre resistenza le città di Hiroshima e Nagasaki, così *Gojira* inizia la sua opera di distruzione di Tokyo, sconfitto solo da un'arma di massa ancora più potente: per lo storico Yamamoto Akihiro, il terrore scatenato dal *kaijū* è esattamente lo stesso che provocano le armi atomiche (2015: 31).

Gojira, il ‘re dei mostri’, è un esempio emblematico di come vengono viste e rappresentate in questo periodo le figure ‘contaminate’. La paura di essere irradiati e ‘contagiati’ non solo dal *fallout* atomico ma anche dagli *hibakusha*, dai sopravvissuti, viene traslata nelle identità ‘ibride’, che si allontanano sempre più da norme, prescrizioni, e modelli. Proprio per questa loro capacità di vivere ‘in-between’ sono considerate quindi

a tutti gli effetti delle mostruosità, delle creature irrimediabilmente trasformate dalla contaminazione e che stimolano un sentimento di rifiuto e disgusto in chi invece si sente al sicuro ‘dentro’ al confine della specie. Per quanto queste soggettività ibride non abbiano quasi mai un ruolo attivo nella loro mutazione ma siano anzi spesso vittime delle attività umane, la loro ‘colpa’ è nella loro stessa esistenza fra i confini delle specie, un’esistenza che travalica e supera definizioni e dicotomie – ed è per questo che sono considerate, a tutti gli effetti, dei mostri.

1.2 Gli anni Sessanta e Settanta

È negli anni Sessanta e Settanta che la narrativa speculativa giapponese comincia a essere apprezzata. Secondo lo scrittore Toyota Aritsune, lui stesso autore di *science fiction* della ‘prima generazione’, il successo del genere può essere attribuito a quello che lui stesso definisce un vero e proprio “movimento letterario” (2019: 7)²² promosso dalla comunità di autori di SF che si raccoglieva attorno alle riviste principali. Questo periodo, inoltre, fu anche segnato da un acceso dibattito teorico su quelli che erano i confini - o i limiti - del genere, e su quanto l’influenza dei grandi scrittori americani pesasse sulla produzione giapponese (Tatsumi 2000: 111).

Abe Kōbō (1924-1993) e Komatsu Sakyō (1931-2011) furono fra gli autori più influenti di questo periodo. Come molti altri autori di questa generazione, sia Abe che Komatsu erano cresciuti durante gli anni del militarismo estremo e del conflitto, ed è possibile rintracciare l’influenza che questa esperienza ha avuto all’interno delle loro opere, a iniziare, secondo Napier, dal “senso morale” che i personaggi da loro creati

²² In originale: 「多くの同志とともに、日本にSFを広めていく過程は、いわば一種の文学運動だった。」

continuano ad avere anche negli scenari distopici peggiori, una caratteristica che li differenzia dagli scrittori della generazione successiva (1996: 195).

Komatsu Sakyō è stato uno dei maggiori autori di narrativa speculativa e SF in Giappone, diventando un autore di culto grazie anche a quello che è probabilmente il suo romanzo più famoso: *Nihon chinbotsu* (日本沈没, 1973, “Il Giappone affonda”). Diventato un caso editoriale subito dopo la pubblicazione (Schnellbächer 2007: 38), *Nihon chinbotsu* immagina un futuro prossimo nel quale l’intero arcipelago giapponese, a causa di un movimento anomalo della crosta terrestre, si inabissa nel giro di due anni, costringendo la popolazione ad abbandonare il proprio paese.

Il romanzo suscitò particolare scalpore e un seguito appassionato da parte dei lettori giapponesi in primo luogo per quella che veniva percepita come una accurata rappresentazione del processo di sprofondamento della placca sulla quale si trova l’arcipelago (38), e in secondo luogo perché all’interno del romanzo si intrecciano questioni legate non solo alla possibilità di sconvolgimenti climatici e ambientali, ma anche a ciò che definisce l’identità nazionale e culturale e a ciò che la lega a un determinato territorio. L’intento di Komatsu, infatti, è proprio quello di far riflettere i lettori sull’identità nazionale del Giappone, e in particolare sulla tensione fra il periodo pre- e post-bellico. Allo stesso tempo, Komatsu critica la società giapponese contemporanea, ai suoi occhi ormai tanto ricca e consumistica da arrivare a rievocare la vecchia retorica imperialista degli anni Trenta (40, 42).

Nihon chinbotsu è considerato tutt’ora un classico della SF giapponese, e negli ultimi anni ha conosciuto una rinnovata popolarità. Il violento terremoto che ha scosso il Giappone Nord-orientale l’11 marzo del 2011, infatti, ha riportato in auge il romanzo, che è stato riadattato nel 2020 in una miniserie anime prodotta da Netflix (*Nihon chinbotsu 2020* 日本沈没2020, diretta da Yuasa Masaaki) e in una serie tv *live action*

nel 2021 (*Nihon chinbotsu: kibō no hito*, 日本沈没一希望のひとー, diretto da Hirano Shun'ichi, Doi Nobuhiro, e Miyazaki Yōhei).

1.2.1 Abe Kōbō e Dendokakaria

Considerato ad oggi uno dei più grandi scrittori giapponesi del dopoguerra, Abe Kōbō è stato un autore particolarmente prolifico, capace di trascendere le convenzioni classiche dei generi letterari (Bolton et al. 2007: xii) e spaziare dal surrealismo alla *science fiction*, dagli immaginari distopici più cupi a suggestioni e sensazioni oniriche. Fra i temi che più ha esplorato all'interno della sua produzione si annoverano l'alienazione causata dalla modernità, la presenza ormai pervasiva della tecnologia nella vita quotidiana, la ricerca di un'identità stabile e non frammentata, la critica al sistema familiare del Giappone di quegli anni (Bienati e Scrolavezza 2009: 175-176).

La paranoia che assilla i protagonisti è uno dei tratti che caratterizzano le sue opere distopiche, come in *Dai yon kanpyōki* (第四閻氷期, 1959, tradotto in inglese come *Inter Ice Age 4*), considerato il primo vero romanzo di SF del Giappone del dopoguerra (Schnellbächer 2007: 28). *Inter Ice Age 4*²³ racchiude al suo interno diversi punti di particolare interesse che lo rendono un'opera d'avanguardia ancora oggi estremamente rilevante: la creazione di computer capace di calcolare con precisione il futuro e di creare un 'doppio' quasi perfetto del protagonista, la minaccia del cambiamento climatico e dell'eventuale estinzione della civiltà umana, la volontà di resistere a questo destino attraverso esperimenti che mirano a creare un ibrido fra umano e non umano che scavalca il confine fra le specie. La sua doppia ambientazione in un futuro prossimo e in un futuro più lontano dove la tecnologia sembra prendere il sopravvento e la sopravvivenza stessa

²³ Per una sinossi della trama, cfr. Napier (1996) e Schnellbächer (2007).

della specie umana è a rischio lo rendono a tutti gli effetti un romanzo distopico, anzi uno dei più rappresentativi delle paure collettive di quest'epoca, in cui l'economia e la società giapponese sembravano andare incontro a un progresso senza fine.

Ancora più interessante ai fini della presente ricerca è un racconto scritto dieci anni prima, *Dendorokakaria* (デンドロカカリ亞, 1949), che immagina l'inesorabile e misteriosa trasformazione di un uomo in una pianta, la Dendrocacalia del titolo. L'atmosfera creata da Abe è decisamente surreale: il protagonista, Komon, inizia ad avere strane crisi dissociative, durante le quali sente il suo corpo trasformarsi lentamente - gli arti diventano rami, le mani diventano foglie, i piedi radici saldamente piantate nel terreno - ed è solo grazie alla sua forza di volontà che riesce fermare la metamorfosi e a tornare 'umano'. Se all'inizio Komon è convinto che quello che vede e percepisce siano solo allucinazioni, con il passare del tempo si rende conto che la sua trasformazione è reale e visibile anche a chi lo osserva, come ad esempio K., una figura misteriosa che lo pedina e che in una circostanza particolare sembra provi a "dissotterrarlo" durante la sua mutazione. L'atmosfera onirica nella quale Komon si muove, sempre più turbato, è resa ancora più straniante dal suo tentativo di opporsi alla metamorfosi e dalla sua ricerca di precedenti storici, che ritrova nella storia di Pier Delle Vigne nella *Divina Commedia* di Dante e in numerosi miti greci. La causa scatenante del processo non viene mai chiaramente spiegata, ma attraverso K., in realtà direttore di un orto botanico, Komon scopre di non essere l'unico a viverlo. A diversi esseri umani, infatti, è capitata la sua stessa sorte, e molti di loro sono conservati e protetti in una serra gestita in segreto dal governo. Come sottolinea Napier, centrale al racconto è l'inerzia finale del protagonista (1996: 201), che finisce per accettare la propria sorte e trasformarsi definitivamente in pianta - o meglio, in un ibrido umano-vegetale che sembra essere la risposta (involontaria? o imposta?) a stati emotivi particolarmente violenti che K. definisce come

“schizofrenici” o “isterici”.²⁴ L’impronta distopica del racconto diventa sempre più evidente con lo snodarsi della trama: quello che all’inizio sembra essere solo un brutto sogno si rivela essere invece una realtà nascosta ai più e tuttavia gestita in gran segreto da organizzazioni governative o trafficanti di umani-pianta.

La trasformazione in pianta non sembra colpire Komon in modo casuale: come già accennato, il direttore dell’orto botanico accenna che questa mutazione sembra essere scatenata da stati psicofisici anormali, e inoltre già dalle prime righe del racconto il protagonista viene descritto come una persona nervosa, che tende a pensare e ripensare alle proprie azioni e a come potrebbero essere percepite dalle persone – dagli sconosciuti – che lo circondano:

You know how it is. It happens to us all. You glance cautiously around to see whether anyone is watching. Even if they are, you say to yourself, what the heck, people do it all the time without giving it a second thought. [...] He set off at a fast pace, glancing around nonchalantly to see if anybody had been watching. Was it his imagination, or was that man staring at him? (Abe 1991: 43-44. Trad. di Juliet Carpenter)²⁵

Ma non solo: le immagini e sensazioni che Komon visualizza durante il suo primo episodio ‘dissociativo’ rafforzano ancora di più l’impressione che il conflitto che infuria

²⁴ “In my opinion, plants are the answer to schizophrenia. [...] Large numbers of hysterical people will become believers and emulate them”, in Abe (1991: 59), trad. da Juliet Carpenter.

²⁵ In originale: “分るだろう。誰だってそんな憶えがあるにちがいない。思わずあたりを見まわして、他の人もそんなことをするものかどうか、そつと確かめてみたりする。確証がなくても、なに、誰だって知らず知らずのうちにしているのさと、後味の悪い独り合点をしたとたん、二、三歩先にころげていった石ころを、こんどは別な足が蹴っていた。「省略」 急いで歩き出し、もし誰にも見られていなかつたら何食わぬ顔でと、見まわすとやはり気のせいかこちらをじろじろ見ているやつがいる。” (Abe 1973, Kindle Edition).

all'interno della sua psiche sia legato non solo all'imminente perdita della propria umanità e conseguentemente del controllo del proprio corpo, ma anche a una identità fragile e frammentata – inadatta a vivere e integrarsi nella società contemporanea. Le figure ibride di questo periodo, sospese fra l'umano e il non umano come Komon, incarnano quindi le conseguenze estreme dell'alienazione dell'individuo all'interno del capitalismo, e in particolare di quegli individui che, come Komon e gli altri umani-pianta arrivati nell'orto botanico prima di lui, non riescono o non possono essere (re)integrati nella società e sono destinati a rimanere per sempre delle 'anomalie' nel sistema. L'unica strada possibile, per Komon e per tutti coloro che per motivi diversi sono considerati 'elementi di alterità', è quella di soccombere, abbandonandosi con fatale inerzia al proprio destino.

1.3 L'avvento del *cyberpunk*: il Giappone come 'futuro immaginato'

L'immaginazione distopica giapponese ha continuato a svilupparsi nel corso dei decenni, lasciandosi alle spalle il dopoguerra e la 'rivoluzione' degli anni Sessanta e Settanta e arrivando a un pubblico sempre più ampio. Anche i timori e le paure collettive sui quali futuri poco desiderabili si fondano sono cambiati nel tempo, e nel corso degli anni Ottanta questo filone di opere denuncia con sempre maggiore urgenza la crescente alienazione dell'umano dal proprio ambiente e dalla società e la sempre più pervasiva presenza della tecnologia.

La visione che in Europa e in America si aveva del Giappone era, d'altronde, quella di un paese incredibilmente avanzato a livello tecnologico, una super-potenza economica che stava conquistando i mercati e mettendo a repentaglio la supremazia di cui fino a quel momento avevano goduto gli Stati Uniti. La fiorente economia giapponese, ripartita grazie al boom economico del dopoguerra e in continua crescita grazie anche alla

bolla speculativa dell’industria edilizia degli anni Ottanta, e il benessere diffuso, che portò a un aumento vertiginoso del potere d’acquisto, contribuirono a creare il mito del Giappone futuristico, ipertecnologico - il “Japan as Number One” analizzato nel volume omonimo del sociologo americano Ezra Vogel (1979), diventato rapidamente un bestseller non solo negli Stati Uniti ma anche in Giappone.

È in questo contesto che si verifica quello che Takayuki Tatsumi descrive come un “revolutionary paradigm shift” (2000: 113). Infatti, se nei primi anni del dopoguerra erano gli autori giapponesi di SF a guardare alla produzione statunitense come un esempio da seguire e come un immaginario al quale attingere, negli anni Ottanta le posizioni si invertono, e l’immaginario legato al mito del Giappone futuristico insieme alla produzione distopica e di *science fiction* autoctona diventa fonte di ispirazione (e di appropriazione) per diversi autori e opere statunitensi ed europee - basti pensare a film come *Blade Runner* (1982, regia di Ridley Scott) o romanzi come *Neuromancer* (1984) di William Gibson, che attraverso nuovi mondi distopici che prendono esplicitamente ispirazione da suggestioni ‘giapponesizzanti’ hanno aperto la strada al genere del *cyberpunk*. D’altro lato, continua Tatsumi, anche gli scrittori giapponesi realizzarono che “writing post-cyberpunk sf meant locating the radically science fictional within the semiosis of ‘Japan’” (113).

L’estetica *cyberpunk*, che in America venne agli inizi criticata perché considerata esagerata e “cartoonesca”, divenne invece particolarmente popolare in Giappone, ispirando testi che raccoglievano al loro interno “the main themes of both Japanese and Western postmodernist science fiction—the breakdown of ontological boundaries, pervasive virtualization, the political control of reality—as well as their artistic media” (Bolton et al. 2007: ix).

L’opera forse più famosa e rappresentativa di questo periodo è *AKIRA* (アキラ)

di Ōtomo Katsuhiro, un manga serializzato in *Yangu Magajin* (ヤングマガジン) dal 1982 al 1990 e in seguito trasposto in un adattamento anime nel 1988 diretto sempre dallo stesso Ōtomo. Il mondo post-apocalittico immaginato nelle pagine di *AKIRA* sembra quasi contraddirsi l’immagine tecno-orientalista del Giappone che *Blade Runner* e *Neuromancer* avevano popolarizzato in America e in Europa. Neo-Tokyo, rinata dalle ceneri della vecchia capitale, è una città claustrofobica e opprimente, e non ci sono eroi all’interno della narrazione, “only villains and victims of a vast military industrial conspiracy” (Napier 1996: 195).

Le prime pagine del manga stabiliscono immediatamente il tono e la premessa dell’opera: un’enorme esplosione, rappresentata come una sfera completamente nera che inghiotte qualsiasi cosa incontri sul suo cammino, spazza via la metropoli di Tokyo, lasciando al suo posto un enorme cratere e dando inizio alla Terza guerra mondiale. Trentotto anni dopo, nel 2019, la città è stata ricostruita poco lontano dalle macerie e ribattezzata Neo Tokyo: un nuovo labirinto urbano, ancora segnato dal conflitto e dal degrado nel quale buona parte dei suoi cittadini vivono. È nelle sue strade tentacolari che si muovono i personaggi: una banda di adolescenti ribelli capitanata da Kaneda e dal fidato Tetsuo, politici, fanatici religiosi, l’esercito e, infine, dei bambini dai poteri psichici sovrannaturali, proprio come colui che ha scatenato la prima esplosione, il misterioso Akira.

Questi bambini, sottoposti a una serie di esperimenti scientifici che li rendono a tutti gli effetti soggetti non considerati umani, sono creature che si muovono in uno spazio ibrido e che faticano ad accettare il loro status di “posthuman entities” (Brown 2010: 2). Le giovani ‘cavie’ vengono tenute nascoste e sotto stretto controllo, ma per quanto l’umano pensi di poter governare e sottomettere tutto ciò che cade al di fuori del confine della specie, il loro potere non può essere contenuto.

Inoltre, le soggettività ibride e postumane non si trovano solo dentro il laboratorio, bensì anche fra le strade e i quartieri malfamati di Neo Tokyo. Tetsuo, membro della banda di motociclisti adolescenti guidata da Kaneda, sembra essere in tutto e per tutto un ragazzo normale, ma l'incontro con uno degli altri piccoli ‘mutanti’ risveglia i suoi poteri psichici e lo lega indissolubilmente al potente Akira, rinchiuso nelle rovine della vecchia Tokyo. Il suo corpo adolescente inizia a mutare, inglobando dentro di sé anche materiali non organici, metallici, cibernetici: detriti della tecnologia che permeava la vecchia città, distrutta dall’esplosione prima e dalla guerra poi. Tetsuo emerge da questi “biotechnological entanglements” come un essere nuovo, “a new type of posthuman being” (5) che rifiuta di essere categorizzato - così come Kaneda e il resto del gruppo di *outsider* rifiutano di essere plasmati e resi membri produttivi della società da parte degli adulti.

Tetsuo, i bambini, e persino gli adolescenti che seguono ciecamente Kaneda nella loro ribellione contro il mondo degli adulti, vengono considerati dalla società all’interno della quale si muovono come entità ‘aliene’ e sempre meno umane (per quanto in alcuni casi solo metaforicamente). Queste figure rappresentano nuovamente delle ‘anomalie’ nel sistema, ma – al contrario di Komon in *Dendorokakaria* – nessuna di loro è disposta ad arrendersi e sottomettersi. La loro resistenza li rende ancora più terrificanti agli occhi di chi vive all’interno dello *status quo*, e le autorità, siano esse governative, religiose, o scolastiche, cercano in tutti i modi di contenerne il potenziale distruttivo e rivoluzionario.

Il conflitto generazionale è uno dei temi attorno al quale ruota l’opera, ma non certo l’unico: così come i suoi protagonisti, anche *AKIRA*, infatti, sembra eludere ogni classificazione basata su narrazioni ‘standard’, *prêt-à-porter*. *AKIRA* non parla solo di crescita adolescenziale, o di emarginazione e degrado, o di visioni post-apocalittiche, ma

unisce tutte queste e altre metanarrative,²⁶ esplorando temi come la perdita dell'identità individuale (e nazionale), il collasso del sistema familiare tradizionale, l'onnipresenza della tecnologia nella vita quotidiana, i confini dell'umano e la sua “scientific hubris” (3).

Attraverso le più di duemila pagine che compongono l'opera originale, *AKIRA* si propone quindi non solo come un'opera miliare del *cyberpunk* giapponese, ma anche come uno specchio delle paure di quel periodo, legate a un progresso tecnologico ed economico che sotto l'egida del sistema capitalista sembrava non doversi mai fermare.

1.4 La fine del millennio e i primi anni Duemila

L'inizio degli anni Novanta segnò per il Giappone un punto di svolta: nel 1991 la bolla speculativa che per anni aveva portato l'economia del paese a tassi di crescita straordinari scoppiò, causando un'immediata battuta d'arresto del mercato e una prolungata crisi economica che fecero sprofondare il paese in un lungo periodo di recessione e deflazione, noto come il “decennio perduto” (*ushinawareta jūnen* 失われた10年). L'opinione pubblica giapponese si trovò quindi a fronteggiare una realtà che non corrispondeva più alle aspettative di prosperità e crescita che sin dall'inizio del boom economico del dopoguerra avevano spronato la ricostruzione del paese dopo la disfatta.

In questo contesto di tensione e incertezze economiche, la presenza sempre più pervasiva della tecnologia - dai *personal computer* ai telefoni cellulari, fino all'avvento di Internet - divenne il fulcro delle distopie e delle narrazioni speculative del periodo. Quello che lo scrittore americano William Gibson aveva anticipato nel decennio precedente con il suo concetto di “cyberspace” stava rapidamente diventando realtà,

²⁶ Per una lista completa e ragionata, si veda Brown 2010, pp. 5-8

rivoluzionando la quotidianità e le interazioni sociali. Il mondo virtuale, con tutte le sue promesse e insidie, cominciò a esistere in parallelo a quello reale, seppur con diversi punti di contatto, che portarono a una crescente fusione tra *online* e *offline*.

Le trasformazioni tecnologiche sembrarono scatenare una paranoia verso quella che si configurava come una ineluttabile digitalizzazione e dematerializzazione della vita umana, sempre più legata alle macchine e alla rete. Diverse opere SF di questo periodo immaginano scenari futuri nei quali l'interazione fra l'uomo e i computer arriva a travalicare il confine fra corpo e macchina, fra organico e inorganico, esplorando tematiche socialmente rilevanti come l'alienazione, la frammentazione dell'identità fra virtuale e reale, e la crescente sorveglianza e controllo resa possibile proprio dallo sviluppo tecnologico - non più solo un simbolo di progresso, ma anche possibile fonte di oppressione e disumanizzazione.

L'arrivo del nuovo millennio portò quindi a un *revival* della SF giapponese, anche in seguito al debutto di una nuova generazione di autori, chiamata *zero nendai* (ゼロ年代, lett. “generazione zero”), caratterizzati da una visione comune. Questi autori, fra i quali ricordiamo EnJoe Toh (1972-) e Project Itoh (Itō Keikaku, 1974-2009), “shared the intuition that reality was not conflating with fiction, but that fiction was turning into a reality that needed to be addressed” (Taillander 2021: 178). Allo stesso tempo, nei primi anni Duemila i confini fra la “letteratura alta” (*jun bungaku* 純文学, letteratura pura) e la letteratura di genere iniziano a sfumarsi sempre di più, e diversi scrittori di narrativa considerata *mainstream* inseriscono visioni e immaginari futuribili associabili alla SF (intesa in questo caso sia come *science fiction* che come *speculative fiction*) nei loro lavori (180): Kawakami Hiromi (1958-), Tawada Yōko (1960-), ma anche Furukawa Hideo (1966-).

Furukawa, per esempio, nel suo romanzo *Saundotorakku* (サウンドトラック,

2003, da qui in poi *Soundtrack*), immagina un futuro distopico particolarmente vicino nel quale la vita sull'arcipelago giapponese - e in particolare a Tokyo - viene sconvolta dall'inarrestabile innalzarsi delle temperature dovuto al cambiamento climatico.

I due protagonisti, Touta e Hitsujiko, a causa di un naufragio trascorrono l'infanzia su un'isola apparentemente deserta, ed è solo da adolescenti che riescono a fare ritorno a Tokyo, ora una città surriscaldata, inquinata e quasi claustrofobica. Il romanzo esplora diversi temi, tra cui il conflitto generazionale fra giovani e adulti, o ancora il potere e il significato di arti performative come la danza e la musica, ma sono i suoi elementi distopici e di critica al sistema capitalista e ai danni ambientali da esso causato a risultare particolarmente interessanti e rilevanti, anche a più di vent'anni dalla sua prima pubblicazione.

Furukawa sceglie di raccontare come la situazione sia degenerata solo nella seconda parte del romanzo, in un capitolo intitolato semplicemente “0”. Come già menzionato, si tratta di un futuro molto vicino per chi ha letto *Soundtrack* poco dopo l'uscita - e di un futuro già passato per la nostra contemporaneità. Il momento indicato come spartiacque all'interno della narrazione, infatti, è il 21 marzo del 2009, giorno in cui inizia l'estate. L'arrivo anticipato della stagione estiva porta con sé un'onda di calore “assassina”,²⁷ accompagnata da piogge torrenziali che non fanno altro che aumentare l'umidità nell'aria. In risposta a questa anomalia climatica che destabilizza il ritmo naturale delle stagioni, i cittadini e le industrie della capitale iniziano a usare in maniera continuata ed eccessiva gli impianti di climatizzazione, generando ulteriore calore che produce un ulteriore, vertiginoso innalzamento della temperatura. Le conseguenze non tardano a manifestarsi: il clima di Tokyo cambia drasticamente, e l'arrivo di zanzare e altri insetti tropicali causa diversi focolai di malattie quali malaria e dengue, trascinando la città sull'orlo del collasso

²⁷ “殺人的な熱波”, *satsujintekina neppa* (Furukawa 2003: 355).

e portando alla luce problemi sociali fino ad allora rimasti sopiti, come l'immigrazione, la discriminazione, l'isolamento sociale. Il romanzo esplora uno dei temi più rilevanti non solo dei primi anni Duemila, ma anche della società a noi contemporanea, ovvero il cambiamento climatico, un fenomeno interamente antropogenico le cui conseguenze non sono più riservate alle generazioni future, ma ci riguardano direttamente qui e ora.

Guardare in prospettiva diacronica all'evoluzione degli immaginari distopici futuribili nel Giappone contemporaneo, dal dopoguerra ai nostri giorni, porta alla luce una storia ricca e complessa, durante la quale la narrativa speculativa giapponese ha saputo riflettere e rispondere alle paure collettive e alle problematiche della società, anch'essa in un continuo divenire nel corso del XX secolo. Dalla paura del nucleare incarnata in figure iconiche e mostruose come *Gojira*, alla nascita della SF giapponese negli anni Sessanta e Settanta con autori come Abe Kōbō e Komatsu Sakyō, fino all'arrivo dell'immaginario *cyberpunk* negli anni Ottanta e a opere destinate a rivoluzionare il genere come *AKIRA*, ognuna di queste diverse ondate ha contribuito a plasmare una visione critica e immaginifica del futuro. Con l'arrivo del nuovo millennio, la narrativa speculativa giapponese ha continuato a esplorare, attraverso scenari distopici sempre più vicini alla contemporaneità, temi particolarmente rilevanti per la società non solo giapponese ma internazionale, diventando un vero e proprio strumento privilegiato per riflettere sulle sfide del presente e immaginare futuri e modi di vita alternativi.

Capitolo 2: La triplice catastrofe del Tōhoku: storie e implicazioni

L'undici marzo del 2011, alle 14:46 locali, una violenta scossa di terremoto colpisce il Tōhoku, la regione nord-orientale del Giappone. La violenza del sisma è tale che viene percepito in tutto il paese, e i danni alle infrastrutture arrivano a paralizzare la capitale. L'energia elettrica e i trasporti vengono interrotti su quasi tutto il territorio nazionale, e nelle zone più colpite la situazione critica si protrae per mesi.

Pochi minuti dopo viene diramato l'allarme tsunami: onde alte oltre dieci metri si abbattono a tutta velocità sulla costa, travolgendo persone, macchine, edifici, interi villaggi, e trascinando via tutto quello che incontrano sul loro cammino. Il susseguirsi di terremoto e maremoto manda infine in tilt i sistemi di raffreddamento della centrale nucleare di Fukushima Daiichi, causando il *meltdown* dei tre reattori in funzione al momento del sisma e diverse esplosioni, nonché il rilascio di materiale radioattivo nelle zone e acque limitrofe alla centrale.

Quella che adesso viene definita la “triplice catastrofe” del Tōhoku - terremoto, maremoto, e incidente nucleare - è considerata uno degli eventi storici traumatici più recenti ad aver sconvolto non solo le vite di chi si trovava nell’area in quelle drammatiche ore, ma anche la quotidianità dei loro connazionali e, in modalità diverse, del mondo intero. Una distruzione di tale portata ha avuto conseguenze a breve, medio e lungo termine non solo sulla vita di migliaia di persone, ma anche sulla cultura nazionale.

La prima parte di questo capitolo affronterà il disastro non attraverso un resoconto dettagliato degli avvenimenti in sé, ma attraverso una analisi di come l’opinione pubblica giapponese e internazionale ne ha discusso nei mesi immediatamente successivi, necessaria a comprendere appieno il contesto culturale nel quale le opere analizzate all’interno di questo elaborato sono nate, e da quali discorsi, conflitti, e preoccupazioni sono state profondamente influenzate.

Il secondo e il terzo paragrafo si concentreranno invece su come la letteratura (in senso più ampio) ha reagito alla catastrofe e al dibattito pubblico che ne è conseguito, partendo da alcune riflessioni sul ruolo della cultura nei momenti di crisi scaturite in seguito al disastro, per poi provare a delineare una definizione di letteratura ‘post-Fukushima’.

La quarta e ultima parte del capitolo si concentrerà, infine, sulle nuove distopie nate dopo il 2011, che rielaborano e reimmaginano attraverso metafore ben specifiche le paure e i timori legati alla contaminazione da radiazioni.

2.1: Il disastro

La devastazione su larga scala, il grande numero di vittime, l’esplosione dei reattori, l’evacuazione di migliaia di persone dalle aree adiacenti alla centrale: sono solo alcune delle immagini, trasmesse spesso in diretta televisiva, che hanno fatto sì che il Grande Terremoto del Giappone Orientale (in giapponese *Higashinihon daishinsai* 東日本大震災, spesso abbreviato in 3.11²⁸) e il disastro nucleare della centrale di Fukushima Daiichi siano rimasti scolpiti nell’immaginario globale. Non solo: le conseguenze immediate e a lungo termine della fuga di materiali radioattivi nelle zone circostanti hanno dato vita a nuove riflessioni sul rapporto fra l’umano e l’ecosistema nel quale vive, riflessioni che hanno portato a una rinnovata presa di coscienza di quanto la nostra specie sia in realtà immersa nella fitta rete di relazioni che si intessono fra le entità, viventi e non, del pianeta. Come afferma Rachel DiNitto, è in particolare la duplice natura del

²⁸ L’abbreviazione 3.11 indica la data dell’11 marzo secondo l’ordine mese-giorno utilizzato in Giappone. Dato il suo uso esteso nella letteratura non solo in giapponese ma anche in inglese per riferirsi alla triplice catastrofe verrà usato anche in questo elaborato allo stesso modo.

disastro, allo stesso tempo naturale e antropogenico, ad aver segnato in maniera indelebile la coscienza collettiva:

The nuclear accident was not only the culmination of the triple disaster, it radically changed the nature of this disaster from natural to man-made; or better stated, the meltdowns revealed the very man-made nature of the disaster as a whole, including not just the systemic failure of the nuclear industry to safeguard against such knowable dangers but the Japanese public's misplaced trust in seawalls, warning systems, and the government's ability to respond effectively. (2019: 3)

Il 3.11, inoltre, detiene un altro primato: quello del Tōhoku è infatti il primo disastro della storia del paese a essere stato trasmesso quasi istantaneamente in diretta su tutte le televisioni nazionali e internazionali: un flusso infinito di immagini di macerie, morte e distruzione che si è impresso per sempre nella memoria collettiva del Giappone e non solo (cfr. anche l'introduzione dello scrittore di SF Komatsu Sakyō al volume di Ebihara *et al.* 2011: 2).

La tragedia, infatti, è arrivata immediatamente sulle prime pagine dei giornali di tutto il mondo ed è stata oggetto di discussione per diversi mesi a seguire, andando a riaccendere il dibattito sull'uso dell'energia nucleare (Flores e Geilhorn 2023: 1): è possibile garantire degli standard di sicurezza abbastanza elevati perché incidenti del genere non si ripetano più? Come fare a rendere nuovamente abitabili le zone contaminate? C'è davvero un modo di arginare la diffusione di materiali radioattivi anche oltre le aree maggiormente irradiate, o di controllare la quantità di contaminanti nell'acqua e nel cibo? Queste e altre problematiche hanno generato fra la popolazione giapponese quello che Kimura Saeko definisce un clima di *uncanny anxiety*, determinato anche dalla poca trasparenza da parte del governo giapponese e dalla poca conoscenza di

quali fossero effettivamente i rischi legati all’irradiamento (2017: 74).

Il 3.11 ha segnato indiscutibilmente un punto di rottura nella storia recente del paese che ha messo fine al lungo dopoguerra giapponese, “ushering in a new era” (DiNitto 2023: 186). I dubbi sull’effettiva sicurezza delle centrali nucleari portarono l’opinione pubblica a discutere della possibilità di porre fine allo storico uso dell’energia nucleare da parte del Giappone, e in diversi sondaggi pubblicati su testate come lo *Asahi Shinbun* e lo *Yomiuri Shinbun* nell’ottobre del 2011 circa il 70% dei partecipanti si trovava d’accordo con lo spegnimento graduale ma definitivo delle centrali (Yamamoto 2015: 232).

Tuttavia, il dibattito scatenato non fu certo omogeneo: la cittadinanza era spaccata in due su diverse questioni di importanza nazionale, dalla sicurezza alle risorse energetiche, ai Giochi Olimpici in programma per il 2020. Se da un lato i gruppi politici d’opposizione criticavano le politiche energetiche e la risposta delle autorità alla crisi umanitaria e ambientale, dall’altro il governo riproponeva una retorica nazionalista che mirava a unificare la nazione sotto il baluardo di una ‘giapponesità’ innata (Mihic 2020: 12), una serie di virtù e caratteristiche comuni al popolo giapponese che lo avrebbe reso più resiliente ai disastri.

È in questo contesto che si diffonde la parola *kizuna* 総 (Yamamoto 2015: 237-238), un termine inizialmente usato per indicare diversi tipi di legami fra persone e luoghi, come ad esempio l’amore per la propria famiglia o per la propria città natale. Il termine viene popolarizzato nei mesi successivi al disastro al fine di sentimentalizzare e normalizzare “positive and heart-warming bonds or relationships between Japanese people” (Mihic 2020: 13), ovvero una peculiare (e performativa) solidarietà per le comunità colpite, ma anche l’impegno dei sopravvissuti nella ricostruzione come espressione di un legame con la loro terra natale. I sentimenti legati al *kizuna* con il tempo

sono stati prima associati al e poi diventati parte effettiva del *nihonjinron*, ovvero di quel discorso nazionalista che teorizza l'esistenza di un'idealizzata 'identità giapponese', unica, statica, omogenea (10), una delle armi più efficaci della retorica conservatrice in Giappone.

Allo stesso tempo, lo sguardo dell'opinione pubblica non era puntato solo verso l'interno: la narrazione del disastro che veniva fatta dai media internazionali era anch'essa oggetto di discussione. Le immagini del Giappone che circolavano all'estero, spesso influenzate da stereotipi e pregiudizi, finivano così per tornare nel discorso pubblico giapponese, con un impatto non trascurabile su quella che era la percezione del paese da parte dei suoi stessi cittadini (6). Ad esempio, in molti articoli e *reportage* internazionali di quei primi giorni successivi al disastro, la popolazione giapponese veniva dipinta come "hardworking, resilient and orderly" (2), capace anche quando circondata dalla distruzione più totale di comportarsi in maniera responsabile e civile - un chiaro rimando al concetto di *kizuna*. Come osserva Tamaki Mihic (14), questa immagine idealizzata del Giappone dipinto come un paese capace di rialzarsi grazie a una disposizione innata dei suoi cittadini alla resilienza e alla cooperazione venne accolta con entusiasmo da alcune fasce della popolazione, e in molti casi fu vista quasi come un incentivo ad avvicinarsi il più possibile a quel Giappone ideale che veniva raccontato dai media stranieri.

Una delle risposte dell'opinione pubblica al disastro fu quindi rafforzare l'identità nazionale anche attraverso quello che in giapponese viene definito *nihon raisan*, ovvero "elogio del Giappone", che passa anche attraverso il consumo di prodotti culturali creati specificatamente per il mercato interno (2). Le opere che ritraevano il paese in maniera positiva cominciarono a guadagnare una popolarità crescente, mentre le voci di critica e dissenso verso il governo e la gestione della catastrofe venivano attivamente ignorate dai *mass media* - un chiaro segnale di come il 3.11 avesse scosso profondamente il paese non

solo a livello materiale, ma anche nella percezione dell'identità nazionale, che andava quindi ‘ricostruita’.

La retorica nazionalista e conservatrice della ‘ricostruzione’, portata avanti tramite l’idea di *kizuna* e slogan come “*ganbare nippōn!*” (頑張れニッポン, lett. “forza Giappone!”, in Yamamoto 2015: 238), mirava quindi al ritorno a un Giappone ‘pre-disastro’, un approccio che, secondo Kristina Iwata-Weickgenannt, tendeva a trascurare (in alcuni casi volontariamente) i problemi strutturali e le ingiustizie sistematiche che esistevano all’interno della società giapponese già da prima del 3.11 (2015: 200). L’idea di un ‘pieno ritorno alla normalità’, inoltre, partiva dal presupposto che tornare alla situazione precedente fosse fattibile in tutte le aree afflitte dal disastro, nonostante il fatto che la regione del Tōhoku si trovasse da tempo in una condizione di subalternità rispetto all’area metropolitana di Tokyo (Mihic 2020: 2).

Sebbene spesso escluse dalla narrazione *mainstream* del disastro, vi erano comunque delle voci di dissenso che contestavano l’idealizzazione della resilienza e dell’ordine ‘innati’ dei giapponesi, sia da parte di attori interni che internazionali. Lo stereotipo auto-imposto appariva infatti come una mera facciata, un modo per romanticizzare la tragica realtà che il Giappone viveva in quel momento storico e nel contempo per nascondere agli occhi dell’opinione pubblica nazionale e internazionale i veri problemi che affliggevano il paese: le conseguenze dell’incidente nucleare, la discriminazione verso i cittadini di Fukushima colpiti dal disastro, la poca trasparenza delle aziende implicate nella produzione di energia nucleare e la collusione col governo (2).

Il disastro ha indotto quindi una parte dell’opinione pubblica a mettere in discussione alcuni di quelli che erano considerati “fundamental values” (2) del Giappone moderno – ad esempio, la sua dipendenza dall’energia nucleare nonostante gli orrori di

Hiroshima e Nagasaki durante la Seconda Guerra Mondiale, o ancora la sua posizione come una delle nazioni più avanzate dal punto di vista tecnologico malgrado la scarsità di risorse naturali proprie.

La fiducia nelle istituzioni, inoltre, era crollata: neanche il governo poteva essere considerato un punto di riferimento affidabile nelle situazioni di crisi, a dispetto della retorica della “coesione sociale” (16) evocata dal concetto di *kizuna*. Era inoltre il “man-made aspect of disaster” (17) a preoccupare in modo particolare non solo i residenti delle aree colpite, ma anche il resto della popolazione, che temeva un potenziale ripetersi di un ‘effetto Chernobyl’. Le critiche avanzate in questa occasione erano dirette quindi all’intero sistema della società giapponese, prendendo le politiche energetiche e la gestione del disastro come un punto di partenza per arrivare a discutere problemi strutturali come la tendenza delle autorità a nascondere eventuali criticità per mantenere una apparenza di armonia a tutti i costi.

Il dibattito sull’incidente di Fukushima Daiichi, al quale hanno partecipato numerosi giornalisti e intellettuali, grazie a diverse voci della letteratura giapponese ha oltrepassato i confini del paese già nei giorni immediatamente successivi all’11 marzo, diventando oggetto di discussione in tutto il mondo. Diversi scrittori e scrittrici, come Ōe Kenzaburō o Tawada Yōko, hanno scelto di pubblicare interviste e saggi su testate e piattaforme estere, secondo Mihic probabilmente perché vi era la percezione che le loro opinioni sarebbero state “disseminated more widely” se pubblicate all’estero (12). Nello stesso tempo, resoconti ed editoriali sull’accaduto di testate internazionali hanno trovato un ampio riscontro in Giappone, dando vita a una “convergence between self-images and hetero-images” (12), fossero esse positive o negative, un tassello fondamentale per comprendere appieno la situazione del paese nei giorni, nelle settimane, nei mesi successivi alla catastrofe.

2.2 Si può ancora scrivere dopo Fukushima? Riflessioni e dibattiti sul ruolo della letteratura

Il dibattito culturale scaturito dal disastro dell'11 marzo 2011 ha sollevato interrogativi fondamentali sul ruolo della letteratura e dell'arte in momenti di crisi profonda come quella che il paese stava affrontando. Non è certo la prima volta che riflessioni di questo genere emergono all'interno del dibattito critico in Giappone, un paese segnato da ripetuti eventi traumatici naturali e antropogenici, come il Grande Terremoto del Kantō (1923) o lo sgancio di ordigni atomici su Hiroshima e Nagasaki (1945). L'incidente nucleare di Fukushima, quindi, ha riportato al centro dell'opinione pubblica il tema del ruolo sociale della letteratura, vista ora non solo come strumento di riflessione e denuncia ma anche come testimonianza e memento.

La risposta al disastro da parte di scrittori e artisti è stata, come accennato già nel paragrafo precedente, immediata, e nel corso dei quasi quattordici anni passati da quel fatidico giorno il corpus di opere che in maniera diretta o indiretta parlano del 3.11 è andato ampliandosi di pari passo con l'intensificarsi del dibattito critico. Linda Flores e Barbara Geilhorn vedono in questa intensa attività letteraria una certa urgenza, una "compulsion to write", legata all'impossibilità di dare – e avere – una risposta 'appropriata' a una catastrofe del genere, nella quale ritrovano la stessa necessità di scrivere che aveva caratterizzato gli autori della *genbaku bungaku*, la letteratura della bomba atomica (2023:2).

Proprio come già successo nel corso di dibattiti precedenti sia in Giappone che all'estero, una delle prime questioni affrontate è stata quella della 'testimonianza': solo chi ha vissuto il disastro sulla propria pelle può scriverne? Come sottolinea DiNitto, nel caso della catastrofe del Tōhoku e della letteratura post-Fukushima è difficile in realtà

delineare un confine netto fra chi è una vittima e chi no:

Yet, there were other victims who were perhaps harder to identify but no less affected. For these victims of the nuclear meltdowns at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant (NPP), the damage was not visible, but their towns were so irradiated as to require immediate evacuation. The multifaceted nature of the 3/11 disaster makes the task of identifying victims all the more complicated. Who is a victim? (2019: 22)

DiNitto propone quindi un approccio diverso: invece di cercare di identificare chi sono le ‘vere’ vittime del disastro, è importante chiedersi chi ne parla e chi lo racconta al lettore, nel caso di opere sia di *nonfiction* che di *fiction*. A differenza della letteratura della bomba atomica, infatti, la letteratura post-Fukushima è stata scritta in grande parte da autori che non erano presenti nelle regioni colpite (DiNitto 2019: 3, 23), e che scelgono di raccontare la catastrofe e le conseguenze che ne sono derivate sia per chi l’ha vissuta sulla propria pelle sia per chi invece si trovava lontano dalle zone colpite.

Una seconda questione affrontata all’interno del dibattito critico è stata quella del *perché* scrivere dopo il disastro - quale è il ruolo della letteratura fra le macerie e le rovine irradiate? Anche qui, DiNitto propone di considerare le opere di *fiction* che parlano del 3.11 (e di altre catastrofi, quali Hiroshima, Nagasaki, ma anche Chernobyl) come degli ‘immaginari collettivi’ (“*collective imaginings*”, 2023: 184). Tali immaginari non solo fungono da testimonianza e memento, rievocando il disastro per coloro che non lo hanno esperito in prima persona, ma danno anche voce a “*concerns and anxieties in the public imagination*” (184), portando alla luce aspetti dell’evento traumatico che possono essere trascurati nelle relazioni ufficiali e nei dati statistici. Infatti, il ruolo di questa letteratura non è quello di essere accurata o veritiera, ma quello di trasmettere l’esperienza e il trauma anche alle generazioni che verranno e che non avranno nessuna memoria storica

dell'accaduto²⁹. Le rappresentazioni - più o meno realistiche - dell'incidente nucleare della centrale di Fukushima Daiichi diventano quindi delle "mediating narratives", che permettono a chi è estraneo all'accaduto di comprenderne appieno le circostanze e le conseguenze, aprendo la strada a riflessioni su "the presentness of the future and the contingency of the historical moment" (185).

Non fu solo l'*establishment* letterario a interrogarsi su quale fosse il futuro e il ruolo della cultura in un momento così difficile per il paese. Anche nella cultura pop più *mainstream* e nei *fandom* legati ad anime e manga la triplice catastrofe del Tōhoku ha rappresentato un tema di riflessione obbligato. Tamaki Mihic (2020) ha raccolto diverse dichiarazioni di studiosi ed esperti di cultura *otaku* nei mesi successivi al disastro, arrivando a concludere che anche in questo campo la catastrofe stava portando a una nuova presa di coscienza del ruolo dell'arte e della società giapponese più in generale. Come già accennato, il trauma del 3.11 è stato percepito come un evento storico che ha messo fine al lungo dopoguerra giapponese, fatto di momenti di grande crescita economica e di periodi di stagnazione. I quasi settant'anni passati fra la fine del conflitto e il disastro del Tōhoku sono stati, infatti, un periodo di pace duratura e di prosperità quasi ininterrotta per il Giappone, due caratteristiche che hanno dato vita a quella che lo studioso giapponese Miyadai Shinji chiama "suffocating everydayness" (1995, citato in Mihic 2020: 30): una infinita, monotona e ripetitiva quotidianità che è stata terreno fertile per lo sviluppo della cultura *otaku* e per le narrative speculative, immaginifiche, o escapisti. Non sorprende quindi che il 3.11, disgregando l'illusione di questa "suffocating everydayness", abbia segnato uno spartiacque nella cultura pop del Giappone contemporaneo, che prima del disastro "had been focused on preserving this happiness,

²⁹ Per un approfondimento sul tema della memoria storica, della postmemoria, e del ruolo dell'arte nel trasmettere le esperienze traumatiche da una generazione a quella successiva, si veda Hirsch (2012).

whether imagined or real, by avoiding the question of what it is to be Japanese in this day and age" (Mihic 2020: 31). Dopo il fatidico 11 marzo 2011, infatti, sempre più autori e artisti facenti parte non solo del *bundan* (文壇, l'*establishment* letterario) ma anche della cultura *mainstream* hanno iniziato a esplorare nelle loro opere problematiche sociali che percepivano essere importanti ma trascurate, lasciandosi alle spalle il pesante fardello della monotona quotidianità che aveva caratterizzato il dopoguerra.

2.3 La letteratura post-Fukushima

La letteratura è sempre stata una fonte di ispirazione e parte fondamentale del dibattito pubblico in Giappone e, così come nel periodo Meiji i grandi scrittori hanno accompagnato i cittadini in un'epoca di grande trasformazione, gli scrittori contemporanei offrono ai lettori "a glimpse into potential forms that the country may take following the disaster" (Mihic 2020: 3). Diversi autori giapponesi, infatti, hanno deciso di impugnare la penna immediatamente dopo la triplice catastrofe del Tōhoku, raccontando le loro impressioni e i loro timori di fronte a uno degli eventi traumatici collettivi più impattanti della storia recente. Alcune delle prime, enfatiche risposte al disastro sono state raccolte in diversi volumi collettivi, come *Waseda bungaku kiroku zōkan: shinsai to fikushon no kyori = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake* (2012), una raccolta di saggi e scritti di diversi autori raccolte dal *Waseda Bungakukai* (早稻田文学会, il circolo letterario dell'Università Waseda di Tokyo).³⁰

Questi testi hanno offerto ai lettori sia dentro che fuori dal Giappone nuovi modi di immaginare e rappresentare il paese, colmando il vuoto comunicativo lasciato dai *mass*

³⁰ In originale 早稻田文学記録増刊: 震災とフィクションの "距離" = *Ruptured Fiction(s) of the Earthquake*. Il volume è stato pubblicato in Italia da Atmosphere Libri come *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto* (2013), a cura di Gianluca Coci.

media, che tendevano a riproporre incessantemente le stesse informazioni, e creando spazi di riflessione su quelli che potevano essere i possibili scenari futuri (Mihic 2020: 3-4). La catastrofe del Tōhoku ha agito a tutti gli effetti come catalizzatore per la letteratura contemporanea giapponese, facendola uscire da quella che DiNitto definisce una “fiacchezza” (2019: 1) che l’aveva caratterizzata sin dallo scoppio della bolla speculativa e dalla conseguente crisi economica dei primi anni Novanta. Il disastro, infatti, ha reso “impossibile provare a immaginare il futuro con gli stessi meccanismi che abbiamo sempre usato”, come osservano pochi mesi dopo gli scrittori di SF Ebihara Yutaka e Fujita Naoya (2011: 7).³¹

L’incidente nucleare della centrale di Fukushima Daiichi non era del tutto imprevedibile, soprattutto visti i precedenti di Three Mile Island (1979) e Chernobyl (1986). Tuttavia, l’accaduto suscitò comunque una certa sorpresa nell’opinione pubblica internazionale, da un lato a causa dell’immagine attentamente curata del paese che il Giappone faceva arrivare all’estero, dall’altro perché la compresenza di cause naturali e di errori umani rendeva difficile stabilire chiaramente cosa fosse successo e quali ne sarebbero state le conseguenze.

Ciononostante, fu proprio questa difficoltà a discernere chiaramente i motivi e le responsabilità del disastro a dare vita a nuove forme di espressione e a nuovi linguaggi che tentavano di catturarne la portata o, perlomeno, di delimitarne i contorni e renderlo comprensibile alla mente umana. Se infatti la distruzione legata al terremoto e al maremoto è stata senza alcun dubbio immediata, visibile e innegabile, la contaminazione risulta più complicata da razionalizzare. L’invisibilità e la capacità di diffondersi scavalcando qualsiasi confine geografico e amministrativo (come ad esempio le ‘zone di

³¹ In originale “そしていま、私たちは、旧来の要領では未来を想像しえないほどに途方にくれている。今回の震災は、戦後日本が築いてきた豊かな社会を根幹から揺さぶった”.

contentimento’) delle radiazioni ha fatto sì che la paura di esserne irradiati si spostasse nel “realm of imagination”, causando un terrore che ha sconvolto la popolazione “due to both the perceived opacity and the fundamentally different temporality of nuclear issues” che non si applicano invece al terremoto e al maremoto accaduti nello stesso giorno (Iwata-Weickgenannt e Geilhorn 2017: 3).

È da questo clima culturale che nasce il filone di opere definito ‘letteratura post-Fukushima’ o, in alternativa, ‘Fukushima *fiction*’ (DiNitto 2019). Darne una definizione non è semplice: al suo interno si trovano testi che spaziano fra generi, stili, voci, media diversi, oltre che fra prospettive e visioni del disastro radicalmente differenti fra loro – ad esempio, pochi scelgono di raccontare cosa è successo esattamente quel fatidico giorno, mentre sono numerosi i testi che invece “deal with the disaster as aftermath” (8). Il *fil rouge* che lega queste opere così diverse è la consapevolezza che anche l’uso pacifico delle risorse nucleari comporta il rischio di esserne vittime: quello in cui viviamo è un “meltdown world” (4), e la nuova normalità di questo mondo implica la convivenza con le radiazioni e con il rischio costante di essere irradiati, con una vera e propria *uncanny anxiety* (Kimura 2017).

La letteratura post-Fukushima, ovviamente, ha un legame molto stretto con la *genbakubungaku*. L’esposizione (reale o immaginata) e la paura della contaminazione sono infatti al centro di entrambi i filoni, così come l’attenzione alla corporeità di chi scrive e delle generazioni successive, marchiate per sempre da un trauma atomico che non hanno vissuto sulla loro pelle.

Nonostante la grande influenza della letteratura della bomba atomica sulla “Fukushima *fiction*”, sarebbe sbagliato pensare a quest’ultima come un semplice proseguimento della prima. Secondo DiNitto (2019), infatti, è essenziale distinguere fra *atomic literature*, che si concentra sui bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki e sulle

vittime, e *nuclear literature*.³²

L'*atomic literature*, come già detto, ruota attorno allo sgancio dei due ordigni atomici sul suolo giapponese alla fine della Seconda Guerra Mondiale: un atto bellico, del quale sono chiare motivazioni, mandanti, responsabilità. L'obiettivo delle opere di questo genere, scritte per la maggior parte nei primi anni del dopoguerra, è quello di sensibilizzare il lettore rispetto alla ‘minaccia atomica’, ovvero al nucleare usato per scopi bellici – un timore legato alla situazione geopolitica di quegli anni, nei quali la Guerra Fredda e la corsa agli armamenti da parte di entrambi i blocchi sembrava essere il preludio a una vera e propria guerra nucleare.

La *nuclear literature* nasce invece negli anni Ottanta, in un periodo in cui i primi tentativi di disgelo avevano mitigato la possibilità che gli armamenti atomici venissero effettivamente usati. Diversamente dalla precedente *genbaku bungaku*, questo filone adotta uno sguardo più ampio, una prospettiva internazionale che non situa più la distruzione di Hiroshima e Nagasaki solo all'interno della storia nazionale ma lo propone come trauma globale, connesso a tutti gli altri eventi traumatici legati al nucleare: i test sull'Atollo delle Bikini (1954), l'incidente dell'isola di Three Mile (1979), il *meltdown* di Chernobyl (1986). La nuova prospettiva ha portato anche a un interesse per i pericoli del nucleare in senso più ampio, non limitato agli usi bellici: crollato il mito dell'assoluta sicurezza delle centrali, la minaccia rappresentata dal nucleare è adesso onnipresente, pervasiva, quotidiana (DiNitto 2019: 123), e non sono più solo le vittime dirette di un disastro a poterla raccontare. All'interno della *nuclear literature*, infatti, si trovano anche opere scritte da chi ha vissuto solo marginalmente - o da lontano - la tragedia di Chernobyl o di Fukushima.

Tuttavia, è importante ricordare che, nonostante il suo carattere transnazionale, la

³² Termine coniato in origine dallo studioso John Treat (1995, citato in DiNitto 2019: 121).

letteratura post-Fukushima rimane comunque legata indissolubilmente al contesto giapponese. Sarebbe impossibile, infatti, separare il trauma collettivo del 3.11 rielaborato in queste opere dal bombardamento atomico, un evento storico che ha cambiato per sempre il paese. La distruzione di Hiroshima e Nagasaki tramite ordigni atomici è quindi “an important touchstone and subtext”, una importante memoria collettiva che non è necessariamente presente in altre tipologie di *nuclear literature* (4).

La presenza di voci marginalizzate è una delle altre caratteristiche della letteratura post-Fukushima, che si ritrova sia nelle opere più realistiche che nella narrativa speculativa. L’attenzione per il ‘margin’ nasce da quella che è la situazione geografica e politica del Tōhoku, la regione colpita dal disastro. Virtualmente sconosciuta all’estero prima del 3.11, l’area del Tōhoku ha vissuto e vive ancora oggi un rapporto di subalternità con la capitale e la regione più centrale del Kantō. Questo squilibrio di potere, frutto di guerre intestine durante il periodo premoderno, ha fatto sì che la regione diventasse a tutti gli effetti una ‘colonia’ della capitale, alla quale forniva le risorse necessarie per sostenere la sua crescita senza fine: in origine il riso, nella contemporaneità l’energia ricavata dalle centrali nucleari (Mihic 2020: 79-80).

Il Tōhoku ha quindi una posizione ambigua all’interno del dibattito nazionale: da un lato è considerato una regione povera e arretrata, talmente legata alle proprie tradizioni da essere quasi ‘esotizzata’ (80) da parte di chi vive nelle zone più centrali, dall’altro il mito dell’omogeneità etnica del Giappone cerca di riportarla all’archetipo di una ‘identità giapponese’. Questi “intersecting debates” (Flores e Geilhorn 2023: 5) vengono alla luce in molte delle opere che hanno raccontato o rielaborato il disastro nei mesi e negli anni successivi.

Le identità marginalizzate sono spesso protagoniste all’interno della letteratura post-Fukushima, a partire dagli abitanti della regione che dopo il disastro hanno visto

peggiorare la loro posizione di subalternità, ma non solo. Le voci dai margini sono spesso rielaborate attraverso simboli e metafore ben precise: i bambini, simbolo di un futuro ormai compromesso, gli animali, creature non umane che si ritrovano a convivere con le conseguenze delle azioni umane, o ancora identità ‘altre’, che si allontanano volontariamente dal centro per ritrovare nel margine uno spazio per immaginare mondi nuovi e alternativi. Il potere immaginifico della letteratura rimane infatti uno spunto fondamentale per gli autori che hanno cercato delle risposte al disastro nella scrittura, e ciò si riflette in modo particolare nelle ‘nuove’ distopie emerse dalle rovine del Giappone pre-Fukushima.

2.4 Rielaborare e reimmaginare il trauma: le nuove distopie

Come delineato nel paragrafo precedente, la letteratura post-Fukushima ha innescato una serie di importanti riflessioni sull’identità nazionale, sulla società giapponese, e sul rapporto fra umanità e natura, e gli scenari distopici sono emersi in un numero particolarmente rilevante di testi che rientrano in tale filone³³.

Il futuro presentato all’interno di queste storie è “decidedly dystopian” (DiNitto 2023: 192), e offre poche possibilità di scampo non solo ai protagonisti, ma spesso anche alla specie umana nella sua interezza. Che siano nuove, devastanti catastrofi oppure sistemi sociali oppressivi e claustrofobici, gli scenari immaginati si rifanno sempre a problemi strutturali già presenti alla società giapponese contemporanea e esacerbati dal 3.11. Queste distopie, quindi, non si limitano a raccontare il disastro, ma si presentano come specifiche risposte ai timori generati dall’incertezza del futuro, ormai irrimediabilmente contaminato.

³³ A questo proposito si veda anche Ishida (2023).

Non sempre il riferimento all'incidente nucleare è esplicito, ma l'ombra della catastrofe si staglia cupa all'interno di questi testi. La paura principale attorno alla quale le nuove distopie, così come altri testi della letteratura post-Fukushima, ruotano è quella della contaminazione da radiazioni, esplorata e declinata in diverse forme. Il 'nemico invisibile' rende impossibile evitare con assoluta certezza l'esposizione, e provoca un'ansia che permea qualsiasi situazione, portando a temere non solo l'irradiazione, ma la contaminazione in senso più ampio, da parte di qualsiasi agente esterno. Come spiega Kimura Saeko,

[i]rradiation is difficult to verify and quantify exactly. Irradiation is experienced less as a concrete phenomenon and more as anxiety, the cause of which is only retrospectively identified, after the disease becomes visible. (...) In this sense, the real problem of irradiation has to do not only with the particular health problems it may cause, but also, and perhaps even more devastatingly so, with the way it plunges one into a lifelong state of precariousness and anxiety. (2017: 84-85)

Il corpo diventa quindi un 'campo di battaglia', per citare di nuovo Stacy Alaimo (2010), nel quale si scontrano sostanze ed elementi dannosi di tutti i tipi che ne attraversano i confini porosi e vulnerabili. La contaminazione è inevitabile, e il risultato di questo processo è un corpo non più integro ma corrotto, mostruoso - una corporeità altra e straniante che suscita terrore in chi, per il momento, può considerarsi ancora non 'invaso'.

È in risposta a queste paure, quindi, che nelle nuove distopie del post-Fukushima emergono sempre più spesso figure e soggettività ibride che trascendono il confine tra le specie e che fanno della propria corporeità altra un punto di forza e di orgoglio. Sorprendentemente, queste figure sono solo raramente rappresentate come entità

estranee: sono più spesso protagonisti di queste narrative, voci marginalizzate che combattono contro un sistema che è costruito appositamente per mantenere la loro condizione di subalternità. Le soggettività ibride all'interno di questi testi, in bilico fra l'umano e il non umano, diventano dei veri e propri simboli di resistenza alle narrazioni dominanti, come, ad esempio, l'antropocentrismo e l'eccezionalismo umano. La loro stessa esistenza si fa portatrice di nuovi significati e possibilità, suggerendo alternative a modelli di vita tradizionali e costringendo i lettori a riconsiderare la propria percezione di umanità e identità.

Sezione 3

Il corpus

La terza e penultima sezione dell’elaborato è dedicata alla presentazione e analisi delle cinque opere selezionate e inserite all’interno del corpus di ricerca. Questa collezione comprende testi molto diversi fra loro, nonostante i temi affrontati siano comuni: oltre a due romanzi, considerati all’interno del panorama letterario giapponese parte della “letteratura alta”, sono state incluse anche tre opere manga - un *medium* che, come già illustrato nel quinto capitolo della prima sezione, per diverso tempo è stato considerato espressione della cultura popolare e quindi marginale, non certo un degno oggetto di ricerca. Fortunatamente, negli ultimi anni il manga è stato rivalutato proprio in quanto parte fondamentale della *pop culture* giapponese, una raffinata forma di narrativa visuale che, attraverso convenzioni ben precise e organizzate in una vera e propria grammatica dell’immagine, offre uno spaccato complesso e variegato della società contemporanea.

I testi selezionati sono:

- *Kōjō* di Oyamada Hiroko (工場, 2013, edito in Italia come *La fabbrica*, 2021, traduzione di Gianluca Coci, Neri Pozza)
- *Kentōshi* di Tawada Yōko (獻灯使, 2014, edito in Italia come *Gli ultimi bambini di Tokyo*, 2021, traduzione di Veronica De Pieri, Atmosphere Libri Casa Editrice)
- *Adō* di Amano Jaku (亜童, 2020-, edito in Italia come *Adou*, 2021-, traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba, Edizioni Star Comics)
- *Ookami raizu* di Itō Yu (オオカミライズ, 2018-2021, edito in Italia come *Ookami rise*, 2022, traduzione di Loris Usai, Dynit Manga)

- *Fuuru naito* di Yasuda Kasumi (フルナイト, 2021-, edito in Italia come *Fool Night*, 2022-, traduzione di Irene Cantoni, Dynit Manga)

L'intreccio e la mescolanza tra specie diverse sono un tema ricorrente in tutte le opere scelte. La maggior parte dei testi, infatti, re-immagina il corpo umano come permeabile, pronto ad accettare contaminazioni e ‘invasioni’ e a evolversi in diverse iterazioni di sé stesso. La corporeità immaginata, quindi, non è più totalmente umana, ma al contempo non è neanche completamente ‘altra’. Il corpo mutato non è solo un esito inaspettato della contaminazione, ma rappresenta un’identità fluida e ibrida, una soggettività postumana che costringe il lettore a mettere in discussione la propria definizione di “essere umano”: i *wolang*, gli ibridi fra lupo giapponese e uomo creati in laboratorio in *Ookami Rise*, possono ancora essere considerati parte del gruppo ‘umanità’ se sono in grado di comunicare e di comportarsi come ‘umani’? Gli ‘ultimi bambini’ e gli ultracentenari che si prendono cura di loro nel romanzo di Tawada appartengono a una nuova specie in (de)evoluzione?

All’interno dei testi selezionati la mutazione del corpo e lo sgretolamento dei suoi confini si verificano in due modi diversi: attraverso l’ibridazione con entità non umane nettamente distinguibili (piante, come in *Adou* o *Fool Night*, o animali, come ne *La fabbrica* e *Ookami rise*), oppure tramite una contaminazione da parte di agenti non percepibili dall’occhio umano (come nel caso de *Gli ultimi bambini di Tokyo*). La sezione sarà quindi suddivisa in tre capitoli tematici, dedicati alla contaminazione a opera di “flora”, “fauna” e “agenti esterni”, nei quali verranno presentate le relative opere. Questi tre approfondimenti verranno seguiti da un ultimo capitolo di analisi, dedicato da un lato ad alcuni temi e *topoi* di particolare interesse che appaiono in più di un testo, e dall’altro a una breve comparazione diacronica con alcune delle opere distopiche giapponesi più famose del secolo scorso.

Capitolo 1: ‘Fitotrasfigurazione’ e perdita del controllo in *Adou* e *Fool Night*

L’elemento esterno e ‘invasore’ che accomuna le due opere esplorate in questo capitolo è rappresentato dalle piante. Fra gli esseri viventi che nella visione antropocentrica del mondo possono essere considerati i più lontani dalla nostra specie, le piante costituiscono una fonte di alterità importante. Simbolicamente associata a un ideale nostalgico di ‘Natura’ che si contrappone invece alla ‘logica’ del progresso scientifico e della ‘civilizzazione’, la vegetazione rappresenta la materializzazione (perché di incarnazione non si tratta) di un modo di vivere e di esistere completamente estraneo agli umani, e per questo fonte di mistero e - a volte - terrore. La loro apparente immobilità e il loro nutrirsi attraverso il processo di fotosintesi sono due elementi che immediatamente pongono le piante ben al di fuori del confine non solo della specie umana, ma dell’intero regno animale, tanto da non essere talvolta considerate come pienamente ‘viventi’. La loro stessa esistenza si pone come ‘altra’ rispetto alla nostra, ed è quindi evidente come la possibilità di creare un ibrido umano-vegetale che si collochi al di sopra dei confini chiaramente definiti fra animali e piante susciti da un lato curiosità, dall’altro timore.

Le opere esplorate in questa prima sezione sono le due serie manga *Adou* (2020-, Amano Jaku) e *Fool Night* (2021-, Yasuda Kasumi). In entrambi i testi, al centro della narrazione troviamo delle figure ibride fra umano e vegetale che nascono da una fusione coatta di materiale genetico che avviene all’interno di procedure e circostanze precise e che crea due ibridi ben distinti: gli *adou* da un lato, gli ‘spettri botanici’ dall’altro.

Le due storie presentano delle differenze sostanziali per quanto riguarda l’ambientazione, la trama, la premessa, lo stile iconografico, e anche il modo in cui aderiscono o meno alle convenzioni del genere a cui appartengono. Sia *Adou* che *Fool Night*, infatti, sono considerati dei manga *seinen*, ovvero scritti per un target di giovani

uomini adulti e pubblicati su riviste che si specializzano proprio in questo tipo di opere. Tuttavia, le categorizzazioni non sono prescrittive, e ogni singola opera può intrattenere relazioni diverse con le caratteristiche standard del proprio genere - a volte sovvertendole completamente.³⁴

Nonostante le differenze, i due manga condividono una particolare attenzione per la corporeità, umana e non, e per il modo in cui i corpi vengono spesso sfruttati come risorse, non solo nei mondi distopici qui immaginati ma anche nella società contemporanea nella quale viviamo. Le due narrazioni pongono al lettore la stessa domanda: cosa succede quando confini tanto marcati come quello fra umano e pianta vengono valicati e non è più possibile tornare indietro?

All'interno del capitolo, i primi due paragrafi sono dedicati a una presentazione più approfondita delle due opere, analizzandone la trama e i temi che sviluppano attraverso anche un *close reading* dei testi. Un ultimo breve paragrafo sarà dedicato invece ad alcune riflessioni su alcuni punti in comune e di rottura fra i due manga.

1.1 *Adou* di Amano Jaku

Adou è un manga scritto e illustrato da Amano Jaku, pubblicato a episodi mensili a partire dal 2020 su *Gekkan Yangu Magajin* (月刊ヤングマガジン, Young Magazine Mensile), una delle riviste più famose dedicate al genere - la stessa su cui è apparso per la prima volta lo storico *AKIRA* (1982-1990) di Ōtomo Katsuhiro. L'opera, ancora in corso di pubblicazione, è stata in seguito raccolta in volumi pubblicati dalla casa editrice Kōdansha, come è prassi nell'industria editoriale giapponese, ed è stata poi tradotta in

³⁴ Per un breve approfondimento sul tema si veda *infra*, sezione 1, § 5.1.2

diverse lingue, fra le quali l’italiano.³⁵

Adou presenta diversi punti di interesse non solo nella trama ma anche nel *worldbuilding*, ovvero la costruzione dello spazio narrativo (in questo caso distopico) all’interno del quale i protagonisti si muovono. Data la sua natura di testo seriale e il fatto di essere ancora in via di pubblicazione, la seguente analisi verterà principalmente sui primi tre volumi del manga per un totale di diciannove capitoli, i quali introducono il lettore al mondo distopico nel quale i personaggi si muovono e espandono la premessa alla base dell’opera, con la consapevolezza che alcuni dettagli lasciati volutamente in ombra da parte del *mangaka* potrebbero essere poi spiegati o risolti nei capitoli più recenti.

1.1.1 La trama

Ambientata in un futuro non specificato, ma probabilmente non troppo lontano dal nostro presente, la storia ruota attorno agli *adou*: giovanissimi orfani, spesso affetti da gravi malattie allo stadio terminale, selezionati per prendere parte a una serie di esperimenti segreti finanziati dal governo. La sperimentazione alla quale i bambini sono stati sottoposti prevede l’impianto di un ‘seme’, una unità minima di materiale genetico vegetale, modificato in laboratorio, che oltre a guarire il loro corpo ne migliora il DNA, legandosi ad esso e insinuandosi all’interno delle loro cellule.

Attraverso questo processo il ‘seme’, che può essere composto da materiale proveniente da diverse specie di piante, si radica in ogni parte dell’organismo ospite, fondendosi con i tessuti umani e dotando il paziente di capacità e forza sovrumane.

³⁵ L’edizione italiana, intitolata sempre *Adou*, è pubblicata da Edizioni Star Comics a partire dal 2021 nella traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba. Le citazioni dal testo in giapponese provengono dall’opera originale, mentre le eventuali traduzioni in italiano sono prese da questa edizione.

L’obiettivo di questa sperimentazione è, infatti, ottenere delle nuove ‘armi biologiche’ senzienti, delle creature potenziate in grado di resistere ad attacchi particolarmente violenti e di distruggere i nemici.

Gli *adou* sono quindi a tutti gli effetti una nuova specie, al confine fra umano e vegetale, dall’aspetto perfettamente antropomorfo ma con delle abilità fuori dal comune: alcuni di loro riescono a trasformare i loro arti in foglie tanto taglienti quanto resistenti, altri sono capaci di attaccare l’avversario con del veleno particolarmente letale. La mutazione, tuttavia, rimane nascosta: solo un grave pericolo o uno stato emotivo particolare fanno emergere la parte non umana degli *adou*, e quasi tutti i personaggi ‘umani’ dell’opera non si accorgono di avere a fianco una di queste soggettività ibride fino a quando esse non rivelano i propri poteri.



Figura 1: © Amano Jaku, Kōdansha, 2020

Tuttavia, il processo non sempre produce i risultati sperati. Alcuni dei bambini, infatti, non riescono a destare il potere che hanno acquisito tramite il processo di fusione

cellulare nei tempi stabiliti nonostante vengano sottoposti a dure sessioni di addestramento, concepite appositamente per “indurre nei bambini forti livelli di stress” (Amano 2021b: 206)³⁶ e forzare il risveglio del loro ‘istinto vegetale’. I soggetti che non raggiungono i risultati auspicati vengono ‘trasferiti’, ovvero eliminati senza pietà.

Altri *adou*, invece, riescono a sfruttare fin troppo i loro poteri: incapaci di controllare le loro nuove abilità, finiscono per diventare violenti e incontrollabili. In questi casi, è la parte vegetale del loro essere a prendere il sopravvento, erodendo e consumando non solo la loro corporeità fisica, ma anche la loro stessa umanità. Sebbene in alcuni casi questo si verifichi subito dopo l’impianto del materiale genetico e la ‘contaminazione’, nei primi volumi del manga viene rivelato che tale destino è in realtà condiviso da tutti gli *adou*: l’organismo vegetale all’interno del loro corpo diventa sempre più potente, fino a sovrastare e consumare completamente il soggetto. È questo il caso di Rin, uno dei primi antagonisti appartenenti alla sua stessa specie che il protagonista dovrà affrontare. In un *flashback* che mostra al lettore come la ragazza sia diventata un *adou*, uno degli altri bambini ‘ibridi’ commenta che ormai “La pianta è parte di lei. Non gliela si può più togliere” (Amano 2022: 56),³⁷ e che “Forse un giorno … la pianta si prenderà tutto il suo corpo” (58-59).³⁸ L’esistenza stessa degli *adou* è quindi legata intrinsecamente a una lotta costante fra umano e non umano, e la pianta passa gradualmente dall’avere un rapporto simbiotico con l’ospite all’essere un vero e proprio parassita.

³⁶ In originale “実験のほとんどは強いストレスをかけることで覚醒するきっかけを与えることだから” (Amano 2020a: 208).

³⁷ In originale “植物はもう彼女の一部なんだ。取り除くことはできない” (Amano 2021a: 56).

³⁸ In originale “—いずれ、植物が彼女の身体のすべてを飲み込むだろう” (Amano 2021a: 58-59).



Figura 2: © Amano Jaku, Kōdansha, 2021

La trama segue da vicino la vicenda di un *adou* in particolare: Eight, un bambino taciturno, che nelle prime tavole del manga vaga spaesato attraverso una metropoli tentacolare, frastornato dal rumore e dalla folla che lo circonda da tutti i lati. Come si scoprirà verso la fine del primo volume, Eight è un *adou* che non ha superato l'addestramento: non è riuscito ad attingere ai suoi poteri e per questo è destinato a essere 'trasferito'. Tuttavia, poco prima che venga portato via, uno dei ricercatori lo libera, rivelandogli la verità: se non scappa, verrà eliminato. Grazie all'aiuto del giovane ricercatore e di Noa, una sua amica *adou* che si sacrifica per lui, Eight riesce a fuggire dal laboratorio e arriva a Tokyo, una città che sembra non aver mai visto prima.

Già nelle prime vignette in cui compare, il ragazzino emerge come una figura aliena, in qualche modo diversa dalle altre persone anche se niente a un primo sguardo sembra suggerirlo. Lo vediamo immobile in mezzo a una folla caotica e pulsante di vita, con la testa bassa e le mani sulle orecchie, come se volesse proteggersi dai suoni e dalle

voci di un mondo in perenne movimento che gli è del tutto estraneo.



Figura 3: © Amano Jaku, Kōdansha, 2020

All'interno della marea umana che lo circonda e rischia di travolgerlo, Eight vaga senza una meta precisa, come un naufrago in un oceano di volti indifferenti. Gli adulti attorno a lui, impegnati nelle loro vite frenetiche, lo ignorano, ed è infine solo un'altra ragazza, la diciannovenne Riko, a fermarsi e a prendersi cura di lui, come solo Noa aveva fatto prima di allora.

L'incontro con Riko si dimostrerà fondamentale per la sopravvivenza di Eight in un mondo che non sa navigare: sarà lei a procurargli da mangiare e a farlo visitare da un amico medico, aiutandolo inoltre a fuggire dall'esercito che persevera nell'inseguirlo. Eight, infatti, continua a eludere il controllo del governo, e in particolare del comandante Tsujiura, un militare assegnato a questo progetto e che conosce bene tutti i bambini che hanno subito la trasformazione. Sul suo cammino si imbatte in altri *adou*, inviati per catturarlo: alcuni di loro decideranno di passare dalla sua parte e resistere insieme ai continui tentativi di cattura, altri invece si riveleranno temibili nemici che il protagonista dovrà sconfiggere per continuare la sua avventura.

Il futuro immaginato da *Adou* non è molto lontano dal nostro presente. Se

escludiamo la fusione genetica fra piante e umani, la tecnologia si è certamente evoluta, ma non in modo drastico dal punto di vista del cittadino medio: grattacieli altissimi affollano il centro della città, per le strade veicoli a guida autonoma fungono da attività commerciali in movimento, e ogni persona ha un dispositivo personale non troppo diverso dai nostri smartphone che sostituisce sia il documento di identità sia il denaro.

Nonostante ciò, la Tokyo in cui il manga è ambientato appare, attraverso i disegni di Amano, futuristica, tentacolare, ipertecnologica. Tuttavia, sotto la superficie scintillante di una metropoli visionaria si trovano numerose zone d'ombra, che celano tutti i problemi di una città che continua a crescere senza una vera attenzione alla comunità. Il *mangaka* non lascia spazio alle illusioni: i quartieri poveri - riconoscibili per le strade strette e gli edifici fatiscenti e affollati - non sono lontani dai quartieri più alla moda, e la separazione fra classi sociali diventa sempre più netta. Da un lato i ricchi, che godono di tutti gli intrattenimenti che la metropoli può offrire, dall'altro la gente comune, che vive in condizioni spesso precarie in un sistema sociale iper-capitalista.



Figura 4: © Amano Jaku, Kōdansha, 2020

Nelle pagine del manga Tokyo appare radicalmente trasformata, non solo nell’architettura ma anche nella popolazione. Infatti, all’inizio del primo capitolo il notiziario trasmesso da una TV accesa informa il lettore che sono passati venticinque anni dall’approvazione di una nuova legge sull’immigrazione, più permissiva della precedente. Nell’ultimo quarto di secolo, quindi, il numero di cittadini stranieri residenti è aumentato in maniera esponenziale, e ciò ha trasformato la città in un vero e proprio *melting pot* di culture e lingue - un contrasto stridente con l’immagine idealizzata, ma comunque popolare, del Giappone come società monoetnica ancora oggi diffusa dalla retorica di stampo nazionalista (cfr. infra, sezione 2 § 2.1).

1.1.2 Adou ma non solo: identità subalterne e alleanze fra i margini

Sono diversi i temi che il manga affronta: la corruzione, il fanatismo religioso, l’evidente collusione fra l’esercito e il governo. Uno dei più importanti, tuttavia, è quello della marginalità: gli *adou* sono posizionati intenzionalmente ai margini della società da parte della stessa organizzazione governativa che conduce gli esperimenti. Nel terzo volume, infatti, si scopre che i bambini vengono selezionati non solo perché malati terminali, ma anche per il loro status di orfani, in modo da essere “isolati con facilità” dato che “i rapporti con eventuali parenti sono labili” (Amano 2022: 159).³⁹

Inoltre, gli *adou* non sono registrati all’anagrafe né in nessun altro database governativo - neanche la polizia riesce a identificarli (Amano 2021b: 25). Ciò è sicuramente dovuto alla segretezza dalla quale l’esperimento di fusione genetica è avvolto, ma resta il fatto che agli *adou* manchi un qualsiasi documento che attesti la loro

³⁹ In originale: “社会的な発言力がなく身内との繋がりも極めて薄いので隔離しやすい” (Amano 2021a: 159).

identità e dimostrì la loro esistenza all'interno della società. In altre parole, non sono riconosciuti come umani e, di conseguenza, non hanno piena dignità di persone. Questa mancanza di riconoscimento si traduce in una marginalizzazione sistematica, che agisce anche a livello legale, relegandoli in una condizione di invisibilità. La loro esistenza rimane, quindi, nell'ombra anche quando camminano fra la folla.

Oltre agli *adou*, in questo manga figurano anche numerose altre identità marginali. Riko, la co-protagonista e la prima alleata che Eight trova nel mondo al di fuori del laboratorio, è scappata da una famiglia abusiva a soli quindici anni, e da allora si mantiene da sola passando da un lavoro precario all'altro. Gero, il secondo 'umano' con cui il protagonista e un altro degli *adou* fuggiti stringeranno un rapporto di amicizia, è un truffatore non troppo scaltro e pieno di debiti che vive di espedienti nei quartieri più malfamati della città. Non è un caso che siano proprio questi individui che vivono in condizioni di subalternità rispetto alle classi più abbienti a stringere i rapporti più solidi (seppur di varia natura) con gli *adou*: la loro condizione di emarginazione li avvicina di più a queste soggettività postumane che al resto della società iper-capitalista all'interno della quale si ritrovano a sopravvivere.

Tuttavia, l'esistenza degli *adou* incarna e rende visibili diverse inquietudini collettive all'interno del mondo distopico nel quale i personaggi si muovono. In primo luogo, la paura del 'diverso', già insita nella società multietnica nella quale vivono, che viene reinterpretata e traslata su queste creature ibride, esempi lampanti di una 'contaminazione' che è già avvenuta e con la quale è necessario confrontarsi.

In secondo luogo, i poteri degli *adou* riportano l'attenzione sulla Natura: per secoli relegata ai margini della mentalità antropocentrica, qui invece ritorna ad essere un'entità viva e potente, capace di sovrastare l'umano e di sovvertire i ruoli e le aspettative, conquistandone e infestandone gli spazi vitali. Gli ambienti urbani, tanto futuristici

quanto sterili, privi di qualsiasi elemento vegetale o animale, sono invasi dagli *adou* e dalle piante che questi ultimi, grazie alle loro abilità sovrannaturali, possono generare - esattamente come i minuscoli e invisibili interstizi tra le cellule umane vengono invasi nel processo di fusione, stravolgendo il codice genetico umano in modo irreversibile.

Ne è un esempio ciò che accade nel secondo capitolo: messo alle strette dall'esercito, il potere di Eight finalmente si risveglia. Ma quella che all'inizio sembra essere un'esplosione si rivela invece per qualcosa di molto diverso, e cioè un gigantesco albero che il bambino sembra evocare quasi inconsciamente e che distrae i militari abbastanza da permettere a lui e a Riko di fuggire. L'enorme tronco e le radici contorte della pianta invadono e deformano lo spazio urbano, penetrando lo strato di cemento e asfalto che isola l'umano dalla Natura. Un'invasione che arriva da oltre del confine della specie e che ricorda quasi un'infezione, causata da un patogeno esterno all'organismo urbano (e umano).

Per quale motivo, quindi, gli *adou* sono considerati inferiori, nonostante oggettivamente possiedano una forza e una potenza superiori rispetto agli esseri umani 'prototipici'? La risposta sta nella prospettiva antropocentrica che ha predominato nella società umana per secoli: quanto più un'entità si discosta dall'ideale dell'*umano*, caratterizzato dai tratti precisi, tanto più essa è percepita come imperfetta, inferiore e indegna. L'esistenza stessa degli *adou* rappresenta, quindi, una sfida al pensiero antropocentrico e umanista, e apre la strada a interrogativi cruciali che mettono in discussione il concetto di 'specie' come categoria dai confini definiti.

Ciò avviene anche attraverso il personaggio di Eight: il protagonista, l'eroe nel quale immedesimarsi e per il quale provare empatia, eppure una figura in tutto e per tutto ibrida, che non si identifica pienamente con nessuna delle due specie che compongono il suo corredo genetico. Il fatto che un personaggio che occupa una posizione marginale,

una zona d’ombra nella quale i confini tra umano e vegetale sfumano, sia invece così centrale nella storia spinge il lettore a mettere in discussione dogmi e idee generalmente date per scontate: la supremazia umana sul resto del pianeta, ad esempio, oppure la possibilità di sfruttare in maniera incondizionata le risorse naturali, o ancora la posizione stessa della specie umana in un mondo che appare sempre più interconnesso.

1.2 *Fool night* di Yasuda Kasumi

La seconda parte di questo capitolo è dedicata a *Fool night*, una serie manga *seinen* scritta e disegnata da Yasuda Kasumi, pubblicata a puntate sulla rivista *Biggu Komikku Superiōru* (ビッグコミックスペリオール, Big Comic Superior) a partire dal 2021, e in seguito raccolta in volumi dalla casa editrice Shōgakukan. L’opera, ancora in corso di pubblicazione, è stata poi tradotta in diverse lingue, fra cui l’italiano.⁴⁰

Così come il manga esplorato nel paragrafo precedente, anche *Fool night* offre diversi spunti di riflessione legati alla possibilità, in un futuro forse ancora abbastanza lontano, che il DNA umano venga riscritto grazie all’impianto di materiale genetico di origine vegetale. Tuttavia, lo scopo e le modalità attraverso le quali l’ibridizzazione avviene sono radicalmente diverse: il risultato del processo non è un miglioramento del corredo genetico del soggetto, ma una lenta e ineluttabile ‘transizione’ che lo porta a diventare un’entità irriconoscibile e fondamentalmente sconosciuta. Anche per *Fool Night*, la serialità dell’opera e il fatto di non essere ancora conclusa rendono necessario stabilire con precisione quali sono i limiti dell’analisi testuale: le seguenti riflessioni si

⁴⁰ L’edizione italiana, intitolata sempre *Fool night*, è pubblicata da Dynit Manga a partire dal 2022 nella traduzione di Irene Cantoni. Le citazioni dal testo in giapponese provengono dall’opera originale, mentre le eventuali traduzioni in italiano sono prese da questa edizione.

basano sulle informazioni fornite al lettore nei primi tre volumi del manga, tenendo sempre presente il fatto che gli sviluppi nei capitoli più recenti potrebbero cambiare l'accuratezza di alcune delle affermazioni qui riportate.

1.2.1 La trama

Le primissime pagine del primo volume fungono da breve prologo a quella che sarà poi la vicenda principale. Due bambini, Tōshirō e Yomiko, si incamminano insieme verso la scuola. Nonostante entrambi si scambino un “Buongiorno” come saluto, il cielo che si staglia sopra di loro è completamente nero, e anche le strade che attraversano sembrano essere sospese in uno spazio vuoto e oscuro. I ragazzini continuano a camminare, passando accanto a degli esseri che sembrano essere solo in parte umani senza prestare loro attenzione. Uno di questi mormora: “Non esiste notte che non diventi giorno … Non esiste notte che non diventi …” (Yasuda 2022b: 4).⁴¹ Qualche pagina dopo, una didascalia descrive in breve il mondo in cui ci troviamo: sono passati cento anni da quando una fitta coltre di nubi ha nascosto per sempre il sole, lasciando il pianeta nel buio completo. Quasi nessuno ricorda ormai l'avvicendarsi del giorno e della notte, e l'unica stagione rimasta è l'inverno.

A causa di questo cambiamento drastico non solo del clima, ma delle condizioni di vita sulla Terra più in generale, tutte le specie di piante hanno iniziato gradualmente a estinguersi, non ricevendo più la luce del sole, e anche la quantità di ossigeno nell'atmosfera ha iniziato a diminuire drasticamente. Per contrastare il processo ed evitare un'estinzione di massa sono stati messi appunto diversi metodi per produrre aria respirabile, ma nessuno è efficace come la ‘transizione botanica’ (*tenka* 転花), un’operazione che prevede l’impianto di un ‘seme’ speciale che “si nutre dell’anima

⁴¹ In originale “明けない夜はない…明けない夜は…” (Yasuda 2021a: 4).

umana" (Yasuda 2022b: 12), e che gradualmente, nel corso di due anni, trasforma il paziente in una pianta capace di sopravvivere nella pochissima luce che arriva sulla superficie e di produrre ossigeno per il resto della popolazione.



Figura 5: © Yasuda Kasumi, Shōgakukan, 2021

La procedura di transizione botanica è irreversibile: i tessuti organici e l'anima stessa del paziente verranno, alla fine del processo, consumati dall'organismo vegetale, e del paziente soggetto a questa operazione non rimarrà più niente - se non la sua volontà di umano e quella che da fuori sembra essere solo una bellissima pianta: uno 'spettro botanico' (*reika* 灵花). Data la drasticità di questa soluzione, essa viene applicata solo a malati terminali ai quali rimangono pochi mesi di vita: come in *Adou*, infatti, anche qui il 'seme' è capace di guarire qualsiasi malattia e sostenere il corpo umano per i due anni necessari al completamento della transizione. A chi si sottopone all'operazione, inoltre, vengono pagati dieci milioni di yen, un sostegno economico per il tempo che rimane loro

da vivere come esseri umani. Quindi, contrariamente a quello che succede in *Adou*, dove la fusione vegetale è una procedura scientifica segreta ancora in corso di sperimentazione, in *Fool night* la transizione botanica è una pratica legalizzata, che avviene allo scoperto, secondo regole e protocolli ben precisi: ogni domanda presentata è attentamente vagliata, e lo stato di salute medica dei candidati viene controllato con dei test specifici per assicurare la condizione terminale della malattia.

Dopo il breve prologo, la storia prende il via sedici anni dopo: è il 2321, e le vite dei due bambini non potrebbero essere più distanti. Yomiko ha completato con successo gli studi e lavora adesso come *factotum* proprio nell'ospedale per la transizione botanica della città, occupandosi sia dell'accettazione dei pazienti che dell'operazione di impianto. La situazione di Tōshirō, invece, è molto diversa: la madre ha gravi problemi mentali che le impediscono di lavorare e che la rendono violenta quando non assume i costosi farmaci di cui ha bisogno, e lui ha dovuto lasciare la scuola prima del diploma per iniziare a lavorare in posizioni malpagate e con turni logoranti in fabbrica. Con estrema fatica, nel corso di due anni è riuscito a mettere da parte una piccola somma per tornare a studiare e trovare un impiego migliore, ma i suoi piani vanno in frantumi quando viene privato dello stipendio mensile per non aver raggiunto il requisito minimo di produttività. Attanagliato dalla fame, dai debiti con la clinica che segue la madre, e dalle tasse sull'ossigeno che deve ancora pagare, il ragazzo compie una scelta che cambierà per sempre il corso della sua vita: ingerisce dei rifiuti industriali e si reca presso l'ospedale per la transizione botanica, dove incontra Yomiko per la prima volta da quando ha lasciato la scuola. Tōshirō non è il primo e di certo non è l'unico a ridursi volontariamente in fin di vita per costringere i medici a effettuare l'operazione e ricevere i dieci milioni di yen promessi: in una società post-capitalista come quella nella quale i due protagonisti vivono, dove l'aria respirabile è un servizio a cui si accede pagando e dove le risorse alimentari

scarseggiano sempre più, è solo una classe di pochi eletti a non avere alcun debito.

Una volta operato, Tōshirō scopre di possedere un potere fuori dal comune: il ragazzo, infatti, è capace di ascoltare e comprendere i ‘bisbigli’ degli spettri botanici in uno stadio avanzato della transizione, rumori che descrive come simili a interferenze e che trasmettono sensazioni, emozioni, e ogni tanto parole di queste creature - tutt’altro che inerti e silenziose come si pensava.



Figura 6: © Yasuda Kasumi, Shōgakukan, 2021

Inoltre, il ragazzo scopre che il piccolo germoglio che spunta dalla sua pancia, lì dove ci sono ancora i punti dell’operazione, può estendersi e ‘connettersi’ con altri spettri botanici, rendendo la comunicazione chiara e a doppio senso.

L’interazione con queste soggettività ibride, tuttavia, non è priva di conseguenze: Tōshirō prova dolore fisico quando ascolta per troppo tempo i suoni emessi dagli altri spettri, e lo sforzo sembra inoltre accelerare il suo stesso processo di transizione.

Grazie a questa sua capacità, il protagonista viene assunto dall’ospedale come

impiegato speciale a tempo determinato, assegnato all’ufficio che si occupa di ricercare, su richiesta di amici e familiari, determinati spettri botanici spariti prima di ultimare la transizione. Tali indagini sono, di solito, inconcludenti, in quanto è difficile accertarsi che un determinato albero sia proprio quello spettro botanico, ma il potere di Tōshirō rende possibile dimostrarlo.

Il mistero che avvolge queste creature si infittisce quando Yomiko viene assegnata come supporto alla polizia nell’ambito di un’indagine riguardante una serie di omicidi particolarmente efferati. Non ci sono indizi che suggeriscano un movente, e si sospetta che il colpevole sia uno spettro botanico a uno stadio avanzato della propria trasformazione, capace di mimetizzarsi nell’ambiente e di colpire a sorpresa. È nel corso di queste indagini che i due protagonisti scoprono che, contrariamente a quanto si pensava, non tutti gli spettri botanici perdono la capacità di muoversi una volta che le piante hanno consumato le ossa e i muscoli dell’ospite. Alcune di queste creature, quindi, non solo possono ancora muoversi, ma acquisiscono anche una forza sovrumana grazie proprio al processo di transizione botanica (Yasuda 2021b: 151).⁴²

In un momento in cui le indagini sembrano essere arrivate a un punto morto, l’assassino attacca Yomiko e Tōshirō cogliendoli di sorpresa poco lontano dall’ospedale. La ragazza viene ferita gravemente, ma Tōshirō riesce a salvarla e a vedere finalmente da vicino lo spettro botanico animato da una furia omicida: il corpo è una pianta rampicante che si avvolge su sé stessa, creando delle sembianze vagamente antropomorfe, ma sembra che nient’altro di umano sia rimasto. Data la sua apparente vicinanza all’edera gli viene dato il nome in codice Ivy, ma più avanti si scopre che la pianta che compone ormai totalmente il suo corpo non è edera, bensì una specie infestante che non viene impiegata per la transizione botanica negli ospedali.

⁴² In originale “転花によってなんらかの力を得た人間です”.

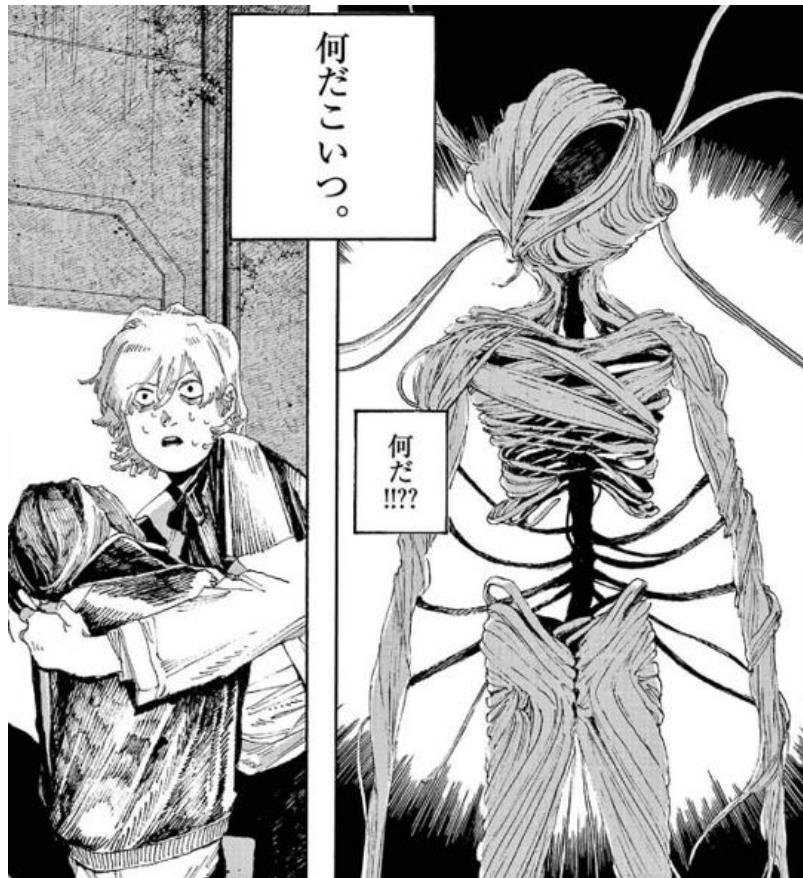


Figura 7: © Yasuda Kasumi, Shōgakukan, 2022

Gli esperti dell'ospedale inviati a supporto della polizia sono perplessi, e fra le prime ipotesi avanzano quella della mutazione. Se il processo tradizionale di transizione prevede che le cellule vegetali si nutrano dei tessuti animali consumandoli completamente, l'eccezione costituita da Ivy suggerisce invece che la transizione botanica possa anche portare a una assimilazione parziale (Yasuda 2021b: 159).

Il mistero dietro a questa nuova forma di identità ibrida fra umano e non umano e alle motivazioni che la spingono a uccidere sarà il filo conduttore della trama nei capitoli seguenti. Sono molti gli interrogativi con i quali il terzo volume si conclude: da dove viene Ivy, e chi ha effettuato l'impianto? Cosa ha reso possibile la sua esistenza? Quali sono le implicazioni per gli spettri botanici in transizione o per i futuri interventi?

1.2.2 Gli spettri botanici

Le soggettività ibride rappresentate dagli spettri botanici sono quindi il nucleo centrale attorno al quale si articola la narrazione. Tuttavia, nonostante la procedura della transizione botanica si pratichi da molti anni, le conoscenze che gli esseri umani hanno riguardo a queste creature così vicine ma allo stesso tempo così lontane sono ancora scarse. Basti pensare al fatto che la capacità di Tōshirō di capire i suoni emessi dagli spettri botanici o di comunicare con loro attraverso il contatto fisico rappresenti una sorpresa – non solo un fenomeno che non si era mai verificato prima, ma una vera e propria rivelazione su quello che queste entità effettivamente sono. Ma non è il solo esempio: più avanti nella narrazione si scopriranno diversi aspetti ancora nascosti della transizione botanica, come la capacità del ‘seme’ di crescere in maniera esplosiva e condensare l’intero processo in poche ore nel caso in cui le condizioni del paziente siano estremamente critiche.

La possibilità di comunicare con le piante ‘artificiali’ altera radicalmente la prospettiva sul processo di transizione botanica non solo dei personaggi all’interno dell’opera ma anche di chi legge. Gli spettri, inizialmente considerati alla stregua delle piante ‘naturali’ e quindi ridotti a veri e propri *oggetti viventi*, si riposizionano a forza a cavallo del confine fra le specie - ormai sempre più sfumato e simile a un *continuum* fra due estremi, l’umano e il vegetale.

Dopotutto, dove tracciare il confine fra questi due poli? Un individuo che ha appena subito l’operazione ha già perso totalmente la sua umanità, o esiste un momento preciso nel quale si smette di essere umani e si diventa spettri botanici? In quanto entità postumane dotate di una propria soggettività - per quanto non immediatamente percepibile dagli esseri umani - gli spettri botanici obbligano gli umani che li circondano a riconsiderare non solo le loro definizioni di ‘umano’ e ‘specie’, ma anche il loro

rapporto con la Natura più in generale.

La natura profondamente ibrida di queste creature è enfatizzata dalle tavole di Yasuda, nelle quali gli spettri botanici sono rappresentati in vari stadi della loro transizione: la pelle perforata dai germogli, gli arti allungati e deformati come rami, casse toraciche senza più organi o muscoli ma piene di fiori - dettagli a volte grotteschi e che rasentano il *body horror*, ma che sono efficaci nel comunicare la drasticità di questa operazione.



Figura 8: © Yasuda Kasumi, Shōgakukan, 2021

La corporeità postumana degli spettri botanici ricalca e in qualche modo amplifica la visione del corpo come permeabile teorizzata dalla *transcorporeality*: l'organismo vegetale lo penetra e lo consuma senza incontrare alcuna resistenza, ricordandoci quanto il nostro stesso corpo sia vulnerabile. Ma non è solo la fisicità ‘contaminata’ a indicare il loro nuovo status di *outsider*: all’interno delle vignette gli spettri sono spesso raffigurati sullo sfondo, dietro ai personaggi ‘umani’, a volte come vere e proprie decorazioni - relegati quindi non solo a produrre ossigeno per garantire la sopravvivenza degli altri

membri della specie che hanno dovuto abbandonare, ma ridotti a una funzione estetica solitamente riservata a entità non umane. Tutte le ‘piante’ che appaiono nello spazio urbano di *Fool night* sono in realtà spettri botanici – le piante ‘naturali’ si sono in buona parte estinte, e i pochi e costosissimi esemplari che vengono fatti crescere artificialmente nell’oscurità sono riservati a coloro che hanno abbastanza denaro per poterseli permettere.

Così come nel lettore che si imbatte nelle bellissime e inquietanti illustrazioni di spettri botanici in diverse fasi della transizione sorgono dei dubbi etici riguardo a questa pratica, anche nella società in cui i protagonisti si muovono il dibattito sulla legittimità della transizione botanica è particolarmente acceso. Una parte minoritaria dell’opinione pubblica, infatti, è fermamente contraria all’operazione, in quanto essa mina le fondamenta di ciò che è l’essere umano e allo stesso tempo sovverte l’ordine naturale delle cose (Yasuda 2022a: 40-45). Tuttavia, il lettore è messo immediatamente di fronte alla realtà del mondo distopico nel quale è immerso: nessuna delle soluzioni proposte da questo gruppo di opposizione è davvero attuabile, e senza gli spettri botanici per gli altri umani non c’è speranza di sopravvivere. Inoltre, la transizione botanica risolve un altro importante problema della società umana: la sovrappopolazione in relazione alle risorse effettivamente disponibili (52).

Ed è proprio qui che entra in gioco Ivy, un esemplare unico, forse frutto di una mutazione, ma che pone l’umanità di fronte a un bivio. Ivy, infatti, rappresenta un nuovo tipo di soggettività postumana, ancora diversa dagli spettri botanici ma che contiene in sé un grande potere immaginifico, rappresentando quello che l’umano può effettivamente diventare. Il suo essere un organismo totalmente ibrido stimola la curiosità dei ricercatori dell’ospedale per la transizione botanica, e la sua corporeità altamente contaminata viene da loro indicata come la “chiave per l’evoluzione umana”⁴³ (Yasuda 2021b: 182): se il

⁴³ In originale “人類進化の鍵”.

pianeta è carente di ossigeno, trasformarsi in uno spettro botanico senziente e capace di muoversi e agire potrebbe essere il gradino superiore, una nuova forma di umano che si libera delle funzioni organiche e biologiche ormai inutili per adottarne altre che consentano invece di sopravvivere su un pianeta che è ormai radicalmente cambiato. La soggettività postumana dello spettro botanico e di Ivy in particolare crea quindi uno spazio fertile aperto a nuove possibilità e a nuovi modi di esistere in un ambiente ormai ostile.

1.2.3 Sopravvivere in un mondo post-capitalista

Al di là delle figure degli spettri botanici e del mistero che le avvolge, *Fool night* presenta un forte elemento di critica sociale che rende il mondo distopico immaginato da Yasuda più vicino alla nostra quotidianità di quanto ci piaccia pensare. In linea con il genere distopico, la società in cui vive Tōshirō appare a tutti gli effetti come una versione peggiore della nostra: non ci sono sostanziali miglioramenti della qualità della vita o della tecnologia per il comune cittadino, anzi la notte e l'inverno perenne sembrano avereroso anche le poche certezze e le aspettative delle classi medie e meno abbienti. All'interno del testo è possibile rintracciare diverse problematiche sociali che affliggono la nostra contemporaneità, portate all'estremo nel mondo buio e claustrofobico di *Fool night* - a iniziare dal sempre crescente divario fra chi vive nel lusso e chi invece non può permetterselo, ma anche fra la classe media e chi vive in condizioni di estrema povertà. All'interno dei primi tre volumi del manga, i membri delle classi più abbienti non sembrano mescolarsi al resto della popolazione e appaiono principalmente come vittime di Ivy, che sembra prendere di mira solo famiglie particolarmente facoltose. Tuttavia, anche la quotidianità di un funzionario pubblico come Yomiko è radicalmente diversa da quella dei più poveri e deboli della società. Basti pensare che la ragazza guadagna

abbastanza da potersi permettere di spendere per una sola cena una cifra quasi pari allo stipendio mensile che Tōshirō guadagna in fabbrica.

Allo stesso tempo, le condizioni lavorative per chi non ha mezzi di sostentamento o non ha un alto livello di istruzione sono tutt'altro che ottimali. Nonostante lavori con turni di quattordici ore giornaliere, la paga di Tōshirō non è abbastanza alta per coprire tutte le spese necessarie a sostenere sé stesso e la madre malata. Inoltre, non ha nessuna garanzia contrattuale o protezione sindacale: basta non raggiungere la quota di produttività minima in un solo turno per vedersi togliere l'intero stipendio mensile. La rabbia di Tōshirō per la sua condizione si manifesta in maniera esplosiva nei primi capitoli del manga: come è possibile andare avanti in un sistema che sembra creato appositamente per farti fallire?

La società descritta in *Fool night*, infatti, sembra aver privatizzato tutte le risorse essenziali e i servizi sociali, a partire dalle cure mediche che Tōshirō non può permettersi né per la madre né per salvare sé stesso con un metodo che non sia la transizione botanica dopo aver ingerito rifiuti tossici. Ma anche l'ossigeno, una sostanza senza la quale nessun tipo di vita come la conosciamo è possibile, è ormai un bene soggetto a una elevata tassazione: le ingenti somme versate dai cittadini vanno infatti a finanziare le costose operazioni di transizione botanica e il fondo di dieci milioni di yen che ognuno dei pazienti riceve.

Lo sfruttamento indiscriminato di qualsiasi tipo di risorsa o materia prima, infine, passa anche dai corpi - umani e non. Gli spettri botanici, infatti, una volta terminata la transizione diventano a tutti gli effetti proprietà dello Stato (Yasuda 2021a: 123) e, anche se in teoria in quanto tali devono essere protetti, non è raro che i loro corpi vegetali vengano usati in maniera illegale per la produzione di legno - un materiale ormai

incredibilmente raro - o addirittura per produrre del cibo “artificiale”.⁴⁴

Fool night esplora quindi il significato di vivere e sopravvivere in una società post-capitalista costringendoci, attraverso l’astrazione e l’estremizzazione di problematiche che sono già presenti nella nostra contemporaneità, a riflettere sul nostro futuro e su alternative a quella che sembra essere una strada già tracciata. L’onnipresente cielo nero, che sovrasta la città e opprime chi ne percorre le strade, non è altro che un simbolo proprio del sistema economico, politico, e sociale capitalista - un sistema claustrofobico, che minaccia di rinchiuderci per sempre in un futuro senza luce o speranza.

1.3 Alcune riflessioni

Le due opere presentate in questo capitolo hanno atmosfere, trame, personaggi drasticamente diversi fra loro. Allo stesso tempo, sono diversi i punti di contatto che possono essere evidenziati da una comparazione dei testi. Sia *Adou* che *Fool Night*, infatti, ruotano attorno a un’idea comune di identità ibrida che vede il DNA umano fuso con del materiale genetico di origine vegetale - Eight e Tōshirō non sono più ‘solo’ umani, ma anche qualcos’altro. Entrambi i protagonisti subiscono questa mutazione dopo essere stati soggetti a specifiche procedure scientifiche, segrete e nascoste nel caso di *Adou* che sono viceversa prassi comune nella società distopica immaginata invece da Yasuda in *Fool Night*.

La premessa di questi manga è simile: in entrambi, infatti, l’alterità ‘vegetale’ viene impiantata all’interno del corpo del ‘paziente’ (che ne sia consapevole o meno) al fine di migliorarne le condizioni a breve termine, ma con lo scopo, più o meno esplicito,

⁴⁴ In originale “人造” (Yasuda 2021b: 63).

di sfruttarlo in seguito come risorsa. Tuttavia, sono diversi gli elementi che differenziano le due opere: il mondo nel quale i protagonisti si muovono, ad esempio, il loro ruolo all'interno della società, o ancora le modalità con le quali la trasformazione e l'ibridizzazione del corpo avvengono.

In *Adou*, Eight non viene più considerato un bambino da parte dei ricercatori che hanno seguito la sua ibridizzazione o dall'esercito, ma semplicemente una ‘cavia’ che ha dato una risposta anomala agli esperimenti effettuati. E quando finalmente il suo potere si risveglia viene temuto per quello che è diventato: un’arma biologica senziente, sviluppata attraverso l’ingegneria genetica, che è sfuggita al controllo dei suoi ‘creatori’.

Dall’altro lato, Tōshirō in quanto spettro botanico non è visto come un mezzo di distruzione ma di creazione, un’importante risorsa che rende possibile la sopravvivenza umana. Allo stesso tempo, all’inizio della storia gli spettri botanici sono visti come inerti, privi di anima, ‘oggetti viventi’, e il loro destino non è certo guardato come desiderabile.

Anche lo scenario distopico nel quale Eight e Tōshirō si muovono è radicalmente diverso. Da un lato una Tokyo ipertecnologica, nella quale un aumento dell’immigrazione ha inasprito i conflitti sociali e stimolato la ricerca di nuove armi atte a mantenere lo *status quo*; dall’altro, invece, un mondo irrevocabilmente stravolto da uno sconvolgimento climatico⁴⁵ verificatosi un secolo prima che ha reso la Terra ostile e inabitabile e le condizioni di vita ancora più dure per chi non è abbiente – un vero e proprio esempio di *slow violence*, per citare Robert Nixon (2011). Nonostante queste differenze, entrambi i mondi distopici riescono nell’intento di metterci di fronte a uno specchio della società contemporanea: l’inasprimento dei conflitti sociali, la crescente intolleranza per il diverso, il costante logoramento del ‘bene comune’, la distruzione

⁴⁵ All’inizio della storia non è ancora ben chiaro cosa abbia causato la spessa coltre di nubi, ma da alcuni indizi si può intuire che la sua origine è probabilmente collegata alle attività umane.

dell’ambiente naturale - sono tutti temi che tornano più volte e in modi diversi.

Il vero punto di contatto fra le due opere, tuttavia, si ritrova proprio nelle soggettività postumane che ne sono protagoniste. In particolare, sia in *Adou* che in *Fool night*, l’impianto di materiale genetico vegetale rappresenta un punto di non ritorno: la corporeità umana, invasa dal ‘seme’, diventa una fonte di sostentamento per l’organismo esterno. In modalità e tempistiche diverse, sia gli *adou* che gli spettri botanici cedono alla pianta il controllo del proprio corpo, lasciando che venga consumato fino a sparire. È possibile interpretare la perdita del controllo e dell’autodeterminazione corporea come un riflesso di due aspetti fondamentali della paura della contaminazione. Così come le radiazioni o un virus possono ‘violare’ il corpo umano e mandare fuori controllo i numerosi processi che mantengono in vita l’individuo, anche la pianta geneticamente modificata ha il potere di disumanizzare il corpo che occupa privandolo della sua autonomia - in modi a volte estremi, come accade in *Fool night*.

L’ibridizzazione con una specie vegetale diventa quindi una metafora molto potente per rappresentare la paura della contaminazione - ma anche per guardare all’essere *in-between* da un nuovo punto di vista. Nello specifico, la prospettiva post-antropocentrica delineata da Braidotti (2013: 50) come una ‘apertura’ verso lo *zoe*, ovvero verso tutto ciò che è non umano, si rivela particolarmente adatta a questi mondi distopici e alle soggettività che li abitano. Gli *adou* e gli spettri botanici rappresentano proprio quella “dynamic, self-organizing structure of life itself” (60) che nel *radical posthumanism* di Braidotti spinge verso una ridefinizione delle gerarchie antropocentriche. Tōshirō, Eight, e persino la misteriosa creatura denominata Ivy portano non solo gli altri personaggi all’interno dei due manga ma i lettori stessi ad eliminare quel confine tra “the portion of life – both organic and discursive – that has traditionally been reserved for *anthropos*, that is to say *bios*, and the wider scope of animal and non-human

life”, e cioè lo *zoe* (60).

In entrambi i testi le soggettività ibride, postumane, che contengono al loro interno corredi genetici plurali e in costante divenire, sono viste come figure positive, e le convenzioni del genere *seinen* al quale entrambe le opere sono legate individuano in maniera univoca Eight e Tōshirō come i protagonisti nei quali i lettori devono immedesimarsi. Leggendo i due manga, infatti, è impossibile non prendere le parti dei due giovani nella loro lotta per la sopravvivenza all'interno di società ultra-capitaliste dove lo sfruttamento dei corpi e delle corporeità è la regola, e da questa 'immedesimazione può scaturire una nuova consapevolezza postumana del nostro posizionamento sul pianeta.

Capitolo 2: Vivere ai margini: animali (non) umani ne *La fabbrica* e *Ookami Rise*

All'interno di questo capitolo verranno presentate due opere che in modi diversi mettono al centro soggettività postumane fra ‘umano’ e ‘animale’ che sfumano il confine fra le specie.

Al contrario delle piante, percepite come lontane da ciò che ci rende umani, gli animali sono spesso visti come molto più vicini, e questa percezione è influenzata anche da un rapporto millenario fra umani e animali – un rapporto che a volte è risultato in una semplice coesistenza, ma che in alcuni casi si è tradotto in un addomesticamento e in una vera e propria convivenza.

Gli animali sono anche spesso ‘personificati’ all’interno della cultura popolare: ad alcune specie vengono assegnati arbitrariamente dei tratti della personalità tipicamente umani, o ancora si tende a leggere espressioni ed emozioni umane nei loro volti. Tuttavia, queste creature spesso rappresentano una estremizzazione di determinate caratteristiche umane, e l’essere associato in qualche modo all’*animale* ha delle connotazioni denigratorie ancora ben radicate nella società.

L’eccezionalismo umano, infatti, ci spinge a vedere la nostra specie come superiore, civilizzata, e quindi in diritto di disporre di tutte le creature considerate ‘inferiori’. D’altronde, la possibilità di cambiare prospettiva e vedere l’umano come parte di una comunità più ampia che include tutti gli animali (per non parlare di tutte le entità al di fuori del regno animale) è ancora un motivo di controversia. Nonostante a partire dagli anni Sessanta e Settanta si sia sviluppata una consapevolezza ecologica che ha gettato le basi per quelle che sono le ‘visioni postumane’ e le istanze antispeciste del nuovo millennio, l’idea che l’umano possa essere inserito in un sistema di relazioni non gerarchiche ma alla pari è ancora poco accettata, e gli umani rimangono ancora oggi

“repulsed by the idea of their own animality” (Alaimo 2010: 151).

A questo proposito, le due opere approfondite nel presente capitolo propongono una sovversione dell’ideale antropocentrico attraverso figure ibride che intersecano l’umano con l’animale - figure che, in modi diversi, si pongono come una alternativa a una società capitalista, patriarcale, umanista. Il primo paragrafo sarà quindi dedicato a *La fabbrica* (2013), di Oyamada Hiroko che, attraverso le storie di tre lavoratori in un immenso complesso industriale e degli animali ‘autoctoni’ che lo abitano, spinge il lettore a riflettere su quanto la realtà quotidiana si discosti ormai sempre meno da una vera e propria distopia. Il secondo paragrafo, invece, sarà dedicato a *Ookami rise* (2018-2021), un manga di Itō Yu che utilizza delle figure ibride fra umano e lupo per riflettere non solo sulla paura della contaminazione, ma anche sulla discriminazione che spesso ne consegue.

2.1 *La fabbrica* di Oyamada Hiroko

La prima parte di questo capitolo è dedicato a *La fabbrica*, un romanzo breve della scrittrice giapponese Oyamada Hiroko pubblicato nel 2013 dalla casa editrice Shinchōsha. Opera prima dell’autrice, *La fabbrica* ha riscosso immediatamente un enorme successo: è stato nominato per il prestigioso premio letterario Mishima Yukio e ha vinto il premio Oda Sakunosuke, e in seguito alla popolarità raggiunta in patria è stato tradotto in diverse lingue⁴⁶.

Nata nel 1983 nella prefettura di Hiroshima, Oyamada fa parte di quella che in

⁴⁶ L’edizione italiana è stata pubblicata da Neri Pozza nel 2021 nella traduzione di Gianluca Coci. Le citazioni dal testo in giapponese provengono dall’opera originale, mentre le eventuali traduzioni in italiano sono prese da questa edizione.

Giappone viene definita la ‘generazione perduta’, ovvero quella fascia di popolazione che ha fatto il suo ingresso nel mondo del lavoro nel periodo di recessione e stagnazione che ha colpito il paese dopo lo scoppio della bolla economica. L’instabilità lavorativa da lei vissuta negli anni successivi alla laurea e lo spaesamento dovuto al cambiamento radicale non solo della situazione economica giapponese ma anche del sistema di valori sui quali era stata fondata la società del dopoguerra sono alcuni dei motivi che l’hanno spinta a scrivere, e in particolare a occuparsi attraverso la sua scrittura di problemi sociali (Oyamada 2010, Boyd 2020).

In uno stile surreale, quasi onirico, Oyamada riesce a dipingere con la sua scrittura il ritratto di un mondo precario, dove ogni certezza è svanita - inclusa quella della soggettività individuale e del posizionamento dell’umano come contrapposto a tutto quello che è non umano, e quindi altro. Ne *La fabbrica*, in particolare, i punti di vista dei tre protagonisti si sovrappongono e si confondono, sembrano sfumarsi l’uno nell’altro e abbandonare ogni prospettiva individuale e ogni temporalità o logica lineare, andando a rafforzare la sensazione che l’intero ecosistema della fabbrica sia formato da elementi diversi – fra cui l’umano – uniti da legami indissolubili.

2.1.1 La trama

Come già si evince dal titolo, la quasi totalità del romanzo si svolge fra le imponenti mura della ‘fabbrica’: un enorme complesso di edifici, grigio e anonimo, che sembra sovrastare e quasi inghiottire la cittadina vicina, dalla quale provengono molti dei suoi dipendenti. Non viene mai rivelato cosa viene prodotto in questo misterioso complesso industriale, e molti dei processi produttivi affidati ai protagonisti o ad altri personaggi secondari sembrano essere non solo senza un vero fine, ma a volte anche contraddittori fra di loro.

Il romanzo segue il punto di vista di tre diversi dipendenti della fabbrica: Ushiyama Yoshiko, una giovane ragazza che non riesce a trovare un lavoro stabile che le consenta di mantenersi, Furufue Yoshio, un giovane ricercatore specializzato in muschi e licheni, e infine il fratello di Ushiyama, del quale non si conosce il nome, un informatico da poco rimasto senza lavoro.

Per quanto i tre siano diversi nella personalità, nel percorso di studi, e anche nelle mansioni a loro affidate all'interno della fabbrica, un aspetto che li accomuna è quello di trovarsi tutti e tre in una posizione precaria all'interno della società: Yoshiko è laureata in linguistica giapponese, e nonostante abbia cambiato ben cinque lavori da quando ha terminato gli studi non è ancora riuscita a trovare un impiego a tempo indeterminato che la soddisfi. Furufue, invece, ha tentato di intraprendere la carriera accademica, ma la mancanza di fondi in un ambito di nicchia e poco spendibile a livello commerciale come il suo lo ha costretto a lasciare l'università e ad accettare un impiego alla fabbrica. Ushiyama, infine, è stato licenziato dal suo vecchio lavoro da un giorno all'altro, e a trent'anni sente di non essere più competitivo nel mercato del lavoro. Tutti e tre, quindi, entrano a far parte del personale della fabbrica non tanto per seguire le proprie aspirazioni, ma per avere un impiego che consenta loro di mantenersi e li faccia uscire dalla condizione di precarietà lavorativa.

Le mansioni alle quali sono assegnati sono molto diverse. Yoshiko entra a far parte di una squadra di lavoratori il cui compito è azionare delle enormi macchine tritadocumenti e distruggere fogli di vario tipo per quasi otto ore al giorno. Furufue, invece, viene selezionato dall'azienda come capo dell'Ufficio per lo sviluppo dei 'tetti verdi', con il compito di studiare i muschi presenti nei terreni di proprietà della fabbrica per procedere poi al rivestimento degli edifici. Ushiyama, infine, viene assegnato alla correzione di bozze di varia natura: manuali tecnici, volantini promozionali, e anche strani

trattati e relazioni di uffici che non ha mai sentito nominare – un lavoro completamente diverso da quello che svolgeva prima, lontano dai computer e da ogni forma di tecnologia.

La quotidianità e la monotonia del lavoro in fabbrica non tardano a incidere sull’umore e sulle abitudini dei tre dipendenti. Yoshiko passa la maggior parte del tempo a chiedersi il motivo per il quale è lì, a distruggere per giornate intere documenti dei quali non conosce l’origine o lo scopo, mentre il fratello sente che tutti i suoi studi precedenti sono sprecati in un lavoro di questo tipo, che non lo stimola in nessun modo. Infine, Furufue, al quale è stata data carta bianca sui materiali e le risorse di cui potrebbe aver bisogno, continua a svolgere le sue ricerche e a organizzare eventi comunitari sui muschi senza avere una direzione precisa né ricevere direttive su come procedere.

Nel testo originale il passaggio da un punto di vista all’altro non viene chiaramente marcato, se non con un nuovo capoverso, e andando avanti con la lettura diventa sempre più difficile distinguere a colpo d’occhio chi dei tre protagonisti sta parlando o l’ordine temporale nel quale le vicende accadono. L’effetto è volutamente straniante e riflette l’alienazione che i tre giovani provano nella loro vita all’interno della fabbrica, che sembra allargarsi e deformarsi fino ad avvolgere qualsiasi aspetto della loro esistenza e a rendere ogni giorno simile al precedente e al successivo.

Ciò diventa particolarmente evidente nella seconda metà del romanzo, quando Furufue e Yoshiko si incontrano sull’enorme ponte che collega le due sponde del fiume che attraversa la fabbrica. Mentre pranzano insieme i due iniziano a conversare e la ragazza chiede al ricercatore quali risultati ha raggiunto da quando è stato assunto; è solo in quel momento che Furufue (insieme al lettore) realizza che sono passati ben quindici anni da quando ha iniziato a lavorare per la fabbrica. In tutto quel tempo non solo non ha portato a termine il compito che gli era stato assegnato, ma a sua insaputa quest’ultimo è stato affidato a una ditta specializzata che lo ha completato senza che lui se ne accorgesse.

L'immensa struttura della fabbrica, così ampia da avere una linea di autobus interna e da ospitare anche abitazioni e attività commerciali, sembra espandersi sempre più, fino a raggiungere dimensioni surreali. E, allo stesso tempo, il mistero riguardo alla fabbrica stessa, all'azienda che la gestisce e ai beni che produce sembra infittirsi ogni giorno di più. Il fratello di Yoshiko, sempre più perplesso e stanco del suo lavoro di correttore di bozze, sembra non riuscire a trovare una risposta nemmeno nei materiali che legge per otto ore al giorno:

Profili di aziende, manuali d'istruzioni di vari macchinari, libri e fascicoletti per bambini, opuscoli informativi a uso interno, ricettari, volumi di storia, chimica e altre materie: chi erano gli autori? Per chi scrivevano quei testi e a quale scopo? Perché erano così tanti e dovevano essere revisionati tutti i giorni? Se si trattava di testi della fabbrica, quali erano esattamente i prodotti che la fabbrica immetteva sul mercato? E che cos'era, in fondo, la fabbrica? Perché e da quando esisteva? (Oyamada 2021. Kindle Edition)⁴⁷

Dopo poco tempo, ognuno dei tre protagonisti si accorge che degli strani animali popolano alcuni degli ambienti dell'enorme complesso – animali che non hanno mai visto prima al di fuori delle massicce mura che lo circondano. Queste bizzarre specie sembrano essersi adattate alla vita nella fabbrica: i cormorani, dal corpo completamente nero, vivono sulle sponde del grande fiume che attraversa la fabbrica, vicino ai canali di scolo delle fognature, proprio come le nutrie dal dorso grigio. Inoltre, attraverso una sorta di trattato scritto da uno dei bambini che partecipano agli eventi comunitari organizzati da

⁴⁷ In originale: “企業の概要のようなものから、子供向けの何かから機械の説明書、社内通告、料理の作り方、科学や歴史…毎日校正するこれらの文章は誰が誰のために書いて、校閲を要しているのだろうか。全てが工場の文書だとするのなら、工場は一体何を作って、何をしているのだろうか”, (Oyamada 2018: 107).

Furufue, veniamo a conoscenza anche di un’ultima specie ‘autoctona’: la lucertola delle lavatrici, un animale a sangue freddo che vive nelle lavanderie industriali della fabbrica e si ciba di resti di tessuto e detergente.

L’avvistamento di questi animali è sempre accompagnato da un senso di irrealità e di confusione: non sono così diversi dalle loro controparti che vivono fuori dalla fabbrica, ma sia Yoshiko che Furufue hanno la sensazione che ci sia qualcosa di sbagliato in essi, a iniziare dal fatto che né i cormorani né le nutrie sembrano aver paura degli umani, ma si lasciano avvicinare senza problemi. Inoltre, dalle informazioni raccolte dal ragazzino nella sua relazione, sembra che nessuna di queste specie si comporti in maniera completamente ‘naturale’: le nutrie non sono abili nuotatrici, i cormorani non sanno volare ma solo saltellare, e infine le lucertole costruiscono con così poca cura il nido dove depongono le uova che la maggior parte di esse si rompe prima del tempo. Cosa ancora più strana, i cormorani vengono spesso catturati da impiegati e operai, non si sa a che scopo, per poi venire liberati nuovamente.

Cosa succede in questa strana fabbrica, così surreale da sembrare una realtà parallela? Oyamada decide di non imporre una sua interpretazione, ma di lasciare al lettore la possibilità di immaginare scenari diversi a partire da due ‘indizi’: il pelo ispido e scuro, come quello delle nutrie, che inizia a spuntare sul dorso delle mani di Furufue, e le braccia di Yoshiko che, finito di inserire i fogli nel tritadocumenti, si trasformano in ali piumate, di un nero profondo.

2.1.2 *La fabbrica come distopia capitalista*

A una prima, disattenta lettura, *La fabbrica* è un testo che può non sembrare così distopico. Le prime pagine, anzi, possono far pensare che si tratti semplicemente della storia di una nuova impiegata, fresca di assunzione, in un grande complesso industriale.

Tuttavia, andando avanti con la lettura diventa evidente che non tutto è come sembra, e diventa difficile ignorare la sensazione di addentrarsi in un mondo che si allontana sempre più dalla nostra realtà. È proprio questo scarto, quasi impercettibile, con il mondo al di fuori (del libro, ma anche della fabbrica) a stimolare una sottile inquietudine, quel senso di *uncanny* che pervade l'intero romanzo, fino alla realizzazione che lo scenario in cui si muovono Yoshiko, il fratello, e Furufue è decisamente distopico.

Uno dei modi con cui Oyamada riesce a trasmettere questa sensazione è la descrizione degli spazi della fabbrica, così ampi da dare la sensazione che varcare uno dei cancelli d'entrata porti in un mondo parallelo, nel quale al di fuori delle mura grigie c'è solo il vuoto. Questa sensazione è rafforzata anche dal fatto che la fabbrica non sembra essere circondata dallo stesso paesaggio che invece fa da sfondo al resto della zona:

In quella città tutto era circondato dalle montagne: alle spalle e intorno alle scuole, ai grandi magazzini, alle case e a ogni altra costruzione, le alture erano onnipresenti. Solo la fabbrica non aveva nulla attorno. O meglio, qualcosa c'era, ma non si trattava né di montagne né di paesaggi noti. Era qualcosa di molto più grande, qualcosa di immenso e distante. (Oyamada 2021. Kindle Edition)⁴⁸

L'apparente ‘sradicamento’ del complesso di edifici dal territorio in cui si trova non riguarda solo la percezione delle caratteristiche morfologiche e ambientali al di fuori di esso, ma anche il fatto che i dipendenti non avvertano l’effettivo bisogno di uscire dalla fabbrica, soprattutto chi risiede nelle apposite abitazioni per lavoratori: all’interno dello stabilimento, infatti, si trovano anche esercizi commerciali per la ristorazione e

⁴⁸ In originale: “この町を取り巻いているはずの山々も見えなかった。この町にいる限り、学校にようがデパートにようが四方八方は山に囲まれているのだが、工場では何にも囲まれておらず、むしろ山よりも遠く大きなものに取り巻かれているような気がした”, (Oyamada 2018: 12).

l'intrattenimento, supermercati, uffici postali e banche, negozi, amenità naturali, e persino un tempio shintoista. La fabbrica ha tutto, e quindi non è necessario lasciarla. Non solo: è anche particolarmente difficile farlo. Come osserva Furufue durante il tour di benvenuto per i dipendenti, uscire dalla fabbrica non è così immediato come entrarci:

Mentre guardavo la mappa, mi ero sentito sopraffare da una sensazione di disorientamento. La fabbrica era mastodontica, una vera città, un mondo a parte. Eppure erano presenti solo quattro ingressi: Nord, Sud, Est e Ovest. Non erano pochi per un luogo così immenso? (Oyamada 2021. Kindle Edition)⁴⁹

Lo spazio stesso della fabbrica sembra voler impedire ai dipendenti non solo di andarsene, ma anche di esplorarla a fondo e arrivare a conoscerla. Nonostante Furufue abbia passato quindici anni a raccogliere muschio in tutte le diverse zone della fabbrica ci sono ancora delle aree che non conosce bene, o che sembrano essere cambiate repentinamente da un giorno all'altro (Oyamada 2018: 148). In maniera simile, quando Yoshiko prova ad attraversare il lunghissimo ponte che collega le due rive del fiume ha l'impressione che la terraferma si allontani sempre più, fino a non riuscire più a vedere nessuna delle due sponde quando arriva a metà strada, nonostante sia impossibile che il complesso sia davvero così ampio e il fiume così largo (160).

La fabbrica si impone sullo sfondo di tutte le azioni che compiono i personaggi, ma è tutt'altro che uno scenario inerte: diviene gradualmente un'entità viva, che sembra essere dotata di *agency* e di potere sui destini dei tre protagonisti e delle migliaia di lavoratori che ogni giorno ne attraversano i confini. Quella che Oyamada racconta al lettore è una vera e propria distopia capitalista che, attraverso il senso di irrealità e

⁴⁹ In originale: “あらためて地図という俯瞰図で見ると工場は広い。出入り口が東西南北の四か所にしかないが、それでは少なすぎるのではないか”, (Oyamada 2018: 31).

inquietudine dati dagli elementi surreali che l'autrice inserisce, offre al lettore uno sguardo critico su quella che è la realtà contemporanea. La fabbrica replica in tutto e per tutto le grandi corporazioni che dominano l'economia a livello mondiale, a partire dalla sua apparente impersonalità. Non c'è modo per i protagonisti di comunicare con chi è a un livello gerarchico superiore, né è dato sapere come è davvero strutturata la parte amministrativa, o quante aziende sussidiarie facciano riferimento alla casa madre.

L'unico 'anello' di congiunzione fra l'azienda e i suoi dipendenti pare essere Gotō, l'unico personaggio secondario a ricorrere in tutti e tre i diversi punti di vista, ora nel ruolo di responsabile delle risorse umane e delle assunzioni, poi in qualità di supervisore, e ancora come rappresentante del reparto PR e Comunicazioni. La sua apparente onnipresenza nelle vite lavorative di tre persone con mansioni molto diverse tra loro costituisce un ulteriore elemento straniante: com'è possibile che Gotō gestisca tanti ambiti di una impresa che sembra essere così grande da non avere confini?

A corroborare la visione distopica del sistema capitalista rappresentato dalla fabbrica contribuisce anche la forte alienazione di chi lavora - un tema che Oyamada riprende in un'ottica di stampo marxista. Nessuno dei tre protagonisti è in grado di comprendere quale sia lo scopo ultimo del compito loro assegnato, mentre il lettore, che può muoversi da un punto di vista all'altro, è in grado di vederne la futilità. A volte, i lavori che devono svolgere sono addirittura in conflitto fra di loro, finendo per annullarsi a vicenda: il fratello di Ushiyama continua a correggere testi di ogni tipo, che spesso ritornano sulla sua scrivania per essere nuovamente revisionati, mentre Yoshiko continua ogni giorno a distruggere montagne di documenti che sembrano essere stati stampati per uso interno. Fra il loro meccanico revisionare e tritare e l'effettiva produzione dell'azienda sembra non esserci alcun legame – e probabilmente non c'è.

Queste riflessioni sui risvolti distopici del sistema capitalista provengono

dall’esperienza vissuta di Oyamada, che in diverse interviste ha parlato non solo della difficoltà di trovare lavoro una volta finiti gli studi, ma anche del senso di profonda alienazione che provava in alcuni dei lavori a tempo determinato da lei svolti prima di dedicarsi alla scrittura:

So bene che anche lavori in apparenza senza senso sono in realtà parte fondamentale delle attività di ogni grande azienda. Ma, a prescindere dal tipo di compito, ho sempre percepito una distanza incolmabile fra me e il lavoro. Era come se attorno a me ci fosse una membrana trasparente ma robusta che mi impediva di essere davvero connessa ciò che stavo facendo e che rendeva il fatto che mi trovassi lì in quel momento una coincidenza senza alcun significato, o ancora che mi ricordava quanto sia io che il compito che stavo svolgendo fossimo facilmente rimpiazzabili. (Oyamada 2010)⁵⁰

L’esperienza in prima persona come lavoratrice dipendente non ha informato solo il lato emotivo e umano del romanzo, ma anche la costruzione dell’intero universo narrativo. L’autrice, infatti, ricorda come alcuni degli episodi de *La fabbrica* fossero ispirati a qualcosa “di strano” che le era successo davvero sul posto di lavoro: esperienze e sensazioni appuntate in maniera sparsa e poi uniti insieme a formare la prima bozza del romanzo.⁵¹ Ma è particolarmente interessante una riflessione che Oyamada fa sulla

⁵⁰ In originale: “もちろん、どんな些細な仕事も企業活動の一部であって、一見意味がないように見える仕事も大切なことだとわかってはいます。でも、そういった仕事の大小に拘わらず、仕事と自分との間にずっと深いみぞがあるんです。もしくは透明だけれど強固な膜があって、その膜によって、「仕事と自分とが繋がっていないこと」「今たまたま私はこの仕事をやっているけれど、その偶然自体には意味がないということ」「仕事にとって自分が取り換え可能な存在で、同じく自分にとっても仕事というものが取り換え可能であること」を常に意識させられ続けていたような気がしていました。”

⁵¹ Cfr. Oyamada 2010

presenza dell'elemento “fantastico” nel testo:

Quando il romanzo era ancora solo composto da frammenti sparsi la mia scrittura assomigliava più a letteratura fantastica, con nani e demoni che apparivano nel testo. Man mano che li legavo insieme, sentivo che l'aura di mistero e inquietudine che circondava la fabbrica fittizia si avvicinasse sempre più a quella del mondo reale, e ciò mi ha spinto a eliminare gli elementi fantastici dal manoscritto. (Oyamada 2010)⁵²

Per raccontare lo straniamento e l'alienazione di chi vive sotto le regole imposte da un sistema capitalista ormai alla deriva, quindi, non serve inserire creature mostruose o inquietanti, ma basta raccontare la società così com'è, sfruttando il senso di inquietudine che già un piccolo, quasi impercettibile scarto dalla realtà può provocare.

2.1.3 *Gli ‘animali’ della fabbrica*

La presenza di specie animali apparentemente tipiche solo della zona in cui sorge la fabbrica è un altro punto di interesse nel testo: come osserva Boyd, la presenza delle tre specie ‘autoctone’ è periferica (2020), ma questo non serve a mitigare il senso di irrealità e di spaesamento che esse provocano in particolare in Yoshiko e Furufue.

Queste creature sembrano stranamente adattate all'ecosistema della fabbrica, un ambiente che sembra isolato dal resto del territorio nonostante effettivamente non lo sia: il fiume sgorga in un punto fuori dalle mura, e il mare ne lambisce alcune zone. Tuttavia, è Oyamada stessa a fornirci un ‘indizio’ su quella che è la verità, già accennato nel primo sottoparagrafo: l'inizio della mutazione proprio di Furufue e Yoshiko, rispettivamente in

⁵² In originale “断片の段階では鬼や小人が出てくる、もっと幻想文学めいたものでした。それを束ねて長篇小説にしているうちに、だんだん工場の不気味さが現実の社会の不気味さに近づいてきたようになってしまったので、非現実的なところを抜いていって出来たのが応募原稿です”.

nutria dal dorso grigio e in cormorano della fabbrica. Gli ‘animali’ che vivono apparentemente in libertà sulle rive del fiume sono in realtà operai e impiegati, trasformati in ‘specie autoctona’ del complesso industriale.

Il romanzo non dà ulteriori informazioni su questa trasformazione, se non il fatto che avviene quando l’individuo realizza di essere diventato una parte integrante della fabbrica, un ingranaggio di questo immenso sistema di produzione che sembra non avere scopo né fine. Un’ipotesi che può essere avanzata è anche quella che questi ‘animali’ siano una metafora della contaminazione del corpo prodotta dalle sostanze tossiche riversate nell’ambiente - dopotutto, sia i cormorani che le nutrie vivono vicino agli scarichi fognari, mentre le lucertole delle lavatrici si nutrono di detergente, un altro agente contaminante.

Riprendendo il concetto di *transcorporeality* di Stacy Alaimo, risulta evidente che anche all’interno di un ambiente ‘quotidiano’ come il luogo di lavoro (o addirittura la propria abitazione) il corpo non è mai protetto dall’invasione di elementi e sostanze più o meno nocive. La corporeità dei lavoratori, e in particolare quella degli operai, è stata storicamente sfruttata in ambienti lavorativi contaminati o poco sicuri in nome del profitto, ed è quindi “not only the sites of the direct application of power, but permeable sites that are forever transformed by the substances and forces—asbestos, coal dust, radiation—that penetrate them” (Alaimo 2010: 30). Gli ‘animali-umani’ della fabbrica rendono quindi visibile questa ‘invasione’, riscrivendo il corpo contaminato dei lavoratori in un’ottica postumana.

Al contempo, queste creature ibride rappresentano anche una via d’uscita dal sistema. Non è un caso che Furufue e Yoshiko inizino a trasformarsi dopo aver realizzato che il loro lavoro alla fabbrica non sembra avere senso né direzione, rendendoli delle mere ‘parti’ facilmente sostituibili di una macchina produttiva che non potranno mai

vedere nella sua interezza. La mutazione in cormorani, nutrie, o lucertole può essere quindi vista come un rifiuto non solo della monotonia e alienazione del lavoro salariato, ma anche della società capitalista *tout-court*: se dessero semplicemente le dimissioni sarebbero comunque costretti a cercare un nuovo impiego e a rientrare nel mercato del lavoro, ma oltrepassare il confine fra le specie e diventare ‘altro’ offre loro la possibilità, finalmente, di fuggire da un sistema che sembra non avere un futuro sostenibile.

Queste soggettività postumane, che siano esse effettivamente una ‘evoluzione’ o una mutazione dei dipendenti della fabbrica o meno, suggeriscono quindi da un lato la non sostenibilità di un sistema come quello capitalista che sfrutta qualsiasi tipo di risorsa (incluso il corpo umano) per ottenere un profitto, e dall’altro una strada alternativa, una via di fuga dalla macchina alienante del lavoro salariato, un modo per immaginare scenari futuribili al di là della logica della produttività a tutti i costi.

2.2 *Ookami Rise* di Itō Yu

Il secondo testo che affronta il tema dell’ibridazione del corpo umano con creature appartenenti al regno animale è *Ookami rise*, una serie manga distopica scritta e disegnata da Itō Yu, serializzata originariamente dal 2018 al 2021 sulla rivista mensile *Urutora Janpu* (ウルトラ ジャンプ, Ultra Jump). I diversi capitoli sono poi stati raccolti in cinque volumi pubblicati in Giappone da Shūeisha e tradotti in diverse lingue, fra cui l’italiano.⁵³

Il manga presenta uno scenario distopico che, pur essendo non molto lontano

⁵³ L’edizione italiana, intitolata sempre *Ookami rise*, è pubblicata da Dynit Manga a partire dal 2022 nella traduzione di Loris Usai. Le citazioni dal testo in giapponese provengono dall’opera originale, mentre le eventuali traduzioni in italiano sono prese da questa edizione.

temporalmente dal nostro presente si allontana drasticamente da quella che è la contemporaneità. L'ambientazione, infatti, ha delle connotazioni politiche ben precise e riflette, oltre alle paure legate alla contaminazione, anche un certo timore per la recente instabilità geopolitica dell'area che comprende Cina, Russia e Corea del Nord. Questo timore è legato in particolare all'idea che il paese possa essere minacciato dalle politiche espansionistiche delle due super-potenze e dai test missilistici nordcoreani – una retorica che emerge spesso negli ambienti conservatori e nazionalisti, e che è legata a diverse iniziative politiche degli ultimi anni, come il tentativo di abrogare l'articolo 9 della Costituzione giapponese, ma soprattutto il rifiuto di rinunciare all'energia nucleare anche dopo la catastrofe di Fukushima.

2.2.1 La trama

In un futuro poco lontano, i territori che prima appartenevano al Giappone sono ora divisi in due ‘zone di influenza’: la prima include la parte settentrionale dell’arcipelago, nota ora come Nuovo Curiel del Sud (in originale *Shinnan Kuriru*, 新南クリル), ed è occupata dall’esercito russo. La seconda, rinominata Territorio autonomo di Neiwa (*Neiwa Jichiku*, 寧倭自治区), si estende nei territori meridionali ed è sotto il controllo della Cina. Non si hanno informazioni su come il Nuovo Curiel del Sud venga governato, ma nella regione di Neiwa i cittadini giapponesi vengono assimilati alla società cinese continentale come ‘etnia Wa’ (倭)⁵⁴, e molti di loro vengono forzatamente ‘rieducati’ in centri di detenzione.

L’occupazione inizia a causa di un incidente diplomatico internazionale: un missile precipita nel bel mezzo del territorio giapponese, nelle foreste del Kantō. Tramite

⁵⁴ Il carattere 倭 è un ideogramma cinese tradizionale usato nel periodo antico per riferirsi al Giappone.

un comunicato ufficiale, il “leader dello stato dittoriale dei territori del nord” (Itō 2022a: 88) rivendica il lancio e rivela di aver terminato la sperimentazione di un nuovo prototipo di artiglieria aerea. In risposta a questo comunicato, Cina e Russia decidono di inviare le proprie truppe sul territorio giapponese e in particolare nelle zone limitrofe al punto di impatto al fine di “mantenere la sicurezza” (88) dei cittadini, procedendo poi a spartirsi l’arcipelago e a occuparne formalmente il territorio. La tensione è alle stelle e le proteste dei cittadini giapponesi vengono sopprese con la forza. Tuttavia, persino gli Stati Uniti decidono di ritirare le proprie forze armate dal Giappone per evitare di dichiarare guerra a Cina e Russia, e il paese si ritrova alla mercé delle due grandi potenze.

Al confine fra le due aree occupate è stata istituita una zona demilitarizzata, ampia circa una trentina chilometri, all’interno della quale nessun apparecchio elettronico funziona. Questo ‘limbo’ fra le due potenze, ormai deserto, è stato istituito a partire dal punto in cui il missile è atterrato - ed è qui che inizia la vicenda, circa una ventina d’anni dopo l’inizio dell’occupazione. In questa terra di nessuno, infatti, hanno trovato rifugio i *wolang* (倭狼),⁵⁵ una nuova ‘specie’ il cui corredo genetico è in parte umano, e in parte è quello del lupo giapponese, estinto diversi anni prima. Frutto di esperimenti su una serie di prigionieri di etnia Wa internati nei centri di rieducazione, i *wolang* sono delle creature ibride, dal corpo antropomorfo ma con le sembianze di un lupo e con forza e resistenza sovrumane: la loro epidermide può respingere proiettili sparati anche ad altissima velocità e le loro ferite si rimarginano in pochi secondi. Capaci di sbaragliare col minimo sforzo qualsiasi nemico, sono un’arma perfetta per l’esercito cinese, almeno fino a quando tutti e quarantanove i soggetti sperimentali non riescono a scappare dal laboratorio.

⁵⁵ In cinese anche nell’opera originale. Il significato letterale della parola è quello di “lupo giapponese”, ma non è lo stesso termine usato per indicare la specie autoctona di lupo, conosciuta invece come *nihon ōkami* 日本狼.



Figura 9: © Itō Yū 2019, Shūeisha

I *wolang* fuggiti si stabiliscono in una vecchia diga abbandonata, ma vengono costantemente attaccati dai soldati del governo cinese, che hanno l'ordine di sterminarli. Già dalle prime pagine appare evidente come questi 'uomini-lupo' non vengano più considerati *umani*, bensì parte di una specie diversa, mostruosa e inferiore, da scartare una volta che non sono più utili allo scopo preventivato: la loro vita non ha lo stesso valore di quella umana, e possono quindi essere eliminati allo stesso modo di una specie infestante. Tuttavia, non vengono solo disprezzati, ma anche temuti: oltre a essere resistenti e particolarmente difficili da uccidere, il sangue dei *wolang* è letale per gli umani. Basta che una sola goccia attraversi la barriera esterna del corpo perché si scateni una reazione visceralmente violenta: il sangue 'infetto' di queste creature "divora"⁵⁶ il corpo umano (Itō 2022a: 11), lasciando dietro di sé un cadavere deforme e irriconoscibile,

⁵⁶ In originale "俺達の血は奴等を食う" (Itō 2019: 11).

ma dai tratti stranamente più vicini a quelli di un lupo.



Figura 10: © Itō Yū 2019, Shūeisha

I protagonisti principali del manga rappresentano in un certo modo tutte e tre le ‘fazioni’ coinvolte in questa battaglia per la sopravvivenza: Ken è un *wolang* che ha perso la quasi totalità delle sembianze umane e appare come un enorme lupo nero, definito dagli scienziati come “il punto massimo di ‘corruzione’” (86). È lui a guidare il gruppo dei fuggitivi, assieme al fidato Maeda. Akira, invece, è uno dei soldati speciali dello squadrone dei *chigou* (吃狗)⁵⁷ dell’esercito cinese, arruolati con il compito specifico di sterminare gli ‘ibridi’. Isaku, infine, è una spia di etnia russa proveniente dalla zona nord del paese, e si trova nella zona demilitarizzata proprio alla ricerca di tracce e prove dell’esistenza di quelli che lui chiama *volkolak*⁵⁸.

⁵⁷ In cinese nell’originale. Il significato letterale è “mangia cani”.

⁵⁸ Nel testo originale reso come *vorukoraku* ヴォルコラク. Il termine indica una creatura della mitologia

I *wolang* e i *chigou* si scontrano a più riprese, ma appare chiaro già fin dal primo incontro che Ken, Isaku e Akira si conoscono da lungo tempo, anche se i loro rapporti sono passati da una profonda amicizia all'odio o, nel migliore dei casi, alla diffidenza.

Durante la prima spedizione dei *chigou* accade qualcosa di inaspettato: Emi Sawa, una soldatessa di etnia Wa, entra in contatto con il sangue infetto, che sembra tuttavia non avere effetto su di lei. Ferita, viene riportata all'accampamento dei *wolang*, che se ne prendono cura e la accolgono nella loro comunità. Anche perché, in quanto ‘infetta’, non le è più permesso ritornare fra gli umani, e ai suoi compagni di squadra viene persino ordinato di eliminarla insieme agli altri ‘ibridi’.

Il fatto che Emi sia rimasta illesa dopo la ‘contaminazione’ – e anzi abbia iniziato lentamente a trasformarsi – provoca sbalordimento e confusione non solo perché dimostra che non tutti gli umani sono incompatibili al contatto, ma anche perché è la prima donna a non perdere la vita nel processo. Anche in fase di sperimentazione, infatti, erano stati effettuati dei test su soggetti di sesso femminile, ma nessuna di loro era sopravvissuta. Emi rappresenta non solo un’eccezione rispetto alle informazioni che fino a quel momento si avevano sul processo di ibridizzazione, ma soprattutto un futuro concreto per i *wolang*, che hanno quindi la possibilità di poter portare avanti il loro DNA.

Parallelamente alla ‘contemporaneità’ nella quale vivono i personaggi, il manga si sviluppa su un’ulteriore piano temporale che si colloca circa quindici anni prima, quando Akira, Ken e Isaku erano bambini e gli esperimenti sui *wolang* erano appena iniziati. Nel corso di una serie di *flashback*, che da brevi episodi inseriti all’interno della linea temporale del ‘presente’ si ampliano fino a occupare interi capitoli, il lettore viene a conoscenza del terribile passato condiviso dai tre amici: l’infanzia trascorsa in un centro di rieducazione, le torture e i soprusi, e infine la separazione finale, che vede Ken costretto

slava che corrisponde a quella del lupo mannaro (Itō 2019: 107).

a partecipare agli esperimenti e Akira e Isaku scappare in direzioni opposte.

È all'interno di questa linea temporale che viene fatta maggiore chiarezza sulle origini dei *wolang*. Seguendo le vicende del professor Shuka, colui che ha portato avanti la sperimentazione, si scopre che il materiale genetico usato per gli esperimenti di ibridizzazione non proviene in realtà da esemplari sani di lupi giapponesi, ma da soggetti che hanno subito una mutazione dovuta al contatto con un organismo microscopico sconosciuto. Il ‘virus’ è arrivato sulla Terra grazie alla caduta di un meteorite, che altro non è che il ‘missile’ che ha dato il via alla crisi che ha portato il Giappone al crollo. Le autorità (nel manga non è specificato se giapponesi o occupanti) avevano nascosto al pubblico e all’opinione pubblica internazionale quello che era davvero successo, anche perché la superficie del meteorite brulicava di agenti contaminanti a tutti gli effetti alieni, forme di vita parassitica che cercavano un ospite nel quale riprodursi. Il parassita inizia a spostarsi di animale in animale, e il lupo giapponese, erroneamente considerato estinto dagli umani, è l’unica specie che riesce a sopravvivere alla contaminazione, seppur con delle mutazioni a livello genetico.

Il passaggio dal lupo all’umano, avvenuto in laboratorio attraverso gli esperimenti del professor Shuka, non è stato facile: numerosi soggetti sono deceduti, e solo dopo diverse iterazioni si è ottenuto il ‘prototipo’, ovvero il primo individuo in cui viene iniettato il sangue dei lupi ‘infetti’: Maeda, il braccio destro di Ken nel presente, è stato il primo esemplare di *wolang*, l’anello “che unisce la sostanza sconosciuta portata dal meteorite e l’essere umano … passando dalle bestie selvatiche” (Itō 2022c: 5). Ogni nuovo *wolang* ‘nasce’ da questo primo individuo, in quanto è in lui che finalmente l’agente contaminante ha raggiunto un livello di compatibilità che permette all’ospite di rimanere in vita, ed è dal suo sangue che vengono creati gli altri quarantotto ‘ibridi’.



Figura 11: © Itō Yū 2019, Shūeisha

La trama arriva al suo *climax* con l'ultimo scontro fra *chigou* e *wolang*: un arco narrativo che occupa la maggior parte degli ultimi due volumi, e che vede una nuova iterazione del processo di ibridizzazione: Akira e Ken, in un tentativo di eliminarsi a vicenda, finiranno per contaminarsi reciprocamente e creare una nuova versione di *wolang* che conserva le sembianze umane ma perde alcuni dei vantaggi precedenti, come la capacità di rigenerazione.

Il manga, forse perché vincolato dalle convenzioni del genere e del *medium* seriale, non lascia spazio a nuove forme di soggettività postumana che si allontanino con decisione dall'ideale umano, tendendo a riportare anche quei personaggi che più apparivano ibridi e 'contaminati' all'interno di una distanza 'di sicurezza' dal confine della specie. Maeda, ad esempio, aveva sfidato il controllo del governo attraverso la sua trasformazione estrema in una creatura nella quale è difficile distinguere gli elementi umani da quelli non umani (cfr. figura 11), rifiutando di continuare ad essere solo una 'cavia' rinchiusa in un laboratorio. Nonostante ciò, alla fine della storia il suo personaggio

ritorna a uno stato di ibridizzazione ‘sicura’: un corpo tutto sommato antropomorfo, con alcuni tratti da lupo.

Nonostante nel finale *Ookami rise* sembri tradire quelle che erano le sue premesse ‘postumane’, è possibile considerare l’opera come, comunque, significativa all’interno del panorama letterario esplorato in questo elaborato, in quanto riflette e rielabora quelle che sono le paure associate alla contaminazione e all’ibridazione derivate dal disastro del 3.11 nel contesto della *pop culture* giapponese contemporanea.

2.2.2 *I wolang: contaminazione e discriminazione*

La trasformazione subita dai *wolang*, a differenza ad esempio degli *adou* di cui si è già parlato, non è un tipo di mutazione ‘silenziosa’, capace di rimanere sopita fino a un momento di grande stress o nel quale comunque diviene necessaria. È, invece, una diversità sempre visibile, che colloca queste identità al di fuori dei confini dell’umano, tanto che nel testo sono considerate una vera e propria specie creata in laboratorio. Il loro aspetto può variare di molto, da corpi che conservano buona parte delle caratteristiche umane ad altri che si avvicinano sempre di più a quelli dei lupi, passando per corporeità all’apparenza deformi, che non solo non sembrano avvicinarsi a nessuno dei due estremi ma paiono essere al di là di ogni classificazione. Ciononostante, la loro identità rimane legata a quella umana: i *wolang* si considerano ‘persone’ e non ‘animali’, e come tali pretendono di essere trattati con dignità, ridefinendo con la loro stessa esistenza quelli che sono i ‘confini’ della specie.

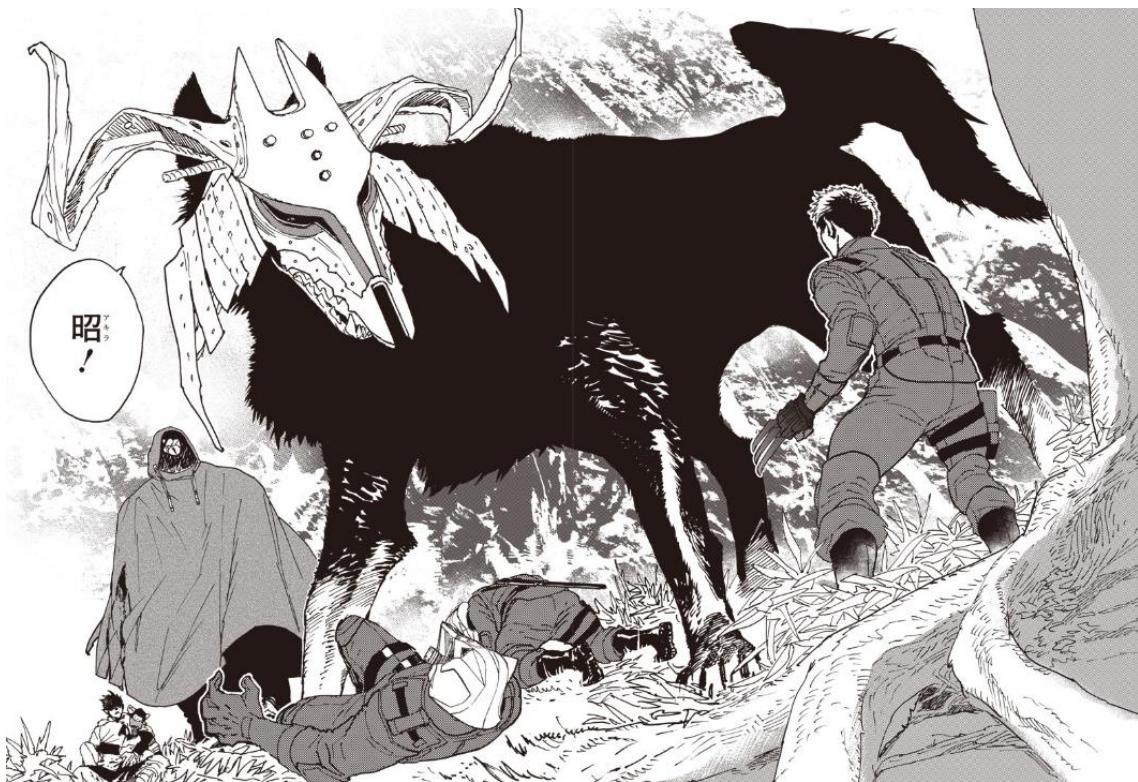


Figura 12: © Itō Yū 2019, Shūeisha

La reazione della controparte umana non ‘infetta’ è di disgusto e disprezzo. Nonostante questa ‘nuova specie’ sia nata artificialmente tramite crudeli esperimenti, dopo essersi ribellati al proprio ruolo di ‘pedine’ in mano all’esercito vengono ripudiati dagli altri umani e considerati inferiori come tutte le altre ‘bestie’. Dopotutto i *wolang*, con il loro DNA ‘corrotto’, ricordano agli umani quanto la distanza fra loro e tutte le altre creature sia in realtà minima, e come ogni illusione di una vera ‘separazione’ sia solo il frutto di una mentalità antropocentrica. Tuttavia, non è importante quanto materiale genetico condividano, o il loro essere in origine umani: i *wolang* vengono visti come creature ‘altre’, e loro stessi ne sono consapevoli: “Non importa quanto Ken ci creda ... quelli non ci considereranno mai esseri umani” commenta uno dei più giovani del gruppo (Itō 2022a: 5).

Accanto al materiale genetico più in generale, l’elemento chiave all’interno della storia è il sangue: quello dei *wolang* è considerato ‘infetto’ e ‘divora’ il corpo umano non

corrotto, consumandolo come acido. La capacità di queste creature di contagiare in maniera più o meno letale gli umani rende tali soggettività ibride radicalmente differenti dalle altre esaminate finora. Nonostante sia gli *adou* che gli spettri botanici siano dotati di poteri e capacità sovrumane che incutono timore o addirittura terrore in chi li guarda, nessuna di queste due entità può effettivamente ‘trasmettere’ la propria condizione ibrida a un altro individuo, e anche gli ‘animali umani’ de *La fabbrica* non sembrano arrecare nessun danno a chi non ha subito la mutazione.

La stessa esistenza dei *wolang*, contaminati contro la loro volontà, viene quindi percepita come un pericolo da chi teme il contagio, e l’ibridizzazione va contenuta a tutti i costi, anche attraverso l’eliminazione di tutti i soggetti ‘infetti’. Guardando attentamente a queste dinamiche, è difficile non riconoscere un parallelismo – seppur estremizzato in negativo – con la radiofobia e la discriminazione verso gli *hibakusha* di Hiroshima e Nagasaki prima e verso gli abitanti dell’area di Fukushima dopo. D’altronde, il ‘sangue infetto’ è un simbolo potente, che rimanda direttamente alla contaminazione da radiazioni e alla *genbakushō* (原爆症), la malattia da radiazioni che aveva afflitto i sopravvissuti ai bombardamenti atomici e che ha fatto ritorno nell’immaginario collettivo dopo l’11 marzo 2011.

Un altro rimando alla situazione sociale e politica del Giappone dell’immediato post-Fukushima è rintracciabile nella gestione della crisi ‘missilistica’ che dà inizio a quelli che saranno poi i vari sviluppi della trama. Come già illustrato nella sezione 2 § 2.1, nei mesi che seguirono il triplice disastro del Tōhoku la scarsità delle informazioni su quello che era successo e sull’entità del danno, e la poca trasparenza delle autorità riguardo ai rapporti che intrattenevano con il *genshiryoku mura* (原子力村)⁵⁹

⁵⁹ Letteralmente “villaggio nucleare”. Termine con il quale in giapponese viene indicata la *lobby* dei produttori di energia atomica.

provocarono un crollo di fiducia nelle istituzioni. L'insabbiamento che viene descritto quindi in *Ookami rise*, dove non è solo la caduta del meteorite a essere censurata ma anche la presenza di agenti contaminanti potenzialmente dannosi per la popolazione, può essere letto come una critica particolarmente esplicita della gestione della catastrofe che solo qualche anno prima dell'inizio della serializzazione del manga aveva sconvolto il paese.

I *wolang* si configurano quindi come un simbolo particolarmente efficace di un'umanità contaminata e per questo ripudiata, evocando lo stigma legato alla radiofobia che in Giappone storicamente è stato associato sia agli *hibakusha* che alla popolazione colpita dalla triplice catastrofe del Tōhoku. La loro condizione di subalternità riflette quella in cui vivono tutti i cittadini di ‘etnia Wa’ all’interno del mondo distopico immaginato da Itō, e la discriminazione e la marginalizzazione dei *wolang* mettono in luce le disparità sociali non solo nel territorio occupato di Neiwa, ma anche nella realtà contemporanea, spingendo il lettore a ripensare la posizione dell’umano all’interno delle relazioni e interconnessioni fra entità, elementi, ecosistemi.

Capitolo 3: Contaminazioni invisibili ed evoluzioni postumane ne Gli ultimi bambini di Tokyo

L'ultimo capitolo di questa sezione si concentra su quel tipo di contagio che ha come controparte rispetto all'umano un'entità impercepibile, un 'nemico invisibile' che proprio per questo genera maggiore paura: la contaminazione da parte un agente esterno microscopico o ancora invisibile a occhio nudo.

Nel contesto della letteratura giapponese più recente il collegamento fra questo tipo di immaginario e l'incidente nucleare di Fukushima è immediato e, dopotutto, diventa impossibile per la mente umana tracciare i confini effettivi di un disastro le cui conseguenze hanno superato ogni previsione senza delle "mediating narratives" (DiNitto 2023) che lo rendano in qualche modo comprensibile. La facilità con la quale nei mesi immediatamente successivi al disastro il materiale radioattivo sembrava eludere le barriere geografiche e amministrative imposte dal governo, arrivando a contaminare anche zone e oggetti molto distanti dalla centrale, generò nella popolazione uno stato di paura costante della contaminazione, una *uncanny anxiety* (Kimura 2017) che mise i cittadini giapponesi (e non solo) di fronte al fatto che il rischio di essere irradiati era ormai qualcosa con cui bisognava convivere, una 'nuova normalità'.

Come già illustrato nel capitolo dedicato al triplice disastro del Tōhoku, questo evento traumatico ha provocato una risposta immediata da parte di scrittori, artisti e intellettuali, e negli anni che hanno seguito il *meltdown* sono state numerose le opere che in chiave realistica, surreale o distopica hanno cercato di affrontare e rielaborare il trauma collettivo del 3.11. Inoltre, l'immaginario associato alla paura della contaminazione da parte di un agente esterno invisibile ha conosciuto una rinnovata popolarità nel periodo fra il 2020 e il 2021, a quasi dieci anni dal disastro, a causa dell'arrivo di un nuovo nemico impercettibile all'occhio umano, che ha 'invaso' non solo il Giappone, ma il mondo

intero: la pandemia di Covid-19, una malattia sconosciuta fino ad allora e per la quale non esistevano vaccini. Anche in questo caso, la contaminazione poteva avvenire ovunque, e senza che né la persona infetta né chi veniva infettato ne fossero consapevoli. Il virus, una entità biologica invisibile anche a un microscopio ottico, si muoveva in maniera silenziosa e letale, in un modo che per la percezione umana non si discosta da quello con cui le radiazioni contaminano ogni materiale a esse esposto.

Radiazioni, virus, ma anche tossine, composti chimici, agenti inquinanti: tutte entità che hanno la capacità di attraversare i confini porosi del corpo umano, di invaderlo, e di cambiarlo per sempre. Sono elementi di questo tipo a generare il terrore forse più insidioso fra quelli esplorati fino ad ora nella ricerca, proprio perché sono capaci di causare un danno irreversibile sia all'individuo che alla comunità, agendo non solo nell'immediatezza della contaminazione ma anche sul lungo termine. Inoltre, il fatto di non essere percepibili dall'occhio umano rende la loro esistenza ambigua, parte di una conoscenza scientifica che non è possibile toccare con mano (Alaimo 2010: 72).

Questo terzo capitolo è dedicato a uno dei romanzi che nell'immediato post-Fukushima ha generato più scalpore non solo in Giappone ma a livello internazionale: *Gli ultimi bambini di Tokyo* della scrittrice Tawada Yōko. L'analisi partirà da un breve riassunto della trama, per poi addentrarsi in alcuni dei temi cardine: la contaminazione come spazio per immaginare nuove creature postumane, le responsabilità collettive del disastro, l'allontanamento dall'ideale di un 'futuro migliore' dettato dalla logica di un progresso senza fine.

Kentōshi (献灯使, 2014)⁶⁰, pubblicato per la prima volta sulla rivista letteraria

⁶⁰ Il titolo originale è un gioco di parole fra la parola *kentōshi* 遣唐使, che indica gli emissari della corte giapponese inviati in Cina durante la dinastia T'ang, e la parola *kentō* 献灯, che indica invece una lanterna votiva. L'edizione italiana è stata pubblicata da Atmosphere Libri nel 2021 nella traduzione di Veronica

Gunzō e in seguito edito in volume da Kōdansha, non è l'unica né la prima opera che Tawada Yōko ha scritto in risposta agli eventi traumatici del 3.11. L'autrice, residente in Germania sin dagli anni Ottanta, ha seguito l'accaduto sia attraverso i suoi contatti in Giappone che attraverso i media internazionali, e la sua prospettiva sul disastro è quindi informata da uno sguardo che è allo stesso tempo ‘interno’ ed ‘esterno’ al paese. Questo suo punto di vista emerge chiaramente non solo ne *Gli ultimi bambini di Tokyo*, ma anche nei due racconti brevi scritti poco prima del romanzo che affrontano l'argomento: *Fushi no shima* (不死の島, ‘L’isola della vita eterna’, 2012) e *Higan* (彼岸, ‘L’altra sponda’, 2014).

In tutti e tre questi testi, Tawada immagina un Giappone colpito da una seconda catastrofe, ancora più grave di quella reale del 2011. In *Higan*, un aereo militare statunitense carico di esplosivi, in avaria, precipita proprio su uno dei reattori nucleari da poco riattivati sul suolo giapponese, causando un’esplosione ancora più devastante di quelle di Hiroshima e Nagasaki e costringendo l’intera popolazione a fuggire da un paese ormai irrimediabilmente condannato.

Fushi no shima, invece, può essere considerato il ‘precursore’ de *Gli ultimi bambini di Tokyo*. Gli eventi immaginati da Tawada nei due testi sono molto simili, ma la prospettiva della voce narrante è radicalmente diversa. Nel racconto, infatti, il punto di vista è quello di una donna giapponese che, come l’autrice stessa, vive da anni all’estero e vede il suo paese d’origine, sconvolto da un secondo disastro di grandi proporzioni, avvicinarsi sempre più all’orlo del baratro. Al contrario di *Kentōshi*, in *Fushi no shima* Tawada identifica con precisione sia la causa scatenante della catastrofe (un secondo terremoto) sia una linea temporale precisa, esplorando già alcuni dei temi che verranno

De Pieri. Le citazioni dal testo in giapponese provengono dall’opera originale, mentre le eventuali traduzioni in italiano sono prese da questa edizione.

poi approfonditi nel romanzo. Ne *Gli ultimi bambini di Tokyo*, infatti, l'autrice ha modo e spazio per elaborare più approfonditamente le sue riflessioni sulla catastrofe, attraverso la costruzione di un mondo distopico che, tuttavia, non fa leva solo sulle paure collettive ma anche sull'ironia, presentando oggetti e elementi del quotidiano in una nuova, inaspettata luce.

3.1 Il romanzo

Come il racconto *Fushi no shima* di qualche anno prima, *Gli ultimi bambini di Tokyo* immagina un Giappone radicalmente trasformato, dove una nuova catastrofe ha sconvolto completamente non solo la vita quotidiana della popolazione ma anche il territorio stesso, irrimediabilmente corrotto a causa delle conseguenze del disastro. Quest'ultimo non viene mai esplicitamente nominato o definito, ma diversi indizi all'interno del testo fanno intuire che l'evento catastrofico che ha portato la società giapponese al collasso è proprio un nuovo incidente nucleare.

La storia viene raccontata dal punto di vista dei due personaggi principali: Yoshirō, un uomo ultracentenario, e Mumei, il suo fragile ma incredibilmente intelligente pronipote. All'inizio del romanzo, in particolare, seguiamo Yoshirō nella sua vita quotidiana in una piccola comunità di sopravvissuti nell'estrema periferia di quella che una volta era la capitale giapponese, ora una metropoli abbandonata e inospitale. Paragrafo dopo paragrafo, l'impatto del secondo incidente nucleare non solo sull'ambiente ma anche sugli esseri umani diventa sempre più evidente. A causa delle conseguenze del disastro, infatti, gli anziani sembrano aver perso la capacità di morire per cause naturali, conservando intatte le loro forze e capacità fisiche per lungo tempo, tanto che si inizia a distinguere fra “giovani anziani” e “anziani di mezza età” (Tawada

2021: 17).⁶¹ Le nuove generazioni si trovano invece nella situazione opposta: i bambini nascono già malati e subiscono lungo tutto l’arco della vita il continuo aggravarsi delle loro condizioni di salute, lasciando agli anziani il dovere di adempiere alla maggior parte dei lavori fisici. Questa inversione di ruoli sovverte la ‘tradizionale’ divisione dei ruoli sociali che vede i giovani lavorare e prendersi cura dei più anziani, facendo sì che le vecchie generazioni, responsabili del disastro che ha portato a queste condizioni di vita estreme, non possano fuggire dal mondo post-apocalittico che hanno creato (Otsuki 2020: 12) e siano invece costrette a prendersi cura dei loro discendenti e a rimanere impotenti a guardare il loro corpo deteriorarsi.

L’equilibrio precario nel quale i due protagonisti vivono la quotidianità è perennemente minacciato da un possibile peggioramento della situazione ambientale, condizione rappresentata nel romanzo anche attraverso la non-presenza di Tokyo, ridotta a un guscio vuoto che ora giace abbandonato. La città, ormai così inquinata da essere invivibile per gli esseri umani, è stata ‘riconquistata’ da ogni tipo di creatura non umana: topi e muffe che si impossessano di abiti e accessori umani, alberi di ciliegio ora liberi di crescere allungando le proprie radici a piacimento, ma anche i fantasmi di una società scomparsa, immortalata per sempre nel fumo ‘congelato’ delle sigarette e nell’assenza (Tawada 2017: 34). La natura si riprende i propri spazi, centimetro dopo centimetro, e la città di Tokyo, un tempo un punto d’arrivo, un obiettivo da raggiungere, ha ormai perso il proprio status di ‘centro’ economico, sociale e culturale del paese. Ora altro non è che una ‘periferia’ dalla quale fuggire il prima possibile, se si è in grado di farlo. Anche qui, Tawada gioca col ribaltamento di quella che è la situazione reale: Tokyo diventa nella finzione una terra sterile e poco redditizia, mentre le zone periferiche di Okinawa, dello Hokkaidō e del Tōhoku diventano i nuovi centri economici del paese: ne *Gli ultimi*

⁶¹ In originale “若い老人” e “中年の老人” (Tawada 2017: 17).

bambini di Tokyo le voci marginalizzate di chi vive nelle aree più rurali del Giappone contemporaneo vengono rimesse al centro, e “those who are marginalised or oppressed within mainstream Japanese society are the ones who have managed to survive the crisis” (Otsuki 2020: 13).

Lo sconvolgimento sociale causato dal disastro ha portato anche a cambiamenti di tipo politico. Il governo, immaginato nel romanzo come un’entità misteriosa e poco trasparente, decide di chiudere i confini del paese, isolandolo a tutti gli effetti dal resto del mondo e mettendo al bando le parole e le lingue straniere. Il riferimento al *sakoku* 鎮国, il periodo di isolamento forzato imposto durante l’epoca feudale e durato quasi trecento anni, è particolarmente evidente, e Tawada immagina persino la possibilità di un ritorno del vecchio nome della capitale, Edo – forse l’espressione di un desiderio comune dei sopravvissuti alla catastrofe di tornare a una società premoderna.

Seppur non imposta con la violenza ma solo attraverso leggi sempre più stringenti, la censura sembra colpire anche qualsiasi riferimento alla catastrofe: ad esempio, parole come ‘mutazione genetica’ diventano tabù in quanto discriminatorie (Tawada 2017: 14). Come sottolinea Kimura Saeko, ciò sembra suggerire che “all living beings have been affected at the genetic level” (2017: 15) e che niente sia rimasto davvero incontaminato.

Tawada sceglie inoltre di non usare mai termini particolarmente esplicativi come ‘radiazioni’ o ‘nucleare’ all’interno del testo, un chiaro rimando a quella ‘censura auto-imposta’ (in giapponese *jishuku* 自肅) perseguita dai media giapponesi nel periodo immediatamente successivo al disastro reale del 3.11 (Otsuki 2020: 11). I cittadini del mondo post-apocalittico di *Kentōshi* obbediscono in silenzio alle restrizioni del governo per paura di una punizione, senza però sapere davvero quale sia la pena per chi infrange le regole, ed è proprio questo che rende lo scenario “eerily frightening”: l’autrice immagina una “self-perpetuating dystopia” generata proprio da quel riserbo e dall’auto-

censura portati all'estremo (Mihic 2020: 54-55), un Giappone non troppo lontano nel quale ogni tipo di discussione su argomenti ‘scomodi’ per le autorità viene accuratamente evitata.

3.2 Corpi in (de)evoluzione e futuri (im)previsti

Gli ultimi bambini di Tokyo, come già accennato, si distingue dagli altri due racconti che affrontano le conseguenze del triplice disastro del Tōhoku per la mancanza di un riferimento esplicito all’evento scatenante. Tuttavia, dal testo risulta evidente che la popolazione dell’area più colpita del paese ha dovuto subire per almeno tre generazioni la *slow violence* di una costante esposizione a radiazioni (o altre sostanze nocive), e il risultato è una comunità nella quale nessuno è davvero al sicuro dalla contaminazione. Gli agenti contaminanti permeano l’ambiente e la corporeità di chi è rimasto vicino alla vecchia capitale, riscrivendone il patrimonio genetico e mettendo quindi in discussione, generazione dopo generazione, quelli che sono i ‘limiti’ della specie umana, sfumandone i confini e aprendo la strada a nuove configurazioni di umanità. Persino gli anziani, all’apparenza ancora sani e forti, hanno subito gli effetti della catastrofe, ‘adattandosi’ a un ambiente insalubre fino a raggiungere una condizione di immortalità che li allontana decisamente da ciò che viene percepito come ‘umano’.

Sono i bambini, tuttavia, a presentare delle mutazioni visibili che compromettono la loro capacità di vivere in maniera indipendente secondo gli usi e i costumi delle generazioni precedenti. Mumei e i suoi coetanei vengono descritti come un “*tableaux of altered corporealities*” (Iwata-Weickgenannt e Bolatbekkyzy 2024: 255), figure ibride che sembrano avvicinarsi sempre più a uccelli o molluschi e ricordano sempre meno una fisicità pienamente umana. Tuttavia, ciò non sembra incidere sulla qualità effettiva della

loro vita: i bambini non sono in conflitto con la propria diversità perché non hanno mai avuto esperienza di altri modi di essere umani, e sono invece gli anziani a soffrirne al loro posto.

L’associazione fra figura del ‘bambino’ e l’idea di un ‘futuro migliore’ è una delle altre associazioni convenzionali e stereotipate che vengono sconvolte nel romanzo. Le generazioni più giovani sono da sempre considerate un simbolo di speranza fra le rovine, e secondo Tomoe Otsuki questa metafora del “child redeemer”, in grado di ‘salvare’ il futuro della specie e del pianeta rimediando agli errori dei genitori, è stata particolarmente usata nella retorica della ricostruzione del post-Fukushima per immaginare il futuro del paese dopo la catastrofe (2020: 2).

Gli ultimi bambini di Tokyo, tuttavia, sfida questa visione dei bambini come ‘risorsa futuribile’ proprio attraverso l’inversione di ruoli sociali fra giovani e anziani. Nel romanzo, la corporeità sempre più postumana delle nuove generazioni sembra muoversi in una direzione inaspettata, opposta a quella degli anziani. Se questi ultimi si sono ‘evoluti’ acquisendo una sorta di immunità all’ambiente che li circonda, i bambini sembrano invece seguire un processo di ‘de-evoluzione’, un graduale ritorno a uno stadio primordiale che “terminates their ties to futurity, and with it the capitalist myth of continuous progress” (Iwata-Weickgenannt e Bolatbekkyzy 2024: 257). L’adattamento e la mutazione imposti ai più giovani da un ecosistema reso inabitabile da chi li ha preceduti sembra infatti precludere loro la possibilità di costruire (e vivere) il proprio domani e di garantire la sopravvivenza della specie umana.

Tawada rielabora quindi la paura della contaminazione attraverso le soggettività ibride di questi nuovi bambini postumani: per quanto gracili e malati, non sono figure tragiche o negative, ma offrono invece la possibilità di immaginare mondi alternativi in costante divenire, slegati dalla retorica capitalistica di una crescita senza fine verso un

futuro immaginato.

Attraverso la sapiente costruzione di uno scenario post-apocalittico, in *Kentōshi* l'autrice esplora non solo la paura della contaminazione legata al 3.11, ma anche diversi temi concernenti la crisi ecologica su scala globale. Lo stile surreale con il quale descrive la quotidianità dei sopravvissuti al disastro spinge il lettore a mettere in dubbio le proprie certezze riguardo a cosa sia ‘normale’ e ‘prevedibile’ e a cosa invece non lo sia - una riflessione che diventa necessaria in un momento storico nel quale la crisi climatica sembra aver raggiunto il punto di non ritorno (Beaney 2019: 87).

Il testo non manca, inoltre, di una certa ironia su quella che è la visione antropocentrica del mondo. La tendenza a trascurare l'*agency* non umana, sia essa di esseri viventi o della materia, porta a sottovalutare la possibilità reale e al tempo stesso la casualità di quegli eventi che sfuggono al controllo umano, così come è successo nel caso dell'incidente nucleare di Fukushima, giudicato all'inizio il frutto di una coincidenza imprevedibile e la cui responsabilità non era quindi attribuibile a nessuno nello specifico.

Ne *Gli ultimi bambini di Tokyo*, Tawada sfida questa mentalità permeata di eccezionalismo umano attraverso l'enfasi su “the surprising effects of often absurd chains of events” (82), mirando a destabilizzare la certezza del totale controllo dell'umano sul resto del mondo. Per quanto riconoscerlo sia una fonte di inquietudine, l'ignoto e l'assurdo sono parti integranti dell'esistenza umana, e la scrittura surreale di Tawada ci sfida a considerare l'imprevedibilità un elemento inevitabile della nostra realtà.

In conclusione, il romanzo non si limita a rappresentare un futuro distopico facendo leva su quelle che erano le paure collettive di quei primi anni del post-Fukushima, ma invita il lettore a riconsiderare le proprie convinzioni riguardo all'eccezionalismo umano, al mito del progresso senza fine, e alla posizione della specie umana all'interno di un ecosistema sempre più interconnesso. Tawada, attraverso la sua scrittura, suggerisce

un ripensamento radicale della nostra relazione con il non umano, sottolineando l'urgenza e la necessità di una nuova prospettiva che ci permetta di affrontare le sfide del futuro - anche le più imprevedibili.

Capitolo 4: Analisi

Gli immaginari distopici presentati nei capitoli precedenti offrono al lettore contemporaneo diversi spunti per riflettere sulla delicata situazione climatica nella quale ci troviamo, sulla precarietà della vita sul pianeta legata proprio allo sconvolgimento ambientale, e infine sulla necessità di abbandonare la prospettiva antropocentrica e trovare alternative valide al sistema capitalista. Queste opere, tuttavia, non devono essere considerate come indipendenti fra loro ma come inserite in una rete di riferimenti e rimandi culturali ben precisi, e diventa quindi importante confrontarle non solo fra di loro, ma anche con alcuni dei testi più rappresentativi del filone distopico dal dopoguerra all'inizio del millennio. L'ultimo capitolo della terza sezione dell'elaborato è quindi dedicato a una analisi di insieme dei testi del corpus, in prospettiva sia diacronica che sincronica, al fine di far emergere i punti di contatto da un lato all'interno delle opere selezionate per la ricerca, e dall'altro con quella che è la tradizione distopica giapponese del secolo scorso.

All'interno del corpus di ricerca sono state selezionate cinque opere, pubblicate negli anni immediatamente successivi alla triplice catastrofe del Tōhoku: i tre manga *Adou* (2020-, Amano Jaku), *Fool night* (2021-, Yasuda Kasumi), *Ookami rise* (2018-2021, Itō Yu), e i due romanzi *La fabbrica* (2013, Oyamada Hiroko) e *Gli ultimi bambini di Tokyo* (2014, Tawada Yōko). Seppur molto diversi fra loro per le premesse alla base del mondo distopico immaginato, i testi all'interno di questi due sottogruppi presentano non pochi punti di contatto.

I manga, ad esempio, sono stati tutti e tre pubblicati originariamente su riviste *seinen*, ovvero indirizzate a un pubblico di giovani adulti, ed è per questo che possono affrontare temi delicati, come la discriminazione e la violenza, in modo più esplicito se

paragonati alle convenzioni che regolano invece il genere *shōnen*, destinato a un pubblico più giovane.

I due romanzi d’altro canto, pur essendo scritti da autrici appartenenti a due generazioni diverse, condividono l’uso di uno stile surreale, che presenta sotto una luce diversa elementi del quotidiano abitualmente considerati banali, triviali. Tuttavia, il risultato finale è molto diverso nei due testi: se ne *La fabbrica* il senso di irrealità è funzionale a connotarne l’impronta distopica attraverso un sottile senso di inquietudine che fa comprendere al lettore che la realtà raccontata non è la stessa nella quale vive, ne *Gli ultimi bambini di Tokyo* l’uso di elementi surreali spinge chi legge a mettere in dubbio ogni sua certezza in merito ai concetti di ‘normalità’ e ‘prevedibilità’.

Fra i testi selezionati, inoltre, quattro su cinque aprono il racconto in un momento che *segue* l’evento traumatico che dà inizio alla storia: la catastrofe è già avvenuta e il mondo che conosciamo non esiste più, e solo i ricordi degli eventuali sopravvissuti ne mantengono viva la memoria. Queste opere ci catapultano quindi in un mondo completamente estraneo per chi legge, a volte raccontando solo più avanti nel corso della trama come si è arrivati a quella situazione, generando un senso di straniamento che contribuisce a creare l’atmosfera distopica dello scenario immaginato. Diversamente dagli altri testi inclusi nel corpus, *La fabbrica* apre la narrazione con scene e situazioni in apparenza normali, e solo gradualmente Oyamada inserisce elementi sempre più surreali che causano uno spaesamento nei personaggi - e nel lettore.

A questo proposito, Serrano-Muñoz (2021) propone un’interessante classificazione degli immaginari distopici sulla base del rapporto che essi hanno con la memoria storica e la sua trasmissione attraverso le generazioni all’interno dell’universo narrativo stesso. In particolare, Serrano-Muñoz parte da un’ampia selezione di testi – fra i quali è incluso anche *Gli ultimi bambini di Tokyo* nella sua traduzione inglese – per

delineare tre tipi di distopia basati proprio sulla trasmissione della memoria storica collettiva di un ‘prima’: le distopie del “futuro prossimo”, quelle del “futuro a medio termine”, e infine quelle del “futuro remoto”.⁶²

Le prime raccontano un mondo abitato da una generazione che ha vissuto parte della propria vita prima dell’evento scatenante e che quindi ha ricordi vivi di come la società sia cambiata drasticamente. Le distopie ‘a medio termine’ immaginano invece uno scenario in cui convivono due generazioni, una che ha vissuto sulla propria pelle il cambiamento e una che invece conserva solo ricordi del ‘nuovo’ mondo, ed è quindi centrale in esse il conflitto fra nostalgia e adattamento (1349). Infine, le distopie del “futuro remoto” dipingono una società in cui ogni memoria della catastrofe e del mondo ad essa precedente è andata irrimediabilmente perduta.

Ookami rise, ad esempio, si apre su un piano temporale che segue solo di pochi anni l’evento scatenante: i tre protagonisti erano ancora bambini quando il ‘missile’ ha colpito il suolo giapponese e ha dato il via a tutta una serie di reazioni politiche e militari che hanno trascinato l’arcipelago nell’occupazione straniera sotto la quale si ritrovano a vivere. In distopie di questo tipo, sottolinea Serrano-Muñoz, il ruolo della memoria traumatica, individuale e collettiva, e della sua soppressione da parte del nuovo regime è particolarmente importante nel raccontare i cambiamenti traumatici avvenuti nell’universo narrativo (1351).

Non è un caso, infatti, che nei territori occupati di Neiwa esistano dei ‘campi di rieducazione’ dei cittadini di etnia Wa, né che una parte importante della routine quotidiana degli internati comporti l’essere costretti a guardare filmati di propaganda del governo di occupazione: eliminare ogni traccia della società precedente, anche dalla

⁶² In originale “dystopias of the immediate future, dystopias of the middle-term future, and dystopias of a long-term future” (Serrano-Muñoz 2021: 1348), traduzione dell’autore dell’elaborato.

memoria dei singoli individui, è fondamentale per mantenere il nuovo *status quo*.

Come già analizzato dall'autore dell'articolo citato, *Gli ultimi bambini di Tokyo* rappresenta invece un esempio di distopia del “futuro a medio termine”. All'interno di questi testi,

[m]emory—both individual and cultural—holds therefore an important role in the narration of time and the construction of a sense of closure for the reader: what is remembered and interpreted of the previous order can be either a cause of pain and instability or a source of inspiration for change, either because it becomes a cautionary tale or because defending memory against amnesia represents resistance against manipulation or oppression. (1354)

Ne è un esempio il misterioso rituale della candela, dal diametro e dimensioni precise e accesa sempre prima dell'alba, che collega fra di loro diversi personaggi del romanzo, apparentemente senza che vi sia fra di loro alcuna relazione. Attraverso questo rito giornaliero, nascosto alle autorità e quindi poco appariscente, gli ultracentenari che ancora ricordano il Giappone prima del disastro resistono all'amnesia collettiva imposta dall'invisibile governo centrale. Nonostante ogni riferimento alla catastrofe e alle sue conseguenze sia tacitato, fino al punto di influenzare il vocabolario usato nelle conversazioni quotidiane, l'ultima generazione ad avere memoria del disastro – e quindi, una responsabilità collettiva verso le generazioni successive – negozia la propria sopravvivenza in un mondo che è radicalmente cambiato. Dall'altro lato, invece, Mumei e i suoi coetanei sono nati decenni dopo il grande cataclisma che ha cambiato completamente il paese, e l'assenza di una memoria storica che problematizzi il loro presente, l'unico che hanno mai conosciuto, facilita il loro adattamento (mentale, ma anche fisico) al mondo in cui vivono, dimostrando una resilienza e una capacità di

plasmare sé stessi in un modo che chi è ancora ancorato alla nostalgia del ‘mondo di prima’ non sarà mai capace di emulare.

Anche *Adou* racconta un futuro a medio termine: l’unico dato temporale che viene fornito all’inizio della narrazione sono i venticinque anni passati dall’approvazione della nuova legge sull’immigrazione, e questo divide i personaggi del manga in chi era abbastanza grande allora da ricordare, e in chi invece è nato solo negli anni successivi a questo cambiamento – e cioè adolescenti e bambini, i veri protagonisti della storia. Come in *AKIRA* e diversi altri manga *seinen* che lo hanno preceduto, anche in *Adou* il conflitto generazionale è particolarmente rilevante – anche se nei primi volumi del manga, analizzati in questo elaborato, non viene mai spiegato come si sia arrivati alla situazione nella quale Eight e Riko crescono e vivono.

Infine, all’ultima categoria appartiene *Fool night*. Come già evidenziato nel capitolo dedicato a quest’opera, la narrazione si apre con una didascalia che esplicitamente informa il lettore che sono passati più di cento anni dallo sconvolgimento climatico che ha portato ad una ‘notte perenne’, e che più nessuno ricorda la luce del sole o la scansione temporale fra notte e giorno. Proprio per l’assenza di persone che ancora ricordino il mondo precedente, non vi sono tentativi di imposizione di una memoria collettiva ‘dall’alto’ né di ‘riscrittura’ del passato – almeno nel piano temporale in cui i (giovani) protagonisti si muovono. Tuttavia, il mistero che circonda la ‘catastrofe’ che ha causato questo drastico cambiamento negli stili di vita e nella società, mai menzionata nei primi tre volumi del manga se non all’inizio, fa pensare che in qualche modo il passato sia già stato sepolto, ed è uno degli aspetti che più contribuiscono alla sensazione di continua oppressione che trasuda dalle tavole di Yasuda.

Partendo da un confronto fra la presentazione delle opere fatta nei capitoli precedenti e la cornice teorico-metodologica dell’elaborato approfondita nella sezione 1,

è possibile delineare alcune ‘basi teoriche’ condivise da tutti i testi del corpus. L’*agency* non umana, ad esempio, ha un ruolo chiave in tutte le storie presentate, ed esse condividono anche una visione della materia come entità viva, non più inerte e malleabile. Un altro punto in comune è la spinta verso un’etica postumana che si distacca dalla prospettiva antropocentrica e invita a ripensare la posizione dell’umano all’interno dell’ecosistema. Infine, tutte queste opere rielaborano il concetto di ‘contaminazione’, non più “sinonimo di inquinamento, e quindi espressione di un rischio, ma anche una delle condizioni di esistenza delle forme viventi e dell’umano” (Iovino 2015: 104). La contaminazione diventa quindi un’opportunità per andare al di là dei confini della specie, intessere rapporti significativi con l’altro non umano, e riflettere su cosa significhi realmente essere umani.

Il capitolo partirà da una panoramica su alcuni dei motivi e temi ricorrenti nelle opere selezionate per poi passare a una analisi in prospettiva diacronica, con l’obiettivo di trovare punti di contatto e/o di rottura rispetto alla tradizione distopica giapponese del Novecento.

4.1 Alcuni motivi e temi ricorrenti

4.1.1 Identità ibride al di là dell’umano

Le narrative distopiche analizzate nell’elaborato abbattono quelli che sono i confini rigidamente delineati del soggetto umano, esplorando la possibilità di esistere ed esperire il mondo in modi alternativi. In questi testi, il focus sulla corporeità diventa un mezzo per rappresentare da un lato i conflitti identitari e le dinamiche di potere nella società contemporanea, dall’altro l’interconnessione fra tutte le entità e le sostanze presenti sul pianeta, inclusi quegli agenti contaminanti che arrivano a permeare la nostra

esistenza. In questi testi, il corpo umano è rappresentato come una barriera permeabile, facilmente attraversabile, e tale vulnerabilità a sua volta rispecchia la crisi della società più o meno distopica immaginata nel racconto.

La corporeità diventa quindi una metafora delle tensioni sociopolitiche del mondo immaginato e di quello reale, un campo di battaglia attraversato non solo dagli agenti contaminanti ma anche dalle politiche sociali e ambientali che tracciano zone di inclusione ed esclusione. Da questi ‘scontri’ e ‘incontri’ nascono quelli che Serpil Oppermann chiama “corpi tossici”, e cioè testi materiali in cui “pratiche culturali, decisioni politiche ed economiche, e processi naturali sono intrecciati con questioni di giustizia, salute ed ecologia (2015: 124)”. Nelle opere analizzate vengono re-immaginati attraverso identità fluide e postumane: gli *adou*, i *wolang*, gli spettri botanici, gli ‘animali’ della fabbrica e, infine, gli ultimi bambini di Tokyo.

Queste soggettività ‘altre’ ci permettono di osservare dal loro punto di vista marginalizzato la società contemporanea di cui siamo parte, evidenziandone quindi quelle problematiche che già la pervadono. Ma non solo: esplorare identità fluide che non si definiscono attraverso binarismi e dicotomie ma se ne distanziano ci aiuta a immaginare nuovi spazi “for queer becoming” (Pearson 2022), e riconoscere i limiti delle categorie normative che regolano la nostra società. Ed è proprio la loro capacità di ‘scavalcare’ i confini fra generi, ruoli, specie a renderle una minaccia per lo *status quo*, in quanto minano quelle norme prescrittive che sono alla base della definizione del ‘gruppo’ come contrapposto a chi è ‘altro’: solo attraverso una linea di demarcazione ben precisa si può stabilire chi appartiene a una certa categoria e chi no, e per estensione anche chi è ‘puro’ e chi è ‘corrotto’:

Every group defines itself by the excluded as well as the included. To determine who

these outsiders are, groups require explicit boundaries which are commonly defined by ideas of purity and impurity. To the anthropologist Mary Douglas, ideas of the sacred, purity, defilement, pollution, fear of contagion, and desire for purification, are central to social life. (Claeys 2017: 41)

Le figure postumane che si muovono nei testi selezionati sono capaci di rendere permeabili le barriere che la specie umana ha creato fra sé stessa e il resto del pianeta e che sono funzionali a escludere determinate categorie, considerate ‘meno umane’ nella misura in cui si allontanano dall’idea prototipica di essere umano. Proprio come le identità *queer*, anche queste figure minacciano lo *status quo* antropocentrico perché capaci di porsi al di sopra delle distinzioni arbitrarie e immaginare società alternative, non fondate su dicotomie e binarismi.

4.1.2 Il corpo contaminato

Nei testi esaminati, il tema della contaminazione emerge come un elemento centrale e ricorrente, inevitabilmente legato alle paure collettive che hanno caratterizzato il periodo immediatamente successivo alla triplice catastrofe del Tōhoku. Sebbene il legame con il disastro non venga quasi mai esplicitato in modo diretto, le inquietudini legate a una possibile contaminazione da radiazioni (o virus) emergono con forza all’interno di queste narrative proprio attraverso le figure ibride, ‘infette’.

L’immagine del corpo contaminato confuta la tradizionale convinzione che l’umano sia impermeabile agli agenti esterni - una convinzione nella quale si tende a “cercare rifugio” (Alaimo 2010: 18) e che si intreccia con il dualismo di stampo cartesiano che separa l’essere umano dalla sua fisicità, relegando la materialità del corpo a una dimensione di secondaria importanza. I corpi tossici incarnano quindi “un’insidiosa alterità ecologica” e “una forma di abiezione” che provano la fallacia della separazione

fra ‘corpo’ e ‘anima’, usata anche per distanziare l’umano da quello stesso ambiente che distrugge.

I corpi contaminati all’interno delle opere selezionate, tuttavia, non si limitano a rielaborare la paura della contaminazione ma diventano veri e propri “palinsesti sociopolitici” attraverso i quali è possibile decifrare “i segni di messaggi culturali, di negoziazioni e mercificazioni sociali, di intrecci materiali, di ibridazioni e contaminazioni” (Oppermann 2015: 122): le dinamiche di sfruttamento tipiche del sistema capitalista, ad esempio, oppure le relazioni di potere che intercorrono tra ‘centro’ e ‘margine’. Questi aspetti possono essere ‘letti’ nelle identità ibride che popolano questi testi, come ad esempio i lavoratori de *La fabbrica*, o ancora i *wolang*.

I testi in esame re-immaginano quindi la paura della contaminazione portando all’estremo quell’ibridismo che è già presente nella corporeità umana, che anche nella realtà funziona grazie a un insieme di organismi non umani diversi (125). La contaminazione in questi testi non rappresenta una fine imminente o una lenta morte per avvelenamento, ma viene rielaborata come un’opportunità per un nuovo inizio: una nuova specie, o un nuovo mondo che trascende i confini imposti dall’eccezionalismo umano. Le opere esaminate offrono al lettore spunti per un ripensamento radicale dell’identità e della corporeità, invitandolo a considerare l’essere umano come un continuum fluido, nel quale le distinzioni rigide risultano sempre più sfumate.

4.2 Punti di contatto e di rottura con la tradizione precedente

L’ultima parte del presente capitolo è dedicata a una breve analisi comparativa dei testi esaminati nel corpus di ricerca e alcune opere selezionate della tradizione precedente. Lo scopo è quello di trovare punti di contatto e di rottura al fine di tracciare

una evoluzione dell’immaginario distopico legato alla contaminazione da radiazioni in Giappone dal dopoguerra ai giorni nostri.

I bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki hanno lasciato una cicatrice indelebile nel passato recente, e le inquietudini legate all’uso del nucleare e alle conseguenze di una possibile esposizione alle radiazioni sono tornate al centro del dibattito dell’opinione pubblica in seguito al triplice disastro del Tōhoku. È possibile quindi tracciare una linea continua che dall’esperienza dell’atomica alla fine del conflitto arriva fino all’incidente della centrale di Fukushima Daiichi, un *fil rouge* che collega opere diverse, scritte in contesti storici e sociali diversi, ma accomunate dalla rielaborazione del trauma storico e della paura della contaminazione.

Prima di procedere con la comparazione, tuttavia, è necessario un breve approfondimento sul *topos* del corpo mostruoso e contaminato nella letteratura giapponese moderna e contemporanea. Le figure mostruose fanno parte dell’immaginario giapponese sin dall’antichità, ma con l’avvento della modernità abbandonano i racconti del folklore per essere invece integrate nella letteratura come un simbolo del conflitto fra tradizione giapponese e modernità euroamericana e della risultante frammentazione dell’identità nazionale e culturale. La prima parte del paragrafo sarà dunque dedicata a questo *excursus*, mentre la seconda parte verterà su un’analisi più dettagliata di quelli che sono alcuni punti di contatto e di rottura fra le opere distopiche del post-Fukushima analizzate e la tradizione precedente.

4.2.1 Il corpo mostruoso e contaminato nel Giappone moderno e contemporaneo

Nelle opere del primo Novecento le figure ‘mostruose’ e ‘altre’ appaiono come un’espressione del senso di disagio e spaesamento causato dal cambiamento repentino degli stili di vita e dei costumi dovuto alla modernizzazione dell’epoca Meiji. In quello

stesso periodo, inoltre, grazie all'influsso dei testi scientifici arrivati dall'Europa e dagli Stati Uniti, cambia anche il modo in cui il corpo umano viene concettualizzato. La corporeità diventa quindi un oggetto di studio, un mezzo per raggiungere quella modernità che avrebbe portato il Giappone allo stesso livello di sviluppo delle altre potenze coloniali (Nakamura 2015: 1). In questo contesto, ogni 'deviazione' rappresentava quindi un ostacolo al progresso della nazione. Il 'nuovo' corpo umano, analizzato nel dettaglio attraverso tavole e trattati di anatomia, diventa anche terreno fertile per le inquietudini legate proprio alla contaminazione. In particolare, l'invisibilità di alcune malattie che affliggevano la popolazione urbana in quegli anni, come il colera, e la paura del contagio spinsero a ripensare il corpo, ora percepito come un'entità vulnerabile agli agenti esterni, "more fluid and less knowable", e a cercare in tutti i modi di delimitarne i confini (19). Quei corpi che, in termini patologici o meno, deviano dalla norma, iniziano a suscitare un interesse morboso non solo negli studiosi ma anche nel pubblico, e figure come il *doppelgänger* e il robot fanno la loro apparizione nel mondo della letteratura, soprattutto di massa.

Qualche decennio dopo saranno i bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki alla fine della Seconda guerra mondiale a riportare l'attenzione sulle paure legate alla contaminazione. Tuttavia, in questa nuova iterazione, il nemico invisibile non è una malattia, ma le radiazioni scaturite dagli ordigni atomici, un agente contaminante che non appartiene alla 'natura', ma è frutto delle attività umane. Il corpo diventa quindi l'oggetto della paura collettiva legata all'esposizione alle radiazioni e alle sue conseguenze (Dumas 2018: 5): le ferite reali e visibili lasciate dalla guerra lasciano il posto al 'male invisibile', che viene rielaborato attraverso nuove figure ibride e mostruose come Gojira, che seminano morte e distruzione esattamente come le bombe atomiche avevano fatto pochi anni prima.

Il boom economico del dopoguerra cambia radicalmente la società giapponese, ora caratterizzata da una maggiore stabilità e da un consumismo crescente. In questi anni le inquietudini legate alla corporeità si spostano dalla contaminazione dovuta alle radiazioni all'idea di un corpo che viene migliorato o, da un altro punto di vista, irrimediabilmente corrotto dal progresso scientifico. Queste paure si focalizzano in particolare sull'avanzata inarrestabile della tecnologia e sull'alienazione dell'individuo all'interno della società capitalista.

Gli ultimi anni del Novecento e i primi del nuovo millennio sono caratterizzati infine dalla figura del *cyborg*, la soggettività ibrida per eccellenza della rivoluzione digitale, dotata di un corpo nel quale a volte è impossibile distinguere gli elementi umani da quelli inorganici. Il *cyborg* incarna il terrore che la presenza sempre più pervasiva della tecnologia porti alla digitalizzazione estrema e alla dematerializzazione della vita quotidiana, con la conseguente perdita dell'essenza stessa dell'umanità. L'interazione fra umano e computer arriva a travalicare i confini fra corporeità e macchina, potenziando e migliorando il corpo fino a renderlo sempre più distante da ciò che può essere considerato ancora 'umano'.

La triplice catastrofe del Tōhoku del marzo 2011, infine, riporta in auge le paure legate alla contaminazione da radiazioni che già alla fine della Seconda guerra mondiale avevano permeato la società giapponese. La minaccia radioattiva da un lato viene minimizzata dal governo, e dall'altro sembra impossibile da contenere: le radiazioni travalicano le linee di demarcazione delle zone di contenimento, e allo stesso modo invadono anche il corpo, sfumando quelli che potevano essere i confini definiti della catastrofe, il che la rende sempre più difficile da quantificare - e quindi ancora più terrificante. Il corpo contaminato, radioattivo, ritorna quindi al centro non solo del dibattito pubblico, ma anche dell'immaginario collettivo, e in quanto tale viene

rielaborato e re-immaginato all'interno della produzione artistico-culturale attraverso figure ibride che, tuttavia, non sono più ‘mostruose’: non più relegate ai ruoli di antagonista, queste figure postumane infatti diventano ora protagoniste, dotate di una loro *agency*, veri e propri soggetti e non più oggetti.

4.2.2 Da mostri a soggetti

Come già illustrato nel paragrafo precedente, la corporeità che si discosta dalla norma rappresenta un *topos* ricorrente nella letteratura giapponese contemporanea. Tuttavia, il modo in cui questa ‘deviazione’ viene declinata ha subito una significativa evoluzione nel corso del lungo dopoguerra giapponese dalla rappresentazione ‘mostruosa’ dell’alterità, tipica degli anni immediatamente successivi al conflitto, alle figure ibride e postumane caratterizzate in maniera positiva nel periodo post-Fukushima.

In questo ultimo paragrafo si propone quindi un tentativo di definire l’evoluzione della rappresentazione delle figure ‘contaminate’ attraverso quattro fasi distinte. Nella prima fase, tali entità vengono etichettate come ‘mostri’ e incarnano il terrore derivante dal trauma storico dei bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki. Un esempio emblematico di questa rappresentazione è *Gojira*, il ‘re dei mostri’, che simboleggia l’orrore e la devastazione causati dal conflitto e soprattutto dall’uso degli ordigni atomici. Di fronte al *kaijū*, la figura contaminata per eccellenza, l’unica soluzione è la creazione di un’arma ancora più potente dell’atomica in grado di eliminarlo definitivamente.

La seconda fase riconosce invece queste entità come delle anomalie nel sistema, evidenziando la loro incapacità di adattarsi alla società. Il tema dell’alienazione e del senso di oppressione che permea la vita dell’individuo nella società contemporanea è stato esplorato da diversi autori, ma Abe Kōbō in particolare lo declina in un racconto dal tono

surreale, quasi onirico, che vede al centro proprio una figura ibrida: *Dendorokakaria*.⁶³

La trasformazione del protagonista in una pianta sembra all'inizio essere frutto della sua fantasia o di un fenomeno sovrannaturale, ma poco prima della fine si scopre invece che la sorte toccata all'uomo è in realtà più comune di quanto sembra. Non solo: gli esemplari di uomini-pianta vengono cercati e conservati in assoluta segretezza in una serra gestita da un orto botanico statale, proprio perché a causa della loro diversità non possono essere (re)integrati nella società. Komon prova a ribellarsi al suo destino ma fallisce, finendo per accettare inerte e rassegnato il suo destino e perdendo per sempre il controllo del suo corpo umano.

Nella terza fase, le identità postumane iniziano a essere riconosciute, sebbene siano ancora percepite come un pericolo per la collettività. I bambini ‘corrotti’ che compaiono in *AKIRA*⁶⁴ possono essere ascritti a questo tipo di rappresentazione. Costretti a subire esperimenti scientifici che li spingono a sviluppare dei poteri psichici, questi bambini - assieme a Tetsuo - sono considerati a tutti gli effetti degli strumenti di distruzione di massa e per questo tenuti sotto stretta sorveglianza o, nel caso di Akira, addirittura rinchiusi all'interno delle rovine della vecchia Tokyo nel vano tentativo di contenere il loro potere distruttivo.

Infine, nella quarta e ultima fase le figure ibride vengono rappresentate come portatrici di una diversità positiva, che spinge a immaginare nuovi mondi e nuovi modi di vivere in una ‘nuova normalità’ dove la contaminazione è la norma. All'interno di questa categoria possono essere inserite tutte le soggettività postumane esplorate nel presente lavoro: per quanto alcune di esse vengano attivamente discriminate o disumanizzate, non sono mai delle figure negative e diventano anzi un simbolo di

⁶³ Per un approfondimento e una sinossi della trama cfr. *infra* sezione 2 § 1.2.

⁶⁴ Per un approfondimento e una sinossi della trama cfr. *infra* sezione 2 § 1.3.

speranza. In un mondo ormai segnato dal rischio onnipresente di essere contaminati da radiazioni, agenti inquinanti, virus e tossine, queste identità ibride ci offrono la possibilità di immaginare non una fine sempre più vicina, ma un nuovo inizio.

Conclusioni

Nel presente lavoro di ricerca si è esplorato come le inquietudini relative alla vulnerabilità, contaminazione, e mutazione del corpo umano vengono rielaborate in una selezione di narrative testuali e visuali pubblicate nel contesto socioculturale del Giappone post-Fukushima. L'obiettivo dell'elaborato è stato analizzare l'impiego di soggettività ibride, contaminate, postumane nei testi selezionati per rappresentare tali paure, legate al trauma collettivo del triplice disastro del Tōhoku.

Nella prima sezione dell'elaborato è stata presentata la cornice teorico-metodologica multidisciplinare che informa la ricerca: Dystopian e Utopian Studies, ecocritica, postumano, Gender e Queer Studies, Manga Studies sono state le discipline coinvolte. Partendo da una breve storia del genere, si è cercato di arrivare a una *working definition* di distopia come di una narrativa che descrive un futuro negativo che “we do not want but may get anyway” (Claeys 2017: 498), da prendere come punto di partenza per il resto della ricerca. Nel secondo capitolo si sono esplorate invece le teorie afferenti all'ecocritica, con un'attenzione particolare al superamento della dicotomia tra Natura e Cultura e alla recente svolta materialista che ha portato alla definizione del *material ecocriticism*. I due capitoli successivi hanno approfondito in primo luogo le prospettive teoriche dell'etica postumana, del *posthuman feminism*, e della *transcorporeality*, e in secondo luogo lo stato dell'arte dei Gender e Queer Studies e come queste due discipline guardano alle corporeità che deviano dalla norma. Infine, l'ultimo capitolo della sezione ha presentato una breve panoramica storica del medium del manga, accompagnato da un breve approfondimento metodologico sull'analisi critica di narrative visuali.

La seconda sezione dell'elaborato si è concentrata invece su quelli che sono gli studi d'area ai quali si riferisce questa ricerca, attraverso due capitoli che hanno

contestualizzato le opere prese in esame prima attraverso una prospettiva diacronica, e in seguito attraverso uno sguardo sincronico. Il primo capitolo ha riassunto brevemente quella che è la storia dell’immaginario distopico del Giappone dal dopoguerra al nuovo millennio, concentrandosi sulle diverse ‘onde’ che hanno caratterizzato questa evoluzione e sul rapporto del genere con la *science fiction* giapponese. Il capitolo seguente ha invece adottato una prospettiva sincronica con l’obiettivo di fornire una panoramica del contesto socioculturale del Giappone nell’immediato post-Fukushima e della nascita della letteratura che racconta e rielabora l’esperienza collettiva del disastro.

La terza e ultima sezione dell’elaborato ha infine presentato i cinque testi selezionati inclusi nel corpus divisi in tre capitoli tematici, seguiti da un ultimo capitolo di analisi di alcuni motivi e tratti ricorrenti. Il primo capitolo si è concentrato su due opere (*Adou* e *Fool night*) che immaginavano soggettività postumane il cui codice genetico è stato riscritto attraverso un impianto di DNA vegetale - una forma di mutazione pericolosa, che vede come destino comune la perdita del controllo sul proprio corpo. Il secondo capitolo tematico ha presentato invece due testi nei quali l’ibridazione delle soggettività postumane avveniva con una controparte animale (*La fabbrica* e *Ookami rise*), mentre il terzo capitolo si è concentrato sull’ultima delle cinque opere selezionate: *Gli ultimi bambini di Tokyo*, in cui le figure ibride, al di là del confine della specie, sono state contaminate da un agente non percepibile a occhio nudo.

La rielaborazione delle paure collettive legate alla contaminazione e alle conseguenze dell’incidente nucleare avviene in modalità diverse nei testi selezionati; tuttavia, è possibile enucleare diversi punti di contatto che ritornano in tutte e cinque le opere. In primo luogo, la presenza di quelle identità ibride al centro della ricerca: figure ‘contaminate’ che hanno superato il confine della specie pur mantenendo (a volte solo temporaneamente) una parte della loro umanità. Sono queste soggettività che vivono in

una condizione precaria, sospese fra due identità dai contorni ben definiti ma alle quali non appartengono totalmente, figure che per la loro fluidità minacciano lo *status quo* delle società in cui si trovano a muoversi ma dalle quali non sono mai completamente accettati.

In secondo luogo, in tutte le opere il punto di partenza, la materia che viene ‘plasmata’ è sempre il corpo umano, invaso dall’esterno. Il corpo è vulnerabile e permeabile, pronto (o reso pronto) a lasciar entrare e assorbire agenti esterni di ogni tipo – una ‘porosità viscosa’, teorizzata da Nancy Tuana e ripresa da Stacy Alaimo (2010: 14).

In queste opere il corpo ‘mostruoso’, contaminato e a volte deformi, una volta perso il suo status di ‘umano’ diventa a tutti gli effetti una risorsa che può essere sfruttata dall’esercito, dallo stato, o da aziende per profitto. Lo sguardo critico tipico della distopia offre tuttavia al lettore uno spunto di riflessione ben preciso, incentivandolo a immaginare un mondo alternativo e un’etica postumana che non vede gerarchie fra corpi e specie ma solo i movimenti e le interconnessioni fra ecosistemi, elementi, entità – riflessioni e considerazioni che rendono queste opere e la ricerca su di esse sempre più rilevanti nella società contemporanea e nel suo precario equilibrio.

L’ultima parte della sezione si è, infine, concentrata su una comparazione in ottica diacronica delle opere selezionate con la tradizione precedente, partendo da un breve approfondimento sul *topos* del corpo contaminato o mostruoso nella letteratura giapponese moderna e contemporanea. Si è poi proposto un tentativo di tracciare un’evoluzione delle soggettività ibride e contaminate all’interno degli immaginari distopici giapponesi, sviluppatasi in quattro fasi: la mostruosità, l’anomalia, la figura corrotta dal potenziale distruttivo, e, infine, la figura postumana rappresentata in una luce positiva, adatta finalmente a un mondo sempre più interconnesso e contaminato.

Si va a concludere quindi questo lavoro di ricerca rispondendo brevemente alle tre *research question* poste nell’introduzione all’elaborato. Attraverso un *close reading*

dei testi selezionati, è possibile affermare che le paure relative alla contaminazione e corruzione del corpo legate alla catastrofe del 3.11 ma corroborate da un trauma storico importante come quello dei bombardamenti atomici vengono rielaborate in alcune opere distopiche giapponesi più recenti tramite delle figure ibride, contaminate. È stata anche delineata un'evoluzione di questo tipo di personaggio a partire dalle narrative distopiche del dopoguerra fino ai giorni nostri. Infine, i testi presi in esame spingono il lettore a immedesimarsi in soggettività ‘altre’ e ad abbandonare lo sguardo antropocentrico in favore di un’etica postumana che informi una visione del mondo non più gerarchica, ma dove tutte le diverse entità, viventi e non, sono sullo stesso piano.

Tuttavia, lo studio e la ricerca in questa direzione sono tutt’altro che conclusi. Questo lavoro si propone come un inizio di un percorso che può essere ulteriormente approfondito tramite, ad esempio, una mappatura più ampia delle opere che rispondono ai requisiti del corpus di indagine. Questo studio rappresenta, infatti, solo un primo passo verso la comprensione delle complessità delle soggettività ibride e contaminate nelle narrative distopiche del post-Fukushima, narrative che invitano a riflettere su un’etica postumana che supera le divisioni tradizionali fra specie e riconosce i legami intrinseci di tutte le forme di vita in un mondo sempre più vulnerabile e interconnesso.

Bibliografia

Introduzione

Bialock, David, e Ursula K. Heise. 2013. «Japan and Ecocriticism: An Introduction.» In *Poetica* vol 80: i–xi.

Heise, Ursula K. 2018. «Foreword». In *Ecocriticism in Japan*, a cura di Hisaaki Wake, Keijirō Suga, e Masami Yūki, vii–ix. London: Lexington Books.

Marran, Christine L. 2011. «Contamination: From Minamata to Fukushima». In *Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 9 (19). <https://apjjf.org/2011/9/19/christine-marran/3526/article>

Nixon, Rob. 2013. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.

Sugiyama, Shigeo. 2015. «Minamata Disease: Interaction Between Government, Scientists, and Media». In *Lessons From Fukushima*, a cura di Yuko Fujigaki, 125–40. Cham: Springer International Publishing.

Sezione 1: Stato dell'arte degli studi culturali, letterari e filosofici

Capitolo 1: Il ritorno delle distopie

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: a natural history: a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. First edition. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

De Fina, Anna. 2009. «From space to spatialization in narrative studies». In *Globalization and Language in Contact Scale, Migration, and Communicative Practices*, a cura di James Collins, Mike Baynham, e Stef Slembrouck, 109–29.

Dolaghan, Fiona. 2015. «The Construction of Space in Contemporary Narrative». *Journal of Narrative Theory* 45 (1): 1–17.

Hughes, Rowland, e Pat Wheeler. 2013. «Introduction: Eco-dystopias–Nature and the Dystopian Imagination». *Critical Survey* 25 (2): 1–6.

Malvestio, Marco. 2022. «Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the

Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery». *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* Vol. 5 No. 1 (ottobre):24-38 Pages. <https://doi.org/10.6092/ISSN.2612-0496/14532>.

Moylan, Tom, e Raffaella Baccolini. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge. <http://www.myilibrary.com?id=548837>.

Nayar, Pramod K. 2019. *Ecoprecarity: vulnerable lives in literature and culture*. Routledge studies in world literatures and the environment. New York, NY: Routledge.

Sargent, Lyman Tower. 1994. «US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities.» In *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, a cura di Spinozzi Paola, 1–37.

Suvín, Darko. 1972. «On the Poetics of the Science Fiction Genre». *College English* 34 (3): 372. <https://doi.org/10.2307/375141>.

———. 2003. «Theses on Dystopia 2001». In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination.*, di Tom Moylan e Raffaella Baccolini, 187–202. Routledge. <http://www.myilibrary.com?id=548837>.

Villanueva Mir, Marc. 2018. «From the Island to the Border: The Problematization of Space in Contemporary Dystopian Fiction». *Junctions: Graduate Journal of the Humanities* 3 (2): 39–52. <https://doi.org/10.33391/jgh.46>.

Capitolo 2: La svolta ecocritica – guardare all’ambiente e alle questioni ambientali attraverso il testo letterario

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w>.

Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London New York Oxford New Delhi Sydney: Bloomsbury Academic.

D’Angelo, Lorenzo, e Gianluca Pozzoni. 2021. «“New materialism(s)”. Una introduzione». *Quaderni materialisti*, fasc. 20, 9–27.

Flannery, Eóin. 2015. «Ecocriticism». *The Year’s Work in Critical and Cultural Theory* 23 (1): 134–61. <https://doi.org/10.1093/ywcct/mbv006>.

Ghosh, Amitav. 2017. *La grande cecità: il cambiamento climatico e l’impensabile*. A cura di Norman Gobetti. Tradotto da Anna Nadotti. Vicenza: Neri Pozza.

Grusin, Richard. 2017. «Anthropocene Feminism: An Experiment in Collaborative Theorizing». In *Anthropocene Feminism*, a cura di Richard Grusin. Center

for 21st Century Studies. Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna Jeanne. 2020. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Claudia Durastanti e Clara Cicconi. Roma: Nero.

Heffes, Gisela. 2022. «Ecocriticism». In *The Routledge Companion to Twentieth and Twenty-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*, di Guillermina De Ferrari e Mariano Siskind, 1^a ed., 262–71. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429058912-29>.

Iovino, S., e S. Oppermann. 2012. «Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19 (3): 448–75. <https://doi.org/10.1093/isle/iss087>.

Iovino, Serenella, e Serpil Oppermann. 2012. «Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity». *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 3 (1).

Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Harvard University Press.

———. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Posthumanities 27. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota press.

Nayar, Pramod K. 2019. *Ecoprecarity: vulnerable lives in literature and culture*. Routledge studies in world literatures and the environment. New York, NY: Routledge.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Kindle. Princeton: Princeton University Press.

Capitolo 3: Visioni postumane

Ahearn, Laura M. 2002. «Agentività/agency». In *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, a cura di Alessandro Duranti, 18–23. Roma: Meltemi.

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Alaimo, Stacy, e Susan J. Hekman, a c. di. 2008. *Material feminisms*. Bloomington: Indiana University Press.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11jh6w>.

Bernardini, Marco. 2021. «Il realismo agenziale di Karen Barad»: *Quaderni materialisti*, vol. 20 (dicembre), 159–69.

Blažan, Sladja, a c. di. 2022. *Haunted Nature: Entanglements of the Human and the Nonhuman*. Cham: Palgrave Macmillan.

Bolter, Jay David. 2016. «Posthumanism». In *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, a cura di Klaus Bruhn Jensen, Eric W. Rothenbuhler, Jefferson D. Pooley, e Robert T. Craig, 1^a ed., 1–8. Wiley.

Braidotti, Rosi. 2020. *Il postumano*. 2. ed. Roma: DeriveApprodi.

———. 2022. *Posthuman feminism*. Cambridge, UK: Polity.

Haraway, Donna Jeanne. 2020. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Claudia Durastanti e Clara Cicconi. Roma: Nero.

Iovino, S., e S. Oppermann. 2012. «Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych». *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19 (3): 448–75.

Iovino, Serenella. 2015. «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia». In *Contaminazioni Ecologiche - Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino. LED Edizioni Universitarie.

Jacobs, Naomi. 2003. «Posthuman Bodies and Agency in Octavia Butler's "Xenogenesis"». In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*., di Tom Moylan e Raffaella Baccolini, 91–112. Routledge.

Nayar, Pramod K. 2014. *Posthumanism*. Cambridge: Polity.

Oppermann, Serpil. 2015. «Il corpo tossico dell'altro. Contaminazione ambientale e alterità ecologiche». In *Contaminazioni Ecologiche - Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino. LED Edizioni Universitarie.

Santoemma, Ilaria. 2021. «Haraway con Barad: Per un neomaterialismo postumanista». *Quaderni materialisti*, fasc. 20 (dicembre), 139–57.

Schlosser, Markus. 2015. «Agency». In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ultimo accesso: 10 gennaio 2015. <https://plato.stanford.edu/entries/agency/>.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Kindle. Princeton: Princeton University Press.

Tuana, Nancy. 2008. «Viscous Porosity: Witnessing Katrina». In *Material Feminisms*, a cura di Stacy Alaimo e Susan J. Hekman, 188–213. Bloomington: Indiana University Press.

Capitolo 4: Identità e corpi ibridi fra Gender e Queer Studies

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Butler, Judith. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Prima edizione: 1993. Routledge Classics. London New York: Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203828274>.

———. 2013. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Tradotto da Sergio Adamo. Roma: Laterza.

Clough, Patricia T. 2003. «Judith Butler». In *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, a cura di George Ritzer. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470999912>.

Demaria, Cristina, e Aura Tiralongo. 2019. *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*. Milano: Bompiani.

Douglas, Mary. 2013. *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna: Il Mulino.

Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

Haraway, Donna Jeanne. 2018. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Tradotto da Liana Borghi. Milano: Feltrinelli.

Iovino, Serenella. 2015. «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia». In *Contaminazioni Ecologiche - Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino. LED Edizioni Universitarie.

Lavinas Picq, Manuela, e Momin Rahman. 2020. «Gender and Sexuality». In *Introducing Gender and Women's Studies*, a cura di Diane Richardson e Victoria Robinson, 5^a ed. London: Macmillan Education UK.

Luciano, Dana, e Mel Y. Chen. 2015. «Has the Queer Ever Been Human?» *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21 (2–3): 183–207.

Pearson, Wendy Gay. 2022. «Speculative fiction and queer theory». In *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Ultimo accesso: 10 gennaio 2025. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1214>.

Richardson, Diane. 2020. «Conceptualising Gender». In *Introducing Gender and Women's Studies*, a cura di Diane Richardson e Victoria Robinson. London: Macmillan Education UK.

Richardson, Diane, e Victoria Robinson, a c. di. 2020. *Introducing Gender and*

Women's Studies. London: Macmillan Education UK.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2015. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Kindle. Princeton: Princeton University Press.

Capitolo 5: Introduzione ai Manga Studies

Berndt, Jaqueline. 2008. «Considering Manga Discourse: Location, Ambiguity, Historicity». In *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*, a cura di Mark Wheeler MacWilliams, 295–310. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.

———. 2013. «The Intercultural Challenge of the “Mangaesque”: Reorienting Manga Studies after 3/11». In *Manga's Cultural Crossroads*, a cura di Jaqueline Berndt e Bettina Kümmerling-Meibauer, 65–84. London: Routledge.

———. 2024. «Introduction - Two Media Forms in Correlation». In *The Cambridge Companion to Manga and Anime*, a cura di Jaqueline Berndt, 1–16. Cambridge: Cambridge University Press.

Berndt, Jaqueline, e Bettina Kümmerling-Meibauer. 2013. «Introduction - Studying Manga across Cultures». In *Manga's Cultural Crossroads*, a cura di Jaqueline Berndt e Bettina Kümmerling-Meibauer, 1–15. London: Routledge.

Kinsella, Sharon. 2000. *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. Honolulu: University of Hawai'i press.

Kopylova, Olga. 2024. «Graphic Style in Anime and Manga». In *The Cambridge Companion to Manga and Anime*, a cura di Jaqueline Berndt, 59–68. Cambridge: Cambridge University Press.

Locati, Stefano. 2022. *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.

MacWilliams, Mark Wheeler, a c. di. 2008. *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.

Mihic, Tamaki. 2020. *Re-Imagining Japan after Fukushima*. Acton, A.C.T: Australian University Press.

Morimoto, Kōichi. 2024. «Reading Story-Manga». In *The Cambridge Companion to Manga and Anime*, a cura di Jaqueline Berndt, 111–20. Cambridge: Cambridge University Press.

Pasfield-Neofitou, Sarah. 2016. «Tuning in to Manga: Cultural and

Communicative Perspectives». In *Manga Vision*, di Sarah Pasfield-Neofitou e Cathy Sell, 1–10. Sydney: Monash University Publishing.

Shamoon, Deborah. 2024. «Manga Genres: Demographics and Themes». In *The Cambridge Companion to Manga and Anime*, a cura di Jacqueline Berndt, 161–70. Cambridge: Cambridge University Press.

Steinberg, Marc. 2012. *Anime's Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Suzuki, Shige, e Ronald Stewart. 2023. *Manga: A Critical Guide*. London: Bloomsbury Academic.

Sezione 2: L'immaginario distopico in Giappone, fra passato e presente

Capitolo 1: Una breve retrospettiva - la narrativa distopica in Giappone dal Dopoguerra al nuovo millennio

Abe, Kōbō. 1991. *Beyond the Curve*. Tradotto da Juliet Winters Carpenter. 1^a ed. Tokyo: Kodansha International.

———. 1973. *Suichū toshi – Dendokakaria* (水中都市・デンドロカカリヤ, La città sommersa – Dendocacalia). Kindle Edition. Tōkyō 東京: Shinchōsha 新潮社.

Bienati, Luisa, e Paola Scrolavezza. 2009. *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*. 1^a ed. Venezia: Marsilio.

Bolton, Christopher, Istvan Csicsery-Ronay, e Takayuki Tatsumi. 2007. «Introduction». In *Robot ghosts and wired dreams: Japanese science fiction from origins to anime*, a cura di Christopher Bolton, Istvan Csicsery-Ronay, e Takayuki Tatsumi, vii–xxii. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brown, Steven T. 2010. *Tokyo cyberpunk: posthumanism in Japanese visual culture*. 1a ed. New York: Palgrave Macmillan.

Ebihara Yutaka 海老原豊, e Fujita Naoya 藤田直哉, a cura di. 2011. *3.11 no mirai: Nihon – SF – Sōzōryoku* (3・11の未来: 日本・SF・創造力, Dopo il 3.11: Giappone – SF – Creatività). Tōkyō 東京: Sakuhinsha 作品社.

Furukawa Hideo 古川日出男. 2003. *Saundotorakku* (サウンドトラック, Soundtrack). Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2022. *INTERVIEW / Hideo Furukawa: Beyond the Dystopia of 'Soundtrack'*. Intervista di S. Viti. Japan Forward, 06/08/2022. Ultimo accesso:

21/01/2025. <https://japan-forward.com/interview-hideo-furukawa-beyond-the-dystopia-of-soundtrack/>.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Kuroko Kazuo 黒古一夫, a cura di. 2011. *Hiroshima, Nagasaki kara Fukushima e: «kaku» jidai o kangaeru* (ヒロシマ・ナガサキからフクシマへ 「核」時代を考える, Da Hiroshima e Nagasaki a Fukushima: Riflessioni sull'era 'nucleare'). Tōkyō 東京 : Bensei Shuppan 勉誠出版.

Matsunaga, Kyoko. 2018. «Radioactive Discourse and Atomic Bomb Texts: Ōta Yōko, Hayashi Kyōko, and Sata Ineko». In *Ecocriticism in Japan*, a cura di Hisaaki Wake, Keijirō Suga, e Masami Yūki. London: Lexington Books.

Matthew, Robert. 1989. *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society*. The Nissan Institute/Routledge Japanese studies series. London: Routledge.

Moichi, Yoriko. 1999. «Japanese Utopian Literature from the 1870s to the Present and the Influence of Western Utopianism». *Utopian Studies* 10 (2): 89–97.

Nakamura, Miri. 2015. *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*. Cambridge: Harvard University Asia Center.

Napier, Susan Jolliffe. 1996. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. London: Routledge.

Schnellbächer, Thomas. 2007. «Has the Empire Sunk Yet? The Pacific in Japanese Science Fiction». In *Robot ghosts and wired dreams: Japanese science fiction from origins to anime*, a cura di Christopher Bolton, Istvan Csicsery-Ronay, e Takayuki Tatsumi, 27–42. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Taillandier, Denis. 2021. «Literary Science Fiction in Japan: The Story of a Secret Infiltration». *Mechademia* 14 (1): 167–84.

Tanaka, Motoko. 2014. *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*. New York: Palgrave McMillan.

Tatsumi, Takayuki. 2000. «Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997». *Science Fiction Studies* 27 (1): 105–14.

———. 2015. «SF-teki shikō to monogatari no chikara. 21seiki SF no yume – shizen, bunka, mirai» (SF的思考と物語の力. 21世紀SFの夢 - 自然、文化、未来, Il potere del pensiero fantascientifico e delle storie. Il sogno del XXI secolo – Natura, cultura, futuro). In *国際SFシンポジウム全記録：冷戦以後から3.11以後へ = International science fiction symposium 1970-2013 : From Hiroshima to Fukushima*.

Tōkyō 東京: Sairyūsha 彩流社.

———. 2021. «Introduction: In the Age of Transnational Science Fiction». *Mechademia* 14 (1): 1–7.

Toyota Aritsune 豊田有恒. 2019. *Nihon SF tanjō – Kūsō to kagaku no sakkatachi* – (日本SF誕生 —空想と科学の作家たち—, La nascita della SF giapponese – Gli autori dell’immaginazione e della scienza). Tōkyō 東京: Bensei Shuppan 勉誠出版.

Yamamoto Akihiro 山本昭宏. 2015. *Kaku to nihonjin: Hiroshima – Gojira – Fukushima* (核と日本人: ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ, I giapponesi e il nucleare: Hiroshima, Godzilla, Fukushima). Tōkyō 東京: Chūōkōron Shinsha 中央公論新社.

Capitolo 2: La triplice catastrofe del Tōhoku - storie e implicazioni

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Copeland, Rebecca L., a cura di. 2023. *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

DiNitto, Rachel. 2019. *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.

———. 2023. «Afterword». In *Literature After Fukushima*, a cura di Linda Flores e Barbara Geilhorn, 180–98. London: Routledge.

Ebihara Yutaka 海老原豊, e Fujita Naoya 藤田直哉, a cura di. 2011. *3.11 no mirai: Nihon – SF – Sōzōryoku* (3・11の未来: 日本・SF・創造力, Dopo il 3.11: Giappone – SF – Creatività). Tōkyō 東京: Sakuhinsha 作品社.

Flores, Linda, e Barbara Geilhorn. 2023. «Introduction». In *Literature After Fukushima*, a cura di Linda Flores e Barbara Geilhorn, 1–8. London: Routledge.

Geilhorn, Barbara, e Kristina Iwata-Weickgenannt, a cura di. 2017. *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. London: Routledge.

Gössmann, Hilaria. 2022. «Solace or Criticism? The Representation of the Fukushima Nuclear Disaster in Television Dramas and Films». In *Handbook of Japanese Media and Popular Culture in Transition*, a cura di Forum Mithani e Griseldis Kirsch, 32–44. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hood, Christopher P. 2022. «Truth and Limitations: Japanese Media and Disasters». In *Handbook of Japanese Media and Popular Culture in Transition*, a cura di Forum Mithani e Griseldis Kirsch, 17–31. Amsterdam University Press.

Iida Ichishi 飯田一史, e Ebihara Yutaka 海老原豊, a c. di. 2017. *Higashi nihon daishinsaigo bungaku ron* (東日本大震災後文学論, Sulla letteratura post-3.11). Tōkyō 東京: Nan'undō 南雲堂.

Ishida Hitoshi 石田仁志. 2023. «Disutopia de kuiana nihongo bungaku e» (ディストピアでクィアな日本語文学へ, Verso una letteratura di lingua giapponese distopica e queer). 早稲田大学国際文学館ジャーナル = *Journal of Waseda International House of Literature* 1, 41–44.

Iwata-Weickgenannt, Kristina. 2015. «Precarity beyond 3/11 or “Living Fukushima”: Power, Politics, and Space in Wagō Ryōichi’s Poetry of Disaster». In *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*, a cura di Kristina Iwata-Weickgenannt e Roman Rosenbaum, 187–210. New York: Routledge.

Iwata-Weickgenannt, Kristina, e Aidana Bolatbekkyzy. 2023. «Writing Back to the Capitalocene: Radioactive Foodscapes in Japan’s Post-3/11 Literature». *Contemporary Japan*, 36(2), 1–18.

Kimura, Saeko. 2017. «Uncanny anxiety: Literature after Fukushima». In *Fukushima and the arts: negotiating nuclear disaster*, a cura di Barbara Geilhorn e Kristina Iwata-Weickgenannt, 74–89. London: Routledge.

Kuroko Kazuo 黒古一夫, a cura di. 2011. *Hiroshima, Nagasaki kara Fukushima e: «kaku» jidai o kangaeru* (ヒロシマ・ナガサキからフクシマへ 「核」時代を考える, Da Hiroshima e Nagasaki a Fukushima: Riflessioni sull’era ‘nucleare’). Tōkyō 東京: Bensei Shuppan 勉誠出版.

Mihic, Tamaki. 2020. *Re-Imagining Japan after Fukushima*. Acton: Australian University Press.

Starrings, Roy, a cura di. 2014. *When the tsunami came to shore: culture and disaster in Japan*. Leiden: Global Oriental.

Takahashi Jun 高橋準. 2015. «3.11 wa owaranai» (3・11は終わらない, Il 3.11 senza fine). In *国際SFシンポジウム全記録: 冷戦以後から3.11以後へ = International science fiction symposium 1970-2013: From Hiroshima to Fukushima*. Tōkyō 東京: Sairyūsha 彩流社.

Yamamoto Akihiro 山本昭宏. 2015. *Kaku to nihonjin: Hiroshima – Gojira – Fukushima* (核と日本人: ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ, I giapponesi e il nucleare:

Hiroshima, Godzilla, Fukushima). Tōkyō 東京: Chūōkōron Shinsha 中央公論新社.

Sezione 3: Il corpus

Capitolo 1: ‘Fitotrasfigurazione’ e perdita del controllo in *Adou* e *Fool Night*

Amano Jaku 天野雀. 2020a. *Adou* (亜童). Vol. 1. Tōkyō 東京: Kōdansha 講談社.

———. 2020b. *Adou* (亜童). Vol. 2. Tōkyō 東京: Kōdansha 講談社.

———. 2021a. *Adou* (亜童). Vol. 3. Tōkyō 東京: Kōdansha 講談社.

———. 2021b. *Adou*. Vol. 1. Traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba. Bosco (PG): Edizioni Star Comics

———. 2021c. *Adou*. Vol. 2. Traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba. Bosco (PG): Edizioni Star Comics

———. 2022. *Adou*. Vol. 3. Traduzione di Ernesto Cellie e Chieko Toba. Bosco (PG): Edizioni Star Comics

Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.

Yasuda Kasumi 安田佳澄. 2021a. *Fool night* (フールナイト). Vol 1. Tōkyō 東京: Shōgakukan 小学館.

———. 2021b. *Fool night* (フールナイト). Vol 2. Tōkyō 東京: Shōgakukan 小学館.

———. 2022a. *Fool night* (フールナイト). Vol 3. Tōkyō 東京: Shōgakukan 小学館.

———. 2022b *Fool night*. Vol. 1. Traduzione di Irene Cantoni. Reggio Emilia: Dynit Manga.

———. 2022c. *Fool night*. Vol. 2. Traduzione di Irene Cantoni. Reggio Emilia: Dynit Manga.

———. 2023. *Fool night*. Vol. 2. Traduzione di Irene Cantoni. Reggio Emilia: Dynit Manga.

Capitolo 2: Vivere ai margini: animali (non)umani in *La fabbrica* e *Ookami Rise*

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Boyd, David. 2020. «Hiroko Oyamada Wrote Her First Book, The Factory, in the Factory Where She Worked». *Literary Hub* (blog). 23 ottobre 2020. <https://lithub.com/hiroko-oyamada-wrote-her-first-book-the-factory-in-the-factory-where-she-worked/>. Ultimo accesso: 28 gennaio 2025.

Itō Yu 伊藤悠. 2019. *Ookami raizu 01* (オオカミライズ 01). Vol. 1. Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2020a. *Ookami raizu 02* (オオカミライズ 02). Vol. 2. Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2020b. *Ookami raizu 03* (オオカミライズ 03). Vol. 3. Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2021a. *Ookami raizu 04* (オオカミライズ 04). Vol. 4. Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2021b. *Ookami raizu 05* (オオカミライズ 05). Vol. 5. Tōkyō 東京: Shūeisha 集英社.

———. 2022a. *Ookami Rise*. Vol. 1. Traduzione di Loris Usai. Reggio Emilia: Dynit Manga.

———. 2022b. *Ookami Rise*. Vol. 2. Traduzione di Loris Usai. Reggio Emilia: Dynit Manga.

———. 2022c. *Ookami Rise*. Vol. 3. Traduzione di Loris Usai. Reggio Emilia: Dynit Manga.

Oyamada Hiroko 小山田浩子. 2010. «*Daiyonjūnikai shincho shinjinshō jushōsha intabyū: Shigoto to jibun no aida no fukai mizo / Oyamada Hiroko.*» (第42回新潮新人賞 受賞者インタビュー: 仕事と自分の間の深いみぞ／小山田浩子, Intervista alla vincitrice del 42esimo premio Shincho per esordienti: La distanza incolmabile fra me e il lavoro / Oyamada Hiroko.) novembre 2010. https://web.archive.org/web/20110102091043/http://www.shinchosha.co.jp/shincho/tachihiyomi/20101007_1.html. Ultimo accesso 28 gennaio 2025.

———. 2014. *Sakka no dokushomichi dai hyakuyonjūnana kai: Oyamada Hiroko san* (作家の読書道 第147回：小山田浩子さん, I percorsi di lettura degli scrittori

puntata 147: Oyamada Hiroko). *WEB hon no zasshi* (WEB本の雑誌, Rivista letteraria sul web). 2014. http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi147_oyamada/. Ultimo accesso 28 gennaio 2025.

———. 2018. *Kōjō* (工場, La fabbrica). Tōkyō 東京: Shinchōsha 新潮社.

———. 2021. *La fabbrica*. Traduzione di Gianluca Coci. Neri Pozza.

Tillack, Peter. 2023. «Writing a Place for Politics in the Space of Capital». In *Reading Desire in a New Generation of Japanese Women Writers*, di Nina Cornyetz e Rebecca Copeland, 1^a ed., 106–27. London: Routledge.

Capitolo 3: Contaminazioni invisibili ed evoluzioni postumane in *Gli ultimi bambini di Tokyo*

De Pieri, Veronica. 2021. «Narratologia innaturale e immaginari distopici nella narrativa post-Fukushima di Tawada Yōko: “Gli ultimi bambini di Tokyo”». In *Gli ultimi bambini di Tokyo*, di Tawada Yōko, 174–87. Roma: Atmosphere Libri Editore.

Fujiwara, Dan. 2023. «Lost in Narration in Tawada Yōko’s The Emissary». In *Literature After Fukushima*, di Linda Flores e Barbara Geilhorn, 127–42. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003285328-11>.

Kitada Sachie 北田幸恵. 2017. «Kibō toshite no dystopia shōsetsu - Tawada Yōko “Kentōshi”» (“希望”としてのディストピア小説—多和田葉子『献灯使』, La narrativa distopica come speranza - “Kentōshi” di Tawada Yōko). In *Gendai josei bungaku o yomu : Yamanba tachi no katari : feminizumu / jendā hihyō no genzai* (現代女性文学を読む：山姥たちの語り：フェミニズム/ジェンダー批評の現在, Leggere la letteratura femminile contemporanea: le storie delle *yamanba*: la critica femminista/di genere oggi), a cura di Noriko Mizuta. Tōkyō 東京: Ātsu Ando Kurafutsu アーツアンドクラフト.

Otsuki, Tomoe. 2020. «Visualising Nuclear Futurism and Narrating Queer Futurity in Yanobe Kenji’s *The Sun Child* and Tawada Yōko’s *The Emissary*». *Asian Studies Review* 46 (3), 1–18. <https://doi.org/10.1080/10357823.2020.1849027>.

Serrano-Muñoz, Jordi. 2020. «A Shaking Voice can Shake it All: Representing Trauma as a Political Act». *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*, vol. 7 (dicembre), 30–55.

Tamaş, Monica. 2019. «Tales of an Improbable Reality and Its Consequences. Yoko Tawada’s *The Emissary*». *Acta Iassyensia Comparationis* 2 (24), 117–27.

Tawada Yōko 多和田葉子. 2017. *Kentōshi* (献灯使, L’emissario). Tōkyō 東京

: Kōdansha 講談社.

———. 2021. *Gli ultimi bambini di Tokyo*. Traduzione di Veronica De Pieri. Roma: Atmosphere Libri Editore.

Capitolo 4: Analisi

Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.

Claeys, Gregory. 2017. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.

Dumas, Raechel. 2018. *The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*. Cham: Springer International Publishing.

Haraway, Donna Jeanne. 2018. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Tradotto da Liana Borghi. Milano: Feltrinelli.

Iovino, Serenella. 2015. «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia». In *Contaminazioni Ecologiche - Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino. LED Edizioni Universitarie.

Nakamura, Miri. 2015. *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center.

Oppermann, Serpil. 2015. «Il corpo tossico dell'altro. Contaminazione ambientale e alterità ecologiche». In *Contaminazioni Ecologiche - Cibi, nature e culture*, a cura di Daniela Fargione e Serenella Iovino. LED Edizioni Universitarie. <https://doi.org/10.7359/711-2015-oppe>.

Pearson, Wendy Gay. 2022. «Speculative fiction and queer theory». Oxford Research Encyclopedia of Communication.

Serrano-Muñoz, Jordi. 2021. «Closure in Dystopia: Projecting Memories of the End of Crises in Speculative Fiction». In *Memory Studies* 14 (6): 1347–61. <https://doi.org/10.1177/17506980211054340>.

Suvin, Darko. 1972. «On the Poetics of the Science Fiction Genre». *College English* 34 (3): 372. <https://doi.org/10.2307/375141>.