



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## **Corso di Laurea magistrale**

### **Il Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea**

Tesi di Laurea

### **La letteratura fantascientifica giapponese. Storia, temi e diffusione.**

#### **Relatore**

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

#### **Correlatore**

Ch. Prof. Caterina Mazza

#### **Laureando**

Antonino Caminiti

Matricola 857712

#### **Anno accademico**

2016/2017

# INDICE

要旨.....	p.4
<b>Introduzione.....</b>	<b>p.6</b>
- Definire la fantascienza.....	p.6
- Struttura elaborato.....	p.10
<b>Capitolo 1.....</b>	<b>p.11</b>
- Introduzione.....	p.11
- La rinascita del <i>mirai</i> .....	p.11
- Il romanzo scientifico.....	p.13
- Storie alternative e guerre immaginarie.....	p.15
- Henkaku tantei shōsetsu.....	p.17
- L'era Showa e i primi robot.....	p.18
- Il dopoguerra.....	p.20
- Le riviste e l'età d'oro.....	p.22
- New wave.....	p.23
- Pre- cyberpunk, cyberpunk e post-cyberpunk.....	p.26
- La fantascienza <i>mainstream</i> .....	p.27
- <i>Light novel</i> e <i>sekaikei</i> .....	p.29
- Media mix, premi letterari e nuove leve.....	p.31
<b>Capitolo 2.....</b>	<b>p. 33</b>
- Dietro la fantascienza.....	p.33
- Capire il boom economico.....	p.36
- Metabolizzare il trauma: Fukushima e il nucleare.....	p.39
- Il Giappone affonda.....	p.43
- Da <i>otaku</i> a cyborg.....	p.47
- Maturità e responsabilità di guerra.....	p.51
- Conclusioni.....	p.54

<b>Capitolo 3.....</b>	<b>p.56</b>
- Il Giappone nella letteratura mondiale.....	p.56
- Descrizione dello stato della fantascienza giapponese in prosa all'estero.....	p.59
<b>Conclusione.....</b>	<b>p.64</b>
<b>Appendice.....</b>	<b>p.65</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>p.80</b>

## 要旨

イタリア語で日本 SF 文学に関する研究が欠けているため、本論文は日本 SF 文学の全体像を提示することを目的として作られている。それをできるだけ効率的にするために、本論文の内容は4つの章に整理されている。

序論には SF の定義をめぐる問題について論じられており、その上で SF の研究に関する用語が説明されている。そして本章には論文の構成と目的も詳しく説明されている。

第一章は日本 SF 文学史についてである。第一章には Jules Verne と Pieter Harting の翻訳や Science Fiction というラベルの輸入等、そしてライトノベルの発生も、幕末・明治から今日まで日本 SF 文学史の主な出来事が列挙されており、そして押川春浪と海野 十三をはじめ、主な作家も同じく列挙されている。具体的に、本章の目的はどのように SF が日本で発生したのか、そしてどのように変化したのかと指摘することである。

第二章は日本 SF 文学に繰り返し現れるテーマに関する文芸評論の大観である。具体的に大観されているのは日米関係と戦争責任と原子力の問題をテーマにする文芸評論であり、そして、そのテーマに関する文芸評論から採った例を使って SF の表象力を調べるつもりもある。例として使われているテキストは星新一の『マネー・エイジ』と『おーいでてこーい』、そして川上弘美の『神様 2011』と小松左京の『日本沈没』と生島治郎の『世代革命』と東浩紀の『クォンタム・ファミリーズ』である。

第三章は日本 SF 文学の翻訳と海外流通を調査することを目的としている。このため、イタリア語と英語に翻訳された日本 SF 作家の書誌が記載されており、そしてそれを日本文学全体の流通の総合データと比較して、イタリアとアメリカ（英語圏）の出版市場にある日本 SF 文学の事情が描かれている。さらにその比較によって、イタリ

ア出版市場にある日本 SF 文学の事情とアメリカ出版市場にある日本 SF 文学の事情の違いが明らかにし、そしてその理由について論じられている。

そして第三章を書くために記載されていた翻訳された日本 SF 作家の書誌は付録として本論文の最後に付いている。

## INTRODUZIONE

### Definire la fantascienza

In questa tesi tratterò della letteratura di fantascienza giapponese. Per fare ciò è necessario innanzitutto decidere che cos'è la fantascienza, compito più complesso di quanto possa inizialmente sembrare. Se, infatti, in genere tutti bene o male siano in grado di distinguere un testo fantascientifico da uno appartenente ad un altro genere, nell'ambito della critica letteraria non esiste alcun accordo su quali siano i criteri su cui si basa tale distinzione; esistono pertanto numerose definizioni del genere spesso contrastanti. Fra queste una delle più famose ed influenti è probabilmente quella formulata da Darko Suvin nel 1972:

La fantascienza è un genere letterario le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione, e il cui principale procedimento formale è una cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore.<sup>1</sup>

L'utilità dell'opera di Suvin deriva soprattutto dall'introduzione dei concetti di *novum* e di straniamento cognitivo che sono diventati di uso comune nello studio della fantascienza. Il *novum* è un elemento di novità che separa e differenzia l'ambiente empirico dell'autore dal mondo immaginario descritto nel testo in modo talmente radicale da richiedere una categoria a sé; tipici esempi di *novum* possono essere: viaggi nel tempo, nuovi ordinamenti sociali, forme di vita diverse, avvenimenti catastrofici, ecc. Per Suvin, tuttavia, la sola presenza di un *novum* non è sufficiente a rendere un testo fantascientifico, ed è a questo punto che entra in gioco l'interazione tra straniamento e cognizione. Infatti, secondo Suvin, per ritenere un testo di fantascienza è necessario che l'effetto straniante creato dal *novum* sia razionalizzabile, e che sia possibile identificare una continuità logica tra l'ambiente empirico dell'autore e la cornice immaginaria.<sup>2</sup>

Se da una parte questa definizione permette di distinguere fra testi di stampo "realista" (ambiente completamente comprensibile, assenza di straniamento), fantasy (straniamento totale, assenza di cognizione), e fantascientifico, dall'altra è tutt'altro che ap problematica e

---

<sup>1</sup> Darko SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Torino, Il Mulino, 1985, p. 23.

<sup>2</sup> SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza...*, cit. pp. 85-87.

sono pochi gli autori che la accettano in toto senza modificarla. Essa, infatti, esclude molti dei testi comunemente considerati di fantascienza. Bisogna, infatti, tenere a mente che la definizione di Suvin si costruisce in opposizione sia alla letteratura realista, sia alle frange più commerciali del genere (*space opera*, ecc...); per fare un esempio applicando questa definizione alla lettera, i film di *Star Wars* sono “meno di fantascienza” di *Paradise Lost* di John Milton o della *Divina commedia*.<sup>3</sup> A questo proposito un’utile aggiunta alla definizione di Suvin è stata fatta da Carl Freedman in *Critical theory and science fiction* in cui si sottolinea che:

The crucial issue for generic discrimination is not any epistemological judgment external to the text itself on the rationality or irrationality of the latter’s imaginings, but rather (as some of Suvin’s language does, in fact, imply, but never makes entirely clear) the attitude of the text itself to the kind of estrangements being performed.<sup>4</sup>

Freedman considera, infatti, la fantascienza non come una categoria *a priori*, ma come una tendenza interna al testo presente in varia misura in tutte opere di narrativa e particolarmente attiva nella fantascienza.

Bisogna in ogni caso tenere a mente che esistono diversi criteri per cui un testo viene incluso (o escluso) nella categoria. Alcuni di questi, come la definizione di Suvin, sono criteri formali che riguardano il modo in cui l’elemento fittizio viene trattato dall’autore; altri riguardano l’argomento del testo e perciò tendono a far rientrare nella categoria tutti i testi in cui compaiono referenti tipici del repertorio canonico del genere (come: alieni, macchine del tempo, navi spaziali, ecc...) indipendentemente da criteri come la plausibilità della narrazione o il rigore del ragionamento. La fantascienza intesa come categoria editoriale, per inciso, è basata più su criteri riguardanti l’argomento che formali.

La fantascienza giapponese nello specifico pone spesso dei problemi di categorizzazione dal punto di vista formale, poiché molti racconti fantascientifici includono spesso anche elementi soprannaturali non razionalizzabili. Questi problemi sono superabili considerando la fantascienza da un diverso punto di vista. A questo scopo sono di aiuto cinque postulati sulla fantascienza formulati da John Rieder:

- 1) sf is historical and mutable;
- 2) sf has no essence, no single unifying characteristic, and no point of origin;

---

<sup>3</sup> Carl FREEDMAN, *Critical theory and science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000, p. 37.

<sup>4</sup> FREEDMAN, *Critical theory and science fiction*, cit. p. 36.

- 3) sf is not a set of text, but rather a way of using text and of drawing relationship among them;
- 4) sf's identity is a differentially articulated position in an historical and mutable field of genres;
- 5) attribution of the identity of sf to a text constitutes an active intervention in its distribution and reception.<sup>5</sup>

L'utilità di questi postulati risiede nella possibilità di conciliare tra loro definizioni contrastanti. Infatti, riconoscendo che la fantascienza (o qualsiasi altro genere) non è un'entità statica e atemporale, bensì una categoria che viene costantemente rinegoziata in base alle interazioni degli agenti ad essa collegati (autori, lettori, case editrici ecc.), è possibile storicizzare le varie definizioni considerandole come momenti del suo sviluppo. Per esempio, alla luce di queste considerazioni la definizione di fantascienza come letteratura dello straniamento cognitivo rappresenta un momento della storia della fantascienza in cui è stato necessario inserire un principio d'ordine formale al suo interno. Bisogna, infatti, tenere a mente che gli anni settanta hanno visto una forte crescita dell'interesse verso la fantascienza in campo accademico, e non tutti i testi si prestano allo stesso modo a un'analisi critica. A questo proposito è interessante osservare l'evoluzione del termine *speculative fiction*. Il termine, infatti, veniva originariamente utilizzato da Micheal Moorcock, curatore della rivista *New Worlds*, per descrivere un sottogenere della fantascienza assimilabile alle opere di Brian Aldiss.<sup>6</sup> Successivamente il termine venne ripreso nel 1966 da Judith Merril, che lo usò per indicare: "stories whose objective is to explore, to discover, to *learn*, by means of projection, extrapolation, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, or reality".<sup>7</sup> Da questo momento il termine diventò di uso comune e riscosse particolare successo in ambito accademico, soprattutto per via della sua connotazione più rispettabile e slegata dall'ambito dei *pulp magazine*.<sup>8</sup> Il termine *speculative fiction* quindi ha cominciato ad essere utilizzato in maniera sempre più inclusiva, e adesso viene usato a per indicare l'intero complesso della letteratura basata sull'immaginazione in modo analogo a come la categoria del fantastico viene utilizzata in italiano.

---

<sup>5</sup> John RIEDER, "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History", *Science Fiction Studies*, 37, 2010, p. 193.

<sup>6</sup> Davin LANGFORD; Peter NICHOLLS; "Speculative Fiction", in John CLUTE; David LANGFORD; Graham SLEIGHT (a cura di), *The Encyclopedia of Science Fiction*, (3rd ed.), SFE Ltd, 2011 (online).

<sup>7</sup> Cit. in John CLUTE; Brian STABLEFORD; Peter NICHOLLS; "Definitions of science fiction", in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

<sup>8</sup> Davin LANGFORD; Peter NICHOLLS; "Speculative Fiction", in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.



Vorrei adesso concentrarmi sulle ultime tre proposizioni di Rieder. In base ad esse l'inclusione di un testo nella fantascienza costituisce un intervento attivo (e in parte arbitrario) da parte di un agente (solitamente editore) che influisce sulla ricezione dell'opera e sulle aspettative dei lettori. La conseguenza principale, e più banale, di ciò è che se un'opera viene venduta come fantascienza sarà trattata come fantascienza. Verrà quindi fruita con l'aspettativa di poter essere letta e interpretata come un'opera di fantascienza, e verrà automaticamente messa in relazione con le convenzioni e gli altri testi del genere.<sup>9</sup> Tuttavia, è necessario ricordare che non tutta la fantascienza viene venduta come tale, e non tutto quello che viene venduto come fantascienza dovrebbe esserlo. I motivi di ciò risiedono nel fatto che l'apposizione di tale etichetta ha l'effetto di influenzare quale sarà il potenziale pubblico dell'opera, e di conseguenza le vendite. Capita spesso, infatti, che le cause editrici siano piuttosto caute a vendere un libro come fantascienza nel caso lo ritengano un potenziale *bestseller* poiché potrebbe ridurre il potenziale bacino di utenza.<sup>10</sup> Volendo fare un esempio riguardante la letteratura giapponese si possono citare i romanzi di Murakami Haruki, molti dei quali sebbene contengano molti elementi fantascientifici (fatto che verrà approfondito nel primo capitolo) raramente vengono accostati al genere.

Ovviamente, avviene spesso anche il contrario, per cui un testo viene pubblicato all'interno di un determinato genere (in questo caso la fantascienza, ma lo stesso vale anche per il *fantasy*, *mystery* ecc..) sebbene non vi verrebbe normalmente associato. I motivi di questa scelta sono vari, ad esempio: la necessità di contare su un bacino di utenza sicuro, opere precedenti dello stesso autore, o semplicemente la mancanza di una categoria migliore in cui inserirlo. In questo caso tale testo verrà comunque inserito all'interno di una precisa rete relazionale, per cui verrà nel bene o nel male recepito come un testo di fantascienza. Per questo motivo tutto quello che è stato commercializzato come fantascienza verrà considerato, in questa tesi, come tale indipendentemente dall'accuratezza della categorizzazione. Tuttavia, come dimostra l'esempio di Murakami, resta comunque necessario definire un criterio di inclusione indipendente da categorizzazioni arbitrarie. Pertanto tenendo conto dei criteri finora definiti, allo scopo del presente elaborato verranno considerate di fantascienza anche tutte quelle opere che possono essere messe in relazione alla rete di convenzioni e significanti tipici del genere dal punto di vista formale o tematico. Per testi assimilabili da un punto di vista formale intendo ad esempio tutti quei testi che presentano una marcata tendenza allo straniamento

---

<sup>9</sup> RIEDER, "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History", cit. pp. 200-201.

<sup>10</sup> CLUTE et al., "Definitions of Science Fiction".

cognitivo, mentre per testi assimilabili da un punto di vista tematico intendo tutti quei testi che fanno utilizzo di immagini, linguaggi e temi attinti dal repertorio canonico del genere.

### **Struttura dell'elaborato**

Passerò adesso a descrivere la struttura del presente elaborato. Il presente elaborato ha lo scopo fornire una panoramica il più ampia e completa possibile della letteratura fantascientifica giapponese. Per fare ciò si procederà lungo tre linee di analisi distinte corrispondenti ai tre capitoli dell'elaborato. Nel primo capitolo verrà descritto il processo di formazione del genere e dell'immaginario fantascientifico giapponese, a partire dalle prime traduzioni di Pieter Harting e Jules Verne nell'era Meiji, fino ai giorni nostri. Nel secondo capitolo, tramite un'analisi della principale letteratura critica sulla fantascienza giapponese, concentrandosi soprattutto sul tema della ricostruzione dell'identità nazionale in seguito ai traumi della seconda guerra mondiale, verrà indagato in che modo la fantascienza sia stata usata nel Giappone contemporaneo come mezzo per costruire una narrativa condivisa e creare significato. Nel terzo capitolo verrà analizzata la diffusione della fantascienza giapponese all'estero. Nello specifico verrà discusso di come la diffusione delle opere giapponesi in prosa risulti sottodimensionata sia rispetto all'impatto sull'immaginario estero di quanto prodotto nell'ambito di altri media, sia rispetto alla vastità della produzione fantascientifica giapponese in prosa.

## CAPITOLO PRIMO

### Introduzione

Fin dagli inizi del periodo Meiji, in seguito all'importazione di nuovi modelli culturali dall'Europa e dall'America, cominciano a nascere in Giappone opere letterarie che, in retrospettiva, possono essere considerate a pieno diritto di fantascienza o che quantomeno incorporano tematiche tipiche del genere. La massiccia importazione di prodotti culturali dall'occidente ha, infatti, reso gli scrittori giapponesi in grado di essere perfettamente consapevoli della produzione dei loro contemporanei, questo include ovviamente anche le opere di Edgar Allan Poe, Jules Verne, Pieter Harting e H.G. Wells, autori considerati i padri della fantascienza moderna. È stato proprio attraverso la traduzione di questi scrittori che si sono formate le basi dell'immaginario fantascientifico giapponese del primo novecento. Lo sviluppo della fantascienza giapponese, tuttavia, è tutt'altro che lineare. Infatti, sebbene si possano riscontrare alcuni elementi comuni, non è possibile considerare la produzione fantascientifica del dopoguerra come una diretta continuazione della precedente, e per questo motivo questo capitolo sarà strutturato in due parti.

La prima parte riguarderà il periodo dal 1868 (anno della traduzione di *Anno domini 2071*) fino alla fine della seconda guerra mondiale, e si concentrerà sui modi e sulle conseguenze dell'introduzione dei vari *topoi* della fantascienza nel panorama letterario giapponese. La seconda parte, invece, si concentrerà sul periodo dal dopoguerra ai giorni nostri, e seguirà un approccio storiografico più convenzionale, elencando gli scrittori e le opere più significative e analizzando le influenze delle varie correnti della fantascienza estera sugli scrittori giapponesi.

### La rinascita del *mirai*

Il primo *topos* della fantascienza ad entrare nel panorama letterario giapponese è stato quello del “racconto ambientato nel futuro”, in seguito alla traduzione dall'olandese del romanzo di Harting *Anno domini 2071* (or. *Anno 2065: een blik in de toekomst*) fatta da Gondō Makoto (1831-1836) nel 1868.<sup>1</sup> Il romanzo, che racconta di un uomo che sogna di ritrovarsi nella Londra del 2065 dove scopre le meraviglie ottenute in 200 anni di progresso scientifico, ha portato alla rivitalizzazione del genere del *mirai*.

---

<sup>1</sup> NAGAYAMA Yasuo, *Nihon SF seishinshi – Bakumatsu/Meiji kara sengo made*, cap.1, Tokyo, Kawade Shobō shinsha, 2009, Book live! Reader e-book.

Il *miraiki* è un genere letterario nato in ambito buddhista che si occupa di mettere in relazione gli avvenimenti del passato con il presente e il “futuro”. Questi racconti si presentano come profezie fatte in un passato remoto da personaggi storici eminenti (la maggior parte dei *miraiki* sono attribuiti a Shōtoku Taishi) che risultano già avveratesi al momento della loro scrittura. Per fare un esempio, un tipico *miraiki* poteva essere scritto nell’anno 1000, raccontare di eventi successi nell’anno 900, e dire di essere in realtà una profezia scritta nell’anno 800.<sup>2</sup> Questo tipo di racconti serviva per promuovere le idee dell’autore tramite una reinterpretazione del passato, ed erano un tipico strumento del discorso politico dell’antichità. Successivamente, durante il periodo Edo, questi vennero trasformati da diversi autori tra cui Koikawa Harumachi (1744-1789) in uno strumento di satira sociale.<sup>3</sup>

L’innovazione portata da *Anno domini 2071*, pubblicato da Gondō con l’appropriato titolo di *Shinmiraiki* (Un nuovo *miraiki*),<sup>4</sup> fu la nascita di tutto un filone di romanzi, racconti e saggi che, differentemente dai *miraiki* originali, erano “veramente” ambientati nel futuro, e il cui scopo era quello di immaginare l’avvenire. È importante notare, tuttavia, che le opere nate dall’influenza di *Anno domini 2071* fanno per lo più parte della categoria dei romanzi politici, e sono state scritte con lo scopo di esprimere l’opinione dell’autore sulla strada che avrebbe dovuto intraprendere il Giappone. La maggior parte di questi nuovi *miraiki*, infatti, vennero scritti negli anni precedenti la fondazione della Dieta imperiale nel 1889, e ne immaginavano l’operato. Ad esempio, *Nijūsannen miraiki* (Cronache dell’anno Meiji 23) di Suehiro Tetchō (1849-1896) è un romanzo del 1886 in cui si racconta del pessimo operato svolto dalla Dieta a un anno dalla sua entrata in funzione.<sup>5</sup> Allo stesso modo, gli altri romanzi politici del periodo trattano di eventi collegati all’immediato futuro. Anche nei rari casi in cui venga dipinto un futuro distante, come ad esempio in *Seijishōsetsu: setchūbai* (Romanzo politico: fiori di pruno nella neve, 1886), sempre di Suehiro Tetchō, il fulcro della narrazione riguarda ancora una volta avvenimenti del prossimo futuro. In *Setchūbai* infatti, nonostante la narrazione si apra nel 2040, questa è solo la cornice narrativa. Il vero romanzo è rappresentato dagli scritti di un professore e di sua moglie vissuti alla fine del 1800, i quali vengono

---

<sup>2</sup> Jess NEVINS, *Mirai-ki: The Forgotten History of Japan’s Early Science Fiction*, in “io9.gizmodo.com”, 2012, <https://io9.gizmodo.com/5953841/mirai-ki-the-forgotten-history-of-japans-early-science-fiction>, consultato il 25/01/18.

<sup>3</sup> KURITA Kyoko, “Meiji Japan’s Y23 Crisis and the Discovery of the Future: Suehiro Tetchō’s Nijūsan-nen mirai-ki”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 2000, p. 6.

<sup>4</sup> La traduzione di Gondō nonostante sia stata completata nel 1868 venne pubblicata solo nel 1878, ed è preceduta da un’altra traduzione fatta dall’inglese da Kamijō Shinji e pubblicata col titolo di *Kōsei yume monogatari* (Un sogno dell’avvenire) nel 1874. NAGAYAMA, *Nihon SF seishinshi...*, cit. cap.1, Book live! Reader e-book.

<sup>5</sup> Per un’analisi dettagliata dell’opera di Suehiro Tetchō vedi KURITA, “Meiji Japan’s Y23 Crisis and the ..”, cit. pp. 5-43.

ritrovati e letti nel futuro. Inoltre la descrizione del 2040 consiste semplicemente in alcune brevi frasi stereotipate riguardanti alti edifici di mattoni e l'illuminazione elettrica; a questo proposito risulta utile citare lo studioso Nagayama Yasuo, il quale suggerisce che inizialmente esistesse una qualche convergenza tra il concetto di "futuro" (*mirai*) e quello di "progresso" (*shinka*), inteso come stabilità di governo ed economica.<sup>6</sup> Il *miraki* di periodo Meiji risulta tuttavia importante per la fantascienza giapponese poiché rappresenta una prima istanza di letteratura basata sulla speculazione, sebbene questa non sia scientifica ma politica. È intuibile, quindi, come una volta che la Dieta entrò in attività e le preoccupazioni degli scrittori di *mirai* ebbero una risposta, il genere andò scomparendo. Un altro dei motivi del declino della popolarità del *mirai* fu l'influenza del critico Tsubouchi Shōyō (1859-1935), il quale durante il 1888 scrisse tre articoli sullo *Yomiuri shinbun* in cui, prendendo le distanze dal genere,<sup>7</sup> dichiara (coerentemente con la sua opera *Shōsetsu shinzui*) che il *mirai* non è un genere degno di essere definito romanzo, poiché si fonda sull'immaginazione e non sull'osservazione della realtà.<sup>8</sup> Il genere ritornò brevemente in auge nel 1903, anno in cui vennero pubblicati 11 nuovi *mirai*, grazie all'influenza di Edward Bellamy;<sup>9</sup> autore americano famoso per il romanzo *Looking Backward, 2000-1887* (1888) e il suo seguito *Equality* (1897).

## **Il romanzo scientifico**

Un altro momento importante per la fantascienza giapponese fu la traduzione, nel 1878, de *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Jules Verne. Questo momento segna infatti l'introduzione di un intero genere, quello del romanzo scientifico/d'avventura. Il romanzo scientifico è definito da Carlo Pagetti come:

Quel romanzo che assorbe in sé elementi significativi della letteratura precedente (il racconto di viaggi straordinari, il trattato utopico), mali utilizza per esplorare i confini che collegano/dividono l'ordine supremo delle leggi scientifiche e la follia delle ipotesi e della loro applicazione alla realtà quotidiana, la rigorosa speculazione scientifica e le confuse aspettative e paure

---

<sup>6</sup> NAGAYAMA, *Nihon SF seishinshi...*, cit. cap.1, Book live! Reader e-book.

<sup>7</sup> Tsubouchi l'anno prima scrisse un *mirai* estremamente di successo intitolato *Naichi zakkyo: Mirai no yume* (Convivenza nazionale: un sogno del futuro), del quale tuttavia dice di pentirsi nel primo dei tre articoli del 1888.

<sup>8</sup> KURITA, "Meiji Japan's Y23...", cit. p. 13.

<sup>9</sup> KURITA, "Meiji Japan's Y23...", cit. p. 15.

dell'uomo comune, la più accanita veridicità che il linguaggio narrativo può esprimere e la più assoluta finzione che attraverso di essi si può raggiungere.<sup>10</sup>

I libri di Verne riscossero un enorme successo, e ispirarono diversi altri romanzi d'avventura fra cui *Ukishiro monogatari* (Storia della Ukishiro) di Yano Ryūkei (1851-1931). Il romanzo di Yano, pubblicato nel 1890, racconta delle avventure nell'Oceano Indiano dell'equipaggio di un nuovo prototipo di nave da guerra giapponese partito alla conquista dell'Africa,<sup>11</sup> e viene a volte indicato come il primo romanzo di fantascienza giapponese.<sup>12</sup> Nonostante l'enorme successo, *Ukishiro monogatari* venne aspramente criticato (con argomentazioni simili a quelle usate per il *miraiki*) poiché non si occupava dello studio del reale e dell'essere umano. L'opinione dell'*establishment* letterario nei confronti dell'opera tuttavia non era unanime, lo scrittore Mori Ōgai (1862-1922) ad esempio prese le difese del romanzo di Yano, definendolo un capolavoro al pari dei romanzi di Verne.<sup>13</sup>

In ogni caso, *Ukishiro monogatari* divenne a sua volta un modello su cui vennero basate molte altre opere, la più famosa delle quali è probabilmente *Kaitai gunkan* (La flotta sottomarina) di Oshikawa Shunrō (1856-1914).<sup>14</sup> Il romanzo, primo di una serie di libri per ragazzi, venne pubblicato nel 1900, e racconta delle avventure del capitano Sakuragi che, insieme al suo equipaggio, costruisce in una località segreta nell'Oceano Indiano un sottomarino in grado di volare e dotato di armi avanzatissime, le quali gli permetteranno, durante i sei libri della serie, di trionfare contro le flotte francesi, inglesi, russe ecc. Entrambi i romanzi, così come molti altri racconti dell'epoca, sono accomunati dalla presenza di istanze nazionalistiche e da un forte desiderio di rivalsa nei confronti delle potenze occidentali.<sup>15</sup> Inoltre, in quello che per Thomas Schnellbächer può essere considerato un *topos* del romanzo scientifico giapponese del primo novecento, i protagonisti di questi racconti sono dei patrioti che mettono il loro spirito di avventura e la loro inventiva al servizio della nazione, al

---

<sup>10</sup> Fabio GIOVANNINI; Marco MINICANGELI, *Storia del romanzo di fantascienza: guida per conoscere (e amare) l'altra letteratura*, Roma, Castelvechi, 1998, p.13.

<sup>11</sup> Owen GRIFFITHS, "Militarizing Japan: Patriotism, Profit and Children's Print Media, 1894-1945", *Japan Focus*, 5, 2007, p. 8; Takayuki, TATSUMI, "Japanese and Asian Science Fiction", in David SEED, *A companion to science fiction*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008, p. 326.

<sup>12</sup> Robert MATTHEW, *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society*, New York, Routledge, 1989, p. 10.

<sup>13</sup> MATTHEW, *Japanese Science Fiction...*, cit. p. 7.

<sup>14</sup> Esistono infatti ispirati al romanzo di Oshikawa sia un film prodotto dalla Toho nel 1963 conosciuto in Italia col titolo di *Atragon*, sia una serie di OAV del 1996 intitolata *Super Atragon*.

<sup>15</sup> Per un'analisi approfondita delle tematiche nazionalistiche nella letteratura per ragazzi vedi GRIFFITHS, "Militarizing Japan...".

contrario degli avventurieri di Verne (in particolare il capitano Nemo) che li hanno ispirati.<sup>16</sup> Esistono ovviamente anche racconti in cui non sono presenti immagini militaristiche, come ad esempio *Gessekai kyōsō tanken* (La grande corsa per l'esplorazione della luna, 1907), sempre di Oshiwara, che racconta di una missione di salvataggio sulla luna.

Il romanzo scientifico fu un genere di successo in Giappone per tutta la prima metà del 1900. Alcuni esempi di romanzi scritti a secolo inoltrato sono: *Chitei jukoku* (Il regno sotterraneo delle bestie, 1939) di Hisao Junran (1902-1957), il quale presenta evidenti similitudini con *Viaggio al centro della terra* (fra cui la comparsa di dinosauri), e racconta di una spedizione sotterranea fatta da uno scienziato russo accompagnato da dei prigionieri giapponesi, alla fine della quale questi vengono salvati mentre i russi muoiono in un incidente; e i due romanzi di Kayama Shigeru (1904-1975) *Oran pendeku no fukushu* (La vendetta degli orang pendek, 1947) e *Oran pendeku no gojitsudan* (Il destino degli orang pendek, 1948) i quali, scritti nell'immediato dopoguerra, uniscono il *topos* del "mondo perduto" con le tematiche del rimorso nei confronti crimini di guerra e della speranza in un futuro di pace.<sup>17</sup>

### **Storia alternativa e guerre immaginarie**

Uno dei principali stimoli della speculazione fantascientifica è sicuramente la guerra, e come questa possa cambiare in seguito allo sviluppo scientifico. Questo risulta particolarmente vero per i racconti di fantascienza scritti tra il 1870 e il 1914.<sup>18</sup> Infatti, come ricorda Owen Griffiths nel suo articolo:

Between 1871 and 1914 some 300 stories of future war were published, first in England and then France, Germany and the United States, with the most popular quickly translated into virtually every European language. Set amid a world of endemic struggle among nations and races, featuring equal doses of stout hearts, foreign predation, heroic sacrifice, and amazing new technologies, these stories disclose a particularly martial understanding of modernity defined by science, progress, competition and, above all, struggle. [...]The immense popularity of future war stories, especially those focusing on the folly of military unpreparedness, reveal clearly a deep concern about the soft underbelly of industrial modernity but even more powerfully do

---

<sup>16</sup> Thomas SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", in Christopher BOLTON; Istvan CSICSERY-RONAY; Takayuki TATSUMI (a cura di), *Robot, ghosts and wired dreams: Japanese science fiction from origins to anime*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 28.

<sup>17</sup> SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 31.

<sup>18</sup> Brian STABLEFORD, "Future War", in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

they exhibit an understanding of human nature as inherently predatory for which militarization and eternal vigilance were essential for survival. In all this, Japanese sentiments were remarkably similar to those of their Euro-American counterparts.<sup>19</sup>

Ritengo inoltre utile ricordare che molti dei racconti di guerre future prodotti in Europa, come alcuni racconti di Gregor Samarov e H.G. Wells, circolavano in Giappone. In questo modo, alla fine del 1800, con la prima guerra sino-giapponese e il rafforzarsi del sentimento nazionalista, il genere acquista popolarità anche in Giappone. I racconti di guerre future scritti in questo periodo in Giappone combinano i temi e le immagini patriottiche dei romanzi d'avventura sullo stile di Yano (in particolare quelli indirizzati a un pubblico giovane), e l'ambientazione nel non lontano futuro e il didatticismo dei romanzi politici in voga nel decennio precedente.

I primi romanzi di guerre future erano più simili al romanzo politico, ed erano più interessati ad immaginare le conseguenze della guerra piuttosto che la guerra stessa, come: *Teikoku kaigun no kiki* (Pericolo per la flotta imperiale) del 1902 scritto da Hirata Katsuma, e *Tsugi no issen* (La prossima guerra) scritto nel 1914 da Mizuno Hironori (1875-1945). Entrambi i romanzi raccontano di una sconfitta in guerra rispettivamente nei confronti della Russia e dell'America, e (così come molti altri racconti simili) incitano a un rafforzamento dell'esercito giapponese in preparazione di guerre ritenute inevitabili.<sup>20</sup> In seguito, il genere si spostò verso un target più giovane, assorbendo molti dei *topoi* del romanzo scientifico\ d'avventura, come si può vedere in *Nichibei miraisen* (La futura guerra tra Giappone e America) di Miyazaki Ichiu, un romanzo serializzato nel 1922 sulla rivista per ragazzi *Shōnen kurabu* (Il club dei ragazzi). Nel libro viene raccontato di una tremenda battaglia tra la flotta giapponese e quella americana, durante la quale la flotta giapponese sembra avere la peggio; tuttavia, quando le sorti della battaglia sembrano ormai decise, una flotta di sottomarini di ultima generazione costruita in segreto su un'isola dell'oceano indiano arriva e capovolge le sorti della battaglia annientando la flotta americana. Miyazaki conclude il libro dicendo che tuttavia armi del genere non esistono e non possono salvare il Giappone in caso di necessità, e che invece è compito dei lettori impegnarsi e studiare per il bene della nazione.<sup>21</sup> Non credo sia necessario sottolineare le similitudini coi romanzi di Yano e Oshikawa, né tantomeno l'intento didattico del racconto.

---

<sup>19</sup> GRIFFITHS, "Militarizing Japan...", cit. p. 2.

<sup>20</sup> NAGAYAMA, *Nihon SF seishinshi*..., cit. cap.5, Book live! Reader e-book.

<sup>21</sup> GRIFFITHS, "Militarizing Japan...", cit. p. 7.



### *Henkaku tantei shōsetsu*

La più importante corrente di fantascienza giapponese della prima metà del novecento è quella che si sviluppa all'interno del genere poliziesco a partire dai primi decenni del ventesimo secolo. La storia del romanzo poliziesco in Giappone può essere fatta risalire già a varie produzioni autoctone di periodo Tokugawa fra cui i *saiban shōsetsu*, ma è durante il periodo Meiji, in seguito all'influenza delle opere di scrittori come Émile Gaboriau ed Edgar Allan Poe (il quale tra l'altro è considerato anche uno dei fondatori della fantascienza) che assume la sua forma caratteristica.

Nel 1920 viene fondata *Shinseinen* (La nuova gioventù) una delle riviste più importanti per lo sviluppo del genere poliziesco; al suo interno tuttavia venivano pubblicate anche *detective stories* non esattamente ortodosse, e per questo, il direttore della rivista Kōga Saburō nel 1931 divise il genere in due categorie: *honkaku tantei shōsetsu* (poliziesco classico) e *henkaku tantei shōsetsu* (poliziesco deviante).<sup>22</sup> L'*honkaku tantei shōsetsu* comprendeva tutti i racconti il cui fulcro fosse la soluzione di un enigma attraverso la logica, mentre l'*henkaku tantei shōsetsu* includeva tutti i racconti che avessero elementi “strani” o comunque estranei al poliziesco “classico”. Dal momento che l'*henkaku tantei shōsetsu* era, in pratica, un'etichetta usata per indicare tutto quello che non era classificabile come *honkaku*. Al suo interno comprendeva un misto di generi diversi tra cui: l'horror, il nonsense, il grottesco e soprattutto la fantascienza. È proprio per questo motivo, unito alla stretta correlazione tra fantascienza ed *henkaku tantei shōsetsu*, che spesso si trovano all'interno di raccolte di classici della fantascienza giapponese racconti come: *Kagami jigoku* (L'inferno degli specchi) del 1926 di Edogawa Ranpo (1894-1965) ed *Heitai no shi* (La morte di un soldato, 1927) di Watanabe Atsushi (1902-1930), i quali non sono propriamente definibili fantascienza. La presenza all'interno del genere poliziesco di opere in cui l'elemento scientifico era predominante rispetto all'indagine era ovviamente ben nota anche prima della divisione del genere, come dimostra la fondazione nel 1927 della rivista *Kagaku gahō* (La scienza illustrata), il cui scopo era: “la ricerca di opere di alta qualità letteraria che non siano assimilabili al romanzo poliziesco, e il cui argomento sia puramente scientifico.”<sup>23</sup>

Uno degli argomenti preferiti dalla fantascienza di quel periodo (essendo a tutti gli effetti un sottogenere del poliziesco) era il crimine. Infatti tra il 1920 e il 1937 furono scritti numerosi romanzi in cui venivano immaginati i modi in cui nuove invenzioni e scoperte scientifiche

---

<sup>22</sup> Seth JACOBWITZ, “Unno Jūza and the Uses of Science in Prewar Japanese Popular Fiction”, in Ken GELDER, (a cura di), *New Directions in Popular Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 158.

<sup>23</sup> MATTHEW, *Japanese science fiction...*, cit. p. 13.

potevano essere usate per commettere o risolvere crimini; inoltre in molti di questi racconti era comune la presenza di personaggi deviati (*henshitsu*) i quali “usavano la scienza (o ne venivano usati) per rivelare l’esistenza di desideri e istinti che altrimenti sarebbero rimasti nascosti a una mente razionale e alla società.”<sup>24</sup> Esempi di alcuni di questi romanzi includono: *Momakumyaku shisho* (Angioskiaphobia) del 1934 di Kigi Kotarō (1897-1969), *Onpa no satsujin* (Omicidio a onde sonore) del 1936 di Nomura Kodō (1882-1963), *Shindōma* (Il demone delle vibrazioni) e *Denkiburo no kaishi jiken* (Omicidio nel bagno elettrico) entrambi di Unno Jūza (1897-1949), rispettivamente del 1931 e del 1928. Con l’inizio della seconda guerra sino-giapponese nel 1937, e il conseguente rafforzamento del clima nazionalista, venne vietata la pubblicazione di opere che ritraessero attività illecite o immorali, e ciò ebbe ovvie ripercussioni sul genere poliziesco, che subì una battuta d’arresto.<sup>25</sup> Tuttavia, la pubblicazione di racconti considerati *henkaku* continuò ad essere consentita purché non ritraessero attività illecite o immorali (cosa che risultava più difficile per la sua controparte classica), come ad esempio *Tokkyo tawan ningen hōshiki* (Il brevetto dell’uomo multibraccia) di Unno Jūza del 1941.<sup>26</sup> La storia è piuttosto semplice, e racconta la vicenda di un uomo che si reca all’ufficio brevetti per brevettare la sua invenzione: un metodo per attaccare braccia extra. Ovviamente storie *henkaku* in cui l’elemento poliziesco è assente venivano scritte anche prima del 1937.

### **L’era Showa e i primi robot**

Un altro argomento caro all’*henkaku tantei shōsetsu* sono le storie di robot ed esseri umani artificiali. La parola robot (*robotto*) entrò per la prima volta a far parte del vocabolario giapponese nel 1923, con la traduzione dell’opera teatrale *R.U.R (Rossumovi Univerzální Roboti, 1920)* di Karel Čapek.<sup>27</sup> L’idea di automa inteso come: macchina che riproduce i movimenti (e in genere anche l’aspetto esterno) dell’uomo e degli animali, era già da tempo presente in Giappone, ma l’opera di Čapek ne modificò profondamente la percezione, oltre a dare il via a una vera e propria “febbre dei robot”.<sup>28</sup> Lo stesso anno della sua messa in scena in Giappone, infatti, R.U.R. venne ripubblicato sulla rivista *Bungaku kurabu* (Club letterario), e ricevette un adattamento cinematografico prodotto dalla Nikkatsu.<sup>29</sup> Nel 1929 venne inoltre

<sup>24</sup> JACOBWITZ, “Unno juza...”, cit. p. 159.

<sup>25</sup> JACOBWITZ, “Unno juza...”, cit. p. 162.

<sup>26</sup> MATTHEW, *Japanese science fiction...*, cit. p.12.

<sup>27</sup> La parola robot, infatti, viene usata per la prima volta in quello che adesso è il senso comune del termine proprio nel dramma di Čapek. Brian STABLEFORD; David LANGFORD; John CLUTE, “Robots”, in in CLUTE (a cura di), *The Encyclopedia of Science Fiction*, (3rd ed.).

<sup>28</sup> NAKAMURA Miri, “Marking bodily differences: mechanized bodies in Hirabayashi Hatsunosuke’s ‘Robot’ and early Showa robot literature”, *Japan forum*, 19, 2, 2007, p. 173.

<sup>29</sup> NAKAMURA, “Marking bodily differences...”, cit. p. 172.

costruito il primo robot giapponese chiamato Gakutensoku costruito da Nishimura Makoto, e qualche anno dopo vennero scritti da Aizawa Jirō due libri su come costruire il proprio robot intitolati: *Jinzō ningen no tsukurikata* (Come costruire un robot, 1931) e *Sekai yūshō jinzō ningen to denki sain no sekkei to tsukurikata* (Come progettare e costruire i migliori robot del mondo e le insegne luminose, 1932). Ovviamente la popolarità dei robot si ripercosse anche sul piano letterario, e numerose storie di robot cominciarono a comparire su riviste come *Shiseinen*, *Kagaku gaho* e sullo *Yomiuri shinbun*.<sup>30</sup>

Gli automi di queste storie erano nella maggior parte dei casi indistinguibili dagli esseri umani, e venivano indicati a seconda dell'autore come *robotto* o *jinzō ningen* (lett. "essere umano artificiale"), termini che in quel periodo erano usati come sinonimi, nonostante una certa preferenza per il secondo.<sup>31</sup> Molti di questi racconti inserivano l'elemento robotico all'interno del genere poliziesco, soprattutto in storie di spionaggio come: *Satsujin kōsen* (Il raggio della morte) di Matsuyama Shisui del 1931, *Jinzō ningen hakase* (Dr. Robot, 1939) e *Jinzō ningen no satsugai jiken* (Il caso dell'omicidio del robot, 1936) di Unno Jūza. Il tema comune a tutti questi romanzi è la presenza personaggi in apparenza umani che si rivelano invece dei robot, mettendo in pericolo la vita dei protagonisti o addirittura dell'intero Giappone. *Jinzō ningen hakase* ad esempio racconta di uno scienziato russo che costruisce un robot che si sostituisce a un giovane giapponese per colpire il nemico dall'interno.

Un'interessante variazione sul tema è rappresentata da *Ningen rekōdo* (Il registratore umano, 1936) di Yumeno Kyusaku (1889-1936). In questo caso, il pericolo è rappresentato non da robot che si fingono umani, ma da esseri umani resi come robot. Il racconto infatti racconta di cittadini giapponesi che vengono rapiti e drogati per essere usati come spie inconsapevoli da Russia e Cina. Esistono tuttavia anche racconti in cui sono assenti elementi *mystery* o di spionaggio come *Robotto to beddo no jūryō* (Il robot e il peso del letto), un racconto su un uomo che costruisce un robot per evitare che la moglie gli sia infedele, scritto nel 1931 da Naoki Sanjugo (1891-1934); nel quale sono comunque presenti riflessioni riguardo il rapporto tra esseri umani e robot e la possibile estinzione dell'umanità per causa loro. È importante sottolineare che nella maggioranza di questi racconti (a eccezione forse dei racconti di Unno Jūza) così come in quelli di guerre future e scientifici scritti in questo periodo, l'elemento fantascientifico non è basato su una rigorosa speculazione scientifica, ed è proprio questo uno dei motivi che porta gli studiosi a situare l'inizio della fantascienza giapponese solo nel dopoguerra.

---

<sup>30</sup> NAKAMURA, "Marking bodily differences...", cit. pp. 173, 188.

<sup>31</sup> JACOBWITZ, "Unno juza...", cit. p. 158.

## Il dopoguerra<sup>32</sup>

Il periodo tra la fine della seconda guerra mondiale e i primi anni sessanta rappresenta un momento fondamentale per lo sviluppo della fantascienza giapponese. L'occupazione americana comportò, infatti, una massiccia importazione di prodotti d'intrattenimento statunitensi, tra cui anche numerose opere di fantascienza le quali esercitarono una forte influenza sugli autori giapponesi. Vi è infatti una profonda differenza tra la fantascienza scritta a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta e quella scritta in precedenza, per la quale risultano talmente scollegate l'una d'altra che lo scrittore Yamano Kōichi (1939-2017) nel suo saggio *Nihon SF no genten to shikō* (La fantascienza giapponese: originalità e intenti) del 1969 paragona la fantascienza dell'epoca a una "casa prefabbricata" fornita dagli scrittori americani.<sup>33</sup> Le caratteristiche mutate dalla fantascienza americana includono innanzitutto uno spostamento verso l'*hard SF*,<sup>34</sup> e in seguito l'inclusione di *novi* e convenzioni ripresi da scrittori come: Isaac Asimov, Robert Heinlein, Ray Bradbury, ecc.; e dalla *space opera*<sup>35</sup> della fine degli anni trenta e degli anni quaranta. Questo tuttavia non vuol dire che la fantascienza giapponese dell'epoca sia una copia di quella americana, gli autori giapponesi infatti riescono molto presto a creare opere originali, sia rielaborandone in modo soggettivo le tematiche, sia inserendovi elementi culturalmente specifici come ad esempio: la presenza di Buddha (affiancato da Gesù) in *Hyakuoku no hiru to sen'oku no yoru* (Dieci miliardi di giorni e cento miliardi di notti, 1967) di Mitsuse Ryū (1928-1999); la rielaborazione tecnofila di miti e leggende di Ishikawa Eisuke (1933-); o i vari *kami* della tecnologia che compaiono nella tarda produzione di Hoshi Shin'ichi (1926-1997).

Oltre alla forte influenza esercitata sui primi scrittori di fantascienza del dopoguerra, la conseguenza più importante dell'importazione della fantascienza americana fu, banalmente, l'introduzione del termine *science fiction* (*saiensu fikushon*), spesso abbreviato come SF. Ovviamente, esisteva già da tempo una vaga consapevolezza dell'esistenza della fantascienza

---

<sup>32</sup> La mia scelta degli autori da qui in poi si basa sull'elenco dei vincitori dei premi *Seiun* e *Niho SF Taishō*, e per quanto riguarda il periodo compreso tra il primo dopoguerra e gli anni novanta sull'articolo "Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997" di Tatsumi Takayuki. Mentre per il periodo dai primi anni duemila ad oggi su una serie di editoriali di Ōmori Nozomi pubblicati su *SF magajin* e raccolti in *Gendai SF Kankōkyaku*.

<sup>33</sup> YAMANO Kōichi, "Japanese SF, Its originality and orientation (1969)", a cura di Darko SUVIN e Takayuki TATSUMI, *Science Fiction Studies*, 1994, 67-80, p. 70.

<sup>34</sup> L'*hard SF* è un sottogenere della fantascienza che si caratterizza per il rigore scientifico e l'attenzione al dettaglio. L'obiettivo dell'*hard SF* è creare racconti che fanno uso delle conoscenze scientifiche in modo preciso e rigoroso in modo da rendere teoricamente possibili o quantomeno plausibili le tecnologie e le situazioni presentate al loro interno.

<sup>35</sup> La *space opera* è un sottogenere della fantascienza ambientato tipicamente nello spazio, caratterizzato da storie avventurose, viaggi interstellari e battaglie spaziali.

e ci furono anche alcuni tentativi di dare un nome al genere, ad esempio Ozaki Yukio nella prefazione di *Setchūbai* di Suehiro Tetchō lo chiama *kagaku shōsetsu* (lett. “romanzo scientifico”), allo stesso modo Edogawa Ranpo parlando delle opere di Unno Jūza le definisce *kūsōkagaku shōsetsu* (lett. “romanzo di scienza immaginaria”).<sup>36</sup> Questi termini però avevano un’accezione molto ristretta legata al libro o all’autore, e non videro mai ampio utilizzo; fu quindi solo durante il dopoguerra che la fantascienza divenne un genere a sé stante. Diventare un genere identificabile ha tuttavia avuto anche il risultato di esporre la fantascienza alle critiche dell’*establishment* letterario, inserendola all’interno dell’eterno conflitto tra letteratura popolare (*taishū bungaku*) e letteratura pura (*jun bungaku*). In questo contesto risulta particolarmente importante Abe Kōbō (1924-1993). Lo scrittore, infatti, viene spesso indicato come una delle figure che hanno aiutato la fantascienza a stabilirsi come un genere indipendente durante gli anni cinquanta, e rappresenta un importante punto di contatto tra la letteratura pura e la fantascienza. Abe, infatti, sebbene in seguito si allontanò dal genere, durante gli anni cinquanta produsse diversi racconti di fantascienza, ma soprattutto scrisse nel 1959 quello che per molti è il primo vero romanzo di fantascienza giapponese,<sup>37</sup> *Daiyon kanpyōki* (Era interglaciale n°4). Abe Kōbō era inoltre un forte sostenitore del valore della fantascienza, e ne prese spesso le difese; come si può vedere nei due saggi “SF no ryūkō ni tsuite” (Sulla popolarità della fantascienza) del 1962 pubblicato sull’*Asahi shinbun*, e “SF kono nazukegataki mono” (L’indefinibile fantascienza) del 1966 pubblicato su *SF magajin*,<sup>38</sup> dove ne esalta le potenzialità letterarie. Ovviamente, Abe non era il solo sostenitore del valore letterario della fantascienza; infatti, la maggior parte degli scrittori di fantascienza del periodo aveva fiducia nella capacità del genere di affrontare tematiche importanti; Komatsu Sakyō ad esempio la definì: “la grande letteratura del domani” (*ashita no dai bungaku*).<sup>39</sup>

## Le riviste e l’età d’oro

Gli anni cinquanta sono anche il periodo della fondazione delle prime riviste dedicate alla fantascienza, la più importante delle quali è *Hayakawa SF magajin*, fondata da Fukushima Masami nel 1959 ed ancora in corso di pubblicazione. *SF magajin* tuttavia non fu la prima

---

<sup>36</sup>TATSUMI, “Japanese and Asian Science Fiction”, cit. pp. 326-327.

<sup>37</sup> Takayuki TATSUMI, “Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997”, *Science Fiction Studies* 27, 2000, p. 106; SCHNELLBÄCHER, “Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction”, cit. p. 28.

<sup>38</sup> I due saggi sono disponibili tradotti in inglese in: Abe KŌBŌ, “Two Essays on Science Fiction”, a cura di Christopher BOLTON e Thomas SCHNELLBÄCHER, *Science Fiction Studies*, 29, 2002, 340-50.

<sup>39</sup>Susan NAPIER; Takayuki TATSUMI; Mari KOTANI; Junko OTOBE, “An interview with Komatsu Sakyō”, *Science Fiction Studies*, 29, 3, p. 323.

rivista di fantascienza giapponese; venne infatti preceduta da *Seiun* (Nebulosa) e da *Uchūjin* (Polvere cosmica). *Seiun* venne fondata dallo scrittore Yano Tetsu (1923-2004) nel 1954, la rivista tuttavia venne interrotta dopo il primo numero, ma continua ad essere ricordata tramite l'omonimo premio letterario. *Uchūjin*, fondata dallo scrittore e traduttore Shibano Takumi (1926-2010) nel 1957, fu la prima *fanzine* giapponese, e finse da banco di prova per molti degli scrittori successivamente pubblicati su *SF magajin*.<sup>40</sup> La pubblicazione della rivista è stata interrotta nel 2013. Su *Uchūjin* e *SF magajin* vennero pubblicati tutti i più importanti autori di fantascienza giapponese, fra cui Hoshi Shin'ichi, Komatsu Sakyō (1931-2011) e Tsutsui Yasutaka (1934-) considerati i “tre grandi della fantascienza giapponese”, i quali adesso andrò a trattare, seppur brevemente.

Hoshi Shin'ichi è considerato il primo scrittore di fantascienza professionista giapponese.<sup>41</sup> Nel 1957, egli aiutò l'amico Shibano Takumi a fondare *Uchūjin*, e nello stesso anno pubblicò il suo primo racconto, *Sextra*. Hoshi è famoso per i suoi racconti brevissimi, spesso di solo una o due pagine, con una produzione che ammonta ad oltre mille racconti. Questi racconti, comunemente indicati come *shōto shōto*,<sup>42</sup> solitamente si concludevano con un ribaltamento umoristico delle premesse iniziali, e contenevano una più o meno velata dose di satira e critica sociale. Tra di essi figura *Bokko-chan* (1958), uno dei primi racconti di fantascienza giapponese tradotti all'estero.<sup>43</sup> A Hoshi dal 2013 è stato dedicato un omonimo premio letterario per scrittori di racconti brevissimi.

Komatsu Sakyō (1931-2011) pseudonimo di Komatsu Minoru, laureato in letteratura italiana all'università di Kyōto, prima di debuttare come scrittore col racconto *Chi ni wa heiwa wo* (Pace in terra) nel 1961, scrisse diversi manga sotto lo pseudonimo di Mori Minoru mentre era ancora uno studente. Successivamente, nel 1964 pubblicò il suo primo romanzo *Nihon apatchi zoku* (Gli apache giapponesi), il quale vendette ben 50.000 copie,<sup>44</sup> e nello stesso anno pubblicò anche un altro romanzo, *Fukkatsu no hi* (Il giorno della resurrezione). Alcuni temi ricorrenti delle sue opere sono il futuro dell'umanità, il significato dell'essere parte di una cultura e gli eventi catastrofici. Questi sono presenti sia in quello che è considerato il suo romanzo migliore, ovvero *Hatashinaki nagare no hate ni* (Alla fine del flusso infinito, 1969), sia nel romanzo che l'ha reso famoso, cioè *Nihon chibotsu* (Il Giappone affonda, 1973), del

---

<sup>40</sup> Jonathan CLEMENTS, “Uchūjin”, in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

<sup>41</sup> “Hoshi Shin'ichi” in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

<sup>42</sup> Derivato dall'inglese *short short stories*, indica un tipo di racconto adesso comunemente conosciuto come *flash fiction* in inglese e *microstoria* in italiano.

<sup>43</sup> Il racconto, infatti, venne pubblicato nel 1963 su *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. *Ibidem*.

<sup>44</sup> NAPIER et al., “An interview with Komatsu Sakyō”, cit. p. 323.

quale nel 2006 ha scritto un seguito insieme a Tani Kōshū (1951-) intitolato *Nihon chibotsu dai ni bu* (Il Giappone affonda 2).

Tsutsui Yasutaka nasce a Ōsaka nel 1934. Nel 1960, fonda con uno dei suoi fratelli la *fanzine* *NULL* (1960-1964), e nello stesso anno pubblica il suo primo racconto *Otasuke* (L'aiuto) sulla rivista *Hōseki*, e cinque anni dopo il suo primo romanzo *48oku mōsō* (4,8 miliardi d'illusioni). Come Hoshi e Komatsu, è vincitore di numerosi premi letterari. Alcuni dei suoi romanzi più importanti sono: *Reichōruī, minami e* (Primati, a sud! 1969), *Betonamu kankō kōsha* (L'agenzia di viaggi in Vietnam, 1967) e *Yume no kizaka bunkiten* (Incrocio sulla collina dei sogni, 1987). All'estero tuttavia è famoso soprattutto per *Toki wo kakeru Shōjo* (La ragazza che saltava nel tempo, 1967) e *Paprika* (1993), i quali hanno entrambi ricevuto un adattamento animato. Due degli argomenti maggiormente trattati nei suoi lavori sono i media e il rapporto tra realtà e finzione. Tsutsui inoltre è particolarmente interessato alla *meta-fiction*. Nonostante l'età, Tsutsui Yasutaka è ancora molto attivo, e il suo ultimo libro *Sekai wa Gojōdan* è stato pubblicato nel 2015.

Esistono molti altri scrittori importanti che hanno cominciato la loro carriera nel periodo 1950-69; fra quelli non ancora nominati ritengo opportuno ricordare Mayumura Taku (1934-) e Hanmura Ryō (1933-2002), il primo scrittore di fantascienza a vincere il premio Naoki.

## **New wave**

Il termine *new wave* indica, nell'ambito della letteratura di fantascienza,<sup>45</sup> una corrente letteraria sviluppatasi a partire dal 1964 intorno alla rivista di fantascienza britannica *New Worlds*, nata in contrapposizione alla fantascienza *mainstream* del periodo ritenuta morente, priva di originalità e intrisa di falso ottimismo. Il movimento si caratterizza per l'inclusione di tecniche narrative esterne al genere come il *cut-up* e il flusso di coscienza, e un interesse verso le cosiddette scienze molli, il rapporto tra realtà e finzione, e quello che J. G. Ballard chiama "spazio interno", ovvero: "la dimensione dell'inconscio che finora è stata messa a tacere, preferendo immaginare di viaggiare dall'altra parte dell'universo piuttosto che fermarsi a esplorare l'interno della propria mente."<sup>46</sup> Un'altra forte influenza sulla fantascienza giapponese dell'epoca è rappresentata dalla fantascienza sovietica, in particolare dal polacco Stanisław Lem, il cui lavoro è affine per molti versi alla sensibilità degli autori *new wave*, e il quale a volte si trova elencato tra i principali rappresentanti del movimento nonostante fino al

---

<sup>45</sup> L'etichetta *new wave* era originariamente utilizzata dalla critica cinematografica inglese per riferirsi alla *nouvelle vague*, inseguito venne usata anche in ambito musicale per riferirsi al punk.

<sup>46</sup> John CLUTE; David LANGFORD; Peter NICHOLLS, "Inner space", in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

1970 fosse praticamente sconosciuto nel resto d'Europa. In Giappone, invece, le sue opere erano ampiamente tradotte, insieme a quelle di altri autori sovietici, già durante gli anni sessanta. Komatsu Sakyō racconta infatti che in occasione del simposio internazionale della fantascienza organizzato in coincidenza con l'EXPO di Ōsaka invitò diversi autori del blocco sovietico (Lem tuttavia non poté partecipare), e che molti dei partecipanti americani ed europei rimasero sorpresi dell'esistenza di una tradizione di fantascienza sovietica.<sup>47</sup>

Uno dei più convinti promotori della *new wave* fu il già citato Yamano Kōichi, il quale, oltre a tradurre diversi scrittori europei, fondò il quadrimestrale *NW SF* (1970-1982), fortemente orientato alla critica letteraria.<sup>48</sup> Yamano inoltre in seguito alla pubblicazione del già citato *Nihon SF no genten to shikō* fu protagonista di un'accesa disputa letteraria con lo scrittore Aramaki Yoshio (1933-). Nel suo saggio, Yamano critica gli scrittori giapponesi per la loro imitazione degli scrittori americani, sostenendo la necessità di sviluppare un approccio originale alla fantascienza basato su una soggettività propria, ponendo la fantascienza britannica e sovietica come esempi ben riusciti di ciò. Aramaki, invece, pur condividendo con Yamano il gusto per il surrealismo e l'introspezione, e concordando con lui in diversi punti, prese diverse volte sulle pagine di *Uchūjin* le difese dei risultati ottenuti dagli scrittori giapponesi.<sup>49</sup>

È importante notare come la nascita e diffusione della *new wave* coincidano con un momento nella storia della fantascienza giapponese in cui gli scrittori stavano ancora rielaborando la tradizione fantascientifica americana, la quale risultava ancora nuova, e non vi era quindi all'interno del panorama giapponese la stessa percezione di stantio e ripetitività che aveva dato origine alla *new wave* in Inghilterra. Per i lettori giapponesi era infatti comune consumare allo stesso modo sia la fantascienza di stampo americano, sia la fantascienza *new wave*.<sup>50</sup> In Giappone infatti la transizione verso il cosiddetto "spazio interno" non avvenne in maniera lineare e graduale come per controparte anglo-americana. Usando le parole di Takayuki Tatsumi:

To critics and readers in Japan, therefore, sf seems to have evolved, in the Eliotic sense, within a simultaneous order, with hardcore science fiction, speculative fiction, fantasy, and monster narratives like Godzilla enjoying a peaceful symbiosis. From its

---

<sup>47</sup> NAPIER et al., "An interview with Komatsu Sakyō", cit. p. 330.

<sup>48</sup> Takayuki TATSUMI, *Full Metal Apache: Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 86.

<sup>49</sup> Takayuki TATSUMI, "Afterword" in ARAMAKI, Yoshio, *The Sacred Era*, trad. di Baryon TENSOR POSADAS, Minneapolis, Minnesota university press, 2017, p.iii.

<sup>50</sup> TATSUMI, *Full Metal Apache...*, cit. p.86.



beginnings, Japanese science fiction has thus incorporated the various sf traditions synchronically rather than diachronically.<sup>51</sup>

Alla luce di queste considerazioni, risulta utile riconsiderare le critiche di Yamano come una presa di posizione politica oltre che letteraria. Durante la scrittura del saggio era infatti in corso un'ondata di proteste contro il rinnovo del trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti d'America e Giappone (ANPO) organizzate da movimenti studenteschi di cui Yamano era simpatizzante.<sup>52</sup> Risulta quindi intuibile come molti giovani scrittori come lui potessero nutrire sentimenti contrastanti verso un genere fortemente legato al contesto americano; questo tuttavia non significa che esista all'interno della fantascienza giapponese una dimensione politicizzata in cui la *new wave* rappresenta il polo anti-americano, né che le nuove prospettive offerte dalla *new wave* non risultassero genuinamente affascinanti per molti scrittori. Il movimento infatti influì profondamente sulla fantascienza giapponese, in particolare nella sua rielaborazione teorizzata da Tsutsui Yasutaka che verrà discussa nei prossimi paragrafi.

Oltre ai già citati Yamano e Aramaki, autori rispettivamente di *Tori wa ima doko wo tobuka* (Dove volano adesso gli uccelli?, 1971) e *Shinseidai* (L'era sacra, 1980), vi sono molti altri importanti scrittori che hanno debuttato durante gli anni settanta. Fra questi vanno ricordati: Tanaka Kōji (1941-), famoso per il suo romanzo di debutto *Genkaku no chiheisen* (L'orizzonte allucinogeno, 1972) e per *Waga omomuku wa aoki daichi* (La mia destinazione sono le profondità, 1975); Yamada Masaki (1950-), vincitore sia del premio Seiun che del *Nihon SF taishō* rispettivamente con *Hōseki dorobō* (Il ladro di gioielli, 1979) e *Saigo no teki* (Il nemico finale, 1982); Suzuki Izumi (1949-1986), scrittrice di fantascienza "di costume" uno dei suoi romanzi più famosi è *Onna to onna no yō no naka* (Nel mondo delle donne tra le donne, 1978); Kawamata Chiaki (1948-), famoso per il suo lavoro di critico letterario e di scrittore, ha vinto sia il premio Seiun, sia il *Nihon SF Taishō*, uno dei suoi romanzi più importanti è *Genshigari* (A caccia di visioni, 1984); e infine Kurimoto Kaoru (1953-2009) anche lei autrice di numerosi saggi di critica letteraria, famosa soprattutto per la serie *Guin saga* che conta ben 130 volumi.

---

<sup>51</sup> TATSUMI, "Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997", cit. p. 105.

<sup>52</sup> YAMANO, "Japanese SF, Its originality and orientation (1969)", cit. p. 68.

## Pre- cyberpunk, cyberpunk e post-cyberpunk

Durante gli anni cinquanta e sessanta, è stato pressoché inevitabile per gli scrittori giapponesi emulare quanto più possibile la *fiction* anglo-americana seguendone l'esempio, a volte anche con certo occidentalismo scambiato per un afflato internazionale.<sup>53</sup> Con l'avvento degli anni ottanta e la completa rielaborazione della *new wave*, la fantascienza giapponese raggiungere finalmente la piena maturità, e il suo sviluppo comincia a procedere in modo parallelo alla tradizione anglo-americana, influenzando a sua volta l'immaginario globale. Gli anni ottanta vedono infatti un rinnovato interesse degli Stati Uniti nei confronti del Giappone, visibile ad esempio nel massiccio utilizzo di termini e immagini pseudo-giapponesi presenti all'interno dei lavori di molti scrittori *cyberpunk*, tendenza già anticipata nel film *Blade runner* (1982) di Ridley Scott. Il movimento *cyberpunk* è noto, infatti, per il suo utilizzo sovrabbondante e costante di immagini e termini giapponesi spesso decontestualizzati. Ad esempio in *Neuromancer* (1984)<sup>54</sup> di William Gibson la parola *Zaibatsu* diventa un termine generico per indicare qualsiasi multinazionale, il protagonista tiene uno *shuriken* in tasca come souvenir, i prodotti tecnologici sono quasi tutti di marche giapponesi ecc. Allo stesso modo molti altri romanzi di scrittori *cyberpunk* del periodo compaiono costantemente termini come: *bushido*, *sarariman*, *giri*, *gomi-sensei*, *shikata ga nai*, *bishōnen*, *zazen*, *ronin*, ecc. Secondo il critico Takayumi Tatsumi, tuttavia, questa rappresentazione distorta di un Giappone futuristico e iper-tecnologico ha dato occasione ai lettori giapponesi di “percepire correttamente la natura del Giappone post-moderno.”<sup>55</sup>

Alcuni temi ricorrenti del movimento sono: le distopie, l'iper-industrializzazione, il rapporto tra reale e virtuale e l'ibridazione uomo-macchina; gli ultimi due in particolare trovarono forte risonanza con gli autori giapponesi. Nonostante l'argomento di questa tesi sia la produzione fantascientifica in prosa, a partire dagli anni ottanta diventa sempre più spesso necessario riferirsi anche a prodotti realizzati nell'ambito di altri media, soprattutto per quanto riguarda il *cyberpunk* giapponese, le cui opere più note sono state realizzate nell'ambito del cinema e dell'animazione, le quali per completezza non possono evitare di essere brevemente citate. Per quanto il cinema il film capostipite del *cyberpunk* giapponese è *Tetsuo* (1989) di Tsukamoto Shin'ya, per quanto riguarda l'animazione esistono numerosissimi anime di ambientazione *cyberpunk*, i più famosi dei quali sono probabilmente i due film *Akira* (1988)

---

<sup>53</sup> TATSUMI, *Full Metal Apache...*, cit. p.11.

<sup>54</sup> Con la cui pubblicazione viene fatta coincidere la nascita del movimento.

<sup>55</sup> TATSUMI, *Full Metal Apache...*, cit. p. 110.

di Ōtomo Katsuhiro e *Ghost in the Shell* (1995) di Oshii Mamoru. Bisogna inoltre ricordare che il *cyberpunk* ha ricevuto numerose rielaborazioni, le quali hanno portato sia alla creazione di numerosi sottogeneri, ad esempio lo *steampunk*, il *nanopunk*, il *biopunk* ecc.; sia, con l'arrivo durante gli anni novanta di un approccio legato agli studi culturali e di genere, alla problematizzazione del "tecno-orientalismo" e del sessismo insiti nel genere originale, esaltandone tuttavia le possibilità offerte dal tema dell'ibridazione e della trasformazione del corpo.<sup>56</sup> Tra i primi autori giapponesi assimilabili al *cyberpunk* ritengo opportuno citare Ōhara Mariko (1959-) e Masaki Gorō (1957-).

Ōhara Mariko, influenzata dai libri di A. E. van Vogt e Alfred Bester,<sup>57</sup> comincia la sua carriera letteraria nel 1980, ricevendo una menzione speciale all' *Hayakawa SF Kontesuto* per il romanzo breve *Hitori de aruiteitta neko* (Il gatto che camminava da solo). Ha vinto sia il premio Seiun, sia il Nihon SF Taishō, rispettivamente con *Hybrid child* (1991) e *Senso wo enjita kamigamitachi* (Gli dei dichiararono guerra, 1995). Un altro suo romanzo degno di nota è *Mentaru femaru* (Mental female) serializzato su *SF magajin* durante il 1986, nel quale è ravvisabile una marcata sensibilità *cyberpunk*. Masaki Gorō viene spesso considerato il William Gibson giapponese, sebbene egli personalmente non sia entusiasta del paragone.<sup>58</sup> Ha scritto diverse opere in cui è presente una spiccata sensibilità *cyberpunk*; fra queste è opportuno ricordare il suo racconto di debutto *Evil eyes* (1987) e *Venus city* (1993), romanzo vincitore della quattordicesima edizione del *Nihon SF Taishō*.

### **La fantascienza *mainstream***

La fine degli anni ottanta ha visto l'arrivo di un altro importante sviluppo nel panorama letterario giapponese, ovvero la comparsa della tendenza a inserire nelle proprie opere elementi fantascientifici da parte di scrittori appartenenti alla letteratura *mainstream*.<sup>59</sup> Murakami Haruki (1949) ne è un esempio. Molti dei suoi romanzi infatti presentano sia elementi fantastici che fantascientifici. Un esempio fra tutti è *Sekai no owari to haadoboirudo wandaarando* (La fine del mondo e il paese delle meraviglie) del 1985, all'interno del quale sono presenti, per citare alcuni degli elementi più caratteristici, professionisti in grado di criptare informazioni tramite delle modifiche apportate al proprio cervello chiamati

---

<sup>56</sup> "Introduction", in BOLTON et al., *Robot, Ghost and wired dreams...* cit. p. xviii.

<sup>57</sup> Larry MACCAFFERY; Sinda GREGORY, Mari KOTANI, Takayuki TATSUMI, "The twister of imagination: an interview with Mariko Ohara", *The Review of Contemporary Fiction*, 2, 2002. (versione in html)

<sup>58</sup> Larry MACCAFFERY; Sinda GREGORY, "Not Just a Gibson Clone: An Interview with Gorō Masaki", *The Review of Contemporary Fiction*, 2, 2002. (versione in html)

<sup>59</sup> In questa tesi per letteratura *mainstream* intendo tutti i testi che non vengono distribuiti come letteratura di genere.

cibermatici, uno scienziato che compie i propri studi in un laboratorio segreto, e una razza di mostruosi abitanti del sottosuolo. Un altro esempio è Shōno Yoriko (1956), il cui racconto vincitore del premio Akutagawa *Time Slip Kombinat* (Complesso a curvatura spaziotemporale, 1994) è stato pubblicato in Italia all'interno di una raccolta di fantascienza giapponese.<sup>60</sup> L'esempio più rappresentativo di tutti, tuttavia, è forse quello del premio Nobel Ōe Kenzaburō (1935-), il cui dittico *Chiryotō* (La torre della guarigione) del 1990 e *Chiryotō wakusei* (Il pianeta della torre della guarigione) del 1991 tratta i temi del disastro ambientale e della colonizzazione interplanetaria, e nel quale sono riscontrabili le influenze di Arthur C. Clarke, Stanislaw Lem, e dei fratelli Sturgatsky.<sup>61</sup>

Questa tendenza ad annullare le barriere tra generi letterari e la cosiddetta letteratura *slipstream*<sup>62</sup> che ne è la conseguenza trova in Giappone la sua origine nell'arrivo della *new wave* alla fine degli anni sessanta. L'apporto più importante della *new wave* per gli scrittori giapponesi, infatti, non fu l'introduzione di una dimensione metafisica e introspettiva, la quale bene o male era presente fin dall'inizio nella fantascienza giapponese, bensì l'interesse per il surreale e l'incorporazione di tecniche metanarrative. Uno dei primi racconti di fantascienza in cui è visibile l'interesse per la metanarrativa è *Hoshi Shin'ichi no naiteki uchū* (Lo spazio interno di Hoshi Shin'ichi) di Hirai Kazumasa (1938-2015) in cui si immagina che la fantascienza giapponese sia solo una creazione della mente di Hoshi Shin'ichi.<sup>63</sup> Il rapporto tra fantascienza e metanarrativa verrà poi ulteriormente rielaborato da Tsutsui Yasutaka nel suo saggio del 1975 *Gendai SF no tokushitsu to wa* (Le caratteristiche della fantascienza contemporanea) in cui elabora il rapporto tra metanarrativa e fantascienza, paragonandola alla letteratura d'avanguardia, affermando che se la letteratura d'avanguardia mette in luce i meccanismi interni della letteratura, la fantascienza deve ridiscutere il meccanismo con cui si mettono in luce queste dinamiche.<sup>64</sup>

La produzione di Tsutsui fino agli anni novanta, quello che l'autore chiama il suo "periodo metanarrativo",<sup>65</sup> esplora proprio questi temi. Due degli esempi più famosi sono: *Kyokō*

---

<sup>60</sup>Vedi appendice.

<sup>61</sup>TATSUMI, "Japanese and Asian Science Fiction", cit. p. 330.

<sup>62</sup>*Slipstream* è un termine generalmente usato per indicare le opere di narrativa che si situano a cavallo tra i vari generi della letteratura popolare e la letteratura *mainstream*, è in parte sovrapponibile con i concetti di *avant-pop* e *new weird*. Il termine coniato dallo scrittore *cyberpunk* Bruce Sterling che lo descrive come: "a kind of writing which simply makes you feel very strange; the way that living in the late twentieth century makes you feel ....". Colin GREENLAND, "Bruce Sterling", in CLUTE et al., *The Encyclopedia of Science Fiction*.

<sup>63</sup>Takayuki TATSUMI, "Afterword. A Very Soft Time Machine: From Translation to Transfiguration", BOLTON et al., *Robot, Ghost and Wired Dreams...*cit. p. 252.

<sup>64</sup>*Ibidem*.

<sup>65</sup>William GARDNER, "Tsutsui Yasutaka and the Multimedia Performance of Autorship", in BOLTON et al., *Robot, Ghost and Wired Dreams...*cit. p. 84.

*sendan* (La flotta dell'immaginazione, 1984), una parodia della storia mondiale sotto forma di una guerra tra una razza di donnole aliene e materiale di cancelleria, e *Bungakubu, Tadano kyōju* (Il professor Tadano del Dipartimento di Letteratura, 1990), nel quale ogni capitolo tratta di una corrente letteraria diversa. Il critico Tatsumi Takayuki infatti individua nella carriera di Tsutsui Yasutaka il perfetto esempio di come la letteratura giapponese abbia accettato l'ibridazione tra i generi e la metanarrativa come una caratteristica necessaria della letteratura postmoderna.<sup>66</sup> Questa predilezione per lo *slipstream* è ancora viva nella letteratura giapponese contemporanea, ne sono una prova tutti i giovani autori che continuano a usare tecniche ed immagini tipiche della fantascienza all'interno dei loro lavori come ad esempio: Murata Sayaka (1979-) con *Konbini ningen* (Homo konbini, 2016),<sup>67</sup> o Sakumoto Yōsuke (1984-) con *Seishun robotto* (Il giovane robot, 2015).

### ***Light novel e sekaikei***

Le *light novel* (*raito noberu*, spesso abbreviato in *ranobe*), sono dei romanzi brevi, mirati a un pubblico giovane, scritti con un prosa semplice e accompagnata da illustrazioni, i cui capitoli vengono spesso serializzati su riviste prima di essere pubblicati in volume. Molte *light novel* vengono successivamente adattate sotto forma di anime, e ne seguono la maggior parte delle convenzioni. A partire dalla fine degli anni novanta, questo tipo di pubblicazioni sono diventate in Giappone il principale *medium* della fantascienza in prosa,<sup>68</sup> con molti scrittori, anche molto affermati, che scrivono alternativamente sia romanzi tradizionali che *light novel*.<sup>69</sup> Un esempio di ciò è Tsutsui Yasutaka, che ha scritto una *light novel* "parodia" del suo *Toku wo kakeru shōjo* intitolata *Bianca overstudy* (2012). Inoltre, molte *light novel* hanno vinto i più importanti premi della fantascienza giapponese. Alcuni esempi sono: *Shinsekaiyori* (Dal nuovo mondo) di Kishi Yusuke (1959-), vincitore del *Nihon SF Taishō* nel 2008; *Mardock Scramble* di Ubukata Tō (1977-), vincitore del *Nihon SF Taishō* nel 2003 e Arikawa Hiro (1972-), vincitrice nel 2008 del premio *Seiun* con la serie *Toshokan sensō* (La guerra delle biblioteche).

L'origine delle *light novel* può essere fatta risalire alla seconda metà degli anni settanta, periodo in cui molti editori giapponesi cominciano a inserire illustrazioni in stile *manga* nelle

---

<sup>66</sup> TATSUMI, "Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997", cit. p. 108.

<sup>67</sup> TAILLANDIER, Denis "À propos de la science-fiction japonaise – Entretien avec Tatsumi Takayuki et Kotani Mari mené par Denis Taillandier", *ReS Futurae*, 9, 2017, (versione in html).

<sup>68</sup> TAILLANDIER, "À propos de la science-fiction japonaise...", (versione in html).

<sup>69</sup> La situazione tuttavia è più complicata di quello che sembra; esistono infatti casi di *light novel* pubblicate prima in volumi separati e poi in volume unico come romanzo tradizionale (*Mardock Scramble* ne è un esempio). La differenza tra due generi quindi non è sempre ben definita almeno all'interno del campo della letteratura popolare.

varie riviste *mystery*, *fantasy* e di fantascienza, e in cui hanno debuttato molti degli autori a cui si deve la nascita di questo tipo di letteratura, i cui romanzi venivano confezionati e venduti proprio come delle *light novel*, sebbene la parola non esistesse ancora.<sup>70</sup> Fra questi vanno ricordati: Yumamakura Baku (1951-) vincitore nel 1989 del del *Nihon SF Taishō* grazie a *Jogen no tsuki wo taberu shishi* (Il leone mangia la luna crescente, 1989); Hiura Kō (1956-) il quale unisce la fantascienza alla commedia, uno dei suoi lavori più famosi è *Nichiyōbi ni ha uchūjin to ocha wo* (Tè della domenica con alieni, 984); e Arai Motoko (1960-) probabilmente la più importante dei tre.

Arai Motoko debutta a diciassette anni col racconto *Atashi no naka no ...* (Dentro di me, 1978), successivamente vince il premio *Seiun* per due anni di fila con *Green requiem* (1980) e *Neptune* (1981), riscuotendo molto successo presso il pubblico giovanile. Uno dei suoi lavori più importanti è, tuttavia, il più adulto *Chigrisu to Yūfuratesu* (Il tigre e l'Eufrate, 1999). Quello che rende importante Arai per la storia della fantascienza giapponese sono il suo particolare stile di scrittura (molti dei suoi lavori hanno uno stile colloquiale e marcatamente femminile), e soprattutto la tendenza nelle sue opere giovanili a relegare allo sfondo l'elemento fantascientifico concentrandosi invece sulle vicende sentimentali dei protagonisti, anticipando quella che diventerà un'importante corrente della fantascienza giapponese a partire dalla seconda metà degli anni novanta. Nelle opere di Arai si possono infatti identificare alcune delle prime istanze del genere che prenderà il nome di *sekaikei*.<sup>71</sup> Il *sekaikei* è un genere la cui nascita viene formalmente fatta coincidere la messa in onda dell'*anime Neon genesis evangelion* nel 1995-1996, e viene solitamente definito come un racconto di fantasia solitamente fantascientifico nel quale a una storia d'amore tra adolescenti fa da sfondo un contesto apocalittico. Oltre ad *Evangelion*, altre opere che vengono considerate formative del genere sono il corto *Hoshi no koe* (La voce delle stelle, 2002) di Shinkai Makoto, e la serie di *light novel* *Iriya no Sora, UFO no natsu* (Il cielo di Iriya, l'estate deli UFO) di Akiyama Mizuhito (1971-).<sup>72</sup> La definizione di *sekaikei* tuttavia non è né stabile né ben definita, e molta della letteratura giapponese a riguardo si limita o ad indicarne gli elementi ricorrenti, o a dividerlo in ulteriori sottogeneri (*es. survivekei*),<sup>73</sup> motivo per cui ritengo che la definizione di *sekaikei* si possa applicare a tutte quelle opere di fantasia la cui

---

<sup>70</sup> Hiroki AZUMA, "SF as Hamlet: Science Fiction and Philosophy", in BOLTON et al., *Robot, Ghost and wired dreams...*, cit. p. 80.

<sup>71</sup> Yoko ONO, "Nostalgia and futurism in contemporary Japanese sci-fi animation", *Asiascape Occasional Paper*, 2008, p. 2.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Christopher HOWARD, "The ethics of Sekai-kei: Reading Hiroki Azuma with Slavoj Žižek.", *Science Fiction Film & Television*, 7, 2014, p. 366-367.

ambientazione *fantasy* o fantascientifica sia secondaria alle vicende private dei protagonisti, e la cui natura sia definita in funzione di esse. Ritengo che tale formulazione sia più utile in un contesto storiografico, poiché, essendo più inclusiva, permette di sottolineare meglio la “nuova” tendenza dell’industria dell’intrattenimento giapponese a produrre narrative che si focalizzano più sui personaggi che sulle storie.

### **Media mix, premi letterari e nuove leve**

Come già accennato nei precedenti paragrafi, il mezzo principale di diffusione della fantascienza giapponese col tempo si è spostato sempre più verso anime, manga e *light novel*, con le varie opere prodotte nell’ambito di ciascun *medium* spesso riadattate sotto forma di altri *media* o *merchandise*. Da un romanzo di successo, è sempre più probabile che vengano tratti anche manga, anime, videogiochi, film e viceversa: questo tipo di situazione viene indicata in Giappone col nome di *media mix*.<sup>74</sup> Alla luce di ciò risulta chiaro il motivo per cui le opere di molti giovani autori siano influenzate principalmente da opere prodotte nell’ambito di altri media, prendendo spunto indifferentemente da videogiochi, film, *anime* e *manga*.<sup>75</sup>

Gli anni duemila hanno visto la comparsa di numerosi concorsi letterari e iniziative indirizzate a scrittori emergenti fra cui il *Komatsu Sakyōshō*, *Sōgen SF tanpenshō* e il *Nihon SF shinjinshō*. È proprio grazie al *Komatsu Sakyōshō* che nel 2007 ha debuttato Itō Keikaku (1974-2009), il quale nonostante sia scomparso prematuramente, ha avuto un forte impatto nella fantascienza giapponese e molti dei suoi libri sono tradotti all’estero.<sup>76</sup> La sua bibliografia è composta da: *Gyakusatsu Kikan* (Organo genocida, 2007), *Harmony* (2008) e *Shisha no teikoku* (L’impero dei morti, 2012) pubblicato postumo dopo essere stato completato dallo scrittore Enjō Tō (1972-). Oltre ai già nominati Ubukata Tō e Arikawa Hiro, altri importanti scrittori che hanno debuttato durante gli anni duemila includono:<sup>77</sup> Tobi Hirotaka (1960-), Miyauchi Yūsuke (1979-), ed Enjō Tō.

Tobi Hirotaka debutta nel 1982 con *Polyphonic illusion*, ma non scrive più nulla fino al 2002, anno a partire dal quale vince tre volte il premio *Seiun*. Alcune delle sue opere più importanti includono: *Katadorareta chikara* (L’imitazione della forza, 2005), la serie *Haien no tenshi* (Gli angeli del parco abbandonato, 2002-2006) e *Jisei no yume* (Sogno selvaggio, 2010). Enjō

---

<sup>74</sup>Marc STEINBERG, *The Emergence of the Anime Media Mix: Communication and Serial Consumption*, (Tesi di dottorato), Rhode Island, Brown University, 2009, p.4.

<sup>75</sup> TAILLANDIER, “À propos de la science-fiction japonaise...”, (versione in html).

<sup>76</sup> ŌMORI Nozomi, *Gendai SF Kankōkyaku*, Tokyo, Kawade Shobō shinsha, 2016, Book Live! Reader e-book.

<sup>77</sup> ŌMORI, *Gendai SF Kankōkyaku*, Book Live! Reader e-book.

Tō probabilmente il più interessante fra i tre. Laureato in fisica è famoso per la complessità del linguaggio e della struttura delle sue opere le quali risultano spesso di difficile comprensione.<sup>78</sup> Tratta spesso temi legati al linguaggio e alla traduzione. Alcune delle sue opere più importanti includono: la raccolta *Self-Reference ENGINE* (2007), *Silver point* (2011), e *Dokeshi no chō* (La farfalla arlecchino, 2010) con cui ha vinto il premio Akutagawa. Miyuchi Yūsuke, nato a Tōkyō nel 1979, si trasferisce in America e passa lì gran parte della sua giovinezza. Debutta nel 2010 ricevendo una menzione speciale al *Sōgen SF tanpenshō* con *Banjō no yoru* (Nottata da tavola). È un autore molto prolifico, alcuni dei suoi lavori più notevoli includono: *Yohanesuburugu no tenshitachi* (Gli angeli di Johannesburg, 2013) e *Kaburu no en* (Giardino di cavi, 2017).

---

<sup>78</sup> Sayuri OKAMOTO, “ An interview with Toh EnJoe”, *Asymptote*, gennaio 2013.



## CAPITOLO SECONDO

### Dietro la fantascienza

Lo scopo di questo capitolo è duplice. Si cercherà, da una parte, di fornire una panoramica della letteratura critica sulla fantascienza giapponese in prosa prendendo in esame alcune tematiche ricorrenti, ovvero: la paura del nucleare, gli strascichi della seconda guerra mondiale, l'identità nazionale del Giappone e il rapporto con gli Stati Uniti. Gli unici altri blocchi tematici che hanno ricevuto un'attenzione critica comparabile, infatti, sono quello correlato allo studio della rappresentazione della femminilità, e in generale agli studi di genere,<sup>1</sup> e quello riguardante lo studio del corpus fantascientifico precedente la seconda guerra mondiale.<sup>2</sup> Dall'altra, si cercherà tramite gli esempi relativi alle tematiche prese in esame di esplorare la fantascienza come strumento di rappresentazione, facendo vedere come possa essere usata per dare un senso alla realtà e facilitarne la concettualizzazione. Voglio, inoltre, specificare che all'interno di questo capitolo mi baserò principalmente sulla letteratura secondaria, e che in alcuni casi i testi presi in esame da essa non sono stati direttamente esaminati.

Prima di entrare nel merito del secondo capitolo, tuttavia, vorrei ampliare il discorso iniziato nell'introduzione sulla definizione di "fantascienza" introducendo la seguente formulazione del genere fatta da Seo Young Chu:

Science fiction (definendum) is a mode (genus) whose combined attributes—lyric/figurative and narrative/literal— together empower SF to render cognitively estranging referents available for representation (differentiae specificae).<sup>3</sup>

In questa formulazione, la fantascienza viene considerata come una modalità espressiva particolarmente avvezza alla rappresentazione di referenti che per via della loro natura estremamente complessa sono difficilmente concettualizzabili con altre modalità; ed è proprio

---

<sup>1</sup> Vedi Kazue HARADA, *Japanese Women's Science Fiction: Posthuman Bodies and the Representation of Gender*, (tesi di dottorato), St.Louis, Washington University, 2015; Mari KOTANI, "Alien Spaces and Alien Bodies in Japanese Women's Science Fiction", in BOLTON et al., *Robot, Ghost and wired dreams...*, pp. 47-74.

<sup>2</sup> Vedi NAGAYAMA Yasuo, *Nihon SF seishinshi – Bakumatsu/Meiji kara sengo made*, Tokyo, Kawade Shobō shinsha, 2009; Owen GRIFFITHS, "Militarizing Japan: Patriotism, Profit and Children's Print Media, 1894-1945", *Japan Focus*, 5, 2007; Robert MATTHEW, *Japanese Science Fiction: A View of a Changing Society*, New York, Routledge, 1989.

<sup>3</sup> Seo-Young CHU, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? : A Science-Fictional Theory of Representation*, Cambridge, Harvard University Press, 2011, p. 73.

su questi referenti definiti “cognitivamente stranianti” che vorrei concentrarmi adesso. I referenti cognitivamente stranianti<sup>4</sup> presi in esame da Chu sono: la relativizzazione del tempo e dello spazio dovuta alla globalizzazione, l’idea di “cyberspazio” negli anni novanta, l’*han*<sup>5</sup> ereditato dagli immigrati coreani di seconda generazione, i traumi dovuti alla guerra, e i diritti dei robot. La metodologia usata da Chu per studiare come questi referenti vengano rappresentati in un testo si basa sull’analisi dello stile e delle figure retoriche per dimostrare come i vari *topoi* siano una rappresentazione “mimetica” di uno o più referenti cognitivamente stranianti. Ad esempio la comune metafora associata alla globalizzazione del “villaggio globale” viene spesso rappresentata in modo letterale tramite l’immagine della città-pianeta; fra queste una delle più rappresentative è il pianeta *Trantor*, tratto dal *Ciclo delle fondazioni* di Asimov, descritto come un pianeta composto da un unico edificio. Secondo Chu, tramite questa immagine Asimov rende concettualizzabile e visibile un’idea astratta e difficilmente rappresentabile come quella di un mondo completamente globalizzato:

By positing the globe as a single city, Trantor literally invokes the global whole as a local part. Moreover, by invoking the global whole as a local part, Trantor forces us to consider the globe as if from outer space. In doing so, it posits the globalized world not as some unimaginably complex macrocosm made up of unstable parts but rather as a finite and readily imaginable part of a larger and more complex extraterrestrial totality. Here it is not the globe but the galaxy whose intricacy defies straightforward comprehension. Thus, the global horizon, itself contextualized by the broader horizon of outer space, no longer constitutes the ultimate frame of reference. Differences among human beings are supplanted by differences between humanity and extraterrestrial races. As a result, the global becomes acutely recognizable at a local level while remaining global in form.<sup>6</sup>

Ovviamente, i possibili referenti cognitivamente stranianti non si limitano a quelli presi in esame da Chu e la lista può essere espansa pressoché all’infinito; il senso di smarrimento provato in seguito ad una profonda e radicale trasformazione sociale ed economica può essere ad esempio tranquillamente considerato un referente cognitivamente straniante. A questo

---

<sup>4</sup> Termine coniato a partire dalla definizione di Darko Suvin.

<sup>5</sup> Parola coreana difficilmente traducibile che indica un sentimento misto di nostalgia, tristezza, rabbia per le ingiustizie subite e desiderio di vendetta. Viene spesso usato dai coreani per descrivere i sentimenti riguardanti l’occupazione da parte del Giappone e la guerra di Corea. Per approfondire vedi FREDA, James, “Discourse on Han in Postcolonial Korea: Absent Suffering and Industrialist Dreams”, *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies*, 3, 12, 1999.

<sup>6</sup> CHU, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep?...*, cit.p.101.

proposito, un esempio particolarmente significativo è fornito dalla produzione fantascientifica giapponese di fine ottocento-primi del novecento, in cui compaiono numerosi romanzi, come *Sekai metsubō* (La fine del mondo, 1898) di Nakagawa Kajō (1850-1917) o *Bōkokusei* (La stela della rovina, 1900) di Matsu Shōyō (1870-1933), che trattano della fine del mondo.<sup>7</sup> Il tema dell'apocalisse, infatti, dal momento che solitamente prevede un'opposizione (a volte solamente implicita) tra il mondo prima della catastrofe e il mondo dopo la catastrofe, in cui è vi è la necessità di ricostruire una nuova società, può essere ragionevolmente considerato un mezzo per rappresentare lo straniamento provocato dai cambiamenti sociali ed economici dovuti all'apertura del paese, allo stesso modo in cui il *topos* della città-pianeta può essere considerato una rappresentazione della globalizzazione.

Nagayama Yasuo, inoltre, nota in *Natsukashii mirai* (Il futuro nostalgico) che nel Giappone dei primi del novecento in questo tipo di testi, sia che fossero autoctoni, sia che fossero di autori stranieri (i quali venivano opportunamente modificati durante la traduzione), la distruzione del mondo non viene mai rappresentata direttamente, anzi spesso essa viene annullata, solitamente rendendo l'intera vicenda un sogno del protagonista.<sup>8</sup> L'espedito narrativo del sogno, il quale rende fittizio il cambiamento causato dalla catastrofe, si può quindi facilmente identificare come la rappresentazione del rifiuto di tale cambiamento; come suggerisce Tanaka Motoko, infatti, nei primi del novecento i racconti apocalittici avevano in Giappone, anche, la funzione di esorcizzare i sentimenti contrastanti provati nei confronti di una modernizzazione ormai percepita come inevitabile,<sup>9</sup> oltre che di facilitarne la concettualizzazione.

In conclusione, perché ritengo importante introdurre la definizione di fantascienza fatta da Chu? I motivi sono fondamentalmente due. Il primo è accostare al classico paradigma della fantascienza come letteratura speculativa, il cui scopo è immaginare il futuro partendo da un'ipotesi, il concetto, in effetti estremamente banale, che la fantascienza possa anche essere uno strumento di rappresentazione della realtà presente e non solamente di una possibilità immaginaria. Il secondo è introdurre concetto di referente cognitivamente straniante, un termine che ritengo estremamente utile poiché permette, seppur con qualche forzatura, di trattare tutto il repertorio di ansie, ossessioni, costrutti culturali, ecc.. individuati dietro ai testi dalle varie scuole di critica letteraria con un unico termine in modo sintetico e pratico.

---

<sup>7</sup> Entrambi ispirati dalle predizioni dell'astronomo austriaco Rudolf Falb. NAGAYAMA, *Nihon SF seishinshi...*, cit. cap. 5, Book live! Reader e-book.

<sup>8</sup> Cit. in Motoko TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 37.

<sup>9</sup> TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, cit. p. 39.

## Capire il boom economico

Per concludere questa parte introduttiva voglio portare alcuni esempi concreti del modo in cui un testo di fantascienza possa dare una rappresentazione del contesto culturale in cui è stato concepito. Per fare ciò voglio prendere in esame *Money age* (1971) e *Ooi! Detekoi!* (Eehiiii, laggiù, 1971), due racconti di Hoshi Shin'ichi, i quali, soprattutto alla luce della posizione dell'autore che riteneva la fantascienza un mezzo per poter riflettere sulla società grazie alla possibilità di adottare un diverso punto di vista,<sup>10</sup> risultano particolarmente adatti allo scopo, e inoltre permettono di esaminare il periodo del boom economico in un modo che altrimenti non sarebbe possibile nel presente capitolo.

*Money age* è ambientato nel lontano futuro e racconta la tipica giornata di una ragazzina, la quale è anche la voce narrante. Il racconto si apre con la protagonista che si sveglia e va a fare colazione in cucina; qui vede il padre intento a parlare con un uomo che vuole convincerlo ad aprire un nuovo conto per mazzette (*wairo kōza*) presso la banca per cui lavora. La bambina capendo che la gita all'orto botanico spaziale prevista per quel giorno sarebbe saltata decide di approfittare della situazione per estorcere qualche soldo al padre; così va da lui, gli ricorda della gita, e quando lui le risponde che non può, la bambina si mette a piangere e il padre le allunga due monete d'oro per farla stare buona. A questo punto la protagonista soddisfatta per aver ricevuto del denaro decide che tanto vale andare a scuola. La storia prosegue seguendo le vicende della protagonista durante il percorso verso la scuola; ci viene raccontato dell'incontro con un bullo che si offre di lasciarla in pace per una piccola somma di denaro (un tipo di transazione molto comune, al punto che come ci viene detto nel racconto i bulli sono soliti portarsi dietro numerosi pezzi di piccolo taglio così da poter dare il resto alle proprie vittime), e di una vecchietta che tenta di comprare un posto a sedere sull'autobus per una moneta d'argento la quale viene inizialmente ignorata poiché il prezzo di mercato è di due. Arrivati a scuola assistiamo alla prima lezione: educazione civica. La lezione, oltre ad essere un espediente per spiegare al lettore come adesso sia il denaro a regolare tutte le relazioni umane ci permette di assistere ad altri due eventi interessanti. Il primo avviene quando la protagonista, alla quale viene fatta una domanda a cui non sa rispondere, decide di non accettare il suggerimento del compagno poiché le risulta più conveniente pagare la multa per non aver studiato piuttosto che la tariffa per la risposta esatta. Il secondo avviene alla fine

---

<sup>10</sup> Sayuri MATSUSHIMA, "Hoshi Shinichi and the space-age fable", *New Zealand journal of Asian Studies*, 2003, p. 96.

delle lezioni quando la protagonista contratta con la professoressa il prezzo di una moneta d'oro per farsi alzare il voto del compito in classe, ricevendo in seguito tre monete d'oro da suo padre come premio per il bel voto. Il racconto si conclude con la protagonista che dopo aver fatto il bilancio della giornata (letteralmente), mette i guadagni nel salvadanaio e va dormire pensando alle montagne d'oro che avrebbe sognato quella notte e chiedendosi cosa sognassero le persone nel passato e cosa sogneranno nel futuro.<sup>11</sup>

In *Ooi! Detekoi!* (Eeehiiii, laggiù!, 1971), la premessa del racconto è la seguente: dopo la distruzione del tempio di un villaggio ad opera di un tifone, viene scoperto un misterioso buco tra le macerie. Dopo la scoperta del buco gli abitanti del villaggio si recano sul posto per controllare la situazione. Fra di loro c'è un ragazzo che si sporge sull'orlo del buco ed urla: "Eeehiiii, laggiù!", non sentendo nessuna eco, prova a buttarci un sassolino il quale però non dà alcun segno di raggiungere il fondo. Mentre gli abitanti del villaggio decidono cosa farne del buco, cominciano ad arrivare al villaggio prima degli scienziati, e in seguito dei giornalisti. Non riuscendo però nessuno a stabilire la profondità del buco, viene deciso di ignorare il problema e riempirlo. A questo punto un'azienda propone di finanziare la costruzione di un nuovo tempio e di una sala riunioni in cambio della possibilità di occuparsi del riempimento del buco. In seguito a questo evento, si comincia ad utilizzare il buco per lo smaltimento di scarti industriali, e vedendo che non si riempie la gente comincia a gettarci sorta di rifiuto. Viene addirittura costruito un tubo che collega direttamente la città col buco. Dopo qualche tempo ci viene fatto vedere come il non doversi più preoccupare dello smaltimento dei rifiuti abbia reso fiorente l'economia locale con nuovi palazzi e grattaceli che spuntano ovunque, ed è proprio dal punto di vista di un operaio che sta costruendo uno di questi nuovi palazzi che si conclude il racconto. L'operaio, infatti, viene mostrato mentre ammira il profilo della città quando all'improvviso sente dall'alto una voce che grida: "Eeehiii, laggiù!", alla quale segue la caduta di un sassolino. Quello che accade in seguito non viene raccontato ma è facilmente intuibile.<sup>12</sup>

I due racconti sono abbastanza semplici: *Money age* è un racconto che, tramite la creazione di un futuro immaginario (non desiderabile) dove l'amore per il denaro viene portato alle estreme conseguenze, vuole mettere in guardia su, e allo stesso tempo prendere in giro l'interesse eccessivo per il profitto. *Ooi! Detekoi!*, allo stesso modo, usa un'ambientazione fantascientifica per mettere per mettere in luce, criticare, e farsi gioco di un preciso espetto del comportamento umano, nello specifico la tendenza ad attuare la soluzione più semplice senza

---

<sup>11</sup>Shin'ichi HOSHI, *Bokkochan*, Tokyo, Shinchōsha, 2012 (I ed. 1971), Book Live! Reader e-book.

<sup>12</sup>HOSHI, *Bokkochan*, Book Live! Reader e-book.

preoccuparsi delle conseguenze. Inoltre, si può vedere anche un certa preoccupazione ambientalista. È importante, poi, mettere i due racconti in relazione col contesto storico; bisogna, infatti, tenere a mente che se oggi un racconto di fantascienza che mette in guardia contro i pericoli dell'eccessivo capitalismo o del disinteresse per le conseguenze ambientali non spiccherebbe esattamente per l'originalità del proprio tema, in un momento, come l'inizio degli anni settanta, in cui il Giappone stava attraversando un periodo di rapidi cambiamenti sociali ed economici, racconti come questo avevano per il lettore una rilevanza diversa rispetto a quella che hanno oggi.

A questo punto, vediamo in che modo tutto ciò si rifletta nei due racconti, cominciando da *Money age*. Il *novum* di questo racconto è un nuovo sistema sociale in cui le relazioni interpersonali sono mediate esclusivamente tramite l'uso del denaro, il che risulta particolarmente significativo considerato il contesto storico in cui è stato scritto il racconto. Infatti, il *novum* del racconto è formato dall'unione di due degli elementi che più caratterizzano il dopoguerra, ovvero: la grande importanza data al denaro nel Giappone del boom economico, e un tipo di società che è cambiata rispetto al passato. Detto in altre parole, ciò che rende il Giappone diverso per la generazione dell'autore è identico a ciò che caratterizza l'elemento di novità (*novum*) rendendolo tale. Questa coincidenza tra *novum* e ambiente empirico, può quindi far presupporre una coincidenza anche fra il senso di straniamento provato dal lettore nei confronti della società di *Money age* e il senso di straniamento provato dall'autore confronti del Giappone del boom economico. Si può quindi intuire quanto per qualcuno nato prima della seconda guerra mondiale come Hoshi, il Giappone del 1970 apparisse effettivamente come un luogo completamente diverso rispetto al passato.

Prima di parlare di *Ooi! Detekoi!* è necessario ampliare il discorso riguardante il contesto storico parlando brevemente della politica di adozione dell'energia nucleare giapponese. Ci sono infatti alcuni fatti che è importante tenere a mente nell'analisi di questo racconto. Il primo è che buona parte delle centrali nucleari giapponesi sono entrate in funzione durante gli anni sessanta e settanta,<sup>13</sup> il secondo è che le aree periferiche acconsentivano alla costruzione delle centrali nucleari per stimolare l'economia locale. Per esempio, all'inizio degli anni sessanta la prefettura di Fukushima decise di sollecitare la costruzione di una centrale

---

<sup>13</sup> Shun'ya YOSHIMI, "Atoms for a dream: Holding the American umbrella in the driving atomic rain", in Marcella MARIOTTI; Toshio MIYAKE; Andrea REVELANT (a cura di), *Rethinking nature in contemporary Japan: Science, economics, politics*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, p. 27.

nucleare nell'area in seguito al declino dell'industria carbonifera che era la principale attività economica della zona.<sup>14</sup>

L'elemento che differenzia il racconto dal mondo reale in questo caso è il buco, il quale viene caratterizzato come qualcosa di cui non si comprende la natura, ma che nonostante ciò viene sfruttato ugualmente per lo sviluppo economico, sia della città che è libera di produrre quanto vuole senza preoccuparsi dello smaltimento dei rifiuti, sia del villaggio che acconsentendo a smaltire gli scarti della città riceve un compenso. Questa dinamica è molto simile a quella tra le zone in cui viene costruita una centrale nucleare e quelle che ne ricevono l'elettricità. Le prime, infatti, acconsentendo alla costruzione dell'impianto stimolano l'economia locale, mentre le zone servite dalla centrale vedono il loro fabbisogno energetico soddisfatto e possono concentrarsi a produrre. Ovviamente, sebbene ci siano effettivamente dei riferimenti al nucleare nel racconto (i primi rifiuti ad essere smaltiti sono infatti scorie radioattive), ritengo eccessivo considerare questo racconto come una critica al nucleare. È più corretto infatti considerare il racconto come una critica ambientalista generica, nella quale traspare, tuttavia, un certo disagio nei confronti della politica di sviluppo economico del paese, come si vede dal finale e dalla rappresentazione della già citata dinamica villaggio-città. Questo fatto, tuttavia, è tutt'altro che sorprendente poiché fin dalla nascita del genere, come si può vedere dai racconti di Wells, molte opere di fantascienza hanno una componente tecnofobica essendo il progresso e la paura che il cambiamento ci si ritorca contro due dei referenti cognitivamente stranianti più comuni.

### **Metabolizzare il trauma: Fukushima e il nucleare**

In questo paragrafo verrà analizzato come la fantascienza possa essere utilizzata per rappresentare e metabolizzare il trauma causato dal disastro di Fukushima. Per fare ciò, prenderò in esame il racconto *Kamisama 2011* (Dio 2011) di Kawakami Hiromi. Prima però ritengo utile fare una breve sintesi di come si sia sviluppato il discorso sul nucleare in Giappone. È, infatti, importante notare come il discorso sul nucleare abbia proceduto in Giappone lungo due traiettorie ben distinte.

Una tratta il nucleare come qualcosa di pericoloso e potenzialmente devastante, relegandolo però in una dimensione separata dal Giappone contemporaneo. La distruzione viene, infatti, rappresentata in una dimensione che non è quella presente, proiettandola o nel passato con la

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

narrativa legata alla tragedia di Hiroshima e Nagasaki, o in una dimensione immaginaria dove la distruzione è causata da elementi esterni quali potenze straniere come l'America e la Russia, o mostri come *Godzilla* e simili.<sup>15</sup> Questo poiché lo scopo di tali testi è esorcizzare e rimuovere dal quotidiano la paura del nucleare e della bomba atomica. Uno dei testi più esemplari a questo proposito è il film *Gojira* del 1954. È stato spesso fatto presente, infatti, come il film, proiettando la paura del nucleare su un elemento esterno successivamente sconfitto, abbia permesso sia di esorcizzare la paura del nucleare, sia di elaborare i sentimenti contrastanti riguardanti la sconfitta e le responsabilità di guerra dipingendo il Giappone come una vittima di forze esterne.<sup>16</sup> L'altra tratta il nucleare come un elemento positivo portatore di progresso e benessere economico; in questo caso il nucleare non è rimosso dalla quotidianità ma è reso visibile ed "amichevole". Uno degli esempi più famosi di questo tipo di atteggiamento verso il nucleare è il manga *Tetsuwan Atomu* (1952-1968), conosciuto in Italia come *Astroboy*, di Tezuka Osamu, il cui protagonista Atom, un robot funzionante ad energia nucleare che combatte per il bene dell'umanità, fu sicuramente uno dei maggiori elementi di popolarizzazione dell'ideale del nucleare come energia pacifica al servizio del benessere economico e tecnologico della nazione.<sup>17</sup> Quest'atteggiamento positivo verso l'energia nucleare si può vedere anche in altre opere dello stesso periodo come ad esempio *Toki wo kakeru shōjo* (1967) di Tsutsu Yasutaka, in cui viene raccontato come nel futuro si sia raggiunta una situazione di benessere e prosperità grazie "all'utilizzo pacifico dell'energia nucleare" (*genshiryoku no heiwa riyō de*).<sup>18</sup> All'opera di familiarizzazione del popolo giapponese con l'energia nucleare si collega anche la campagna di autopromozione iniziata dalle varie compagnie del settore dopo i fatti di Chernobyl, le quali hanno cominciato a dotarsi di *mascotte* in stile manga, di cui *Denko-chan* della TEPCO (Tokyo Electric Power Company) fu una delle prime.<sup>19</sup> Dopo il disastro di Fukushima, tuttavia, una volta crollato il mito della presunta sicurezza delle centrali nucleari giapponesi, le due dimensioni hanno smesso di essere separate, e la distruzione causata dal nucleare ha cominciato a infiltrarsi prepotentemente nella quotidianità come si vedrà dal racconto di Kawakami.

---

<sup>15</sup> Toshio MIYAKE, "Popularising the nuclear: Mangaesque convergence in post-war Japan", in MARIOTTI et al., *Rethinking nature in contemporary Japan...*, cit. p. 73.

<sup>16</sup> Vedi Yutaka EBIHARA; Naoya FUJITA; Kasai KIYOSHI; Takayuki TATSUMI (a cura di), *3.11 No Mirai: Nihon, SF, Sōzōryoku*, Tokyo, Sakushinsa, 2011, pp. 11-75; TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, pp. 137-141; Susan NAPIER, "Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira", *Science Fiction Studies*, 19, 1993, pp. 327-351.

<sup>17</sup> Toshio MIYAKE, "Popularising the nuclear: Mangaesque convergence in post-war Japan", cit. p. 77.

<sup>18</sup> Yasutaka, TATSUI, *Toki wo kakeru shōjo*, Tokyo, Kadokawa bunsho, 2006 (I ed. 1976), Book Live! Reader e-book.

<sup>19</sup> Per approfondire vedi Toshio MIYAKE, "Popularising the nuclear: Mangaesque convergence in post-war Japan", cit. pp. 80-90.



*Kamisama 2011* è la riscrittura di un racconto fantastico del 1994 intitolato semplicemente *Kamisama*, sempre di Kawakami, ed è stato pubblicato per la prima nel numero di giugno della rivista *Gunzo* insieme a una nota dell'autrice e al racconto originale.<sup>20</sup> Gli eventi narrati in *Kamisama 2011* sono identici a quelli di *Kamisama*, in entrambi i racconti, infatti, la protagonista va a fare una passeggiata lungo il fiume con il suo vicino di casa orso. In *Kamisama 2011* vi sono però alcune piccole modifiche che cambiano tono al racconto e ne spostano l'ambientazione a dopo un disastro nucleare, cambiandone così anche il genere, e rendendolo di fantascienza. Il racconto, infatti, è classificabile come tale secondo le più classiche definizioni del genere, dal momento che la descrizione della vita sul sito di una catastrofe nucleare fatta nel racconto è irrealistica e straniante, e che è possibile identificare una continuità logica tra l'ambiente empirico dell'autore e la cornice immaginaria dell'opera. Riporterò adesso alcuni estratti della versione inglese evidenziando in corsivo le aggiunte a *Kamisama*:

The bear invited me go for a walk to the river, about twenty minutes away on foot. I had taken that road once before in the early spring to see the snipes, *but then I had worn protective clothing; now it was hot, and for the first time since the 'incident' I would be clad in normal clothes that exposed the skin,[..] 'Maybe they're keeping a distance because we're not wearing protective suits,' I said. The bear gave a noncommittal grunt. 'I took special care to avoid too much radiation the first half of this year, so my total amount of accumulated radiation indicates I can still afford some exposure. [...]*Back in my apartment, I placed the wrapped salted fish atop the shoebox in my entrance and went in to take a shower. *I carefully washed and rinsed my hair and body, then sat down to write in my diary before going to bed. As I do every night, I recorded my estimate of the radiation I had received that day: thirty micro-sieverts on the surface of my body, and nineteen micro-sieverts of internally received radiation. For the year to date, 2900 micro-sieverts of external radiation, and 1780 micro-sieverts of internal radiation.* I tried picturing what the bear god looked like, but it was beyond my imagination. All in all, it had been a pretty good day.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Kawakami, HIROMI, "Kamisama 2011", *Gunzo*, 66, 6, 2011, pp. 104-114; per una traduzione integrale dei tre scritti in lingua inglese vedi: Ted GOOSEN; Motoyuki SHIBATA, *God Bless You, 2011*, in "granta.com", 2012, <https://granta.com/god-bless-you-2011/> . Visitato il 23/01/18.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Come si può vedere dalle aggiunte fatte al racconto, il disastro nucleare non è solo inserito nel quotidiano, ma è diventato una parte integrante della vita dei personaggi. La vita, infatti, viene mostrata continuare normalmente, e la passeggiata procede in modo piacevole e senza intoppi. L'unica differenza col passato è l'ombra del disastro nucleare costantemente rievocato dalle persone che vanno girando in tuta protettiva, e dalla necessità di tenere sempre a mente il rischio di contaminazione. Quello che è importante, tuttavia, non sono le modifiche in sé, ma il fatto che l'autrice abbia sentito la necessità di apportare queste modifiche in questo modo per riuscire a rappresentare la catastrofe.

*Kamisama 2011* da solo non è certo sufficiente a creare un quadro completo di come sia cambiata la fantascienza giapponese, o il discorso sul nucleare, nel post-Fukushima. Questo perché le risposte all'evento sono state molteplici e variegate (si veda ad esempio il capitolo extra aggiunto da Tsutsui Yasutaka alla sua *light novel Bianca overstudy* in cui ribalta la visione del nucleare presente nell'originale *Toki wo kakeru shōjo*),<sup>22</sup> ma soprattutto perché tale cambiamento è ancora in corso. Prendere in esame questo racconto, tuttavia, è tutt'altro che superfluo, poiché ci permette di avere una fotografia di quale fosse la percezione dell'autrice, e probabilmente di molti giapponesi, del Giappone dopo la catastrofe. La necessità avuta di elaborare gli avvenimenti di Fukushima descrivendo un Giappone in cui gli effetti del disastro nucleare siano presenti in ogni aspetto della vita quotidiana, fa intuire chiaramente come apparisse il mondo immediatamente dopo il disastro. Ritengo, infatti, che la rappresentazione del Giappone post-catastrofe fatta da Kawakami in *Kamisama 2011* vada interpretata come una descrizione letterale di come apparisse in quel momento il mondo all'autrice. Infine, voglio sottolineare come il fatto che il racconto originale, nel momento in cui è stato necessario riscriverlo per trattare eventi difficilmente descrivibili a parole (in questo caso il trauma causato dal disastro la paura della contaminazione nucleare), abbia cambiato genere diventando un racconto di fantascienza, sia un'ulteriore prova della capacità rappresentativa del genere.

## **Il Giappone affonda**

Mi concentrerò adesso su come si manifestano le problematiche legate alla seconda guerra mondiale nelle opere di fantascienza e nella letteratura critica; nello specifico, si discuterà il problema dell'identità nazionale in relazione alla sconfitta del Giappone e ai successivi

---

<sup>22</sup> Per un confronto tra i due testi vedi Alberto ZANONATO, *(Ri)scrivere dopo Fukushima: Tsutsui Yasutaka*, (Tesi magistrale), Venezia, Università Ca' Foscari, 2015.

rapporti con gli Stati Uniti, poiché è proprio su questi temi che si concentra una grande parte degli studi sulla fantascienza giapponese del dopoguerra e ritengo perciò utile farne un resoconto. A questo proposito uno dei testi più ricorrenti riguardo il tema dell'identità nazionale è *Nihon chinbotsu* (Il Giappone affonda) di Komatsu Sakyō, un romanzo del 1973 che ebbe un clamoroso successo all'uscita, con oltre un milione di copie vendute in soli due mesi, anche per quella che all'epoca venne considerata un'accurata descrizione di un eventuale sprofondamento del Giappone.<sup>23</sup> Dal libro, inoltre, sono stati tratti due film: *Nihon chinbotsu* (1973) di Moritano Shirō, e un *remake* del 2006 di Higuchi Shinji.

Il romanzo, inoltre, trattando di catastrofi naturali, ha acquistato nuovamente rilevanza dopo gli avvenimenti di Fukushima, e compare spesso all'interno di raccolte di saggi, come ad esempio *3.11 No Mirai: Nihon, SF, Sōzōryoku* (Il futuro dopo Fukushima: il Giappone, la fantascienza, e l'immaginazione),<sup>24</sup> che trattano di come la fantascienza possa essere utilizzata per metabolizzare eventi catastrofici. Un altro fatto interessante riguardante il romanzo è come la buona parte delle spiegazioni riguardanti il processo di sprofondamento, così come buona parte dei passaggi in cui viene mitologizzato lo sprofondamento del Giappone, siano stati eliminati dalla versione inglese del romanzo,<sup>25</sup> la quale consiste di un solo volume di 184 pagine contro i due volumi di circa 400 pagine ciascuno dell'originale.<sup>26</sup> Questa modifica si può spiegare col fatto che le parti eliminate non avessero la stessa rilevanza presso il pubblico giapponese e americano. Infatti, dal momento che gli eventi descritti nel libro interessano esclusivamente il Giappone, l'importanza di dare plausibilità all'evento non è facilmente trasferibile in un contesto diverso da quello direttamente interessato dagli eventi descritti nel libro.<sup>27</sup>

La premessa del romanzo è la seguente: in seguito a una misteriosa serie di eventi geologici, viene inviata nel mare del Giappone una spedizione scientifica ad investigare il fenomeno.<sup>28</sup> Grazie ai dati raccolti durante la spedizione sottomarina, il prof. Tadokoro, un geofisico, arriva alla conclusione che il Giappone sprofonderà entro due anni. In seguito a questa scoperta il governo giapponese decide, superato un iniziale scetticismo nei confronti delle previsioni del prof. Tadokoro, di ideare e mettere in atto il cosiddetto "piano D" per evacuare

---

<sup>23</sup> Thomas SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 38.

<sup>24</sup> Vedi EBIHARA et al., *3.11 No Mirai: Nihon, SF, Sōzōryoku*, cit. pp. 25-75, 147-194.

<sup>25</sup> SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 38, 41.

<sup>26</sup> Cfr. Sakyō KOMATSU, *Japan Sinks*, trad. di Michael GALLAGHER, New York, Dover Publications, 2016. È necessario sottolineare, inoltre, che la differenza con l'edizione del 1995, che conta 238 pagine, è dovuta al formato del libro e non a ulteriori tagli. La versione del 1976 avente lo stesso formato di quella del 2016 è infatti di 192 pagine.

<sup>27</sup> SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 38.

<sup>28</sup> Il riassunto della trama del romanzo che segue è basato sull'articolo di Schnellbacher.

il paese. Secondo il “piano D” i giapponesi vengono divisi in tre gruppi ed evacuati di conseguenza, i giapponesi del primo gruppo sono quelli in grado di fondare una nuova nazione avendo a disposizione un territorio adatto, quelli del secondo gruppo sono quelli in grado di adattarsi alla vita in un altro paese, i membri del terzo gruppo, invece, sono quelli che non sono in grado di vivere in alcun luogo che non sia il Giappone (questo gruppo è formato principalmente dagli anziani). Lo sprofondamento del Giappone, tuttavia, comincia prima del previsto e si susseguono eruzioni vulcaniche e terremoti che distruggono mano a mano tutti i simboli più importanti del paese, il “piano D” ha comunque successo e il popolo giapponese viene evacuato con successo, fatta eccezione per quelli che hanno deciso di affondare col Giappone, compiendo quello che viene definito nel libro un doppio suicidio (*shinjū*).<sup>29</sup>

Vorrei adesso partire dalle analisi fatte da Thomas Schnellbächer e Susan Napier, rispettivamente sul romanzo e sul film del 1973, per vedere come viene rappresentato il problema dell’identità nazionale, e qual è il referente cognitivamente straniante di cui i due testi facilitano la concettualizzazione. Vorrei cominciare descrivendo i tre livelli narrativi in cui Schnellbächer divide la strategia comunicativa nel romanzo che sono: scientifico, sociale e affettivo. Il livello scientifico consiste fondamentalmente nella descrizione del processo di sprofondamento e nella massiccia quantità di informazioni, dati, e grafici forniti per renderlo plausibile. Il livello sociale consiste nella descrizione della reazione delle istituzioni all’imminente catastrofe e di quali siano le prospettive per i giapponesi una volta scomparso il paese. Infine il livello affettivo consiste nella risposta emotiva dei personaggi coinvolti nella messa in atto del “piano D” nei confronti della distruzione del Giappone.<sup>30</sup>

A questo punto ritengo utile soffermarsi sulla particolare risonanza che l’opera ha avuto sul pubblico giapponese, ma che non ha esercitato sul pubblico estero. La prova più importante di ciò è data dallo scarsissimo riscontro di pubblico avuto all’estero dal film distribuito in America nel 1975 col titolo di *Tidal Wave*,<sup>31</sup> e in Italia col titolo di *Pianeta terra: anno zero*. Secondo Napier i motivi principali dello scarso successo avuto dal film sono il già citato fatto che gli eventi narrati riguardino esclusivamente il Giappone e che quindi risultino meno rilevanti in un altro contesto, e soprattutto il fatto che: “Since the narrative of Nippon Chinbotsu consists entirely in following the country’s process of inexorable submersion, there

---

<sup>29</sup> SCHNELLBÄCHER, “Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction”, cit. p. 45; NAPIER, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster...”, cit. p. 334.

<sup>30</sup> SCHNELLBÄCHER, “Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction”, cit. pp. 38-39.

<sup>31</sup> NAPIER, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster...”, cit. p. 332.

is little of the supsance found in a typical disater film.”<sup>32</sup> A questo va aggiunto il fatto che: “ its predominant emotional tone is less one of excitement than a sense of mourning for the loss Japanese culture.”<sup>33</sup>

Sta proprio nel clima di celebrazione e nostalgia del Giappone, comune sia al romanzo che al film, la ragione dell’enorme successo in Giappone di *Nihon chinbotsu*. Si possono riscontrare, infatti, numerosi esempi di come il Giappone venga celebrato e di come l’immagine della scomparsa della sua scomparsa venga romanticizzata e mitologizzata. Schnellbacher ad esempio fa notare come il Giappone venga spesso accostato ad Atlantide e al continente perduto di Mu,<sup>34</sup> allo stesso modo Napier fa notare come nel film l’obbiettivo si soffermi costantemente ad ammirare la bellezza di quello che viene distrutto.<sup>35</sup> Fra tutte queste immagini, tuttavia, quella che ritengo più significativa è l’accostamento della decisione di affondare col Giappone a uno *shinjū*.

Prima di concludere il discorso su *Nihon chinbotsu* voglio discutere del particolare momento storico in cui è stato pubblicato il romanzo, poiché ritengo abbia influito fortemente sulla sua ricezione. Trovo, infatti, sia una coincidenza estremamente interessante il fatto che questo romanzo sia stato pubblicato in un momento della storia del Giappone in cui molti commentatori sono concordi nell’individuare un profondo cambiamento nel clima culturale giapponese. Azuma Hiroki, ad esempio, è solito porre l’inizio del periodo postmoderno in Giappone nel 1970, l’anno dell’EXPO di Ōsaka.<sup>36</sup> Allo stesso modo il sociologo Ōsawa Masachi pone all’inizio degli anni settanta il passaggio da quella che chiama *risō no jidai* (lett. “epoca degli ideali”) a quella che chiama *kyokō no jidai* (lett. “epoca della finzione”); termine con cui indica un periodo della storia culturale del Giappone che va dal 1970 al 1995, nel quale gli ideali, le ideologie politiche, e in generale quelle che Lyotard chiama “grandi narrazioni” non potendo più essere ottenuti nella realtà, vengono ricreati e ricercati nella finzione. La *risō no jidai*, la quale viene fatta coincidere col periodo dal 1945 al 1970, per contro è il periodo in cui le “grandi narrazioni” sono ancora valide nella realtà.<sup>37</sup> Il fallimento della seconda ondata di proteste anti-ANPO nel 1970, la deriva estremista dei movimenti studenteschi di sinistra con la conseguente delegittimazione del movimento in seguito al famoso *Asama sansō jiken*, sono tutti eventi che possono essere considerati sia sintomatici che

---

<sup>32</sup> NAPIER, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster...”, cit. p. 333.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> SCHNELLBÄCHER, “Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction”, cit. p. 41.

<sup>35</sup> NAPIER, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster...”, cit. p. 333.

<sup>36</sup> Hiroki AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, Minneapolis, Minnesota university press, 2009, p.8.

<sup>37</sup> TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, cit. p.45.

catalizzatori del passaggio appena citato.<sup>38</sup> Oltre a questi eventi, si possono ricordare anche: il suicidio di Mishima Yukio nel 1970, il dirottamento del volo 351 della Japan Airlines da parte del Nihon sekigun sempre nel 1970, la crisi energetica del 1973, la quale avvenne tuttavia dopo l'uscita del libro, ma prima del film. Non va, inoltre, trascurato l'impatto culturale del boom economico cominciato all'inizio degli anni cinquanta e continuato ininterrottamente per vent'anni. Come si è visto in precedenza con *Money age* di Hoshi Shin'ichi, infatti, non credo si possa discutere sul fatto che in quel periodo il Giappone sembrasse agli stessi giapponesi un paese estremamente diverso rispetto al passato.

Ovviamente, dal momento che Komatsu cominciò la stesura del romanzo nel 1964,<sup>39</sup> non è plausibile pensare che gli eventi degli anni settanta abbiano influito direttamente sul romanzo. Non credo ci siano dubbi, invece, né sul fatto che il clima generale di cambiamento degli anni sessanta abbia influenzato il romanzo, né sul fatto che l'exasperazione di questo clima di cambiamento all'inizio degli anni settanta abbia conferito particolare rilevanza all'immagine della sparizione del Giappone. Infatti, allo stesso modo in cui lo scenario post-apocalittico di *Kamisama 2011* rappresenta come fossero percepiti il Giappone e il pericolo nucleare immediatamente dopo il disastro, l'immagine del Giappone che affonda ha avuto la funzione di rappresentare il senso di discontinuità che veniva avvertito tra il Giappone del passato e quello dei primi anni settanta, sebbene ci sia una certa differenza tra l'intento originale dell'opera il modo in cui è stata recepita.

Infatti, come fa notare Schnellbacher, nella sua analisi di come il *topos* dell'oceano si leghi al tema dell'imperialismo giapponese, l'intento del romanzo era isolare l'essenza di ciò che vuol dire essere giapponesi, e far riflettere sul dopoguerra e sulla vecchia politica imperialista del paese facendo vedere come la giapponesità non fosse legata al territorio nazionale,<sup>40</sup> coerentemente con quanto dichiarato dall'autore stesso nella prefazione del romanzo dell'edizione del 1995 in cui dice che cominciò a scrivere il romanzo in seguito alla comparsa di giustificazioni dell'imperialismo giapponese.<sup>41</sup> Riflettere sul dopoguerra, tuttavia, ha avuto l'effetto di rendere evidenti le trasformazioni che stava vivendo il Giappone come si può vedere dal tono nostalgico del film, il quale è fondamentalmente un "*requiem* a un Giappone ormai scomparso."<sup>42</sup> Penso risulti chiaro a questo punto come lo spettacolare

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 42.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Sakyō KOMATSU, *Nihon chinbotsu*, Tokyo, Kōbunsha, 1995, p.4, cit. in SCHNELLBÄCHER, "Has the empire sunk yet? The Pacific in Japanese Science Fiction", cit. p. 42.

<sup>42</sup> NAPIER, "Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster...", cit. p. 335.

successo di *Nihon chinbotsu* si leghi alla sua capacità di fornire uno strumento per concettualizzare e venire a patti con il senso di discontinuità tra presente e passato.

### **Da otaku a cyborg**

Se, quindi, il vecchio Giappone è sparito, cosa ha preso il suo posto? E come si manifesta nelle opere di fantascienza? Per rispondere a queste domande ritengo utile partire dalle tesi sul postmoderno di Azuma Hiroki esposte in *Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai*. La tesi principale del libro è che c'è una profonda correlazione tra il modo in cui gli *otaku* consumano prodotti culturali, che Azuma chiama “modello a database”,<sup>43</sup> e il modo in cui si struttura la società postmoderna. Ai fini di questo paragrafo, tuttavia, ciò che interessa sono le osservazioni fatte da Azuma su come si sia formata la subcultura *otaku*. Viene, infatti, fatto notare come molte delle caratteristiche salienti dell'estetica degli anime e dei manga, in particolare quelli degli anni settanta e ottanta, siano un tentativo di addomesticare e rielaborare l'influsso della cultura americana sul Giappone del dopoguerra. Fra queste viene citata ad esempio l'importazione dagli Stati Uniti del processo di animazione limitata, il quale durante gli anni sessanta era visto come un male necessario per contenere i costi, ma venne successivamente usato da animatori come Rintarō, Yasuhiko Yoshikazu e Tomino Yoshiyuki, per creare la particolare estetica di anime come: *Genma taisen* (in Italia conosciuto come: *Harmagedon - La guerra contro Genma*), *Uchū senkan Yamato* (*La corazzata Yamato in Italia*), e *Mobile Suit Gundam*.<sup>44</sup>

Tuttavia, la considerazione più importante che viene fatta da Azuma, è quella riguardante l'immaginario formato da una commistione di elementi tratti dal fantasy, dalla fantascienza e dal folklore giapponese comune a molti anime e manga, come ad esempio *Urusei yatsura* (conosciuto in Italia come *Lamù*). Viene, infatti, fatto notare come questa commistione di elementi non sia direttamente ricollegabile all'immaginario giapponese tradizionale, e come sia da considerarsi più un infusione di elementi giapponese nell'immaginario fantascientifico americano importato nel dopoguerra, piuttosto che un prodotto autoctono nato da un processo lineare di evoluzione e modernizzazione dell'immaginario fantastico tradizionale del Giappone.<sup>45</sup> Questa commistione di elementi, ovviamente, non è presente solamente nei testi prodotti a ridosso degli anni ottanta, né è esclusiva dei media visivi. Nello specifico è

---

<sup>43</sup> AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, cit. p. 31.

<sup>44</sup> AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, cit. p. 12.

<sup>45</sup> AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, cit. p. 13.

interessante notare come questa commistione di elementi sia ravvisabile fin quasi da immediatamente dopo il “secondo inizio” della fantascienza giapponese negli anni sessanta, ad esempio in *Hyakuoku no hiru to sen'oku no yoru* di cui si è già parlato nel primo capitolo. Infatti, ritornando nell’ambito della fantascienza in prosa, è con argomentazioni simili a quelle di Azuma che Kumiko Sato sostiene la necessità di ridefinire la fantascienza giapponese postulando invece il non-genere del “*popular fantasy*” il quale consiste nel complesso dei testi fantastici<sup>46</sup> che non riescono a rientrare nei canoni normativi di quello che dovrebbe essere proprio genere di appartenenza, in questo caso la fantascienza.<sup>47</sup> Sato fa notare come questo di tipo genere misto sia diventato sempre più popolare a partire dagli anni settanta fino a creare agli inizi degli anni ottanta l’impressione che la fantascienza fosse ormai in declino.<sup>48</sup> Alcuni esempi di “*popular fantasy*”<sup>49</sup> sono: la saga di *Wolf guy* (1969-2002) di Hirai Kazumasa (1938-2015), le saghe di *Vampire Hunter D* (1985-in corso) e *Makai Toshi Shinjuku* (*Demon City Shinjuku*, 1982-1988) di Kikuchi Hideyuki (1949-), o *Sengoku jieitai* (*Le forze di auto difesa nel periodo Sengoku*, 1972) di Hanmura Ryō.<sup>50</sup> Ciò che interessa allo scopo di questo paragrafo, tuttavia, è l’idea che questo misto di elementi eterogenei sia una rappresentazione di come venga percepita la realtà,<sup>51</sup> la quale, alla luce delle considerazioni di Azuma su come si sia cercato tramite l’immaginario di anime e manga di ricostruire uno pseudo-Giappone per sopperire alla scomparsa della cultura tradizionale dopo la seconda guerra mondiale,<sup>52</sup> fa capire quanto sia pervasivo il problema dell’americanizzazione nella cultura popolare giapponese.

Quindi tornando alla domanda iniziale riguardante come si riflettano nella fantascienza il rapporto con gli Stati Uniti, e il discorso sull’identità nazionale, ritengo si possa affermare che una volta che la discontinuità tra il Giappone pre e post occupazione americana e boom economico è diventata evidente, una considerevole parte dello sforzo necessario a creare senso da questa discontinuità sia individuabile nella creazione di narrazioni che creino una sintesi di elementi contrastanti ed eterogenei.

---

<sup>46</sup> Il termine letteratura fantastica è intenderso da Sato come il complesso dei testi appartenenti a vari generi della letteratura popolare: fantascienza, fantasy, horror, ecc..

<sup>47</sup> Kumiko SATO, *Culture of Desire and Technology: Postwar literatures of Science Fiction in the US and Japan*, (Tesi di dottorato), Pennsylvania State University, 2005, p.12.

<sup>48</sup> SATO, *Culture of Desire and Technology...*, cit. p. 60.

<sup>49</sup> Per quanto riguarda la presente tesi, tuttavia, ritengo più corretto considerare le seguenti opere, coerentemente a quanto discusso nell’introduzione, semplicemente fantascienza o fantasy a seconda di come sono state commercializzate.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> SATO, *Culture of Desire and Technology...*, cit. p. 64.

<sup>52</sup> AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, cit. p. 13.



Questa combinazione di elementi discordanti è riconducibile a una metafora molto comune nello studio della fantascienza giapponese: quella del Giappone come cyborg. Uno dei sostenitori più entusiasti dell'accostamento del Giappone a un cyborg, è Tatsumi Takayuki uno dei critici più influenti, e come si può notare dalla bibliografia del presente elaborato più attivi nell'ambito dello studio della fantascienza giapponese.

La metafora del cyborg ha origine nel saggio del 1984 di Donna Haraway *A Cyborg Manifesto*, in cui viene teorizzata la metafora del *cyborg* come un concetto che, riferendosi ad un'entità formata dall'unione di elementi organici e meccanici, rifiuta di essere ascritta al tradizionale binomio essere umano-macchina, e permette, di conseguenza, di minare le fondamenta anche di tutti gli altri dualismi che fondano il pensiero occidentale moderno, e che giustificano la logica di dominazione sulla natura, la donna e le minoranze.<sup>53</sup> Le sue successive rielaborazioni, inoltre, hanno postulato l'identificazione del cyborg col soggetto dominato in quanto entrambi mostruosi agli occhi del pensiero dominante. L'accostamento del Giappone a un cyborg nell'ambito degli studi sulla fantascienza, invece, ha la sua origine alla fine degli anni ottanta dopo l'introduzione del cyberpunk (di cui si è già parlato nel primo capitolo), e ritengo si possano individuare due passaggi principali che hanno portato alla sedimentazione di questa metafora.

Il primo risiede nella postulazione da parte di Tatsumi del passaggio dalla logica dell'imitazione del modello americano, alla logica della sincronia tra i due sistemi culturali,<sup>54</sup> per cui si fa notare come durante gli anni ottanta, già da prima della traduzione di *Neuromancer* nel 1986, si produssero in Giappone opere dalla spiccata sensibilità cyberpunk fra cui *Mental Female* di Ohara Mariko, a cui si è già accennato nel precedente capitolo.

Il secondo consiste nell'applicazione del concetto di cyborg di Haraway alla fantascienza giapponese, e nella successiva individuazione di testi in cui giapponesi sono immaginati come specie post-umane per poterne permettere la sopravvivenza; a questo proposito sono significativi: i metallivori descritti da Komatsu in *Nihon apatchi zoku*,<sup>55</sup> e il mobilio umano rappresentato in *Kachikujin yapū* (*Yapoo - Il bestiame umano*, 1956) da Numa Shōzō (1926-

---

<sup>53</sup> Cfr. Donna HARAWAY, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

<sup>54</sup> Vedi Takayuki, TATSUMI, "The Japanoid Manifesto: Toward a New Poetics of Invisible Culture", *The Review of Contemporary Fiction*, 2, 2002, (versione in html); Takayuki TATSUMI; "The Japanese Reflection of Mirrorshades", in Larry MCCAFFERY (a cura di), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press, 1992, pp. 366-375.

<sup>55</sup> Il romanzo, infatti, è ispirato dai ladri rottami che popolavano Osaka nell'immediato dopoguerra, i quali nel romanzo vengono ri-immaginati come una nuova specie di esseri umano che si nutre di metallo.

2008).<sup>56</sup> Oppure di testi in cui vi è una rappresentazione di soggettività marginali tramite l'immagine del cyborg, riguardo a questa tematica sono significativi gli scritti di Bi'en fū, pseudonimo usato dalla principessa imperiale Asaka Fukuko. Tatsumi, infatti, individua nella sua fascinazione per i nativi americani e per i cyborg, visibile in *Apcolimit monogatari* (Storia di Apcolimit, 1969) e *Chōja gensōfu* (Fantasia azteca, 1968), un tentativo di resistenza alla marginalizzazione della figura imperiale effettuato tramite l'identificazione con la minoranza in via di sparizione dei nativi americani, e soprattutto tramite l'atto di il ri-immaginarsi come cyborg;<sup>57</sup> strategia che viene considerata sempre da Tatsumi come un'anticipazione della retorica del cyber-femminismo.<sup>58</sup> Viene, inoltre, spesso fatto notare come il cyborg essendo un essere ibrido sia un'ottima allegoria di come sia stata costruita l'identità nazionale nel dopoguerra innestando pezzi del capitalismo e della democrazia americani nella cultura giapponese.<sup>59</sup> Questo però, unito alle osservazioni fatte in precedenza, ha avuto anche la conseguenza di far nascere l'idea che ci fosse un'affinità naturale tra la costruzione dell'identità giapponese e il concetto di cyborg di Haraway, dipingendo quindi l'immaginario giapponese come già oltre l'immaginario del cyberpunk americano.<sup>60</sup>

Ci sono due cose molto importanti da notare a riguardo di questo discorso. La prima è come ho già accennato la similitudine tra la logica secondo la quale il cyborg in quanto entità ibrida sia un'ottima allegoria di come sia stata costruita l'identità nazionale, e quella secondo cui la commistione eterogenea di elementi, fantascientifici, fantasy, e del folklore sia una rappresentazione della dimensione culturale profondamente americanizzata del Giappone del dopoguerra. Entrambe, infatti, si propongono di dare un senso al Giappone del dopoguerra concettualizzandolo tramite due immagini la cui caratteristica fondamentale è quella di essere un ibrido di elementi contrastanti.

La seconda è la necessità di fare attenzione ad evitare essenzialismi, poiché l'accostamento Giappone-cyborg si presta molto facilmente a discorsi *nihonjinronisti* riguardo l'unicità dei giapponesi. Il processo logico per cui: dal momento che nella fantascienza giapponese vi sono immagini assimilabili al cyborg di Haraway già dagli anni sessanta, allora la fantascienza giapponese era già oltre il cyberpunk prima che il cyberpunk arrivasse in Giappone; infatti, è simile al discorso sul postmodernismo fatto in Giappone agli inizi degli anni ottanta (spesso

---

<sup>56</sup> Nel romanzo ambientato in un lontano futuro viene descritta una società in cui i giapponesi (chiamati Yapoo) sono considerati una razza inferiore e vengono allevati e modificati per essere usati come mobilio.

<sup>57</sup> A questo proposito è fondamentale la dichiarazione fatta da Bi'en fū: "If you are interested in those who want to become cyborgs, I'd be very happy to tell you my own case history." Riportata da Tatsumi Takayuki nel suo saggio. TATSUMI, "Afterword. A Very Soft Time Machine: From Translation to Transfiguration", cit. p. 250.

<sup>58</sup> TATSUMI, "Afterword. A Very Soft Time Machine: From Translation to Transfiguration", cit. p. 251.

<sup>59</sup> TATSUMI, *Full Metal Apache...*, cit. p. 25.

<sup>60</sup> SATO, *Culture of Desire and Technology...*, cit. p. 207.

indicato come *new academism*), per cui il Giappone non essendo mai stato pienamente moderno era già postmoderno.<sup>61</sup>

### **Maturità e responsabilità di guerra**

L'ultimo tema che resta da prendere in esame in questo capitolo è quello delle responsabilità di guerra, e per introdurlo vorrei partire da *Sedai kakumei* (Rivolta generazionale, 1969) di Ikushima Jirō. Il racconto, narrato in prima persona, parte dalle vicende di un giovane impiegato di un'azienda che opera nel settore dei media per fare un'aspra critica verso l'attitudine dei giapponesi verso le responsabilità di guerra. Il racconto si apre col protagonista che riceve dal suo superiore l'incarico di lavorare alla produzione di un nuovo programma televisivo. Gli viene, inoltre, detto che deve essere un telefilm di fantascienza, e riceve pressioni perché copi *Martians, Go Home* (Marziani, andate a casa!) di Fredric Brown.<sup>62</sup> Mentre il giovane è da solo intento a lavorare al programma gli appare un omino verde simile ai marziani del libro di Brown, il quale gli dice che lui e suoi compagni sono venuti ad aiutare i giovani giapponesi nati a ridosso della guerra a ribellarsi contro la generazione dei nati prima del 1912 (ovvero l'ultima generazione nata nell'era Meiji). L'omino verde spiega al protagonista (e al lettore) che non solo la generazione Meiji è responsabile dell'entrata in guerra del Giappone, ma che si rifiuta di affrontare le responsabilità dei crimini di guerra, e ha pure cominciato a spingere per il riarmo del paese. Inoltre sono loro ad occupare tutte le posizioni importanti impedendo ai giovani la possibilità di esprimere la propria voce. Successivamente ci viene raccontato come, grazie all'aiuto degli omini verdi, che permettono ai giovani di comunicare tra loro senza parlare, la nuova generazione riesca a ribellarsi. In seguito alla rivoluzione i criminali di guerra che erano sfuggiti alla giustizia vengono condannati a morte, mentre il resto della generazione Meiji viene rinchiusa in dei campi di concentramento dove sono divisi a seconda di quale fosse stata la loro attitudine nei confronti dei giovani.<sup>63</sup>

Il senso del racconto è estremamente chiaro e lascia poco all'interpretazione, si tratta, infatti, di testo molto critico in cui l'autore usa il racconto esprimere la propria posizione. Prendere in esame questo testo tuttavia risulta utile per diversi motivi, in primo luogo perchè fornisce un

---

<sup>61</sup> AZUMA, *Otaku Japan's Database Animals*, cit. pp. 16-17.

<sup>62</sup> Un romanzo di fantascienza umoristica del 1955 in cui la terra viene invasa dai marziani, i quali mettono in ginocchio il popolo terrestre attraverso insulti, dispetti e maleducazione. Gli alieni di questo romanzo sono descritti come degli omini verdi intangibili e capaci di teletrasportarsi.

<sup>63</sup> Le informazioni su questo racconto sono prese da MATTHEW, *Japanese Science Fiction...*, cit. pp. 107-108.

ottimo esempio di un testo fantascientifico politicizzato. Questo racconto va, infatti, inserito nel clima delle proteste anti-ANPO e dei movimenti studenteschi di fine anni sessanta. Inoltre permette di introdurre il tema delle responsabilità di guerra e il senso di disagio che lo accompagna, facendo vedere come questo venisse affrontato anche in maniera molto diretta nell'immediato dopoguerra. A partire dal già citato *Godzilla* vi sono, infatti, molti testi fantascientifici dello stesso periodo che si possono ricollegare a tale tematica.

Se i motivi di ciò possono essere intuibili negli anni cinquanta e sessanta, ritengo particolarmente significativo il fatto che ancora oggi sia ancora possibile scovare la presenza di tale referente cognitivamente straniante dietro testi scritti di recente, come ad esempio avviene per *Quantum families*, un romanzo del 2007 scritto da Azuma Hiroki, critico e filosofo spesso citato all'interno di questa tesi, di cui adesso andrò a parlare.

La premessa narrativa del romanzo, basato sull'interpretazione di Copenaghen della meccanica quantistica, è l'invenzione nel 2020 di una tecnologia che permette la comunicazione tra linee temporali alternative, e segue le vicende delle varie iterazioni di cinque personaggi ricorrenti: Ashifume Yukito, il protagonista; Yurika, sua moglie; Riki, il figlio di Yurika e Yukito; Nagisa, una donna collegata a Yukito in vari modi a seconda della linea temporale; e Fūko, in alcune linee temporali la figlia di Yukito e Yurika, in altre la nipote di Yukito e Nagisa. Tutte le linee temporali, inoltre, condividono l'avvenimento di un tentativo di stupro da parte di Yukito, quando era ancora un liceale, nei confronti di Nagisa. Il romanzo si apre in un 2007 dove l'iterazione di Yukito, di cui il racconto segue il punto di vista, è uno scrittore e docente universitario, di trentacinque anni, famoso per il suo lavoro su Murakami Haruki, sposato e senza figli. Un giorno Yukito riceve un'e-mail datata 2035 da sua figlia, la quale dopo un lungo scambio di e-mail lo invita a raggiungerla in Arizona. Yukito si reca sul luogo dell'incontro ma non trova nessuno ad attenderlo, tuttavia al suo ritorno a Tokyo scopre di trovarsi in un universo parallelo (per la precisione la sua identità viene scambiata col suo corrispettivo di quell'universo) in cui ha una figlia di tre anni di nome Fūko, la quale, in questo universo, resterà uccisa in un attacco terroristico. Nel frattempo la Fūko del 2035, che lavora per l'ufficio di ricerca sull'osservazione degli universi paralleli, incontra Riki un ragazzo che dice di venire da un altro universo e di aver scambiato due versioni di suo padre (Yukito) per proteggere sua madre (Yurika). Questo scambio, tuttavia, ha portato all'attacco terroristico in cui resta uccisa Fūko bambina. I due tentano di evitare l'attentato ma non riescono, e le loro coscienze si ritrovano nel 2036 insieme a quella di Yukito poiché sono state richiamate lì dalla versione di Yurika di quell'universo. L'universo in cui risiede la Yurika del 2036 è sull'orlo della rovina per via degli effetti collaterali del

viaggio inter-dimensionale, per cui gli abitanti di questa linea temporale non sono più in grado di distinguere i loro ricordi da quelli delle loro controparti. In questo universo si trova inoltre un'ulteriore versione di Fūko, dell'età di tre anni, la quale è la nipote di Nagisa che in questo universo ha avuto una relazione con Yukito in seguito alla quale si sono suicidati entrambi. Alla fine del romanzo Yukito ha la possibilità di tornare al suo universo d'origine, ma dopo aver ascoltato la confessione della Yurika del 2036 che gli spiega che si trova lì per via dell'odio e della gelosia che prova nei confronti delle Nagisa, i quali hanno influenzato anche gli altri universi, decide di prendersi le proprie responsabilità di padre (sebbene questa iterazione di Yukito non abbia figli) e di restare con la propria "famiglia".<sup>64</sup>

Come nota Motoko Tanaka nel suo libro *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, il focus del romanzo non è il viaggio inter-dimensionale e ciò che comporta, ma la colpa, le relazioni familiari e la responsabilità personale.<sup>65</sup> Nel romanzo, infatti, viene spesso ribadito come, per quanto numerose possano essere le possibilità che ci riserva il futuro, le colpe passate non possono essere cancellate e bisogna essere in grado di affrontarle. A conferma di ciò, alla fine del romanzo è presente un capitolo extra in cui Yukito, dopo aver confessato il proprio crimine passato alla moglie, decide di affrontarne le conseguenze andando dalla polizia. La presenza nel romanzo di una colpa passata che continua a influenzare il presente e il futuro nonostante il passare degli anni, inoltre, viene interpretata da Tanaka come una metafora dell'attitudine del Giappone nei confronti dei propri crimini di guerra.<sup>66</sup> Infatti, sebbene siano passati ormai più di settant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale, come dimostrano l'ondata di proteste che si leva puntualmente ogniqualvolta che un membro del governo visita il tempio Yasukuni, o si cerca di minimizzare le responsabilità di guerra del Giappone nei testi scolastici, le ferite causate dall'imperialismo giapponese negli altri paesi asiatici sono ancora aperte (allo stesso modo, come si vedrà in seguito, non è ancora sparito il trauma causato dalla bomba atomica e dalla successiva occupazione americana). Secondo Tanaka, quindi, l'esperienza personale di Yukito è una rappresentazione del dopoguerra giapponese, il quale nel racconto viene finalmente superato tramite l'ammissione della responsabilità di una colpa passata.<sup>67</sup> A prescindere che si condivida o meno l'interpretazione di Tanaka, come già detto in precedenza, ritengo che il solo fatto che tale interpretazione esista e risulti per alcuni ragionevole sia da considerarsi di per sé significativo, poiché è un indicatore di come una sensazione di disagio nei confronti della

---

<sup>64</sup> Hiroki AZUMA, *Quantum Families*, Tokyo, Shinchōsha, 2009.

<sup>65</sup> TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, cit. p.131.

<sup>66</sup> TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, cit. p.132.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

questione delle responsabilità di guerra sia ancora presente nella coscienza dei giapponesi e di coloro che studiano il Giappone. Soprattutto considerato che questa osservazione è stata fatta da Tanaka in contesto il cui scopo era provare l'esistenza all'interno dell'immaginario apocalittico del primo decennio degli anni duemila di testi in cui vi fosse la possibilità di un confronto costruttivo con l'alterità. L'immaginario apocalittico dei primi anni duemila è, infatti, dominato dal genere del *sekaikei*, il quale viene solitamente interpretato come un genere collegato all'escapismo, e al rifiuto del confronto con l'alterità.<sup>68</sup> All'interno di questo contesto, quindi, il fatto che la ricerca della possibilità del confronto con l'altro si sia realizzata nel ricercare attivamente un'attitudine costruttiva nei confronti delle responsabilità di guerra risulta ancora più significativo.

## Conclusione

Confido con questa panoramica di essere riuscito a portare delle ragionevoli argomentazioni a favore della capacità di rappresentazione della fantascienza, e della sua utilità come strumento concettuale volto a facilitare la comprensione delle dinamiche culturali. Spero, inoltre, di aver mostrato quanto le tematiche correlate alla seconda guerra mondiale, al rapporto Stati Uniti-Giappone, e alla costruzione dell'identità giapponese siano pervasive all'interno della fantascienza giapponese, e quanto il loro studio costituisca una parte estremamente considerevole della letteratura critica riguardante la fantascienza giapponese in prosa. Come già detto a inizio capitolo, infatti, i blocchi tematici che hanno ricevuto un'attenzione critica comparabile, sebbene nel complesso minore, sono solo due. Ritengo queste considerazioni particolarmente importanti poiché permettono di comprendere come ci si rapporti al Giappone. Più è quantitativamente significativa la letteratura critica riguardante un dato tema, infatti, più è ragionevole pensare che tale tematica sia percepita come importante. Quindi, cosa si è cercato finora, e cosa si sta cercando ancora adesso all'interno della fantascienza giapponese? Sicuramente, come visto numerose volte all'interno di questo capitolo, una narrazione che sia in grado di concettualizzare il rapporto Stati Uniti-Giappone. Inoltre, come si vede dal modo in cui tematiche legate all'immediato dopoguerra, come le responsabilità di guerra, siano ancora oggi di grande attualità, si cercano segnali di un'attitudine costruttiva e critica riguardo

---

<sup>68</sup> Vedi Christopher HOWARD, "The ethics of Sekai-kei: Reading Hiroki Azuma with Slavoj Žižek.", *Science Fiction Film & Television*, 7, 2014, pp. 365-386; Yoko ONO, "Nostalgia and futurism in contemporary Japanese sci-fi animation", *Asiascape Occasional Paper*, 2008.

le varie contraddizioni della società giapponese del dopoguerra, similmente a com'è già avvenuto per il nucleare.

## CAPITOLO TERZO

### Il Giappone nella letteratura mondiale

In questo capitolo verrà analizzata la diffusione della fantascienza giapponese all'estero. Nello specifico verrà descritto lo stato della fantascienza giapponese in prosa nel panorama editoriale italiano e anglofono, e verrà, inoltre, discusso come gli altri ambiti della cultura popolare giapponese ne abbiano influenzato la diffusione.

Prima di ciò, tuttavia, è necessario contestualizzare la posizione del Giappone all'interno della letteratura mondiale. Il termine "letteratura mondiale" verrà inteso in questa tesi, basandosi sul poli-sistema descritto da Even-Zohar, come il sistema aggregato di tutte le letterature nazionali e del complesso delle traduzioni fatte da ciascuna letteratura. È necessario, inoltre, sottolineare come questa interpretazione della letteratura mondiale sia accomunabile per molti versi a ciò che Pascale Casanova chiama "*world republic of letters*";<sup>1</sup> si farà, infatti, spesso riferimento alla terminologia usata da Casanova quando si discuterà delle dinamiche interne al sistema.

Bisogna innanzitutto riconoscere che il "capitale letterario"<sup>2</sup> non si muove in maniera omogenea all'interno del sistema della letteratura mondiale. Esso, infatti, tende a fluire in misura maggiore dalle letterature con maggiore prestigio verso le letterature giovani o marginali; il traffico di testi nella direzione inversa invece è estremamente esiguo. Lo sbilanciamento di "capitale simbolico" tra i vari sistemi nazionali, inoltre, determina in gran parte il modo in cui vengono selezionati i testi da tradurre e la posizione occupata dalla letteratura in traduzione all'interno del sistema. Infatti, è normale all'interno di letterature giovani o marginali che la letteratura in traduzione occupi una posizione centrale all'interno del sistema, spesso collegandosi con l'innovazione dello stesso tramite l'importazione di nuovi modelli, linguaggi e tecniche compositive, o in generale tramite pratiche volte a colmare delle lacune percepite all'interno del proprio repertorio nazionale.<sup>3</sup> Quando, invece, un testo viene tradotto in una letteratura affermata con un ampio repertorio di modelli letterari stabiliti e riconosciuti, è più probabile che il testo venga fatto rientrare all'interno di modelli

---

<sup>1</sup> Cfr. Itamar EVEN-ZOHAR, "Polysystem theory (revised)", *Papers in culture research*, 2005; Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

<sup>2</sup> Inteso nel senso in cui viene usato Casanova.

<sup>3</sup> Itamar EVEN-ZOHAR, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today*, 11, 1990, pp. 46-47.



già esistenti tramite quella che Lawrence Venuti chiama una strategia di traduzione “addomesticante.”

Quella giapponese è una letteratura il cui ingresso nel poli-sistema della letteratura mondiale è relativamente recente, e vi numerosi esempi riguardanti il ruolo centrale esercitato della letteratura in traduzione durante l’ottocento e il novecento. La stessa storia della fantascienza giapponese stilata nel primo capitolo può ragionevolmente essere considerata come un resoconto delle modifiche apportate al sistema della letteratura giapponese dalle traduzioni di opere straniere. Un altro esempio molto interessante della centralità delle traduzioni nella letteratura giapponese, è quello fornito dagli scritti di Ernest Hemingway. Le opere di Hemingway vennero tradotte per la prima volta in Giappone nel 1930 da Oda Ritsu, il quale, affascinato dallo stile scarno e asciutto di Hemingway, decise di adottare un approccio che permettesse di emularne lo stile, traducendo così la prosa di Hemingway con una serie di brevi periodi che si concludono al passato in cui è esplicitato il pronome soggetto di terza persona.<sup>4</sup> Questo tipo di resa all’epoca risultava estremamente innaturale in giapponese, tuttavia a partire dalla fine degli anni quaranta questo stile divenne consolidato e influenzò sia diversi scrittori come Ogawa Kunio, Ishihara Shintarō e Kaikō Takeshi, sia le successive traduzioni di Hemingway.<sup>5</sup> Riguardo alle motivazioni che hanno portato ad adottare questo tipo di prosa, Ken Inoue suggerisce nel suo saggio che: “Hemingway’s style was accepted in Japan as a clear and new writing style that portrayed the mechanism of modern psychology at a time when there were keen expectations of new psychological novel in literature.”<sup>6</sup>

Voglio adesso discutere della diffusione della letteratura giapponese all’estero. Secondo i dati dell’UNESCO, il giapponese si posiziona all’ottavo posto fra le lingue più tradotte con un totale di circa 29.000 testi tradotti, l’italiano al quinto con circa 69.000 testi totali, il francese al secondo posto con circa 200.000 testi totali, l’inglese al primo con circa 1.200.000 testi tradotti totali.<sup>7</sup> Bisogna tuttavia sottolineare che i dati dell’*index translationum* riguardano solo il periodo 1979-2010, e non distinguono tra letteratura e testi di altro tipo. Dai dati dell’*index translationum* si possono comunque fare alcune considerazioni preliminari interessanti. La prima riguarda il fatto che il volume di testi tradotti dall’inglese e di quelli tradotti da altre lingue appartengono ad ordini di grandezza completamente differenti. Infatti, rapportata al divario tra la quantità di testi tradotti dall’inglese e la quantità di testi tradotti dal

---

<sup>4</sup> Ken INOUE, “On the Creative Function of Translation in Modern and Postwar Japan: Hemingway, Proust, and Modern Japanese Novels”, in Nana SATO-ROSSBERG; Judy WAKABAYASHI (a cura di), *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*, Londra, Bloomsbury, 2012, p. 120.

<sup>5</sup> INOUE, “On the Creative Function of Translation..”, cit. p. 121.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Dati dell’*index translationum* . <http://www.unesco.org/xtrans/> . visitato il 10/02/18.

francese, la differenza tra la quantità di testi tradotti tra due lingue diverse dall'inglese risulta trascurabile. È necessario riconoscere, infatti, che vista l'attuale posizione di lingua franca occupata dall'inglese, la quantità di traduzioni fatte da qualsiasi lingua risulti marginale comparata alla quantità di traduzioni fatte dall'inglese. Non ritengo quindi sensato stabilire la marginalità della letteratura giapponese (o di qualsiasi altra letteratura) rispetto al solo confronto diretto con il numero di traduzioni fatte dall'inglese.

La seconda è banalmente che il giapponese è una fra le dieci lingue più tradotte, fatto non da trascurare. Allo stesso modo, esaminando i dati divisi per lingua, si può vedere come il francese continui in generale ad essere la seconda lingua più tradotta, e come la quantità di traduzioni fatta dal giapponese sia inferiore a quelle fatte dall'italiano; fatta eccezione per il mercato editoriale cinese, dove il giapponese è la seconda lingua più tradotta dopo l'inglese.<sup>8</sup>

Vorrei adesso fare un confronto prendendo come metro di paragone il mercato editoriale americano. Il motivo di questa scelta è dovuto al fatto che, essendo la percentuale di letteratura in traduzione che lo compone estremamente bassa (solamente il 3%), i dati che la riguardano sono più gestibili e meglio documentati.<sup>9</sup> Su una media di 519 nuovi titoli di narrativa tradotti annualmente tra il 2010 e il 2017, la media annuale dei titoli tradotti è di: 89 per il francese, 30 per l'italiano, 23 per il giapponese, fino ad arrivare ad una media di meno di un testo all'anno per lingue come l'hindi, il vietnamita, l'albanese, ecc. La prima cosa che si può notare è come i dati siano in linea con quelli forniti dall'UNESCO fino al 2010 con il francese come lingua più tradotta (escluso l'inglese), e il giapponese meno tradotto rispetto all'italiano. In secondo luogo, si può notare come l'italiano e il giapponese abbiano una media di titoli tradotti simile che situa entrambi ad un livello di diffusione medio-basso all'interno del sistema editoriale americano per quanto riguarda la media annua di titoli tradotti nell'ultimo decennio. Diverso, invece, è il discorso per la quantità totale di testi tradotti in lingua inglese 6800 per l'italiano e 3900 per il giapponese,<sup>10</sup> differenza riconducibile al fatto che il giapponese, al contrario delle principali lingue europee, abbia raggiunto il migliaio di traduzioni annue totali solo a partire dai primi anni duemila.<sup>11</sup> È quindi ragionevole pensare che questo divario andrà riducendosi col tempo.

La presenza (intesa in senso puramente quantitativo) della letteratura giapponese in traduzione nella letteratura mondiale, quindi, sebbene sia da considerarsi molto bassa, si attesta a

---

<sup>8</sup> Dati dell'*index translationum* quindi riguardanti il periodo fino al 2010.

<sup>9</sup> I seguenti dati, basati sul database delle traduzioni compilato dall'University of Rochester, riguardano il periodo 2010-2017, e riguardano esclusivamente le opere di letteratura; inoltre non includono eventuali riedizioni e ritraduzioni. <http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?s=database>.

<sup>10</sup> Dati dell'*index translationum* quindi riguardanti il periodo fino al 2010.

<sup>11</sup> Dati dell'*index translationum*.

comunque a livelli non eccessivamente inferiori rispetto alle altre letterature nelle principali lingue europee (escluso l'inglese); soprattutto per quanto riguarda la media dei testi tradotti negli ultimi quindici anni. Ciò, tuttavia, non è necessariamente indicativo di un aumento del prestigio della letteratura giapponese. Per fare una tale affermazione sarebbe necessaria tutta un'ulteriore serie di considerazioni (ad esempio un confronto fra le varie letterature riguardante la quantità di testi tradotti per il loro valore letterario e la quantità di testi tradotti per la loro commerciabilità), che non fanno parte dello scopo di questo capitolo.

La situazione, invece, è diversa per quanto riguarda i media visivi. Basti pensare che nell'anno 2015 oltre il 70% dei profitti dell'editoria giapponese derivanti dalla vendita dei diritti di traduzione (circa 9 miliardi di yen) è stato generato dai manga,<sup>12</sup> e che per lo stesso anno i profitti derivanti dalla vendita dei diritti all'estero dei prodotti di animazione ammontano a circa 34 miliardi di yen.<sup>13</sup> È necessario ricordare come il Giappone sia attualmente uno dei principali esportatori di prodotti culturali, soprattutto quelli legati alla propria cultura popolare: anime, manga, videogiochi, ecc. L'importanza del forte incremento dell'influenza del Giappone nel settore dell'intrattenimento, avvenuto negli ultimi venti anni, infatti non è affatto da trascurarsi, come si vedrà in seguito; infatti, è evidente come il fenomeno del *Cool Japan*<sup>14</sup> abbia influenzato positivamente la diffusione della fantascienza giapponese in prosa. Sebbene, considerando quanto la fantascienza sia un genere predominante all'interno di anime e manga e quanto fin da *Godzilla* il Giappone sia stato fortemente presente nell'immaginario fantascientifico collettivo, non nella misura che si sarebbe portati a pensare.

### **Descrizione dello stato della fantascienza giapponese in prosa all'estero**

Passerò adesso a descrivere in maniera generale il sottosistema della fantascienza giapponese in traduzione all'interno del panorama editoriale anglofono ed italiano (per informazioni più precise riguardanti opere e autori si veda l'appendice). Per prima cosa, tuttavia, è necessario partire dal presupposto che se la letteratura giapponese in genere è poco diffusa, la fantascienza lo è ancora meno, e che esiste una forte differenza fra la diffusione della fantascienza giapponese all'interno del mercato editoriale anglofono e la diffusione della

---

<sup>12</sup> *An Introduction to Publishing in Japan: 2017-2018*, Japan Book Publishers Association, 2017, p. 26.

<sup>13</sup> *Anime Industry Report 2019*, The Association of Japanese Animation, 2016, p. 2.

<sup>14</sup> Termine usato a partire dai primi anni duemila per descrivere lo stato di super potenza culturale detenuto dal Giappone. Vedi Douglas MCGRAY, *Japan's Gross National Cool*, in "foreignpolicy.com", 2009, <http://foreignpolicy.com/2009/11/11/japans-gross-national-cool/>, visitato il 10/02/18.

fantascienza giapponese all'interno dei mercati editoriali delle principali lingue europee. Se, infatti, lo stato della fantascienza giapponese all'interno del mercato editoriale anglofono si può considerare, relativamente allo stato delle altre letterature fantascientifiche non anglofone, buono, la sua presenza è virtualmente inesistente all'interno del mercato editoriale dei paesi europei, compreso quello di paesi come la Francia che hanno sempre tradotto molto dal giapponese. Descriverò prima il mercato anglofono e successivamente quello italiano.

Dal 1963 (anno della traduzione di *Bokkochan*) ad oggi sono stati tradotti in inglese circa 76 titoli di fantascienza giapponese,<sup>15</sup> oltre due terzi dei quali sono stati tradotti dopo il 2000. Prima di questa data, la presenza della fantascienza giapponese è limitata ai libri pubblicati durante gli anni ottanta all'interno della collana Kodansha English Library (i quali includevano diverse raccolte di Hoshi Shin'ichi, ed alcuni romanzi di Arai Motoko). A questi vanno aggiunti alcuni romanzi di Komatsu ed Abe, la raccolta *The Best Japanese Science Fiction Stories* (1989) della Dembner Books, e alcune traduzioni sparse all'interno di riviste. Attualmente, le principali case editrici che si occupano di fantascienza giapponese sono: la Kurodahan Press, casa editrice fondata nel 2002 con sede a Fukuoka; l'Haikasoru, divisione della Viz Media il principale distributore di manga americano; e la Vertical, una casa editrice con sede a New York specializzata principalmente in manga e *light novel*. È interessante notare come dei 224 titoli tradotti dal giapponese tra il 2008 e il 2017, più di un quarto sia stato pubblicato da queste tre case editrici;<sup>16</sup> questo includendo ovviamente tutti i generi della letteratura popolare e non solo la fantascienza. I testi di fantascienza tradotti nell'ultimo decennio consistono principalmente in classici dell'*hard SF* e della *space opera*, e in opere di giovani autori come: Ubukata Tō, Itō Keikaku, Sakurazaka Hiroshi, ecc.

Per quanto riguarda il mercato delle *light novel* ci sono attualmente circa 80 serie tradotte in inglese un quarto delle quali sono classificate come fantascienza.<sup>17</sup> Esso risulta quindi al momento di secondaria importanza per quanto riguarda la fantascienza in prosa. È tuttavia importante sottolineare come nonostante alcune case editrici, come la Sevens Seas Entertainment, distribuissero *light novel* già dai primi anni del duemila, più di due terzi dei

---

<sup>15</sup> Questo dato è bastato sulle fonti usate per la compilazione dell'appendice, le quali includono: il database delle traduzioni della Japan Foundation, l'*index translationum*, i cataloghi delle case editrici specializzate in fantascienza, e i database di letteratura di fantascienza indicati in bibliografia. Le raccolte di racconti e le serie in più volumi sono state contate come singola pubblicazione. Inoltre, le *light novel* verranno considerate separatamente e non fanno parte del conteggio.

<sup>16</sup> Proporzionata calcolata sulla base dei dati dell'University of Rochester.

<sup>17</sup> Dato basati sui cataloghi delle principali case editrici e distributori. <https://global.bookwalker.jp/categories/3/>; <http://www.sevensseasentertainment.com/series/>; <http://yenpress.com/>; <https://j-novel.club/search>; visitati il 10/02/18.

titoli attualmente disponibili in inglese sono stati tradotti negli ultimi tre anni,<sup>18</sup> se quindi venisse mantenuto questo ritmo di crescita è probabile che nei prossimi anni la *light novel* diventi il principale *medium* della fantascienza giapponese in prosa nel mercato anglofono.

Infine, è importante sottolineare come l'aumento della presenza delle opere di fantascienza in prosa avvenuto nel mercato editoriale anglofono a partire dagli anni duemila sia direttamente ricollegabile al fenomeno del *Cool Japan*, in particolare al boom avuto da anime e manga durante gli anni novanta, che ha avuto l'effetto di creare interesse verso la cultura giapponese e di conseguenza generare una potenziale nicchia di mercato per la fantascienza in prosa. Un'ulteriore conferma di ciò è data dal fatto che la maggior parte delle case editrici che traducono fantascienza giapponese si occupino anche della distribuzione di manga.

Per quanto riguarda il panorama editoriale italiano, la presenza della fantascienza giapponese è pressoché inesistente. La quasi totalità della letteratura di fantascienza giapponese tradotta in italiano è costituita da racconti sparsi all'interno di antologie del fantastico o di narrativa giapponese. L'unica antologia specificamente di fantascienza giapponese è *La leggenda della nave di carta*, una raccolta basata su *The Best Japanese Science Fiction Stories* e pubblicata da Fanucci nel 2002. La parte di racconti più significativa qualitativamente e quantitativamente, tuttavia, è quella che si trova raccolta all'interno dei sei volumi di *Alia-L'arcipelago del fantastico*, un'antologia di letteratura fantastica pubblicata tra il 2003 e il 2011, al suo interno infatti sono stati pubblicati autori come Hirai Kazumasa, Onda Riku, Sena Hideaki, ecc. Tuttavia, purtroppo *Alia* è ormai fuori stampa e molti dei volumi non sono più facilmente reperibili. Bisogna inoltre sottolineare che, essendo un prodotto di una piccola casa editrice (la CS coop. Studi) indirizzato ad un pubblico di nicchia, *Alia* non ha mai avuto ampia diffusione.

Anche nel panorama italiano, il 2000 funge da spartiacque per quanto riguarda quantità e varietà delle traduzioni, prima di questa data infatti la presenza della fantascienza giapponese è limitata ad alcuni racconti di Hoshi, Komatsu e Tsutsui comparsi all'interno di riviste dedicate alla fantascienza o agli studi sul Giappone. A questi è possibile aggiungere *L'immancabile dottor Zivago* (Kaitō Jibako) di Kita Morio, il quale tuttavia è stato pubblicato in Italia nel 1970 da Longanesi come romanzo giallo, e la cui categorizzazione come fantascienza è effettivamente dubbia. Infine, voglio sottolineare come il 2017, con la ristampa dopo quindici anni de *La leggenda della nave di carta*, la traduzione di *La ragazza che saltava nel tempo* pubblicata da Kappalab, e la pubblicazione della raccolta *Lo scudo*

---

<sup>18</sup>Dato basati sui cataloghi delle principali case editrici e distributori.

*dell'illusione*, al cui interno si trovano dei racconti di Unno Juza e Yumeno Kyusaku, sia stato l'anno migliore in assoluto per la fantascienza giapponese in Italia. Per quanto riguarda il mercato delle *light novel*, in Italia vi sono attualmente pochi titoli tradotti, la maggior parte dei quali è categorizzata come *fantasy*, e il principale distributore è la JPOP. Va, inoltre sottolineato come siano, tuttavia, estremamente numerose in italiano le traduzioni amatoriali di *light novel*, attualmente circa 70 titoli,<sup>19</sup> molti dei quali però tradotti solo in maniera parziale. Infine, sempre per quanto riguarda il mercato italiano, sebbene il *Cool Japan*, differentemente dal mercato anglofono, non abbia avuto l'effetto di creare una nicchia di mercato dedicata alla fantascienza in prosa, esso ha comunque avuto un effetto positivo sulla sua diffusione in relazione al fatto che all'aumento dell'interesse nei confronti del Giappone avvenuto a partire dal 2000 è corrisposto un generale aumento delle traduzioni.

Per concludere, ritengo opportuno fare alcune considerazioni riguardo a quanto appena descritto. La prima è che la bassa diffusione della fantascienza giapponese in prosa è tutt'altro che sorprendente, ed è in linea con la diffusione della letteratura giapponese in generale. La seconda e più interessante riguarda il fatto che il recente aumento di interesse verso il Giappone non abbia influenzato allo stesso modo la diffusione della fantascienza giapponese nei vari sistemi letterari. Il mercato anglofono, infatti, attualmente è l'unico, fra quelli delle principali lingue europee, in cui la fantascienza giapponese sia riuscita a ritagliarsi una nicchia. Ritengo che ci siano tre motivi principali per questo fatto.

I primi due sono di carattere prettamente tecnico, e sono da una parte il fatto che le case editrici giapponesi sono molto interessate a distribuire i loro prodotti nel mercato anglofono, come è dimostrato dal fatto che buona parte degli editori americani di manga e *light novel* siano proprietà in toto o in parte di società giapponesi; la Yen press, casa editrice specializzata in manga e *light novel*, ad esempio è parzialmente controllata dalla Kadokawa. Dall'altra, il fatto che il mercato editoriale anglofono, avendo una portata globale, ha un numero di lettori potenziali più ampio e una maggiore possibilità di ritorno economico, e permette quindi alle case editrici una maggiore libertà di investimento e di rischio. Il terzo motivo, invece, riguarda le dinamiche interne alla letteratura mondiale. Non è da trascurare, infatti, il fatto che la fantascienza nasca originariamente in ambito anglofono, e che la quasi totalità del canone della fantascienza sia composto da opere in lingua inglese. Fra le letterature di fantascienza quella anglofona si caratterizza, infatti, come quella con la storia più lunga e di maggior

---

<sup>19</sup> Dato basato sullo spoglio dei siti di traduzione amatoriali. <https://lightnovelita.wordpress.com/>; <http://animedreamland.forumcommunity.net/?f=8686083>; <http://ilbazardimari.forumfree.it/?t=72585632>; visitati il 10/02/18.

prestigio. Fatto che, unito all'attuale stato di lingua franca detenuto dall'inglese, ritengo abbia avuto l'effetto di cannibalizzare le traduzioni dalle altre tradizioni fantascientifiche.

## CONCLUSIONE

Spero con questo elaborato di essere riuscito a fornire una panoramica il più ampia e completa possibile della letteratura fantascientifica giapponese. Per fare ciò ho proceduto lungo tre linee di analisi diverse.

Nel primo capitolo è stato descritto il processo di formazione del genere e dell'immaginario fantascientifico giapponese. Partendo dalle prime traduzioni di autori di fantascienza stranieri nell'era Meiji come Harting, Verne, Poe, ecc., si è visto come esse abbiano modificato il sistema della letteratura giapponese portando alla formazione di nuovi generi come ad esempio il romanzo scientifico/d'avventura, i romanzi di guerre future e l'*henkaku tantei shōsetsu*. Successivamente sono stati elencati i momenti e gli autori più importanti del dopoguerra, partendo dall'introduzione del termine *science fiction* e la fondazione delle prime riviste specializzate, e passando dall'introduzione delle più importanti correnti della fantascienza come la *new wave* e il *cyberpunk*, fino ad arrivare ai giorni nostri dove si assiste al fenomeno della fantascienza *mainstream* e al passaggio del ruolo di principale *medium* della fantascienza in prosa dal romanzo classico alla *light novel*.

Nel secondo capitolo è stato fatto un resoconto dei principali blocchi tematici all'interno dello studio della fantascienza giapponese, ovvero le tematiche collegate agli strascichi della seconda guerra mondiale e al rapporto Stati Uniti-Giappone. Inoltre, tramite gli esempi tratti dall'analisi di queste tematiche, si è indagato il ruolo della fantascienza come strumento di rappresentazione del presente; nella speranza di aver portato delle ragionevoli argomentazioni a favore verso la sua utilità come strumento concettuale volto a facilitare la comprensione delle dinamiche culturali.

Nel terzo capitolo, infine, è stata analizzata la diffusione della fantascienza giapponese all'estero rapportandola alla situazione del Giappone all'interno del sistema della letteratura mondiale, e al suo ruolo di superpotenza nell'ambito della cultura popolare. Nello specifico, dopo aver situato il Giappone nel sistema della letteratura mondiale sono stati descritti i due sotto-insiemi della letteratura di fantascienza in traduzione in Italia e nel contesto anglofono, ed è stato appurato come la letteratura fantascientifica giapponese abbia una diffusione più ampia nel panorama anglofono rispetto a quello italiano.



## APPENDICE

### Bibliografia della letteratura fantascientifica tradotta in italiano e in inglese

Quanto segue è un elenco delle opere di fantascienza giapponesi tradotte in italiano e in inglese. Ritengo necessario fare alcune precisazioni riguardo a come è stato compilato questo elenco:

- La base della lista degli autori di fantascienza che segue è costituita dall'elenco dei membri del *Nihon SF sakka club*,<sup>1</sup> il quale è stato successivamente integrato con cataloghi di case editrici specializzate in fantascienza giapponese e storiografie di fantascienza giapponese.
- Verrà indicata solo la prima edizione del romanzo/racconto, e, per quanto riguarda i racconti, non verranno segnalate eventuali riedizioni o ritraduzioni all'interno di altre riviste/antologie. Inoltre, le pagine dei racconti verranno indicate sole per le edizioni italiane.
- Non verranno inserite nell'elenco *light novel* e romanzi *tie in*.
- Salvo casi particolari, per motivi di spazio, i racconti presenti all'interno di raccolte di uno stesso autore non verranno elencati singolarmente.
- Per autori normalmente considerati di "letteratura non di genere" sono state inserite solo le opere esplicitamente commercializzate come fantascienza.
- I nomi degli autori verranno elencati utilizzando la traslitterazione usata per l'edizione inglese delle loro opere. Verrà perciò scritto ad esempio: Ubutaka Tow e non Ubutaka Tō.
- Infine sebbene si sia cercato nei limiti del possibile di escludere i testi meglio classificabili sotto altri generi (ad esempio non è stato incluso *Guin Saga* di Kurimoto Kaoru), la classificazione come fantascienza di alcuni dei testi elencati di seguito (in particolare i racconti) potrebbe risultare forzata.

---

<sup>1</sup> <http://sfwj.jp/members/index-old.php>. Visitato il 10/02/18.

ABE Kōbō:

- Italiano: “Il diluvio” (Kōzui), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 37-42.
- Inglese: *Inter Ice Age 4* (Dai-Yon Kanpyoki), trad. di E. Dale Saunders, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1970; “The flood”, (Kōzui), trad. di Lane Dunlop, in *The best Japanese science fiction stories*, New York, Dembner Books, 1989, pp. 21-27; “Beyond the Curve” (Kabu no mukō), trad. Di Juliet Winters Carpenter, in *The Road to Science Fiction 6: Around the World*, Stoccolma, White Wolf, 1998.

ARAI Motoko:

- Inglese: *Green requiem*, trad. di Naomi Anderson, Tokyo, Kodansha International, 1989; *A ship to the stars* (Hoshi e iku fune), trad. di Naomi Anderson, Tokyo, Kodansha International, 1989.

ARAMAKI Yoshio:

- Inglese: “Soft clocks” (Yawarakai tokei), trad. di Kazuo Behrens, in *Interzone*, 27, 1989; *The Sacred Era* (Shinseidai), trad. di Baryon Tensor Posadas, Minneapolis, Minnesota university press, 2017.

ASAMATSU Ken:

- Italiano: “Il fiore di loto nel fango” (Deichūren), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 3*, Torino, CS. Coop. Studi, 2005, pp.181-198; “L’estasi viola e cremisi” (Kōshi no chigiri), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 4.3-Giappone*, CS. Coop. Studi, 2007, pp. 45-56.
- Inglese: *Queen of K'n-Yan* (Kunyan no joō), trad. di Keith Roeller, Fukuoka, Kurodahan Press, 2008; “A White Camellia in a Vase” (Tatehana Tsubaki), trad. Joe Earle, in *Speculative Japan 3: Silver Bullet and Other Tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2012.

AWA Naoko:

- Inglese: “A Gift from the Sea” (Umi karano okurimono), trad. di Sheryl Hogg, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

EDOGAWA Ranpo:

- Italiano: “La sedia umana” (Ningen isu); “Il test psicologico” (Shinri shiken); “Il bruco” (Imomushi); “La rupe” (Dangai); “L’inferno degli specchi” (Kagami jigoku); “I Gemelli” (Soseiji); “La camera rossa” (Akai heya); “I due menomati” (Nihaijin); “Il viaggiatore con il quadro di stoffa” (Oshie to tabi suru otoko); trad. dall’inglese di Laura Serra, in *L’inferno degli specchi*, Urania collezione, Milano, Mondadori, 2011.
- Inglese: *Japanese Tales of Mystery and Imagination*, (raccolta di racconti), trad. di Jamaes Harris, Rutland, Charles E. Tuttle Company, 1956.<sup>2</sup>

ENJOE Toh:

- Inglese: “Freud”, trad. di Kevin Steinbach, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011; “Meditations on green” (Sasagu midori), trad. di David Boyd, in *Monkey Business: New writing from Japan-volume 2*, New York, A Public Space, 2012; “Endoastronomy” (Naizai tenmongaku), in *The Future Is Japanese*, trad. di Terry Gallagher, San Francisco, Haikasoru, 2012; “The History of the Decline and Fall of the Galactic Empire”, trad. di Jocelyne Allen, in *Words Without Borders*, luglio 2012; *Self-reference ENGINE*, trad. di Terry Gallagher, San Francisco, Haikasoru, 2013; *The Squirrel Awakes* (Risu o Jissō suru), trad. di Matt Treyvaud, Amazon Kindle Single, 2015; “Overdrive”, trad. di Terry Gallagher, in *Saiensu Fikushon*, San Francisco, Haikasoru, 2016.

FUKUSHIMA Masami:

- Inglese: “The flower's life is short” (Hana no inochi wa mijikakute), trad. di Judith Merrill, *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

FUJII Taiyo:

- Inglese: *Gene Mapper*, trad. di Jim Hubbard, San Francisco, Haikasoru, 2015; “Violation of the TrueNet Security Act”, trad. di Jim Hubbard, in *Lightspeed Magazine*, 62, 2015; “A Fair War” (Kōseiteki sentō kihan), trad. di Jim Hubbard, in *Saiensu Fikushon*, San Francisco, Haikasoru, 2016; *Orbital Cloud*, trad. di Timothy Silver, San Francisco, Haikasoru, 2017.

---

<sup>2</sup> La raccolta in italiano è basata su questa antologia.

FUJISAKI Shingo:

- Inglese: *Crystal Silence*, trad. di Kathleen Taji, Fukuoka, Kurodahan Press, 2008; *Left Alone*, trad. di Kathleen Taji, Fukuoka, Kurodahan Press, 2012.

HANMURA Ryō:

- Italiano: “La scatola di cartone” (Bōru bako); “Tansu”, trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 53-58.
- Inglese: “Cardboard box” (Bōru bako); “Tansu”, trad. di David Lewis, in *The best Japanese science fiction stories*, New York, Dembner Books, 1989.

HAYASHI Jōji:

- Inglese: *The Ouroboros Wave* (Ouroboros no hadō), trad. di Jim Hubbert, San Francisco, Haikasoru, 2010.

HIRAI Kazumasa:

- Inglese: *Wolfcrest* (Okami no monsho), trad. di Edward Lipsett, Tokyo, Kodansha International, 1985; “A time for revolution” (Kakumei no toki), trad. di David Aylward, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

HORI Akira:

- Inglese: “Open Up” (Kaifu), trad. di Roy Berman, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

HOSHI Shin’ichi:

- Italiano: “Ehi, attenzione” (Ooi! Detekoi!), traduttore non accreditato, in *Urania*, 771, 1979;<sup>3</sup> “Bokko-chan”,<sup>4</sup> “Un orologio tenuto con molto amore” (Aiyo no tokei), “Sono una killer professionista” (Koroshiya desunoyo), “Rapimento” (Yukai), trad. di Kawamura Yoshie, in *Il Giappone*, 23, 1983, pp. 207- 219.

---

<sup>3</sup> Pure in *La leggenda della nave di carta*, 2002.

<sup>4</sup> Pure in *La leggenda della nave di carta*, 2002.

- Raccolte di racconti (inglese):<sup>5</sup> *The spiteful planet: And other stories*, trad. di Bernard Susser, Japan Times, 1978; *There was a knock*, trad. di Stanleigh Jones, Tokyo, Kodansha International, 1984; *The capricious robot*, trad. di Robert Matthew, Tokyo, Kodansha International, 1986; *The god with the laughing face*, trad. di Robert Matthew, Singapore, Asiapac Books, 1988; *A bag of surprises*, trad. di Stanleigh Jones, Tokyo, Kodansha International, 1989; *The god of television*, trad. di Robert Matthew, Singapore, Asiapac Books, 1989.

ISHIGURO Tatsuaki:

- Inglese: “It is the with Deepest Sincerity that I Offer Prayers...” (Hesisei sannen gogatsu futsuka, kotensei meneki fuzen shokugun nite kyusei sareta Akedera Nobuhiko Hakushi, narabini...); “Snow woman” (Yuki onna); “Midwinter weed” (Tōjiso); “The Hope Shore Sea Squirt” (Kibō hoyo); in *Biogenesis*, trad. di Brian Watson e James Balzer, New York, Vertical, 2015.<sup>6</sup>

ISHIKAWA Takashi:

- Italiano: “La strada verso il mare” (Umi e no michi), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 69-72.
- “The road to the sea” (Umi e no michi), trad. di Judith Merril, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989.

ITOH Keikaku:

- Inglese: *Harmony*, trad. di Edwin Hawkes, San Francisco, Haikasoru Haikasoru, 2010; *Genocidal Organ* (Gyakusatsu Kikan), trad. di Edwin Hawkes, San Francisco, Haikasoru, 2012; “The Indifference Engine”, in *The Future Is Japanese*, trad. di Edwin Hawkes, San Francisco, Haikasoru, 2012.

KAJIO Shinji:

- Inglese: “Reiko's Universe Box” (Reiko no hako uchu), trad. di T. Toyoda, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007; “Emanon: A Reminiscence” (Omoide emanon),

---

<sup>5</sup> Per motivi di spazio verranno elencato solo le raccolte, è necessario tuttavia ricordare che molti dei racconti al loro interno compaiono in traduzione su varie riviste legate alla fantascienza o al Giappone già dal 1963.

<sup>6</sup> I quattro racconti sono stati originariamente pubblicati rispettivamente in: *Shinka* (2000), *Hitokuibyō* (2009) e *Tōjiso* (2006).

trad. di Edward Lipsett, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.<sup>7</sup>

KANBAYASHI Chohei:

- Inglese: *Yukikaze* (Sentōyōsei Yukikaze), trad. di Neil Nadelman, San Francisco, Haikasoru, 2010; *Good Luck, Yukikaze* (Good luck Sentōyōsei Yukikaze), trad. di Neil Nadelman, San Francisco, Haikasoru, 2011.

KAWAKAMI Hiromi:

- Inglese: “Mogera Wogura” (Ugoromochi), trad. di Michael Emmerich, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007; “God Bless You, 2011” (Kamisama 2011), trad. di Ted Goossen e Motoyuki Shibata, in “granta.com”, 2012.

KAWAMATA Chiaki

- Inglese: *Death Sentences* (Genshigari), trad. di Thomas Lamarre e Kazuko Behrens, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

KIKUCHI Hideyuki:

- Italiano: “La città della pioggia” (Ame no machi), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 3*, Torino, CS. Coop. Studi, 2005, pp. 205-217; “Il vecchio e i bambini scesi alla stazione accanto al passaggio a livello” (Fumikiri chikaku no mujineki ni oriru kodomotachi to rojin), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori dal sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010, pp. 93-104.
- Inglese: *Vampire hunter D*, serie completa, trad. di Kevin Leahy, Milwaukie, Dark Horse Books, 2005-2017; *A Wind Named Amnesia/Invader Summer* (Kaze no na wa amnesia/Invade summer), trad. di Joe Swift e Yuko Swift, Milwaukie, Dark Horse Books, 2009; *Noble V: Greylancer*, San Francisco, trad. di Takami Nieda, Haikasoru, 2013.

---

<sup>7</sup> Due manga tratti dal racconto sono pubblicati in italiano da planet manga.

KITA Morio:

- Italiano: *L'immancabile dottor Zivago* (Kaitō Jibako), trad. di Mario Teti, Milano, Longanesi, 1970; “Il campo vuoto” (Akichi), trad. dall'inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 73-84.
- Inglese: “A hillock of winged ants” (Haari no iru oka), trad. non accreditata, in *New orient*, 7, 1968; “On the rock ridge” (Iwaone nite); “Birth” (Tanjō), trad. di Clifton Royston, in *Japan quarterly*, 16, 4, 1969; *The house of Nire* (Nire-ke no hitobito), vol. 1 e 2, trad. di Dennis Keene, Tokyo, Kodansha International, 1984,1985; “The empty field” (Akichi), trad. di Judith Merrill, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989; *Autumn wind and other stories*, trad. di Lane Dunlop, Tokyo, Tuttle Publishing, 1994.

KITAKUNI Koji:

- Inglese: “Midst the Mist” (Moya no naka), trad. di Rossa O'muireartaigh, *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

KITANO Yusaku:

- Italiano: “La storia del paradiso delle tartarughe” (Kametengoku no hanashi), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1-Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2008, pp. 33-46.
- Inglese: *Mr. Turtle* (Kamekun no koto), trad. di Tyran Grillo, Fukuoka, Kurodahan Press, 2016.

KYŌGOKU Natsuhiko:

- *Loups-Garous* (Ru garu, kihi subeki okami), trad. di Anne Ishii, San Francisco, Haikasoru, 2010.

KONO Tensei:

- Italiano: “Triceratopo” (Torikeratopusu), trad. dall'inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 111-124.
- Inglese: “Triceratops” (Torikeratopusu), trad. di David Lewis, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989; “Hikari”, trad. di Dana

Lewis, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

KOBAYASHI Yasumi:

- Italiano: “L’uomo che guarda il mare” (Umi o miru hito), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L’arcipelago del fantastico 5.1-Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2008, pp. 47-71.
- Inglese: “The Man Who Watched the Sea” (Umi o miru hito), trad. di Anthea Murphy, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

KOMATSU Sakyō:

- Italiano: “Orochi, Il drago” (Orochi), trad. di Maria Teresa Orsi, in *il Giappone*, 15, 1975, pp. 77-100; “La bocca selvaggia” (Kyobo na kuchi); “Fate la vostra scelta” (Oerabi kudasai), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 85-110; “Fuori della zanzariera: variazione sul tema di Onahoshi” (Kaya no soto), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L’arcipelago del fantastico 4.3-Giappone*, Torino, CS. Coop. Studi, 2007, pp. 73-93; “La madre del kudan” (Kudan no haha), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 183-210.
- Inglese: “It’s there but we can’t use it” (Arunoni tsukaenai), trad. di Robert Wargo, in *Japan interpreter*, 8,4, 1974; *Japan sinks* (Nihon Chinbotsu), trad. di Michael Gallagher, New York, Harper and Row, 1976; “The savage mouth” (Kyobo na kuchi); “Take your choice” (Oerabi kudasai), trad. di Judith Merril e Grania Davis, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989; *Virus : the day of resurrection* (Fukkatsu no hi), trad. di Daniel Huddleston, San Francisco, Haikasoru, 2012.

KUMI Saori:

- Italiano: “Angeli dall’apparenza malvagia” (Jaku tenshi), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L’arcipelago del fantastico 3*, Torino, CS. Coop. Studi, 2005, pp. 218-232.



KURIMOTO Kaoru:

- Italiano: “Diario di un computer” (Pasokon nikki), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1- Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2008, pp. 71-92.

MAYUMURA Taku:

- Italiano: “Fnifmum”, trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 125-132.
- Inglese: “Fnifmum”, trad. di Grania Davis, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989; *Administator* (Shiseikan), trad. di Daniel Jackson, Fukuoka, Kurodahan Press, 2004; “I’ll get rid of your discontent” (Fuman shori shimasu), trad. di Grania Davis, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

MITSUUSE Ryū:

- Inglese: *Ten Billion Days and One Hundred Billion Nights* (Hyakuoku no hiru to sen'oku no yoru), San Francisco, Haikasoru, 2011.

NAKAI Norio:

- Inglese: “Mountaintop Symphony” (Yama no ue no kokyōgaku), trad. di Terry Gallagher, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

NOJIRI Hōsuke:

- Inglese: *Usurper of the Sun* (Taiyō no sandatsusha), trad. di John Wunderley, San Francisco, Haikasoru, 2009; *Rocket girls*, trad. di Alexander Smith, San Francisco, San Francisco, Haikasoru, 2010; *Rocket girls : the last planet* (Rocket Girls 2), trad. di Alexander Smith, San Francisco, Haikasoru, 2011.

OHARA Mariko:

- Italiano: “Ragazza” (Shōjo), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 233-250.
- Inglese: “Girl” (Shōjo), trad. di Alfred Birnbaum, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989; “The Whale that Sang on the Milky Way

Network” (Ginga nettowaku de uta o utatta kujira), trad. di Nancy Ross, *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011; *Hybrid Child*, trad. di Jodie Back, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018 (non ancora pubblicato).

OGAWA Issui:

- Inglese: *The Lord of the Sands of Time* (Toki Suna no Ō), trad. di Jim Hubbert, San Francisco, Haikasoru, 2009; *The Next Continent* (Dai roku tairiku), trad. di Jim Hubbert, San Francisco, Haikasoru, 2010; “Old Vohl's Planet” (Rō bōru no wakusei), trad. di Jim Hubbert, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011; “Golden Bread”, trad. Di Takami Nieda, in *The Future Is Japanese*, San Francisco, Haikasoru, 2012; “To the Blue Star” (Aoi hoshi made tondeike), trad. Di Edward Lipsett, in *Speculative Japan 3: Silver Bullet and Other Tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2012.

ONDA Riku:

- Italiano: “La bottiglietta marrone” (Chairo no kobin), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 3*, Torino, CS. Coop. Studi, 2005, pp. 233-247.
- Inglese: “The Big Drawer” (Okina hikidashi), trad. do Nora Stevens, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011; “The Warning” (Chūkoku), trad. Di Mikhail Ignatov, in *Speculative Japan 3: Silver Bullet and Other Tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2012.

SAKURAZAKA Hiroshi:

- Italiano: *Edge of tomorrow. Senza domani* (All You Need Is Kill), trad. Di Emanuela Martini, Modena, Panini comics, 2014.
- Inglese: *All You Need Is Kill*, trad. di Joseph Reeder, San Francisco, Haikasoru, 2009; *Slum Online*, San Francisco, Haikasoru, 2010.

SENA Hideaki:

- Italiano: “La pendola del crepuscolo” (Tosagare no hashiradokei); “Il primo ricordo” (Saisho no kioku), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 3*, Torino, CS. Coop. Studi, 2005, pp. 248-251.
- Inglese: *Parasite Eve*, trad. di Tyran Grillo, New York, Vertical, 2008.

SHIBATA Yoshiki:

- Italiano: “Granelli” (Tsubutsubu), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1-Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2009, pp. 123-138.

SHIINA Makoto:

- Inglese: *Gaku stories* (Gaku monogatari), trad. di Frederik Schodt, Tokyo, Kodansha International, 1991.

SHIMIZU Yoshinori:

- Italiano: “Esami di ammissione di giapponese per studenti zelanti” (Kokugo nyushi mondai hisshō hō), trad. dall'inglese di Edoardo Accorti, in *Monkey brain sushi. Narrativa giapponese contemporanea*, Milano, Mondadori, 2005.
- Inglese: “Japanese entrance exams for earnest young men” (Kokugo nyushi mondai hisshō hō), trad. di Jeffrey Hunter, in *Monkey brain sushi: new tastes in Japanese fiction*, Tokyo, Kodansha International, 1991; *Jack and Betty Forever* (Eien no Jack and Betty), trad. di Frederik Schodt, Tokyo, Kodansha International, 1993; *Labyrinth* (Meikyū), trad. di Deborah Iwabuchi, Tokyo, Shueisha English Edition, 2013.

SHŌNO Yoriko:

- Italiano: “Complesso in curvatura temporale” (Time Slip Kombinat), trad. dall'inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp.171-217.
- Inglese: “Time warp complex” (Time Slip Kombinat), in *Review of Contemporary Fiction*, 22, 2, 2002.

TAKAGI Nobuko:

- Inglese: “Melk's Golden Acres” (Meruku no ogonbatake), trad. di Dink Tanaka, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

TAKAMI Kōshun:

- Italiano: *Battle royale*, traduttore non accreditato, Milano, Modadori, 2009.
- Inglese: *Battle Royale*, trad. di Nathan Collins, San Francisco, Viz Media, 2003.

TANAKA Hirofumi:

- Italiano: “Nancy Gordon di marte” (Kasei no Nancy Gordon), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1- Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2008, pp. 139-154.

TANAKA Yoshiki:

- Inglese: *Legend of the Galactic Heroes* (Ginga Eiyū Densetsu), vol. 1-5, trad. di Tyran Grillo, San Francisco, Haikasoru, 2016 (in corso).

TAKANO Fumio:

- Italiano: “La ciotola della vuota dimenticanza” (Kūbo no hachi), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia-L'arcipelago del fantastico: antologia di narrativa fantastica internazionale*, Torino, CS Libri, Torino, 2011, 261-289.

TAKEKAWA Sei:

- Italiano: “Notte senza luna” (Tsuki no nai yoru ni), trad. dall'inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 217-232.
- Inglese: “On a moonless night” (Tsuki no nai yoru ni), trad. di Mauricio Lorence, in *New Japanese voices: The best contemporary fiction from Japan*, New York, Atlantic Monthly Press, 1991.

TANI Kōshū:

- Inglese: “Q-Cruiser Basilisk” (Kasō junyōkan bashirisuk), trad. di Simon Varnam, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

TOBI Hirotaka:

- Inglese: “Autogenic Dreaming: Interview with the Columns of Clouds” (Jisei no yume), trad. Di Jim Hubbert, in *The Future Is Japanese*, San Francisco, Haikasoru, 2012; “Sea Fingers” (Umi no yubi), trad. Di Jim Hubbert, in *Saiensu Fikushon*, San Francisco, Haikasoru, 2016.

TOYODA Aritsune:

- Inglese: “Another Prince of Wales” (Prince of Wales futatabi), trad. di David Aylward, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

TSUTSUI Yasutaka:

- Italiano: “La zona immobile” (Mufū chitai), trad. di Maria Chiara Migliore, in *il Giappone*, 36, 1996, pp.122-135; “Pettegolezzi su di me” (Ore ni kansuru uwasa), trad. di Monica Maiolano, in *il Giappone*, 37, 1997, pp. 122-135; “Donna in piedi” (Tatazumu hito), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 133-144; “La spia che stava in cucina” (Daidokoro ni ita supai), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1. Sol levante*, Torino, CS coop. Studi, 2008, pp. 155-173; *Otto scene di famiglia* (Kazoku hakkei), trad. di Maria Chiara Migliore, Salerno, Arcoiris, 2013; *La ragazza che saltava nel tempo* (Toki o kakeru shōjo), trad. di Silvia Ricci Nakashima, Bologna, Kappalab, 2017.
- Inglese: “Perfectly lovely ladies” (Nyobosatsu dan), trad. non accreditata, in *Ellery Queen's Japanese golden dozen : the detective story world in Japan*, Tokyo, C.E. Tuttle Co., 1978; “Standing woman” (Tatazumu hito), in *Omuni*, trad. di Davi Lewis, 2, 1981; *The African bomb and other stories* (raccolta di racconti), trad. di Davi Lewis, Tokyo, Kodansha International, 1986; *Portrait of eight families* (Kazoku hakkei), trad. di Adam Kabat, Tokyo, Kodansha International, 1989; *Salmonella men on planet porno and other stories* (raccolta di racconti), trad. di Andrew Driver, Richmond, Alma Books Ltd, 2006; *Hell*, trad. di Evan Emswiler, Richmond, Alma Books Ltd, 2007; *Paprika*, trad. di Andrew Driver, Richmond, Alma Books Ltd, 2009; *The girl who leapt through time* (Toki o kakeru shōjo), trad. di David Karashima, Richmond, Alma Books Ltd, 2011; *Bullseye!* (raccolta di racconti), trad. di Andrew Driver, Fukuoka, Kurodahan Press, 2017.

UEDA Sayuri:

- Inglese: *the Cage of Zeus* (Zeusu no Ori), trad. di Takami Nieda, San Francisco, Haikasoru, 2011; “Fin and Claw” (Uobune, Kemonobune), trad. Di Daniel Huddleston, in *Speculative Japan 3: Silver Bullet and Other Tales*, Fukuoka, Kurodahan Press,

2012; “The Street of Fruiting Bodies” (Kusabira no Michi), trad. di Takami Nieda, in *Phantasm Japan: Fantasies Light and Dark, From and About Japan*, San Francisco, Haikasoru, 2014.

UBUKATA Tow:

- Inglese: *Mardock scramble*, trad. di Edwin Hawkes, San Francisco, Haikasoru, 2011.

UNNO Jūza:

- Italiano: “Il mondo dopo mille anni” (Sennengo no sekai); “Il caso dell’omicidio del robot” (Robotto satsugai jiken), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico1*, Torino, CS. Coop. Studi, 2002, pp. 186-204.<sup>8</sup>
- Inglese: *Science: Hopes & Fears Juza Unno: The Father of Japanese Science Fiction*, vol.1 (raccolta di racconti), trad. di J.D. Wisgo, Amazon kindle single, 2018.

URAHAMA Keiichiro(Kei):

- Inglese: *Doomsday*, trad. di Mika Deguchi e John Cairns, Tokyo, Lantis K.K, 2012; *Death-Tech*, trad. di Mika Deguchi e John Cairns, Tokyo, Lantis K.K, 2013.

YAMAMOTO Hiroshi:

- Inglese: *Stories of Ibis* (AI no monogatari), trad. di Takami Nieda, San Francisco, Haikasoru, 2010; *MM9*, trad. di Nathan Collins, San Francisco, Haikasoru, 2012.

YAMAO Yuko:

- Inglese: “Perspective” (Henkinhō), trad. di Ginny Takemori, in *Speculative Japan 2: The man who watched the sea and other tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2011.

YAMADA Masaki:

- Italiano: “L’adipocera” (Shirō), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L'arcipelago del fantastico 5.1-Sol levante*, Torino, CS. Coop. Studi, 2008, 175-186.
- Inglese: *Aphrodite*, trad. di Daniel Jackson, Fukuoka, Kurodahan Press, 2004; “The import of tremors” (Odorigui), trad. di Kathleen Taji, in *Night voices, night journeys*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2005; “Silver Bullet”, trad. di Stephen Carter, in *Speculative Japan 3: Silver Bullet and Other Tales*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2012.

---

<sup>8</sup> Pure in *Lo scudo dell’illusione*, 2017.

YAMANO Koichi:

- Inglese: “Where do the birds fly now?” (Tori wa ima doko o tobu ka), trad. di Dana Lewis, *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

YANO Tetsu:

- Italiano: “La leggenda della nave di carta” (Origami uchūsen no densetsu), trad. dall’inglese di Ilaria Orsini, in *La leggenda della nave di carta*, Roma, Fanucci editore, 2002, pp. 145-171.
- Inglese: “The legend of the paper spaceship” (Origami uchūsen no densetsu), trad. di Judith Merril, in *The best Japanese science fiction stories*, New York Dembner Books, 1989.

YOSHIMASU Gōzō:

- Inglese: “Adrenalin”, trad. di Marilyn Chin, in *Speculative Japan: Outstanding tales of Japanese science fiction and fantasy*, Fukuoka, Kurodahan Press, 2007.

YUMENO Kyusaku:<sup>9</sup>

- Italiano: “L’inferno nelle bottiglie” (Binzume no jigoku), in *il Giappone*, 30, 1990, pp.109-124; “Cravatta blu” (Ao nekutai); “Il tè kunlun” (Koroncha), trad. di Massimo Soumaré, in *Alia. L’arcipelago del fantastico 1*, Torino, CS. Coop. Studi, 2002, 156-159;<sup>10</sup> “Amefuri bōzu”; “Il cannocchiale prodigioso”, trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell’illusione*, Roma, Atmosphere libri, 2017.
- Inglese: “The eerie hand drum” (Ayakashi no tsuzumi), trad. non accreditata, in *The east*, 25, 5, 1989; “Terrifying Tokyo” (Osoroshi Tokyo), trad. di Lawrence Rogers, in *Tokyo stories: a literary stroll*, Berkeley, University of California, 2002; “Love after death” (Shigo no koi), trad. di Jeffrey Angles, in *Modanizumu: Modernist fiction from Japan 1913-1938*, 2008.

---

<sup>9</sup> Il suo romanzo più famoso *Dogura magura* è stato tradotto in francese nel 2003 con il titolo di *Dogra Magra*, ed è distribuito da Éditions Philippe Picquier.

<sup>10</sup> Pure in *Lo scudo dell’illusione*, 2017.

## BIBLIOGRAFIA

ABE Kōbō, “Two Essays on Science Fiction”, a cura di Christopher BOLTON e Thomas SCHNELLBÄCHER, *Science Fiction Studies*, 29, 2002, 340-50.

ARAMAKI, Yoshio, *The Sacred Era*, trad. di Baryon TENSOR POSADAS, Minneapolis, Minnesota university press, 2017.

AZUMA, Hiroki, *Otaku Japan's Database Animals*, Minneapolis, Minnesota university press, 2009 (ed. or. *Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai*, 2001).

AZUMA Hiroki, *Quantum Families*, Tokyo, Shinchōsha, 2009.

東浩紀『クオンタム・ファミリーズ』、東京、新潮社、2009.

BOLTON, Christopher; Istvan CSICSERY-RONAY; Takayuki TATSUMI (a cura di), *Robot ghosts and wired dreams: Japanese science fiction from origins to anime*, Minneapolis, Minnesota university press, 2007.

BOSCARO, Adriana, *Narrativa giapponese: Cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscarina, 2000.

CASANOVA, Pascale, *The world republic of letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

CHU, Seo-Young, *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? : A Science-Fictional Theory of Representation*, Cambridge, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

CSICSERY-RONAY , Istvan, “What Do We Mean When We Say ‘Global Science Fiction’? Reflections on a New Nexus”, *Science Fiction Studies* 39, 2012, 478-493.

EBIHARA Yutaka; FUJITA Naoya; KASAI Kiyoshi; TATSUMI Takayuki (a cura di), *3.11 No Mirai: Nihon, SF, Sōzōryoku* (Il futuro dopo Fukushima: il Giappone, la fantascienza, e l'immaginazione), Tokyo, Sakushinsa, 2011.

海老原豊、藤田直哉、潔笠井、孝之巽『3・11の未来：日本・SF・創造力』東京、作品社、2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem theory (revised)”, *Papers in culture research*, 2005, 38-49.



EVEN-ZOHAR, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Poetics Today*, 11, 1990, pp. 45-51.

FREEDMAN, Carl, *Critical theory and science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.

GELDER, Ken. (a cura di), *New Directions in Popular Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.

GIOVANNINI, Fabio; Marco MINICANGELI, *Storia del romanzo di fantascienza: guida per conoscere (e amare) l'altra letteratura*, Roma, Castelvechi, 1998.

HARADA, Kazue, *Japanese Women's Science Fiction: Posthuman Bodies and the Representation of Gender*, (tesi di dottorato), St.Louis, Washington University, 2015.

HARAWAY, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

HIROMI Kawakami, "Kamisama 2011", *Gunzo*, 66, 6, 2011, pp. 104-114.

川上 弘美『神様2011』、群像、第66巻6号、2011年、pp. 104-114.

HOSHI Shin'ichi, *Bokkochan*, Tokyo, Shinchōsha, 2012 (I ed. 1971).

星新一『ボッコちゃん』、東京、新潮社、2012 (I ed. 1971).

HOWARD, Christopher, "The ethics of Sekai-kei: Reading Hiroki Azuma with Slavoj Žižek.", *Science Fiction Film & Television*, 7, 2014, 365-386.

KURITA Kyoko, "Meiji Japan's Y23 Crisis and the Discovery of the Future: Suehiro Tetchō's Nijūsan-nen mirai-ki", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 2000, 5-43.

MARIOTTI, Marcella; Toshio MIYAKE; Andrea REVELANT (a cura di), *Rethinking Nature in Contemporary Japan: Science, Economics, Politics*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.

MATTHEW, Robert, *Japanese science fiction: A view of a changing society*, New York, Routledge, 1989.

MATSUSHIMA, Sayuri, “Hoshi Shinichi and the space-age fable”, *New Zealand journal of Asian Studies*, 2003, 5, 94-114.

MCCAFFERY, Larry (a cura di), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press, 1992,

MCCAFFERY, Larry; Sinda GREGORY; Mari KOTANI; Takayuki TATSUMI, “The twister of imagination: an interview with Mariko Ohara”, *The Review of Contemporary Fiction*, 22, 2, 2002. (versione in html)

MCCAFFERY, Larry; Sinda GREGORY, "Not Just a Gibson Clone: An Interview with Gorō Masaki", *The Review of Contemporary Fiction*, 22, 2, 2002. (versione in html)

NAGAYAMA Yasuo, *Nihon SF seishinshi – Bakumatsu/Meiji kara sengo made* (Storia e pensiero della fantascienza giapponese dal Meiji al dopoguerra), Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2009.

長山靖生 『日本 SF 精神史-幕末・明治から戦後まで』 東京、河出書房新社、2009.

NAKAMURA, Miri, “Marking bodily differences: mechanized bodies in Hirabayashi Hatsunosuke's ‘Robot’ and early Showa robot literature”, *Japan Forum*, 19, 2, 2007, 169-190.

NAPIER, Susan, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira”, *Science Fiction Studies*, 19, 1993, pp. 327-351.

NAPIER, Susan; Takayuki TATSUMI; Mari KOTANI; Junko OTOBE, "An Interview with Komatsu Sakyō", *Science Fiction Studies*, 29, 3, 323-39.

ŌMORI nozomi, *Gendai SF Kankōkyaku* (Viaggio nella fantascienza moderna), Tokyo, Kawade Shobō shinsha, 2016.

大森望 『現代 SF 観光客』、東京、河出書房新社、2016.

RIEDER, John. “On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History”, *Science Fiction Studies*, 37, 2010, 191–209.

SATO, Kumiko, *Culture of Desire and Technology: Postwar literatures of Science Fiction in the US and Japan*, (Tesi di dottorato), Pennsylvania State University, 2005

SATO-ROSSBERG, Nana; Judy WAKABAYASHI (a cura di), *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*, Londra, Bloomsbury, 2012

SEED, David (a cura di), *A companion to science fiction*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008.

SHIBANO Takumi, “‘Collective Reason’: A Proposal (1971, Rev. 2000)”, a cura di Xavier BENSKY e Takayuki TATSUMI, *Science Fiction Studies* 29, 2002, 351-63.

STEINBERG, Marc, *The Emergence of the Anime Media Mix: Character Communication and Serial Consumption*, (Tesi di dottorato), Rhode Island, Brown University, 2009.

SUVIN, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. or. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, 1979).

PAULK, Charles, “Post-National Cool: William Gibson’s Japan”, *Science Fiction Studies*, 38, 2011, 478–500.

TANAKA, Motoko, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

TATSUMI, Takayuki, *Full Metal Apache: Transactions Between Cyberpunk Japan and Avant-Pop America*, Durham, Duke University Press Books, 2006.

TATSUMI, Takayuki, “The Japonoid Manifesto: Toward a New Poetics of Invisible Culture”, *The Review of Contemporary Fiction*, 2, 2002, (versione in html).

TATSUMI, Takayuki, “Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997”, *Science Fiction Studies* 27, 2000, 105-14.

TSUTSUI, Yasutaka, *Toki wo kakeru shōjo* (La ragazza che saltava nel tempo), Tokyo, Kadokawa bunko, 2006 (I ed. 1967).

筒井 康隆、『時をかける少女』、東京、角川文庫、2006 (I ed. 1967).

WONG, Kin Yuen; WESTFAHL, Gary; CHAN, Amy Kit-Sze. *World weavers: globalization, science fiction, and the cybernetic revolution*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005.

YAMANO, Koichi, “Japanese SF, Its originality and orientation (1969)”, a cura di Darko SUVIN e Takayuki TATSUMI, *Science Fiction Studies*, 1994, 67-80.

ZANONATO, Alberto, *(Ri)scrivere dopo Fukushima: Tsutsui Yasutaka*, (Tesi magistrale), Venezia, Università Ca' Foscari, 2015.

### **Fonti online e sitografia**

*An Introduction to Publishing in Japan: 2017-2018*, Japan Book Publishers Association, 2017.  
<http://www.jbpa.or.jp/en/pdf/pdf01.pdf>

*Anime Industry Report 2019*, The Association of Japanese Animation, 2016.  
<http://aja.gr.jp/english/japan-anime-data>

Catalogo internazionale di *speculative fiction* <http://www.isfdb.org/>

Catalogo fantascienza non anglofona in traduzione <http://translatedsf.thierstein.net/>

Catalogo Veggetti della fantascienza <http://www.fantascienza.com/catalogo/>

CLUTE, John; David LANGFORD; Graham SLEIGHT (a cura di), *The Encyclopedia of Science Fiction* (3rd ed.), SFE Ltd, 2011 (online).  
<http://www.sf-encyclopedia.com/>

GOOSEN, Ted; Motoyuki SHIBATA, *God Bless You, 2011*, in “granta.com”, 2012,  
<https://granta.com/god-bless-you-2011/>

GRIFFITHS, Owen, “Militarizing Japan: Patriotism, Profit and Children’s Print Media, 1894–1925”, *Japan Focus*, 5, 2007.  
<http://apjff.org/-Owen-Griffiths/2528/article.html>

Indice traduzioni UNESCO <http://www.unesco.org/xtrans/>

Indice traduzioni dell’University of Rochester  
<http://www.rochester.edu/college/translation/threepercent/>

MCGRAY, Douglas, *Japan’s Gross National Cool*, in “foreignpolicy.com”, 2009.  
<http://foreignpolicy.com/2009/11/11/japans-gross-national-cool/>

NEVINS, Jess, *Mirai-ki: The Forgotten History of Japan’s Early Science Fiction*, in “io9.gizmodo.com”.  
<https://io9.gizmodo.com/5953841/mirai-ki-the-forgotten-history-of-japans-early-science-fiction>

OKAMOTO, Sayuri, “An interview with Toh EnJoe”, *Asymptote*, gennaio, 2013.  
<https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-toh-enjoe/>

ONO, Yoko, “Nostalgia and futurism in contemporary Japanese sci-fi animation”, *Asiascape Occasional Paper*, 2008.  
[http://www.asiascape.org/resources/publications/asiascape\\_ops\\_3.pdf](http://www.asiascape.org/resources/publications/asiascape_ops_3.pdf)

TAILLANDIER, Denis “À propos de la science-fiction japonaise – Entretien avec Tatsumi Takayuki et Kotani Mari mené par Denis Taillandier”, *ReS Futurae*, 9, 2017.  
<http://resf.revues.org/985>

## **Filmografia**

*Nihon chinbotsu*, MORITANI Shiro , Giappone, 1973.