



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e società dell'Asia e
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

CORPI ALIENI

La figura della donna nella fantascienza giapponese

Relatore

Ch. Prof. Caterina Mazza

Correlatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda

Sara Sarti

Matricola 866737

Anno Accademico

2022 / 2023

Avvertenza

Per la trascrizione dei nomi giapponesi è stato adottato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si noti inoltre che:

ch è un'affricata come la *c* nell'italiano *cesto*

g è sempre velare come in *gatto*

h è sempre aspirata

j è un'affricata come la *g* nell'italiano *gioco*

s è sorda come in *sasso*

sh è una fricativa come *sc* nell'italiano *scelta*

w va pronunciata come una *u* molto rapida

y è consonantica e si pronuncia come la *i* italiana.

Il segno diacritico sulle vocali ne indica l'allungamento.

Seguendo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome.

INDICE

Abstract	i
要旨	ii
Introduzione: dalla fantascienza al postumano nella letteratura giapponese	8
Capitolo 1. Donne tra fantascienza e società	16
Sessualità	23
Maternità	27
Capitolo 2. Donne scritte da donne	36
Suzuki Izumi	40
Ōhara Mariko	49
Hagio Moto	60
Conclusioni	74
Bibliografia	79

ABSTRACT

Con questa tesi si vuole indagare come il femminile viene descritto, interpretato e rimodellato nelle opere di fantascienza create da donne nel Giappone moderno e contemporaneo. L'introduzione offre una panoramica del genere fantascientifico in Giappone, dai primi sviluppi durante la Restaurazione Meiji, al periodo di declino fino alla nascita di nuovi sottogeneri e la creazione di visioni postumane. Sin dall'inizio il lettore di questo elaborato potrà accorgersi di una particolarità relativa al genere fantascientifico a livello globale di un vero e proprio dilemma a oggi irrisolto: è un genere creato da uomini per soli uomini? (Fernbach, 2000). Citando discorsi del movimento femminista (Klemperer-Markham e Goldstein-Gidoni, 2012), il primo capitolo si propone di delineare il ruolo della donna non solo come creatrice di contenuti fantascientifici ma anche come loro soggetto-oggetto. Al centro è il corpo femminile che, come fosse un qualcosa di mutante, di alieno (Kotani e Nakamura, 2002), in grado di portare dentro di sé il seme di una nuova vita, è al contempo simbolo di distruzione e violenza. E proprio la maternità, di cui si parla in Harada Kazue e Raechel Dumas (2018), è un tema chiave di molte opere di fantascienza scritte da autrici donne. La centralità del corpo femminile, che troppo spesso viene sottoposto allo sguardo maschile del piacere (*male gaze*), permette alle donne che popolano il mondo della fantascienza - in tutte le sue forme - di aprire dialoghi con gli studi sull'identità di genere, sulla sessualità e la libertà della donna di parlarne. Temi che si traducono nelle opere citate in questa tesi in utopie in cui la dualità di genere viene messa in discussione fino a scomparire. Per capire meglio la questione della figura femminile all'interno del mondo della fantascienza giapponese, ci si concentra su alcune tra le più grandi autrici del genere: Suzuki Izumi (1949-1986), Ōhara Mariko (1959) e la *mangaka* Hagio Moto (1949). Nel capitolo finale, si analizzano le loro opere più significative, sviscerando simboli e personaggi che nascondono visioni più ampie e controverse riguardo la società giapponese, con gli occhi di donne che operano in un mondo dominato dalla presenza maschile. Per concludere, si cerca di comprendere il valore del contributo delle autrici citate non solo al genere fantascientifico in Giappone o a livello internazionale, ma più in generale ai discorsi di genere, al movimento femminista e alla critica sociale di un Giappone in cui oggi come non mai questi temi sono aperti e in continuo dibattito.

Parole chiavi: fantascienza, femminismo, gender studies, Hagio Moto, letteratura, maternità, Ōhara Mariko, postumano, società giapponese contemporanea, Suzuki Izumi

要旨

この論文では、日本のSF文学ジャンルが時間の経過とともにどのように進化し、単なる推測を超えたより広範な言説を組み込むまでに至ったかについて話したいと思う。日本のSFが今日伝えることができるのは、技術と進化の大きな進歩についていくために、国の社会構造全体と国民の実体を再考する必要性である。本論文は特に日本の女性作家の文学作品を研究する。鈴木いづみ、大原まり子の小説、萩尾望都の漫画を分析する。女性作家が未来を舞台にした物語の中に現在を悩ませている社会問題を挿入する傾向があることに注目する。このようにして著者は、ジェンダーの不平等や性差別などの問題に対する可能な解決策を想像しようとする。逆に、社会が矛盾の重みで崩壊するというディストピアも想像される。

日本は将来何が起こるかについて常に関心を持っている。古代から、政治に携わる人々が国の経済状況がどのように発展するかを想像した未来記の証拠が存在する。文学というジャンルが誕生する以前、日本における思索的な文章は国の存続に関わっていたと言える。当時、未来記を書いていた政治家たちは、サイボーグや私たちの世界から遠く離れた世界を想像していなかった。彼らは、未来を予測した想像力を駆使して、現在の社会的、政治的、経済的問題を分析し、それらを解決する別の方法を模索した。

数世紀が経過し、19世紀末、ジュール ヴェルヌの作品の翻訳のおかげで、SF がそれ自体の新しい文学ジャンルとして日本に入った。このため、日本の SF 小説の最初の例は、西洋文学の影響を強く受けていた。これらは純粋な推理小説であり、その主な目的は、読者を地球から何光年も離れた世界での並外れた冒険に連れて行き、読者を楽ませることにある。1970年までの日本の空想環境を分析すると浮かび上がってくるのは、男性作家の存在のみである。日本でも世界でもSF文学を中心に結成されている文学クラブは、あらゆる点で男性クラブのようだ。女性は、物語の中で周縁化されただけでなく、SFの制作そのものからも切り離されていた。男性作家を読むことに慣れていた日本の読者は、女性の発言など気にも留めないと思わ

れていた。また、女性はたとえ架空の科学であっても、科学について書くのに十分な知識を持っていないと考えられた。

この男の**楽園**に最初に乱入したのは鈴木いづみだった。彼女の文章はきつくて力強い。鈴木が語る**未来**は、人間が自分自身とつながることができず、**薬物**や新しい人工技術によって生み出された甘くも**危険な幻想**に耽るディストピアであることが多い。鈴木は**日本社会**における女性問題に非常に**関心**を持った。彼女は、女性が母親、家族の保護者としての役割から解放されることを望んだ。鈴木氏は、あらゆる性差別を打ち破ることができる**ポストヒューマンの身体**を想像した。**権力**のイデオロギーの重みから解放された同じ身体が、大原まりこの作品の主人公である。彼女の最も有名な小説『ハイブリッド・チャイルド』の中心人物は母親である。神経質で、時に**邪悪な母親**。男性作家が小説でよく描く**純粹で愛情深いイメージ**とは**対照的**である。二人の作家の物語に登場する女性は非常に**複雑**である。この特集は、それまで日本の**男性文学**に代表されていると感じたことのなかった多くの女性読者を魅了した。萩尾望都のマンガの場合のように、主人公が女性ではない場合でも、描かれる男性キャラクターは、女性とステレオタイプの結びついた行動をとる。天使のような顔と優しい魂を持つ男性たちは、萩尾が**消費主義**と**家父長制社会**を**内側**から批判することを可能にする。女性の魂を持つこれらの男性により、作家は現代日本の少女と女性の欲望と衝動を偏見や制限なく表現することができる。

女性によって書かれた日本の SF 文学を読むと、**日本社会**における女性の**状況**を観察することができる。これにより、**純粹な SF テーマ**とより**現実的なテーマ**が混合される。鈴木、大原、萩尾の作品からは、自立を取り戻したいという日本女性の願望が浮かび上がってくる。言い換えれば、彼らの作品は**性差別的**で高度な**資本主義社会**に対する批判である。家父長制という**権力形態**につながる 二つの**特徴**。日本の女性向けSFには、千の願望を持つ女性、**権利のために戦う強さ**を持った女性、それができずに怒る女性を描く力がある。登場人物たちは全員が善人でも、全員が悪人というわけでもないし、体は単なる女性や単なる男性ということもない。未来のテクノロジーの**発展**のおかげで、著者たちが語る女性たちは今日のジェンダーイデオロギーを超えている。この理由から、女性向け SF 文学は、階層的で保守的で性

差別主義で知られる日本のような国におけるジェンダー研究の進歩と平等な権利と機会を求める政治運動の進展を分析する良い手段であると私は信じている。

INTRODUZIONE:

DALLA FANTASCIENZA AL POSTUMANO NELLA LETTERATURA GIAPPONESE

La fantascienza giapponese vanta una ricca tradizione in grado di incorporare più stili creativi e parlare a un vasto pubblico di temi diversi e altrimenti distanti tra loro. I critici¹ sono concordi nel far risalire l'inizio della fantascienza in Giappone come genere narrativo indipendente al 1880, ovvero l'anno in cui vennero tradotte le opere di Jules Verne *Dalla Terra alla Luna* e *Ventimila leghe sotto i mari*. Tuttavia, già nella letteratura giapponese del periodo Heian (794-1185) si trovano scritti ambientati nel futuro con lo scopo di prevedere e speculare sul futuro della nazione da un punto di vista storico e politico. Ci si riferisce a questo genere di testi come *mirai-ki*, letteralmente “diari del futuro”, e si riconosce nella figura di Shotoku Taishi (574-622) il capostipite del genere.² Nonostante la pratica di scrivere del futuro venne usata principalmente per scopi umoristici e di satira all'inizio del secondo millennio, per eludere la censura, i principali scrittori del genere rimasero collegati alla politica del paese. Specialmente in un periodo come quello Meiji in cui il Giappone venne sottoposto a significativi cambiamenti, era necessario immaginare un futuro stabile e certo. A differenza delle relative opere di finzione speculativa di scrittori Occidentali, in Giappone il genere è fin dalle origini strettamente collegato a discussioni e critiche sociali. Il titolo *mirai-ki* che ottenne più successo fu 二十三年未来記 (*Nijusan-nen Miraiki*, Anno 23: diario del futuro) scritto dal giornalista Suehiro Tetchō (1849-1896) nel 1885. L'opera è una distopia ambientata nel vicino futuro del 1889 in cui Suehiro prevede la crisi della Dieta giapponese. Fu proprio la visione pessimista sul futuro della politica del paese, che spinse politici come Suehiro a rifugiarsi nella finzione. Nel 1886 il giornalista pubblica 政治小説: 雪中梅 (*Seijishōsetsu: Setchūbai*, Un romanzo politico: Fiori di pruno nella neve), un classico triangolo amoroso come andava di moda in periodo Meiji ambientato nel distante futuro dell'anno 2040. In questo romanzo l'autore, oltre a nascondere le proprie convinzioni politiche tra le parole dei suoi personaggi, immagina un paese in cui la rete elettrica e ferroviaria raggiunge ogni città, anche la più piccola e distante; un paese che ha saputo cavalcare l'onda del progresso tecnologico per sfuggire alla crisi del 1880. Il genere *mirai-ki* ha subito diversi cambiamenti nel corso dei secoli, dalla descrizione storica al commento

¹ Come si legge in Jess Nevins *Mirai-ki: The Forgotten History of Japan's Early Science Fiction*, ottobre 2012. <https://gizmodo.com/mirai-ki-the-forgotten-history-of-japan-s-early-scienc-5953841> [consultato il 10/06/2023]

² Kurita Kyoko, “Meiji Japan's Y23 Crisis and the Discovery of the Future: Suehiro Tetchō's Nijūsan-nen mirai-ki”, p. 9.

politico fino a immagini speculative su società future. L'influenza della letteratura straniera - prima di Verne era già stata tradotta un'opera dello scienziato olandese Pieter Harting *Anno 2065. Een blik in de toekomst*³ (Anno 2065: Uno sguardo al futuro) nel 1874 - ha giocato un ruolo significativo nell'introduzione di elementi di fantascienza nei diari del futuro. Gli scrittori avevano intuito il potenziale della finzione speculativa per plasmare il futuro della nazione, se usato per spronare riforme politiche e rivoluzioni sociali. Tuttavia, non è che nel secondo dopoguerra che la fantascienza in Giappone inizia a svilupparsi come movimento organizzato con ideali propri, interessando sempre più lettori e riscontrando un buon successo sul mercato interno. La primissima creazione di un canale editoriale totalmente dedicato alla Fantascienza fu *Uchujin* (Polvere cosmica), una rivista amatoriale apparsa per la prima volta nel maggio del 1957 la cui pubblicazione è andata avanti per più di sessant'anni, fino al numero conclusivo 204 del settembre 2013. Durante la sua pubblicazione, *Uchujin* vinse un Premio Seiun come rivista di fantascienza più longeva e, per la qualità dei suoi contenuti, ottenne anche una menzione d'onore al Premio Hugo⁴ del 1962. Pochi anni dopo, nel 1960, l'allora editor e scrittore della casa editrice Hayakawa, Fukushima Masami, pubblica il primo numero di *S-F Magazine*. La rivista prometteva di pubblicare sia opere di fantascienza giapponese che titoli in traduzione. Sempre Masami è la mente dietro la fondazione del club di scrittori giapponesi di fantascienza e fantasy (in giapponese *Nihon SF Sakka Club*, abbreviato nella sigla SFWJ dall'inglese *Science Fiction and Fantasy Writers of Japan*) nel 1963, a oggi composta da centinaia di scrittori, critici e traduttori. I membri della SFWJ sono spesso anche i giudici dei vari premi letterari riservati alle pubblicazioni di opere fantascientifiche in Giappone. Tra questi, quello più antico e tuttora emesso dall'associazione giapponese dei fan di fantascienza (*Nihon SF Fan Group Rengō Kaigi*, anche qui abbreviato nella sigla inglese SFFAN per Science Fiction Fan Groups' Association of Nippon) è il già citato Premio Seiun, il cui nome riprende il corrispettivo Premio Nebula americano.⁵ L'altro importante premio letterario viene conferito direttamente dalla SFWJ e prende il titolo di *Nihon SF Taishō Award*, traducibile come "Grande premio per la fantascienza giapponese". Istituito nel 1980, abbraccia altre forme di divulgazione di fantascienza come manga e anime. Purtroppo, la maggior parte delle riviste e dei gruppi apparsi dal 1960 in Giappone hanno cessato le loro attività intorno agli anni 1990, quando le opere di pura fantascienza hanno

³ Pubblicato nel 1965 da J. Greven, Utrecht (Olanda) con lo pseudonimo di Dr. Dioscorides.

⁴ Prestigioso premio per il mondo della fantascienza e del fantasy di tutto il mondo. Il nome è un omaggio a Hugo Gernsback che nel 1926 fondò la prima rivista di fantascienza del mondo.

⁵ In giapponese 星雲 (*seiun*) significa proprio "nebula".

iniziato a prendere campo a livello commerciale in favore dell'ascesa in popolarità dei generi fantasy e horror.

Da quando la fantascienza come genere letterario è entrata in Giappone tramite le opere in traduzione di autori anglo-americani nel 1950, si sono susseguite diverse ondate di scrittori divisibili per i temi narrati in quattro principali gruppi, indicati dal critico e scrittore Tatsumi Takayuki come le quattro generazioni di scrittori giapponesi di fantascienza. La prima generazione è composta da coloro che negli anni 1960 per primi vennero influenzati dalle opere di fantascienza inglesi e americane apparse sul mercato editoriale giapponese pochi anni prima. Tra questi si citano Abe Kōbō (1924-1993), Komatsu Sakyō (1931-2011) e Tsutsui Yasutaka (1934). Abe rappresenta il filo conduttore tra la proto-fantascienza del pre-guerra ancora radicata nella *junbungaku* (letteratura pura) e quella successiva che vede il pieno sviluppo dei temi tipici del genere. Già a inizio anni 1950 pubblicava brevi storie in cui comparivano robot e alieni, ma è *Dai yon kanpyōki* (Inter Ice Age 4)⁶ del 1959 a essere riconosciuta come la prima vera opera letteraria di fantascienza giapponese. Se da un lato Abe Kōbō riconosce il potenziale della fantascienza di unire speculazioni razionali basate su fatti scientifici all'irrazionalità delle opere di finzione, dall'altro è ancora scettico nel renderlo un genere letterario nuovo. Nei due saggi *SF no ryūkō ni tsuite* (Sulla popolarità della fantascienza, 1962) e *SF – kono nadzukegataki mono* (Fantascienza, quella cosa difficile da definire, 1966)⁷, lo scrittore approfondisce il suo pensiero affermando che non tutti i racconti in cui compaiono mostri sono fantascienza, nello stesso modo in cui non tutte le opere di fantascienza aderiscono alle leggi della scienza alla stessa maniera. Sarebbe, dunque, meglio per Abe che la fantascienza venisse considerata un ramo delle avanguardie letterarie giapponesi.

Nippon chinbotsu (Il Giappone affonda)⁸ è il capolavoro che Komatsu Sakyō pubblicò nel 1973 e che segna definitivamente la cesura con la tradizione letteraria precedente, spodestando le premesse del collega Abe Kōbō. Le distopie raccontate nei primi romanzi di Komatsu trovano un fedele compagno in Tsutsui Yasutaka, colui che più di tutti ha vinto riconoscimenti e Premi Seiun. Già dalle sue prime opere si nota l'interesse dell'autore verso lo sviluppo di tecnologie ipermediali che sempre più spesso trasformano in realtà quanto speculato nelle opere di finzione. Fortemente influenzato dagli studi del biologo Darwin e

⁶ Titolo originale 『第四間氷期』, Tōkyō, Kodansha, 1959.

⁷ Abe Kōbō, Christopher Bolton e Thomas Schnellbacher, "Two Essays on Science Fiction", in *Science Fiction Studies*, Vol. 29, No. 3, novembre 2002.

⁸ Titolo originale 『日本沈没』, Tōkyō, Kobunsha, 1973.

dalle teorie di Marx e di Freud, la narrativa di Tsutsui Yasutaka è un mezzo con cui l'autore espone i problemi della società ipercapitalista del Giappone contemporaneo per colpa della quale la realtà stessa di una persona viene percepita come *iperfinzione*⁹ con la sua continua necessità di intrattenere e produrre. Il fatto che si trovi Tsutsui ancora attivo nel 1993, anno in cui pubblicò *Paprika*, dimostra come la fantascienza abbia saputo trasformarsi e adattarsi alle esigenze del tempo. Se nella letteratura d'oltreoceano si devono aspettare più di tre decenni per vedere la fantascienza venire contaminata da idee dei movimenti New Wave degli anni 1970, a quella giapponese servono pochi anni. Già nella seconda generazione di scrittori del genere ci sono personalità che accennano a tecnologie cyborg e a protoforme di corpi postumani. È questo il caso di Tanaka Koji (1941) la cui opera prima, nonché immediato classico fantascientifico, *Genkaku no Chiheisen* (Orizzonte allucinato, 1972)¹⁰ dove si trova la commistione di atmosfere cyberpunk e la presenza di corpi mutanti in grado di intervenire e modificare la storia dell'essere umano. Lo spirito di progresso all'interno del genere della fantascienza tocca aspetti al di fuori delle storie scritte e stampate su carta. Considerando che le opere anglo-americane portate in traduzione, allo stesso modo degli autori di fantascienza più apprezzati e studiati sono tutti uomini, non stupisce che anche i racconti pubblicati nelle riviste giapponesi e gli autori premiati siano tutti uomini. Come afferma Tatsumi, il mondo letterario giapponese ha sempre avuto la tendenza a essere popolato da sole figure maschili, dimenticandosi che le grandi opere classiche appartengono a mani femminili.¹¹ La tendenza a creare realtà letterarie, sociali e di potere, esclusivamente maschili è sostenuta anche dalla pratica storica di non permettere alle donne di proseguire - in alcune società persino di iniziare - gli studi. Il ruolo della donna non era quello di pensare ma di servire l'uomo nel comfort della propria casa. Senza un'appropriata istruzione, non si riesce a raggiungere un livello di alfabetizzazione adeguato nemmeno per scrivere un racconto breve, figurarsi pubblicarne uno. Con il passare dei decenni, dei secoli, le cose cambiano. Le donne di tutto il mondo iniziano a far sentire la propria voce nella disperata necessità di più diritti, di pari opportunità, di rispetto. È degli anni 1970 l'esplosione del movimento femminista, ed è nello stesso periodo che in Giappone tre donne riescono a infiltrarsi all'interno del club maschile di scrittori di fantascienza. Tra queste colei che in assoluto ha influenzato di più la letteratura speculativa femminile giapponese successiva, con la sua estetica camp e l'esplorazione del

⁹ Tatsumi Takayuki, "Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997", p. 110.

¹⁰ Titolo originale 『幻覚の地平線』, Tōkyō, Hayakawa Shobō, 1974.

¹¹ Si pensi alle dame di corte del periodo Heian come Murasaki Shikibu, scrittrice dell'opera magna *Genji monogatari* (Storia di Genji, 1000-1012), o a Sei Shōgōn e il suo *Makura no sōshi* (Note del guanciale, 1002).

corpo femminile tra l'ibrido e il postumano, è Suzuki Izumi (1949-1986). Saranno donne anche gli scrittori rappresentativi della terza generazione. Arai Motoko (1960), fin dal debutto ha colpito i critici per il suo stile: il narratore in prima persona è sempre femminile e in quanto tale per la prima volta parla al lettore da un punto di vista femminile riguardo temi sociali e ideologici. Non a caso il suo *Chigurisu to Yūfuratesu* (Tigri ed Eufrate)¹² non solo vinse il Nihon SF Taishō Award del 1999, ma fu anche anticipatore del movimento postfemminista. Altra protagonista di questo periodo è Ōhara Mariko (1959). Attualmente attiva come membro della SFWJ - ne fu presidente dal 1999 al 2001 accanto alla critica Kotani Mari - nel corso della sua carriera ha scritto principalmente racconti brevi ambientati in realtà cyberpunk e ispirati dai grandi scrittori di fantascienza Occidentali come A. E. van Vogt. A differenza dei loro predecessori, i membri della quarta generazione di scrittori di fantascienza giapponese non provengono dalle riviste del genere, né vengono pubblicati in case editrici specifiche per la sola fiction speculativa. In seguito alla crisi degli anni 1990, le opere di autori come Matsuo Yumi (1960), Ueda Sayuki (1964) e Sena Hideaki (1968) vengono contaminate da tematiche fantasy o horror. Il potenziale della fantascienza giapponese, da sempre interessata a immaginare il futuro per parlare del presente e dei suoi legami col passato, non si limita alla caparbietà con cui si è imposta all'interno del canone della letteratura giapponese. Le realtà create dalle scrittrici del genere, tra utopie femministe e relazioni omoerotiche, hanno la potenza di scuotere il panorama politico del Giappone contemporaneo attirando l'attenzione sui temi dell'identità di genere e sul problema dell'imparità dei sessi. Sono autrici come Suzuki e Ohara che, seppur non aderenti in maniera ortodossa al movimento femminista, colpiscono per la loro rappresentazione di che cosa significhi essere donna in una società iper-capitalista e patriarcale. La presenza di figure femminili all'interno dell'universo fantascientifico giapponese ha destato scalpore all'epoca, quando si credeva che un romanzo scritto da una donna non interessasse a nessuno, soprattutto non al pubblico a maggioranza maschile del genere speculativo. La verità è che né gli intellettuali né il pubblico erano abituati all'idea che una donna potesse perseguire una carriera lavorativa di successo e imprimere nero su bianco quegli ideali e desideri negatigli proprio dagli uomini al potere. Anche la componente più prettamente femminista delle storie di queste scrittrici venne criticata, forse come risposta emotiva alla realizzazione che prima di allora non si era mai cercato di ipotizzare attraverso il genere (quello letterario della fantascienza) nuove espressioni di genere (quello in cui si identifica una persona) così da

¹² Titolo originale 『チグリスとユーフラテス』, Tōkyō, Shūeisha, 1999.

intavolare discorsi e studi in grado di sfidare quelli vigenti per quanto riguarda il ruolo della donna, la propria sessualità e il proprio corpo. Tutti discorsi che si uniscono a quelli già avviati sulla percezione giapponese dell'Altro, inteso come corpo geopolitico colonizzato e a sua volta orientalizzato.¹³

Inizialmente ispirati dal tecno-capitalismo americano, gli scrittori giapponesi di fantascienza capirono ben presto di dover localizzare la finzione dei loro mondi cyberpunk e della pseudo-scienza discussa al loro interno entro l'immagine del Giappone, la stessa spesso distorta dallo sguardo anglo-americano. Si va così a creare una situazione in cui gli scrittori giapponesi importano nelle proprie opere tecniche e tematiche Occidentali; viceversa, gli scrittori di fantascienza Occidentali si appropriano delle creature e degli espedienti narrativi della tradizione giapponese per attirare un pubblico più vasto di lettori, nel nome di un'internazionalità culturale che risulta, in realtà, impari e poco chiara. È così che si creano tutte quelle immagini che intuitivamente sono ora collegate al genere di finzione speculativa, come ad esempio gli inconfondibili robot che dal *Tetsuwan Atomu* (Astro Boy)¹⁴ di Tezuka Osamu (1928-1989) in poi hanno popolato la cultura pop giapponese, esplorando e ridefinendo le relazioni tra macchina e uomo. Si è già accennato come la fantascienza esplori questo rapporto in relazione alle crescenti tensioni tra tradizione e modernità, ma che urbanizzazione e cambiamenti sociali minacciano di mettere l'una contro l'altra. Quando, però, le due trovano un punto di simbiosi, ecco che gli autori sono in grado di creare scenari alla *Kōkaku Kidōtai* (Ghost in the Shell):¹⁵ inconfondibili ambienti decadenti popolati da avanzate macchine tecnologiche e illuminati da centinaia di insegne al neon. Allo stesso modo di innovazione e tradizione, personaggi robot e cyborg sfidano i concetti di corpo e di mente, aprendo nuove possibilità di espressione dell'identità umana.

Il cyborg è uno dei prodotti di fantascienza più ricorrenti nella narrativa di fantascienza proprio perché il suo ibridismo permette allo scrittore di mettere in discussione il concetto di corpo umano in relazione anche all'identità nazionale così come a quella di genere. Ripensare al concetto di essere umano grazie all'applicazione in campo filosofico delle più avanzate tecnologie è alla base degli studi postumani. Modificando il corpo umano

¹³ Stephan Würrer, "A Short History of Ambivalence Toward the Feminist Utopia in Japanese Science Fiction", *Science Fiction Studies*, SF-TH Inc., Vol. 49, marzo 2022, p. 74.

¹⁴ Titolo originale 『鉄腕アトム』, serie manga composta da 23 volumi usciti in Giappone dal 1952 al 1968 sulla rivista *Shōnen*. Il protagonista Atom, Astro Boy nelle versioni in traduzione, è tra i migliori personaggi dei fumetti di sempre nonché uno dei simboli più iconici della tradizione manga giapponese.

¹⁵ 『攻殻機動隊』 è un film d'animazione diretto da Oshii Mamoru nel 1995 il cui soggetto è basato sull'omonimo manga di Shirō Masamune.

con componenti meccaniche, o collegandolo a software di intelligenze artificiali, si potrebbero superare quelle limitazioni biologiche e cognitive che bloccano l'uomo in una stasi lunga millenni. L'essere umano, infatti, vive una natura intrinsecamente mutevole. Le domande aperte dal pensiero postumano possono aiutare a capire ancora più a fondo il concetto stesso di umanità. Poste queste brevi considerazioni generali sul pensiero postumano, è chiaro che esso porti alla luce questioni importanti riguardo la società capitalista di oggi: se il corpo dell'essere umano perde la sua centralità, distinzioni come quelle di genere, di sessualità, di appartenenza culturale e di potere perdono l'egemonia attuale rivelandosi, di fatto, come dei limiti alla sua stessa evoluzione. Per la maggior parte, quelle del postumanesimo sono riflessioni speculative, motivo per cui hanno trovato terreno fertile nella fantascienza contemporanea. Negli ultimi decenni, gli autori del genere si servono di mondi immaginari per esplorare le possibili conseguenze dell'evoluzione dell'uomo oltre i suoi attuali limiti biologici. Questi corpi nuovi possono essere robot o cyborg, ma anche entità aliene così come pure stringhe informatiche che formano il linguaggio artificiale.

Sono i corpi protagonisti delle opere che verranno analizzate nell'ultimo capitolo di questa tesi, i quali affrontano le sfide riguardo l'identità dell'essere umano, in dettaglio la specificità dell'essere donna, andando a limare i confini tra antropomorfo e meccanico così da poter liberamente parlare di problemi sociali di un paese, il Giappone, un paese dal passato colonialista, caratterizzato dall'elevato uso della tecnologia e da una società basata su gerarchie di potere tipiche di realtà capitaliste e patriarcali. La fantascienza giapponese contemporanea continua a confrontarsi con temi femministi, anche se in modo ambivalente. Mentre alcuni autori esplorano utopie femministe, altri si soffermano sulla contraddittorietà dei ruoli di genere nella società giapponese. Con l'ascesa di diverse autrici femminili e queer, la fantascienza giapponese ha espanso i suoi confini creando un comitato specifico, l'Associazione Giapponese per il Fantasy e la Fantascienza femminista (ジェンダーSF研究会), con il compito di premiare le opere di fantascienza il cui tema centrale è quello dell'esplorazione di questioni di genere e di femminismo. Nel 2001, è la critica Kotani Mari a fondare il *Premio Sense of Gender* (abbreviato in SOG) che richiama ai principi del *Premio James Tiptree* istituito negli Stati Uniti nel 1991 come riconoscimento per le opere che attraverso la narrativa fantascientifica hanno contribuito a esplorare il significato e le possibili alterazioni dell'identità di genere e sessuale. Le questioni etiche sollevate dalle idee postumane nell'era dell'iper-realtà possono senza dubbio rimodellare il genere della

fantascienza in questo nuovo millennio. Di recente, un altro tema che si è diffuso tra gli scrittori di finzione speculativa è quello dell'apocalisse. Nonostante la fine del mondo causata da catastrofi sia un elemento ricorrente nella letteratura del genere da molto tempo, quella contemporanea esplora le potenziali conseguenze dei progressi tecnologici e del collasso sociale. La distruzione in sé non fa che da sfondo alle questioni esistenziali che preoccupano e mettono in dubbio la resilienza dell'essere umano. Tra le prime cause di catastrofi - lo si vede in fantascienza ma sempre più anche nella realtà - c'è la questione ambientale con eventi meteorologici estremi, innalzamento delle acque e inquinamento atmosferico. Soprattutto per quest'ultimo caso, la colpa ricade sullo sviluppo industriale incontrollato. Le narrazioni apocalittiche contemporanee sono interessanti perché mettono in luce l'ambiguità verso il progresso tecnologico che può migliorare le condizioni attuali ma anche rappresentare un rischio se si perde il controllo dei suoi sistemi operativi. Il caos che si creerebbe in caso di perdita di controllo delle macchine potrebbe portare al collasso dell'umanità stessa. È per questo che gli scrittori di fantascienza che narrano di realtà postumane cercano di incorporare nelle proprie opere la questione del controllo delle nuove tecnologie: sollevare domande sulla moralità della simbiogenesi tra uomo e macchina permette di porre dei freni in modo da prevenire il diffondersi di nuove forme di iniquità e pericolo. È nelle situazioni critiche che l'essere umano rivela tutto il suo attaccamento alla vita appellandosi, nel caso giapponese, alle credenze riguardo l'esistenza imparate dal contatto con le varie filosofie del paese, da quella shintō allo zen.¹⁶ Dalla politica alla pura immaginazione, passando per lo sviluppo tecnologico fino ad arrivare a ripensare l'identità dell'essere umano; la fantascienza si svela ai suoi lettori come strumento per criticare la società contemporanea, ancora legata a tradizioni passate, così da indirizzarla verso un futuro più inclusivo e libero. In questa tesi si propone il viaggio della fantascienza giapponese tramite le voci di autrici donne contemporanee.

¹⁶ Semiha Karaoğlu, *The Evolution of Japanese Women's Status Throughout History and Modern Japan's Question: Are Japanese Women 'Empowered' Today?*, Japanese Studies Association, giugno 2018, pp. 6-7.

CAPITOLO 1.

DONNE TRA FANTASCIENZA E SOCIETÀ

Parlando del ruolo della donna nella società giapponese, si può collocare all'immediato dopoguerra l'evoluzione del sistema familiare, riconducibile in parte alla maggiore esposizione a tendenze provenienti dall'Occidente riguardo i temi della famiglia, della fertilità e dei ruoli di genere. Analizzando questi cambiamenti è possibile capire la complessa relazione tra il patrimonio culturale di un singolo paese, con valori economici e sociali ancorati a tradizioni religiose o secolari, e le altre realtà sparse per il mondo. Tra i cambiamenti più significativi, quello a cui è stato dato ampio spazio mediatico è senza dubbio quello del calo della natalità. La scelta di creare una società sempre più urbanizzata comporta una serie di conseguenze, tra cui quelle di spazi vivibili più stretti e di un maggior senso di indipendenza, a loro volta causa di nuclei familiari piccoli. Un tempo era normale per le famiglie giapponesi unire sotto lo stesso tetto più generazioni, così da potersi aiutare a vicenda sia a livello economico che per spartirsi le responsabilità domestiche. Adesso, invece, con i ritmi lavorativi sempre più esigenti e la società giapponese sempre più sull'orlo di una crisi economica, la popolazione è disincentivata dal proseguire la vita familiare tradizionale che vede due individui di sesso opposto frequentarsi per poi sposarsi e infine mettere su famiglia. Quest'ultima, in Giappone, vedeva assegnati ruoli e responsabilità ben distinte a uomini e donne. Durante il periodo Tokugawa (1603-1868), gli uomini rappresentavano i capifamiglia, mentre le donne erano coloro che si occupavano dei lavori domestici e della cura delle altre persone.¹⁷ Tuttavia, l'aumento della partecipazione della donna all'interno del contesto lavorativo e la conseguente necessità di cambiare atteggiamento riguardo il ruolo delle donne nella società, hanno spinto il Giappone a cambiare approccio sulle sue politiche di genere. Gli sforzi politici del Giappone per combattere la disuguaglianza di genere e promuovere la partecipazione delle donne nella forza lavoro aprono le porte ai discorsi femministi sul raggiungimento della parità di genere provenienti da altri paesi sviluppati dove tali discorsi vengono portati avanti da tempo. Tra i temi trattati dalle varie critiche femministe, particolarmente popolari in Giappone risultano essere quelli sull'espressione di sé e sulla sessualità.¹⁸ Sono entrambe tematiche complesse e in perenne mutamento in un paese come il Giappone prone a rapide evoluzioni

¹⁷ Semih Karaoğlu, *The Evolution of Japanese Women's Status*, p. 4.

¹⁸ Per approfondire il tema del femminismo in Giappone si consiglia Vera Mackie *Feminism in Modern Japan. Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge University Press, 2009.

socio-politiche. A livello globale, i movimenti femministi hanno spinto per garantire alle donne pari accesso alla rappresentanza della vita pubblica nel proprio paese. Questo si traduce con la possibilità acquisita delle donne di votare e di candidarsi in politica, di avere accesso ai più alti gradi di istruzione e di poter essere impiegate in qualsiasi settore lavorativo. Una volta passate tutte queste riforme del sistema giuridico, la donna giapponese ha avuto accesso a una vita da cittadina uguale con pari diritti e opportunità dell'uomo. I discorsi femministi in Giappone hanno avuto anche il ruolo determinante di sfidare i tabù attorno al sesso e a ripensare le tradizionali norme riguardo la sessualità della donna. Sono discorsi molto importanti che vanno oltre il semplice atto sessuale per abbracciare tutta una serie di tematiche relative alla donna che si andranno ad analizzare in dettaglio di seguito in questo capitolo. Rivendicare l'autonomia sessuale della donna implica l'assoluta autorità della donna nel decidere se e quando diventare madre, ma significa anche non giustificare più in alcun modo la violenza di genere, contro la quale si chiedono dure e serie sanzioni a qualsiasi segno di molestia. La rivoluzione del femminismo in Giappone risiede proprio nelle sue critiche riguardo la sessualità, in grado di portare a galla problemi radicati nella società giapponese, come i discorsi sul consenso e sulla libertà della donna di fare scelte sul e per il proprio corpo. Il percorso verso l'uguaglianza e l'indipendenza non è privo di ostacoli. La donna ha dovuto aspettare secoli prima di entrare a far parte del mondo lavorativo nel secondo dopoguerra così da poter sperare, un giorno, di essere considerata al pari dei colleghi uomini. Tuttavia, a fine ventesimo secolo si trova di fronte a un bivio. Se decide di proseguire la carriera lavorativa, battendosi per la propria emancipazione e le proprie ambizioni, viene giudicata egoista verso i genitori che vorrebbero vedersi nonni e la società che vorrebbe vederla madre.¹⁹ Viceversa, se decide di dedicarsi alla famiglia, è vittima di quel sistema di potere, il patriarcato, secondo cui una donna non può realizzarsi in quanto tale se non come moglie e madre.²⁰ Qualsiasi strada una donna decida di percorrere sarà comunque giudicata. Dallo scoppio della bolla economica a inizio anni 1990, quando si è palesato questo paradosso, i vari governi che si sono susseguiti alla leadership del Giappone hanno cercato di affrontare il problema proponendo misure che andassero a equilibrare lavoro e vita privata proponendo orari più flessibili per chi ha famiglia. Parte delle stesse politiche sono i finanziamenti stanziati per incentivare le famiglie ad avere figli, meglio se più di uno. Decidere se tali misure abbiano o meno contribuito a risolvere il problema del calo delle

¹⁹ Jonathan Walli, "The Paradox of Mariko Mori's Women in Post-Bubble Japan. Office Ladies, Schoolgirls, and Video-Vixens", pp. 6-7.

²⁰ Amanda C. Seaman, "Two for One: Pregnancy and Identity in Hasegawa Junko's *The Unfertilized Egg*", pp. 4-5.

nascite non è interesse di questa tesi. Tuttavia, se il governo ha attuato delle politiche per incentivare le donne a partorire, non si può dire lo stesso per quanto riguarda la tutela della loro immagine. Il tema del corpo femminile è tra i più dibattuti nel panorama di studi femministi e di genere e fa riferimento a esperienze e sensazioni provate dal singolo all'interno della propria pelle ma scatenate da percezioni esterne. Gli standard di bellezza sempre più irraggiungibili senza il ricorso a make-up, chirurgia o diete estreme, creano aspettative altrettanto irreali per quanto riguarda l'immagine della donna perfetta. Un tipo di donna desiderata dagli uomini e che esiste solo attraverso il loro sguardo. Tuttavia, essendo il mondo della narrativa così come quello dei prodotti multimediali formato per la maggior parte da uomini, questa idea irrealista della donna si è fatta largo per anni in libri, film, anime etc. creando così un'aspettativa reale del ruolo e del corpo femminile. Le donne immaginate dagli uomini hanno il fisico minuto, arti scheletrici, ma allo stesso tempo devono avere curve voluttuose. Devono avere un tono di voce acuto per apparire sempre disponibili e soprattutto devono essere sempre disponibili ai bisogni dell'uomo. La conseguenza più concreta di questo fenomeno è la poca rappresentazione sentita da parte del pubblico femminile di lettrici. Quella meno evidente, che l'opinione pubblica tende a sottovalutare, è l'aumento di donne, specialmente tra l'età adolescenziale e la prima età adulta, affette da disturbi alimentari, spinte all'estremo da aspettative e da commenti offensivi riguardo la propria forma fisica.²¹ Le critiche femministe hanno influenzato le discussioni sulla rappresentazione delle donne nei media e nella cultura pop. Ciò ha portato a creare personaggi femminili meno stereotipati in favore di caratteri più autentici e rappresentativi. In questa tesi si analizzeranno i casi di scrittrici donne che hanno saputo andare contro la corrente sessista dell'ambiente fantascientifico giapponese, dando vita tra le pagine delle loro opere a donne libere di esprimere la propria sessualità, a utopie femministe dove la donna non deve stare ai desideri dell'uomo. Ancora più rilevante è il contributo di queste autrici a mostrare una versione meno edulcorata della maternità, rivendicando il diritto delle donne di scegliere a che tipo di mutamenti sottoporre il proprio corpo.

Il mondo della fantascienza giapponese degli anni 1970, così come quello della letteratura in generale, aveva tutte le caratteristiche di un club letterario riservato esclusivamente agli uomini. Per comprendere il clima di quegli anni si cita un pezzo

²¹ Nomura Kyoko et al., *The Association of Body Image Self-Discrepancy With Female Gender, Calorie-Restricted Diet, and Psychological Symptoms Among Healthy Junior High School Students in Japan*, National Institute of Health, 2021.

dell'intervista apparsa nel numero del 1977 di *Kisō tengai* (Strane idee dall'aldilà), una rivista dedicata al genere, tra l'autrice emergente Suzuki Izumi e lo scrittore Mayamura Tako,²² un'autorità della letteratura speculativa in Giappone. Suzuki, quasi scherzando, chiese a Mayamura se potesse entrare nel SFWJ il cui organico di circa trenta membri vede la presenza di soli uomini. Di tutta risposta lo scrittore si mise a ridere credendola un'ottima battuta. Suzuki e le altre (poche) scrittrici sue contemporanee venivano trattate come personalità esterne al mondo della fantascienza, al massimo come turiste del genere.²³ Non è, dunque, difficile immaginare come mai ci siano poche opere famose di scrittrici donne di fantascienza moderna in Giappone. Non solo, essendo i lettori così abituati a leggere opere scritte da uomini, soprattutto del genere di nostro interesse, erano anche loro stessi a rifiutare la donna come autrice di fantascienza. Questo almeno per quanto riguarda romanzi e racconti. Il mondo dei manga ha da sempre un sottogenere indirizzato a un pubblico femminile e scritto da mani femminili. Quello che fanno alcune *mangaka*, prima tra tutte Moto Hagio, è sfruttare il canale dei manga per ragazze per scrivere di fantascienza, evitando così di dover fare i conti con il club tutto al maschile della controparte letteraria. Se gli uomini immaginavano universi alternativi e sognavano avventure fantastiche come tributo all'esponenziale crescita economica del Giappone degli anni 1980, le donne stavano portando avanti tutto uno studio su come la figura femminile si vedeva e veniva vista in quel periodo in termini di relazioni, di famiglia, di stile di vita e di sesso. Come afferma Ebihara, le opere di fantascienza scritte da donne sono, dunque, materiale di ricerca eccellente per gli studi di genere.²⁴ La fantascienza giapponese scritta e pensata da donne esplora i classici temi della fiction speculativa, ma lo fa in modo diverso dai colleghi. Alla finzione si affiancano e si mescolano temi quali l'identità di genere e la lotta contro le minoranze. Grazie alla malleabilità dei corpi post-umani, le autrici sono in grado di affrontare questioni sociali spinose di attualità, sfidando i canoni tradizionali con speculazioni di futuri alternativi. Si è specificato il corpo postumano perché è protagonista assoluto della fantascienza femminile giapponese. Le miglierie apportate al corpo umano sfruttando i progressi della medicina e della cibernetica permettono di ridefinire il concetto stesso di corpo, tanto più quello di identità di genere. È attraverso queste alterazioni corporee che i personaggi di autrici come Ōhara Mariko vivono vite fluide, cambiando costantemente forma tanto da rendere superfluo l'uso statico dei pronomi personali genderizzati. Lo si nota sempre in Ōhara nel suo romanzo

²² "SF-otoko to onna" (SF-uomini e donne) in *Kisō tengai*, marzo 1977.

²³ Joseph Daniel, "How Izumi Suzuki Broke Science Fiction Boys' Club".

²⁴ Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation: Reading *Marginal* with Unisex Reproduction as a Key Concept", p. 2.

Hybrid Child, ma anche in Suzuki Izumi in racconti come *Yoru no Pikunikku* (Picnic notturno)²⁵ dove ogni membro di una famiglia decide di prendere l'aspetto e di comportarsi come la società vede diversi tipi di individui: la madre protettiva, il padre intellettuale, il figlio romantico e la figlia adolescente ribelle. Nel primo esempio le alterazioni servono ai personaggi per sopravvivere e per trovare pace con la propria identità, mentre nel secondo servono a disvelare ironicamente i costrutti sociali del binarismo e ruoli di genere. La fantascienza femminile giapponese, infatti, offre un'importante piattaforma dove criticare le strutture patriarcali ed eteronormative della società. Le nuove possibilità di identità, non semplicemente femmina ma nemmeno maschio, danno nuova forza alle protagoniste di queste storie per lottare per la propria affermazione contro le istituzioni che vorrebbero controllarle e limitarne le scelte solo perché ricadono in una categoria sottoposta allo sguardo dell'altra categoria dominante, quella del maschio etero cissessuale. Per cui, le autrici si servono delle trasformazioni dei corpi postumani per pensare - insieme ai loro lettori - a nuovi mondi dove le donne possano muoversi in libertà senza pregiudizi, senza oppressioni. I metodi per osservare i problemi della società tramite il filtro della fantascienza sono svariati. Ad esempio, sempre in Suzuki, tali problemi vengono esasperati a tal punto da far sembrare tutto vano e irreversibile fino ad arrivare a un finale paradossale per cui tutto questo eccesso si trasforma nella lucida realizzazione che c'è sempre la possibilità di miglioramento: tale finale sembra suggerire che sarebbe sufficiente fare le scelte giuste e lottare per le cose giuste tutti insieme. Altre autrici, invece, tendono a essere ancora più catastrofiche. In molti dei mondi immaginati dall'autrice e illustratrice di manga Hagio Moto il cambiamento è possibile solo in seguito a un disastro ecologico che va a riscrivere il patrimonio genetico dell'essere umano. Solo una volta distrutti i vecchi sistemi si può ripartire da zero pensando a nuove possibilità. La fantascienza permette agli autori di immaginare futuri alternativi e società (dis)(u)topiche. Se poi la letteratura di speculazione si mescola a ideali femministi allora assistiamo alla creazione di mondi in cui l'uguaglianza di genere è pienamente realizzata nella forma delle cosiddette utopie femministe, luoghi abitati da sole donne, incontaminati da normative eterosessuali. Sono mondi, questi, che con le loro provocazioni sfidano le regole del mondo reale e allo stesso tempo mettono in luce la necessità di equilibrio: un mondo dove gli uomini vengono completamente annichiliti è tanto sbagliato quanto il mondo in cui le donne sono sottomesse.²⁶ In sintesi, la fantascienza femminile

²⁵ Tradotto in inglese da Sam Bett come *Night Picnic* e contenuto nella raccolta *Terminal Boredom* uscita per Verso nel 2021, pp. 73-94.

²⁶ Per quanto riguarda la letteratura fantascientifica femminile Occidentale si cita il capolavoro di Joanna Russ *The Female Man* (Stati Uniti, Bantam Books, 1975); mentre per la letteratura giapponese si anticipa *Onna to*

giapponese offre una prospettiva unica e stimolante sulla rappresentazione del genere, sempre più fluido grazie alla caratteristica plasmabile dei corpi postumani. Il sapiente dosaggio di elementi speculativi e critica sociale fa sì che le opere di autrici giapponesi, di cui prenderemo in considerazione in questa tesi le tre citate sopra, rappresentino un importante contributo per discussioni più ampie riguardo temi quali l'identità di genere, la parità dei sessi e la libertà di esprimere la propria sessualità. La fantascienza ha sempre avuto il potere di trascendere il fantastico per parlare di problemi quanto più reali e terreni esistono a questo mondo. Futuri alternativi dal labile confine tra utopia e distopia ed esplorazione del corpo postumano sono stati indagati anche da autori, giapponesi e non, prima dell'introduzione di figure femminili nell'ambito della speculazione durante gli anni 1970. Tuttavia, sono state queste ultime a rivendicare l'essenzialità di questi temi quali chiavi di codifica della situazione della donna e delle minoranze nella società contemporanea. In questa sezione si vuole sottolineare come l'esplorazione della fluidità di genere e sessuale, in relazione al femminile, ha permesso la creazione di uno spazio in cui autrici e lettrici possano esprimere le proprie ansie e frustrazioni in maniera sicura e libera da pregiudizi. Con questo non si intende insinuare che le loro opere siano indicate ad un solo pubblico femminile. In fin dei conti le donne hanno sempre letto letteratura prodotta da uomini e, forse, intesa per un pubblico tale, eppure ne hanno sempre tratto riflessioni. Altrettanto potente è la fantascienza femminile, la cui forza risiede anche nel suo essere riuscita a penetrare il canone letterario giapponese fino ad allora strettamente maschile.

Attraverso il filtro della fantascienza, un artista - si prende qui in considerazione quello giapponese - è in grado di analizzare valori e usanze "scomode" della società a cui appartiene che altrimenti non potrebbe trattare con altrettanta sincerità. Il comportamento delle donne che si muovono nei mondi futuristici della fantascienza giapponese stona con il sentimento di progresso che si percepisce in questo tipo di narrazioni. Tali figure femminili non rispecchiano il contesto del Giappone del boom economico²⁷ in cui sono immerse, creando l'immagine alienante di un corpo che sembra coesistere in tempi cronologicamente incompatibili: gli anni di fine XX secolo e quelli di un futuro lontano, oltre il XXI secolo. La bolla economica che si creò a fine anni 1980 portò un'ondata di ottimismo tra i giapponesi,

onna no yo no naka (Un mondo di donne e donne, Tōkyō, Hayakawa Bunko, 1978) di Izumi Suzuki analizzato nel secondo capitolo di questa tesi.

²⁷ L'apprezzamento dello yen come uno dei risultati dell'accordo di Plaza del 1985, tra le altre cause, portò il Giappone a vivere un momento di boom economico senza precedenti tra il 1986 e il 1991. La bolla speculativa (バブル景気) riguardò soprattutto il mercato finanziario e il settore immobiliare giapponese. Rosa Caroli e Francesco Gatti, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, 2017, pp. 235-236.

ancora psicologicamente scossi dalla sconfitta, sentita come terribilmente umiliante, della Seconda Guerra Mondiale. Questo ritrovato benessere spinse il Giappone a puntare sempre più in alto non solo entrando nella realtà, sempre più presente a livello globale, del consumismo, ma aggiornando anche il proprio approccio su temi di diritti e opportunità in linea con le grandi potenze Occidentali. La donna della seconda metà del XX secolo fa ormai parte dell'organico delle aziende giapponesi, ma non si può ancora definire emancipata in quanto relegata a ruoli minori, a tratti quasi servili, nonché a stipendi inferiori se comparati a quelli degli uomini che svolgono le stesse mansioni. Tuttavia, se nella condizione della donna che vive nelle aree urbane del Giappone si possono notare cambiamenti dovuti al benessere del dopoguerra e all'influenza americana, la popolazione femminile media rimane divisa tra l'abbracciare l'innovazione sociale e il mantenere la tradizione del casalingo. Si sottolinea così, in modo evidente, un doppio approccio verso le tematiche femministe, arrivate in Giappone grazie al diffondersi delle opere di Simone de Beauvoir. Da una parte abbiamo quella che Kanai Yoshiko definisce 'generazione post-femminista'.²⁸ Una donna che segue le ultime tendenze in fatto di moda e trucco, che rifugge tutto quello che è sporco e che, dunque, non partecipa alle discussioni su problemi sociali come maternità o inquinamento. Dall'altra c'è la donna che rivendica la dignità della vita da casalinga - concetto che risulta difficile a coloro che aderiscono al movimento femminista nei paesi occidentali. A fine anni 1990 quella sottoposta a pregiudizi sociali era la donna giapponese lavoratrice. Inizialmente "liberata" dal suo posto tra le mura di casa, quest'ultima si vede nuovamente marginalizzata da una realtà aziendale da sempre dominata da uomini.²⁹ Anche dietro alla nuova generazione di femministe giapponesi, si nasconde l'ombra del sistema patriarcale che sottomette la donna anche nella realtà appena conquistata. Si prende come esempio il ruolo della donna d'ufficio, in giapponese abbreviato in OL dall'inglese *office lady*, a partire dallo scoppio della bolla speculativa in poi. I suoi compiti sono semplici, dal rispondere alle chiamate, al fornire fotocopie quando richiesto fino ad offrire servizi non professionali ai colleghi uomini come preparare e portare il tè in momenti diversi della giornata lavorativa. Il contributo alla fantascienza giapponese nonché al movimento femminista delle autrici di cui parleremo avanti è quello di chiedersi come potranno evolvere la crescita esponenziale della tecnologia e i bisogni della società, senza danneggiarsi a vicenda.

²⁸ Kanai Yoshiko, "Issues for Japanese Feminism" in *Voices from Japanese Women's Movement*, New York, Ampo Japan Asia Quarterly Review, 1996, pp. 3-4.

²⁹ Ide Sachiko in Jonathan Wallis, "The Paradox of Mariko Mori", p. 6.

Sessualità

Si è visto come la bolla speculativa del 1986 abbia portato un'ondata di benessere che si è poi estesa anche dopo il suo scoppio qualche anno dopo. Il continuo spreco di soldi e la presenza di sempre più oggetti di facile consumo nel mercato portò i giapponesi ad adottare uno stile di vita di stampo tipicamente consumista come fosse ancora la fine degli anni 1980 senza però averne la disponibilità e sicurezza economica. La mancanza di quest'ultima trasformò in breve tempo l'ottimismo dei giapponesi per la loro ricchezza, non solo a livello interno ma su scala mondiale, in un senso di ansia e precarietà da cui non si libereranno che in parte solo decenni dopo. Come conseguenza, i giapponesi cercarono nuovi metodi per allietare il loro vivere quotidiano, nuovi piaceri legati spesso alla cultura americana da cui il Giappone ha cercato di prendere spunto per diventare la potenza mondiale che è oggi. Una volta superato l'odio verso gli Stati Uniti d'America, nato con la Seconda Guerra Mondiale e cresciuto durante gli anni dell'occupazione (1945-1952)³⁰, si creò una nuova forma di cultura ibrida nel Giappone urbano. Con l'incedere degli anni 1990, il mescolarsi di beni materiali e filosofie autoctone con quelle occidentali arrivò al suo apice, creando terreno fertile per nuovi modi di pensare la sessualità e i ruoli di genere. A differenza delle fondatrici del movimento femminista, la seconda ondata di femministe cerca di revocare l'ordine sociale sfruttando la sensualità dei propri corpi, esaltando la propria bellezza con prodotti di tendenza. La depressione successiva allo scoppio della bolla economica innescò un meccanismo di autodifesa nella popolazione per cui i cittadini giapponesi continuarono a mantenere un tenore di vita come se la crisi non fosse mai iniziata. Il senso di ansia e instabilità economica venne anestetizzato dal desiderio di possedere sempre di più, intendendo sia beni materiali che non. In questo contesto sociale, il Giappone deve fare i conti con la tendenza da parte di un numero sempre maggiore di ragazze, anche giovanissime, ad entrare nel giro della prostituzione o nel mondo del porno. La libertà di espressione sessuale delle giovani post-movimento di liberazione della donna non solo è data per scontata, ma va in questo modo ad alimentare la strumentalizzazione del corpo femminile da parte del patriarcato. In una società dominata dagli uomini, in cui le donne dipendono completamente dallo status e dai soldi dei mariti, non serviva molto sforzo a questi ultimi per convincere una donna a compiacere i propri desideri. Tuttavia, con il conseguente cambiamento della società in cui ora la donna può permettersi di entrare negli spazi aziendali e avere uno stipendio suo, e dunque una maggiore libertà economica e d'espressione, l'uomo inizia a fare fatica a

³⁰ Okinawa rimase sotto l'autorità americana fino al 1972.

mantenere lo stesso comportamento esigente di prima. Trova una soluzione a questo emergente “problema” nelle ragazze giovani, più semplici da controllare e in cerca di soldi facili.³¹ Per le ragazzine del Giappone di fine secolo, inizi anni 2000 diventare *call girl*³² o andare ad appuntamenti retribuiti³³ con uomini d'affari era un modo semplice e veloce per mettere da parte i soldi che avrebbero permesso loro di comprarsi vestiti e trucchi dei grandi marchi di moda.³⁴ L’attrazione sessuale verso giovani ragazze in età adolescenziale potrebbe essere una conseguenza dell’immagine distorta del corpo di queste ultime in prodotti della cultura popolare quali manga e anime. Molto spesso le ragazze protagoniste di questi media hanno la caratteristica di avere un viso dai tratti infantili, guance piene e occhioni grandi e luminosi, in contrasto con un fisico dalle forme già mature. Un’altra caratteristica di questi personaggi è la loro distintiva uniforme scolastica. In Giappone, alle medie e alle superiori, gli studenti sono tenuti a portare una divisa che per i ragazzi è costituita principalmente da giacca, camicia e pantaloni mentre per le ragazze si opta per blusa e gonna. Seppur la lunghezza della gonna concessa dal regolamento scolastico deve rimanere sotto il ginocchio, le ragazzine nei manga e negli anime sono quasi sempre in minigonne che lasciano poco all’immaginazione. Questo non si nota solo in media scritti da uomini o pensati per un pubblico maschile, ma anche nelle opere *shōjo*. L’esempio più emblematico è la paladina della giustizia Sailor Moon che con le sue lunghe gambe slanciate, l’aderente e corta tenuta alla marinaretta ispirata all’uniforme femminile delle scuole medie, e i suoi lunghi capelli biondi che contornano il viso angelico viene da molti intesa come icona sexy (Fig. 1). L’enorme successo mediatico e commerciale di Sailor Moon ha avuto un forte impatto anche nell’industria pornografica giapponese. Una semplice divisa scolastica, attraverso lo sguardo lussurioso dell’uomo, diventa un trend sempre più richiesto da chi ne usufruisce. Si nota, inoltre, la tendenza ad associare questo genere di immaginario femminile con il superumano che sta nella loro capacità di usare poteri



Fig. 1. Usagi Tsukino (14) nelle vesti della paladina Sailor Moon dalla serie manga e anime *Sailor Moon* (1992) di Naoko Takeuchi / TOEI Animation

³¹ Commento del sociologo Murase Yukihiro in “Japan Tries in Vain to Stamp Out Teen Prostitution” di Takada Kazunori, *Reuters*, Tōkyō, 2003.

<https://gayglobe.net/japan-tries-in-vain-to-stamp-out-teen-prostitution/> [consultato il 08/06/2023]

³² Termine per indicare le donne che organizzano, via telefono, incontri con uomini per rapporti sessuali a pagamento (più di recente attraverso siti internet).

³³ In giapponese *enjo kōsai* (援助交際), pratica per cui un uomo mette un annuncio per avere compagnia durante un'uscita o una cena con ragazze più giovani in cambio di soldi. Spesso questi appuntamenti finiscono con la richiesta di un rapporto sessuale.

³⁴ Ryan Connel in Jonathan Wallis, “The Paradox of Mariko Mori”, p. 9.

speciali o nei loro corpi cyborg modificati con alte tecnologie uscite dai canoni della fantascienza. In una società dominata dagli uomini, anche la ragazzina degli *shōjo* non è più un solo modello per le giovani ragazze giapponesi, ma anche oggetto sessuale per quei consumatori di sesso maschile che cercano in media di fantasia un rimpiazzo della realtà del Giappone del XXI secolo. Il filtro della fantascienza trasforma corpi innocenti e vulnerabili in oggetti per l'intrattenimento sessuale degli uomini, senza, però, nascondere la preoccupante tendenza del paese post bolla economica a infantilizzare e al tempo stesso desiderare le giovani donne come espressione della loro virilità e dello sfoggio dei loro mezzi economici.

Se da un lato si è descritto il fenomeno per cui l'uomo giapponese post bolla economica ricerca in donne sempre più giovani - e per questo più facili da sottomettere sia a livello psicologico che fisico - dall'altro si nota la tendenza a feticizzare il corpo della donna adulta operando direttamente sulla rappresentazione del corpo maschile. Agli occhi dell'uomo, la donna manca di quella componente sessuale a lui indispensabile: il pene. Proiettare su questo corpo fallace le proprie fantasie e dominarlo è la risposta difensiva alla paura dell'uomo della castrazione intesa come perdita della propria sessualità e acquisizione di comportamenti stereotipicamente femminili. La fantascienza interviene anche in questo: permette all'uomo di creare un se stesso ancora più mascolino grazie all'utilizzo di tecnologie postmoderne e postumane.³⁵ Si creano così due filoni narrativi che portano all'estremo il binarismo di genere. Fernbach li chiama *hyper masculine cyborg*, per rappresentare la fantasia di una mascolinità ancora egemone, e *console cowboy*, che con la sua stretta relazione con la tecnologia veste i panni dell'uomo femminilizzato. All'apparenza opposte, entrambe le narrative si muovono tra la ricerca di una nuova soggettività postmoderna e il ripristino dell'immagine tradizionale di un uomo la cui posizione sociale non si sta perdendo. Feticizzare la donna, secondo gli studi freudiani,³⁶ serve a rimpiazzare quello che manca alla stessa e che provoca un certo tipo di ansia nell'uomo che la guarda. Ciò di cui la donna è in difetto è, ovviamente il pene, ma non inteso come semplice organo riproduttivo maschile. L'uomo pone come focus del suo fetish il pene che credeva possedesse anche la madre prima che il padre la castrasse.³⁷ E di questo ha ansia, ovvero che il padre possa castrarlo a sua volta come vendetta della fantasia edipica dell'uomo di possedere totalmente la madre. Normalmente l'uomo cresce sovrapponendosi alla figura del padre e dunque mantenendo una

³⁵ Amanda Fernbach, "The Fetishization of Masculinity in Science Fiction: The Cyborg and the Console Cowboy", p. 248.

³⁶ Sigmund Freud in Amanda Fernbach, "The Fetishization of Masculinity in Science Fiction", p. 237.

³⁷ *Ibid.*

soggettività eterosessuale. Tuttavia, può accadere che si ricorra a un oggetto per supplire al pene mancante della donna così da non dover cedere alla paura della castrazione fisicamente rappresentata dalla vagina. In questi casi, il desiderio della donna fallica potrebbe nascondere una sessualità maschile che l'uomo non vuole affrontare. Una sessualità che, in termini di ansia, pareggia con quella della castrazione in quanto entrambe viste dalle norme eterosessuali come mancanza di mascolinità. Il *cyborg* iper-mascolinizzato di cui parla Fernbach nel suo studio rappresenta proprio questa contraddittorietà dell'uomo. All'apparenza forte, grosso e mascolino, nasconde in realtà un corpo facilmente feribile, instabile e, soprattutto, artificiale. Tutta quella mascolinità ostentata altro non è che un artificio, costruita attentamente grazie all'uso di oggetti (fetish) che possano far passare come naturale il tipo di mascolinità ostentato da posizioni patriarcali ed eterosessiste.³⁸ Si arriva dunque alla conclusione che il *cyborg* iper mascolino della fantascienza è esso stesso la decostruzione della normale idea di mascolinità, intesa questa come proiezione delle proprie mancanze sulla donna, dal momento che mostra le proprie mancanze. L'eccesso di mascolinità dell'uomo che usufruisce di media fantascientifici ritrova nella figura del *cyborg*, lo rassicura riguardo una sua possibile femminilizzazione e, di conseguenza, sottomissione, in un futuro prossimo. Se la macchina, in tutto il suo vigore, è maschile, Fernbach riconosce essere femminile la sfera puramente tecnologica. Nella fantascienza maschile, il corpo della donna feticizzata trova due rappresentazioni: quella iperfemminile e sottomessa come le ragazzine negli *shōjo* e quella della donna fallica dominante. In entrambi i casi, tuttavia, la donna non riesce a liberarsi dagli eccessi della categoria di genere a cui viene fatta rientrare. Il cyberspazio, in cui si muove il *console cowboy* della Fernbach, è formato da matrici, termine che deriva dal latino *mater* ovvero “madre” o “grembo”. Si capisce già a partire da una semplice analisi linguistica, come lo spazio tecnologico sia altamente femminizzato, ma non per questo meno temuto. La connessione tra uomo e computer ricorda il tropo della donna fallica: femminile tanto quanto fatale. Lo spazio digitale è ibrido e sfuggente, al suo interno tutto è un non-essere incastrato in meccanismi perpetui di frammentazione e dissoluzione. La fatalità del femminile agli occhi dell'uomo risiede proprio in queste qualità fluide che minacciano di disintegrare l'ego maschile. Il gesto di “collegarsi” ad una console digitale ricorda il gesto della penetrazione e avvia nell'uomo una fantasia erotica di unione eterosessuale con la matrice-femmina. Anche se di un altro tipo rispetto al *cyborg*, il *cowboy* è comunque modello di mascolinità. La consapevolezza che persino in uno spazio dove tutto

³⁸ David Buchbinder in Amanda Fernbach, “The Fetishization of Masculinity in Science Fiction”, p. 241.

si dissolve, dove femminile e maschile non sono più separati da rigidi confini, l'egemonia del corpo maschile continui a mantenere una posizione privilegiata, segnerà la carriera di molte scrittrici donne di fantascienza giapponese, tra cui Suzuki Izumi di cui parleremo in un capitolo successivo a lei dedicato. La figura del *console cowboy* ci permette di anticipare anche un altro tema centrale in molte opere di fantascienza giapponese e non. quello della madre. Il *cowboy* digitale fantastica di unirsi con la matrice (madre) del suo computer, unione che richiama a immaginari pre-edipici in cui l'uomo ritorna nell'utero materno dove tutto è ancora da definire. Un luogo, quello del ventre materno dove non ci sono ancora ansie e paure per quanto riguarda la propria identità, sia di genere che sessuale. Grazie all'unione con la madre, l'uomo sfugge alla crisi d'identità dovuta ai repentini mutamenti della società giapponese contemporanea. La contraddittorietà che emerge dalla tendenza a ostentare, in questo tipo di opere di fantasia, una mascolinità eccessiva, non fa che confermare il progressivo dissolversi di gerarchie ed egemonie legate alla sessualità e al genere. Il feticismo del pene e la femminilizzazione di identità ibride si rivelano essere fantasie di evasione da norme e canoni tradizionali ormai impensabili nella realtà giapponese postmoderna.

Maternità

Osservando il panorama sociale del Giappone contemporaneo, il tema della maternità è tra i più discussi e contraddittori. Da un lato il paese sta assistendo, ormai da qualche decennio, a un continuo calo delle nascite.³⁹ Dall'altro lato l'idea romantica di famiglia felice è sempre più presente nelle opere di intrattenimento della cultura di massa giapponese.⁴⁰ Questo duplice fenomeno portò verso gli anni 1990 al fiorire di un genere letterario che può essere chiamato "letteratura della gravidanza", dall'omonima monografia della critica letteraria Saitō Minako.⁴¹ Dal 1919, anno della pubblicazione del romanzo autobiografico di Shimazaki Tōson *Shinsei* (Nuova vita)⁴², fino agli ultimi romanzi di Murakami Haruki, il tema della natalità è spesso narrato dal punto di vista maschile per cui l'evento principale della gravidanza è la reazione del protagonista alla notizia comunicatagli dall'amante. Si perde così

³⁹ Secondo i dati presi da Matsuyama Kanoko, "Japan's birth rate continues to decline, plunging to new record low", *The Japan Time*, febbraio 2023.

<https://www.japantimes.co.jp/news/2023/02/28/national/japan-record-low-births/> [consultato il 23/07/2023]

⁴⁰ Si pensi all'incredibile successo della serie manga e anime *Spy x Family* di Tetsuya Endo pubblicata dal 2018 sulla rivista *Shōnen Jump+* di Shūeisha. Alla base delle avventure dei personaggi c'è il rapporto tra Loid, Yor e la piccola Anya che da semplici attori all'interno di una famiglia fittizia, col tempo svilupperanno un affetto sempre maggiore gli uni verso gli altri, tanto da confondere le linee tra finzione e realtà.

⁴¹ Minako Saitō in Amanda C. Seaman, "Two for One", p. 2.

⁴² Titolo originale 『新生』, Tōkyō, Shunyōdōsho, 1919.

tutta l'esperienza vissuta dalla controparte femminile, vera protagonista della maternità, la quale si trova a compiere una scelta che le cambierà per sempre la vita. Una scelta, quella di diventare mamma, di tenere il bambino o di abortire, che innesca tutta una serie di crisi nella donna relative alla sua identità come individuo, agli affetti e all'avanzamento di età. Sono questi i temi che vengono indagati nelle opere letterarie "della gravidanza" scritte da donne. A partire dal 1970 si assiste a un progressivo aumento di scrittrici interessate a narrare la maternità nel Giappone di quegli anni, in cui la paternità ha un ruolo minimo se non nullo. Dagli anni 1990 il tema si espande toccando anche il tema delle madri single. Le protagoniste di tali storie vivono relazioni che vanno oltre i luoghi comuni dei romanzi romantici, in cui la ragazza incontra un ragazzo e se ne innamora follemente, per fare poi i conti con le conseguenze dei rapporti sessuali avuti con l'uomo. Il filo comune che collega le protagoniste delle opere più famose di questo sottogenere letterario⁴³ è che, nonostante il loro bell'aspetto e la loro carriera lavorativa, decidono di tenere il bambino, seppur frutto di una gravidanza inaspettata, e diventare madri a tempo pieno. Il diventare madri è più un atto narcisistico di autoaffermazione di sé che non altro. Ricoprire il ruolo sociale di madre sembra essere l'unica soluzione per la donna di lasciarsi alle spalle il passato da ragazzina spensierata e acquisire la nuova identità di persona matura e rispettabile.⁴⁴ Le storie appartenenti a questo filone della letteratura della gravidanza hanno, in realtà, poco a che fare con l'atto vero e proprio di procreare. Sono piuttosto un modo per osservare in maniera critica la condizione della donna nel Giappone contemporaneo, che dopo i trent'anni si trova ad affrontare nuovi stigmi sociali così come difficoltà economiche. La cultura di massa del Giappone di fine XX secolo è dominata dall'immagine della donna in età appena dopo l'adolescenza: la *shōjo* (ragazza) non sposata che per grado sociale ed economico rappresenta al meglio l'individuo capitalista consumista. Quando la donna è troppo vecchia per essere una *shōjo* e al contempo non ha una carriera lavorativa che le permetta di essere indipendente né una relazione appagante e stabile da culminare in matrimonio, si scontra con la realtà della sua situazione. L'unica via di fuga per non essere vista dalla società come una zitella⁴⁵ ormai non più desiderabile è diventare madre, ovvero andare incontro al cambiamento più radicale che una donna possa vivere nell'arco della sua intera esistenza. Se dal lato sessuale, la donna post-*shōjo* non è più desiderabile, lo stesso vale per il suo ruolo lavorativo. In Giappone, la donna è tuttora solita abbandonare il lavoro o dopo essersi sposata o dopo essere rimasta

⁴³ Seguendo il modello di Amanda C. Seaman, si citano Nonaka Hiiragi con *Chokoretto ōgazumu* (Orgasmo al cioccolato, 1993) e Tanimura Shiho con *Shiro no tsuki* (Luna bianca, 2004), entrambi inediti in italiano.

⁴⁴ Amanda C. Seaman, "Two for One", p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

incinta, così da potersi dedicare alla vita da casalinga. Per questo motivo le aziende preferiscono assumere donne giovani che, per i lavoretti che svolgono, possono essere pagate meno e che sono facilmente sostituibili qualora puntualmente decidessero di lasciare il posto.⁴⁶ Il senso di disperazione per la condizione precaria della donna che ha superato i trent'anni colpisce anche Moriko, protagonista dell'opera di esordio di Hasegawa Junko *Museiran* (Ovulo non fecondato, 2004).⁴⁷ Moriko ha trentasei anni quando l'uomo di cui è innamorata l'abbandona. Avendo vissuto più a lungo del solito come donna-*shōjo* si trova ora a dover crescere senza averne i mezzi. Per lei l'unica soluzione è rimanere incinta, desiderio slegato dal significato biologico del termine: Moriko vuole una gravidanza per potersi sentire appagata e amata. Solo verso la fine del romanzo Moriko realizza che più che un bambino vorrebbe una storia d'amore come quella dei film romantici che tanto le piace guardare in TV. La storia di Hasegawa, con il proseguire delle pagine, assume una piega sempre più introspettiva, a tratti claustrofobica,⁴⁸ caratterizzata dal persistere dell'appartamento di Moriko come unico luogo della scena. L'appartamento è descritto come una caverna buia in cui nessuno vuole entrare. Il luogo non è altro che metafora del ventre stesso della donna. L'autrice lascia alla dimensione onirica il compito di interpretare i desideri di Moriko attraverso immagini freudiane e fantastiche. Nei suoi sogni, Moriko vede la sua vulva trasformarsi prima in un gigantesco fiore pronto a essere inseminato, poi la vede nell'atto di espellere un grosso uovo, il tutto narrato da una voce maschile che le ricorda l'imperativo assoluto di dover fecondare l'uovo fertile. Tale voce è a sua volta simbolo della società patriarcale che vede il valore della donna nel suo saper essere una buona moglie e una brava madre. In questo modo non è più vista come un individuo con sogni e desideri propri, ma come sola madre incaricata di dover fare gli interessi della generazione a venire. La donna incinta non è vista come produttrice bensì come portatrice, creando il paradosso per cui si separa la donna dal bambino che porta in grembo.⁴⁹ In Hasegawa, la gravidanza si rivela essere non una via di fuga verso una condizione migliore dello status di donna. Al contrario, la perdita di individualità e indipendenza nell'istante in cui si comunica la maternità e il sempre più marcato binarismo *shōjo*-donna, è tra i problemi più radicati nella cultura giapponese contemporanea con cui la donna deve fare i conti. Moriko in realtà vuole creare una nuova e migliore versione di sé, per questo motivo il tentativo di mettere alla luce un figlio - ovvero qualcosa di esterno e diverso da lei stessa - non va a buon termine. Tuttavia,

⁴⁶ Jonathan Wallis, "The Paradox of Mariko Mori", p. 7.

⁴⁷ Titolo originale 『無精卵』 in *Hatsuga*, Tōkyō, Magazine House, 2004, pp. 107-142.

⁴⁸ Amanda C. Seaman, "Two for One", p. 9.

⁴⁹ *Ibid.* p. 15.

l'immagine onirica finale del gigantesco uovo che esce dalla sua vulva, potrebbe nascondere il messaggio di speranza della stessa Hasegawa: al di là della maternità, in un futuro non troppo lontano, la donna potrà comunque trovare una posizione per cui sentirsi valida ed essere finalmente indipendente dall'uomo e dai doveri che quest'ultimo le ha imposto.

La fantascienza è un genere incline a sovvertire identità familiari, come la dualità uomo-donna, per immaginare corpi nuovi che possano sviare le differenze di genere così da creare un'identità nuova non sottoposta ad alcuno stereotipo, non sottomessa all'altro né propensa all'arroganza del sottomettere l'altro. Per ribaltare gli ordini sociali, ma anche biologici, ad oggi conosciuti tramite scienza e giochi di potere, alcune opere di fantascienza giapponese contemporanea si affiancano al sottogenere dell'horror evolucionistico. Quest'ultimo esplora la possibilità di manomettere il DNA umano fondendolo con quello di esseri provenienti da altri mondi o con macchine elettroniche. È un sottogenere che sfida il concetto stesso di umanità, mostrando sia gli aspetti positivi dell'evoluzione che il suo aspetto più spaventoso: l'infinito di cosa potrebbe essere creato.⁵⁰ In particolare, queste opere vedono il corpo della donna incinta come luogo di potere e di angoscia per la riproduzione. Le funzioni naturali della donna, come le mestruazioni, la gestazione e il parto, sono il mezzo - o l'arma - che può rendere il familiare straniero e il dualismo fluido. Nella fantascienza giapponese contemporanea, il tema della gravidanza de-familiarizzata dagli orrori dell'evoluzione ha un ulteriore significato. L'ansia per quello che la madre potrebbe partorire nasconde la preoccupazione che questa nuova entità possa far crollare i sistemi per cui l'uomo ha vissuto nell'agio fino ai nostri giorni. La donna assume le stesse valenze di un temibile mostro creato dai fantasmi di ingiustizie passate e pronto a gettare ombra sul sistema di un Giappone che sembra rifiutare l'inevitabile momento in cui dovrà confrontarsi con il suo passato imperialistico.⁵¹ Per cercare di esprimere meglio questo concetto, si analizza il romanzo *Queen of K'n-yan* di Asamatsu Ken.⁵²

Un laboratorio di ricerca giapponese decide di studiare il corpo di una mummia ritrovata in uno scavo in Manciuria, dove nel 1940 i giapponesi avevano una prigionia di guerra. Una giovane scienziata giapponese, Anri, scopre che il DNA della mummia

⁵⁰ *The horror, the horror. What the heck is evolutionary horror?*, febbraio 2023. <https://www.sfcrownsnest.info/evolutionary-horror/> [consultato il 09/07/2023]

⁵¹ Raechel Dumas, "Monstrous Motherhood", p. 25.

⁵² Titolo originale 『崑央の女王』, Kadokawa Bunko, 1993.

appartiene a una razza del sottosuolo, K'n-yan⁵³ per appunto. Il team di ricerca vuole risvegliare questa creatura, a cui ci si riferisce con il termine “regina”, per renderla un’arma di distruzione di massa. Andando avanti con la storia, Anri inizia ad avere delle allucinazioni che la vedono in un luogo oscuro e sconosciuto. Queste visioni le sono provocate dalla regina K'n-yan e quello che vede è ciò che ha provato il capo ricerca Li durante i suoi anni nel campo di prigionia durante la seconda guerra sino-giapponese (1937-1945). Attraverso il filtro della finzione narrativa, il romanzo racconta gli orrori della guerra, in particolare degli esperimenti condotti su criminali di guerra, prigionieri politici e civili portati avanti dall’Unità 731 con base a Ping Fan (distretto di Harbin, Manchukuo) sul finire della Seconda Guerra Mondiale.⁵⁴ Nel caso delle prigioniere donne, esercitando su di loro violenza, erano usate come vere e proprie schiave per la riproduzione. Una volta finita la guerra, a molti giapponesi coinvolti nelle attività dell’Unità 731, tra cui lo stesso responsabile Ishii Shirō, venne garantita l’esenzione da qualsiasi ripercussione in cambio di informazioni relative al progetto.⁵⁵ Il Giappone ha cercato di celare questo suo lato non solo al giudizio dei paesi esteri, ma anche a livello interno. Per creare l’immagine di un corpo-nazione giapponese integro, il corpo martoriato della donna asiatica è la prima cosa che si deve eliminare dalla sua storia. La regina K'n-yan sembra essersi risvegliata per far ricordare a tutti gli orrori della guerra che essa ha provato sul proprio corpo. Un corpo, il suo, che presenta fattezze sia umane che animali, è maschio ma anche femmina, è se stesso e al contempo è altro: è il corpo materno che ha il potere di inglobare qualsiasi cosa per lasciare spazio all’ambiguo. Nel suo processo di distruzione assoluta, il corpo mutante della regina ingloba ogni persona che incontra, introducendo così l’altro grande tema trattato nel romanzo di Asamatsu: l’ansia della riproduzione. Quando Anri prova ad allontanarsi dalla struttura ormai sotto attacco, incontra parti di corpo umane che la regina sta via via espellendo dal proprio nucleo centrale come se le stesse partorendo. Tra questi, sono simbolici l’incontro con un paio di labbra e un esofago: entrambi emettono continuamente un sibilo che suona come la parola “mamma”. Verso la fine del romanzo, questo ammasso di corpi si riversa aprendo la bocca a dismisura fino a che questa non raggiunge le dimensioni dell’intera faccia. L’interno si mostra all’esterno rivelando un ammasso di interiora coronate da qualcosa di affilato che ricorda una

⁵³ Il nome appare per la prima volta nel racconto breve di H.P Lovecraft *Il tumulo* (*The Mound*, 1940). L’edizione italiana più recente e quella del 2022 della casa editrice Il Gulliver con la traduzione di Domingo Ottati.

⁵⁴ Gerhard Baader, Susan E. Lederer e Morris Low, *Pathways to Human Experimentation, 1933-1945: Germany, Japan, and the United States*, in *Osiris*, vol. 20, 2005, pp. 205–231.

⁵⁵ *US paid Japanese Unit 731 members for data*, 2005.

http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2005-08/15/content_469100.htm [consultato il 11/07/2023]

dentatura. È questa l'immagine della *vagina dentata* usata nelle opere di finzione come tropo del mostruoso femminile.⁵⁶ Il potere generativo della madre fa paura all'uomo che teme la sua castrazione, letteraria e figurativa. K'n-yan è il corpo perfetto per proiettare le ansie della società patriarcale. Lei è il genitore originario, la madre suprema che concepisce la sua progenie da sola, colei che dona tutta se stessa al valore procreativo del suo corpo. La paura verso il corpo di K'n-yan è data anche dal suo aspetto abominevole, o meglio, usando un termine freudiano, perturbante. Il suo essere un ammasso di frammenti di altri corpi è un'estensione dell'ansia da castrazione che l'uomo prova di fronte al corpo altro e mutilato della donna.⁵⁷ Il termine tedesco per “perturbante” è *unheimliche* ovvero il contrario di *heimlich* che si può tradurre come “confortevole, intimo, della casa” ma anche “tenuto in casa, nascosto”.⁵⁸ *Unheimliche*, quindi, non è solo qualcosa a noi poco familiare, che inquieta, ma anche qualcosa che sarebbe dovuto rimanere nascosto ma che è venuto alla luce. Dopo aver messo in dubbio il sistema gerarchico e patriarcale del Giappone, dopo aver riportato alla luce crimini mantenuti segreti con tanta cura dal governo e dopo aver tolto il velo dall'immagine materna del corpo femminile, il romanzo si chiude con un'ulteriore provocazione. Asamatsu si domanda se le nuove tecnologie non possano portare a una nuova forma di violenza che a sua volta possa aprire nuove e più profonde ferite.

I timori di Asamatsu sembrano realizzarsi nella serie manga *WOMBS* di Shirai Yumiko, uscita per la prima volta sulla rivista per uomini adulti Gekkan Ikki ad aprile 2009. Si vuole chiudere questo capitolo analizzando l'opera in cui il corpo della donna viene visto, o meglio usato, come arma dal governo per il suo potere riproduttivo. Il tema centrale di *Wombs* è proprio quello della de-familiarizzazione dell'esperienza riproduttiva della donna, spesso estranea alla volontà della stessa per via di atteggiamenti e norme sociali che Shirai va qui a mettere in discussione tramite il filtro della fantascienza. (Fig. 2) Per la storia originale e i temi trattati, *Wombs* venne insignito del Nihon SF Taishō nel 2017. Nel manga, ambientato nel pianeta colonizzato Heikō in un futuro non meglio identificato, è in corso la guerra tra un gruppo di immigrati umani e un secondo gruppo composto da macchine e dalla figura



Fig. 2. Shirai Yumiko, *Wombs*, capitolo 15

⁵⁶ Raechel Dumas, “Monstrous Motherhood”, p. 40.

⁵⁷ Sigmund Freud in Raechel Dumas, “Monstrous Motherhood”, p. 26.

⁵⁸ Definizione presa da *Der Große Muret-Sanders* (1869) di Eduard Muret e Daniel Sanders, dizionario tedesco-inglese e inglese-tedesco attualmente aggiornato e pubblicato da Langenscheidt, Berlino

misteriosa di un'intelligenza artificiale femminile. Per cercare di vincere la guerra, i primi hanno mobilitato un'unità militare speciale che prende il nome di *shikyū ni yoru kanshi oyobi idō no tame no seitai shisutemu* (sistema biologico per l'osservazione e la mobilità degli uteri): le donne guerriere assegnate a questa unità portano avanti una gravidanza esterna con dei feti di neebas che poi verranno asportati dopo quaranta settimane per non rischiare di rovinare l'utero. La capacità di trasportarsi in diversi luoghi che i neebas trasmettono alle "madri" permette al primo gruppo di immigrati di avere un certo vantaggio di movimento sui secondi. Tutto si complica quando il capo della sezione teletrasporto impianta parti di neebas direttamente nei corpi delle donne dell'unità di cui Manna, la protagonista, fa parte. Si scopre che i più prestigiosi scienziati e politici dei primi immigrati hanno stretto un accordo con i secondi per cui se l'esperimento avesse portato al totale controllo delle capacità dei neebas, avrebbero garantito la sopravvivenza dei gruppi elitari dei secondi immigrati. Alla fine, il corpo di Manna si perde nel reame geometrico (*zahyō kūkan*) durante uno dei teletrasporti col suo neebas. Data morta nel mondo umano, Manna si è in realtà trasformata proprio in un neebas rivelando la possibilità di questo mutamento nonché la resistenza di Manna contro ulteriori sfruttamenti del suo corpo e dei feti alieni. Shirai crea una storia che ripensa il concetto di maternità: per prima cosa defamiliarizza la classica immagine delicata della madre rendendola una donna in guerra che veste una divisa militare; poi pone alcuni quesiti etici riguardo l'uso delle nuove tecnologie in ambito riproduttivo come quello dell'uso di uteri esterni che solleva la questione se la donna sia effettivamente incinta o stia vivendo una gravidanza falsa.⁵⁹ Allo stesso modo dell'utilizzo di embrioni non-umani ci si domanda quali siano i confini che definiscono la gravidanza. Manna, ad esempio, pur non essendo effettivamente incinta vive tutti i sintomi di una gravidanza, dalle nausee mattutine agli sbalzi di umore ormonali. Questo, unito al rifiuto delle donne di usare la gravidanza come status per ottenere più diritti e credibilità agli occhi dei grandi dirigenti, è ciò che più aliena l'immagine della madre nel manga di Shirai.⁶⁰ La costruzione fittizia di *Wombs* delle donne come "macchine sforna bambini" serve all'autrice per criticare le politiche nazionaliste e pro-natalità del Giappone. Lo sfruttamento della riproduttività del corpo femminile è usato come arma militare: le donne vengono sterilizzate senza il loro consenso per regolare l'espansione dei territori colonizzati, da qui il bisogno di sfruttare embrioni alieni per le gravidanze artificiali. Lo scopo delle donne di fine periodo Meiji - pochi anni precedenti la

⁵⁹ Harada Kazue, "Defamiliarizing Women's (Re)productive Bodies and Imagining a New Kinship in Shirai Yumiko's *Wombs*", p. 291.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 290.

Prima Guerra Mondiale, il loro compito era quello di dare alla luce figli maschi che potessero diventare ottimi soldati e contribuire alla crescita dell'impero, le figlie femmine, invece, sarebbero a loro volta diventate buone madri e sagge mogli (*ryōsai kenbo*).⁶¹ La riproduzione all'interno del territorio del Giappone doveva essere in linea con il programma eugenetico della *kokumin yūsei hō* (legge per la protezione dell'eugenetica nazionale) in vigore dal 1940.⁶² Oltre alle coppie miste, e ai loro figli, l'eugenetica colpiva in modo particolare la donna, la quale, se sospettata di avere una malattia o incline a ereditare una malattia genetica o disturbi di qualsiasi tipo, veniva sterilizzata. Nonostante la legge di sterilizzazione venne abolita nel 1970, la pratica di monitorare la salute della futura madre rimane tuttora parte delle politiche sulla natalità del Giappone.⁶³ Inoltre, in Giappone sono disponibili molte delle ultime tendenze tecnologiche in campo biomedico per quanto riguarda la riproduzione: coloro che si rivelano infertili possono optare per la fecondazione in vitro; per le donne non sposate o che si sottopongono a trattamenti che potrebbero danneggiare gli ovuli, c'è la possibilità di congelare gli ovuli sani.⁶⁴ Seppur in fantascienza queste nuove tecnologie vengono utilizzate per lo più in utopie femministe popolate da sole donne - ovvero in relazioni omosessuali per sopperire alla mancanza o all'impotenza dell'uomo - nella vita reale non sono che un mezzo come un altro per naturalizzare la coppia eterosessuale. In *Wombs* la Shirai, piuttosto che sollevare la questione delle famiglie arcobaleno, vuole ripensare al concetto di famiglia tradizionale mettendo in crisi i legami che uniscono i suoi componenti, primo fra tutti quello tra la madre e il feto che ha in grembo. *Wombs* è una critica verso la maternità forzata, a riprova che la libertà di una donna sul proprio corpo non deve mai essere data per scontata.⁶⁵ Inoltre, il legame che si crea tra le madri soldatesse e i feti non-umani permette contemporaneamente di ripensare alle relazioni tra uomo e Altro e agli sviluppi dell'uso della tecnologia in campo riproduttivo, considerando anche i problemi etici che potrebbe sollevare. Mettendo in discussione uno dei fardelli più pesanti che affliggono il corpo della donna, Shirai crea una storia in cui si offre alla donna la possibilità di opporsi a coloro che la vorrebbero sfruttare come "macchina sforna bambini". Le donne dell'unità militare speciale devono in tutti i modi cercare di non attaccarsi emotivamente al neebas, per non rimanere deluse una volta che gli verrà portato via. Il rigetto verso la maternità rivela come non sia necessariamente sempre vero che la donna nell'istante in cui sa di portare in

⁶¹ Harada Kazue, "Defamiliarizing Women's (Re)productive Bodies", p. 281.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Harada Kazue, "Defamiliarizing Women's (Re)productive Bodies", p. 284.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

grembo un figlio sviluppa quelli che vengono chiamati “istinti materni”, ma che necessita di tempo e del giusto ambiente. Se una donna soccombe alla delusione di poter creare un legame affettivo con il proprio neebas viene eliminata dai soldati veterani. Manna e le sue compagne si ribellano a questo sistema di sfruttamento ascoltando i flebili segnali che i neebas mandano loro e rifugiandosi nello spazio geometrico per sfuggire a ulteriori comandi. Il legame tra madre-umana e figlio-neevas si trasforma in un rapporto di rispetto reciproco e di unione solidale contro un nemico abusivo comune. A differenza degli umani del primo gruppo di immigrati, quando Manna e le altre arrivano nel reame dei neebas questi li accolgono calorosamente, si mostrano gentili verso di loro e in poco le trattano come fossero loro simili. Shirai sembra voler allarmare il lettore della ciclicità della storia: seppur ambientato in un mondo futuro e in un pianeta lontano dalla Terra, l'uomo non ha placato il suo desiderio di coercizione come forma di potere.

In questa sezione abbiamo visto come le opere di fantascienza a tema evolucionistico usano la figura del mostruoso-femminile per sfidare le politiche passate e contemporanee del Giappone così come la nozione moderna di identità di genere. Lo stesso riescono a fare quelle opere di fantascienza in cui il corpo si fonde e si combina con componenti meccaniche. In un'epoca, la nostra, di intenso sviluppo tecnologico, si inizia a mettere in dubbio la soggettività dell'individuo così come i rigidi schemi del binarismo maschio-femmina dettati da schemi eteronormativi.⁶⁶ Il corpo della donna incinta è luogo di impulsi sessuali che, secondo gli schemi egemonici tradizionali, non dovrebbero darle piacere. Questa riscoperta sessualità femminile va ulteriormente a corrompere la posizione del corpo maschile nel Giappone contemporaneo nel mezzo di un consistente cambiamento socio-culturale. Se il patriarcato venisse soggiogato, l'ansia più profonda dell'uomo diverrebbe realtà: venire penetrato dall'Altro, dalla donna, perdendo così definitivamente l'unicità che lo rende “maschio”.⁶⁷ Anche se, forse, questa paura, certe volte si mescola al piacere di poter trasgredire i confini fragili del tradizionale binarismo, la libertà di potersi liberare dal corpo stretto di uomo o donna.⁶⁸

⁶⁶ Raechel Dumas, “Monstrous Motherhood”, p. 31.

⁶⁷ Amanda Fernbach, “The feticitization of Masculinity”, p. 247.

⁶⁸ Julia Kristeva in Raechel Dumas, “Monstrous Motherhood”, p. 34.

CAPITOLO 2.

DONNE SCRITTE DA DONNE

Gli anni 1970 hanno visto il proliferare di opere di fantascienza in Giappone come conseguenza della completa digestione del genere proveniente dall'occidente. Non ha avuto lo stesso destino felice la diffusione del messaggio femminista occidentale di fine anni 1960⁶⁹ nelle opere di fantascienza scritte da autrici giapponesi. A differenza di altri prodotti culturali, il femminismo è stato presentato dai media giapponesi in modo ambiguo: da un lato una disciplina accademica perseguita dagli intellettuali più elitari; dall'altro un movimento di attivisti, non intellettuali e spinti dall'emotività.⁷⁰ Tenendo a mente questa considerazione, non stupisce la mancanza, da parte di autrici giapponesi di fantascienza, di opere con al loro interno un'esplicita propaganda del movimento. Questo non toglie il fatto che le stesse donne che si dichiarano lontane dagli ideali femministi non li mettano in atto inconsciamente nella vita di tutti i giorni così come nelle loro opere letterarie. È il caso delle utopie femministe di cui scrivono autrici come Arai Motoko o Suzuki Izumi, la cui idea di spazi riservati a sole donne è figlia del concetto di separatismo femminista.⁷¹ Le autrici giapponesi, piuttosto che costruire un luogo isolato, cercano di espanderlo in modo da creare un canale narrativo sicuro per tutte le donne. È con questa idea che nascono le opere *shōjo*, manga o racconti popolati da tutta una serie di figure femminili (da ragazzine a donne in dolce attesa) che vanno a decostruire gli stereotipi relativi alla donna nati dall'ideologia sessista delle società patriarcali - tra cui quella giapponese. La libertà data dal genere letterario fantascientifico di descrivere mondi e situazioni aliene è stata fatta propria da autrici giapponesi vicine al movimento femminista come modo per sfidare le leggi sociali contemporanee.⁷² Così, tali autrici scrivono di innovazioni tecnologiche per parlare, in realtà, di disuguaglianze storiche tra il ruolo dell'uomo e quello della donna nella società giapponese contemporanea. Si è accennato nel capitolo precedente come il discorso forse più sentito tra queste autrici è senza dubbio quello della maternità. Ciò non significa che questo venga trattato in maniera univoca tra gli

⁶⁹ Movimento di Liberazione delle Donne sviluppatosi a partire dalla fine del 1960 fino agli anni 1980. Vide schierarsi donne e intellettuali femministi per una migliore condizione della donna a livello economico, sociale e psicologico. Sviluppato inizialmente nei grandi paesi industrializzati dell'Occidente, la sua propaganda è poi andata diffondendosi in tutto il mondo.

⁷⁰ Liberamente da Julia C. Bullock, "Fantasy as Methodology: Simone de Beauvoir and Postwar Japanese Feminism".

⁷¹ Ramo del femminismo che si forma a partire dagli anni 1970. Anche se la definizione data da Marilyn Frye nel suo *Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (Berkeley, Crossing Press, 1983) è riportata come quella ufficiale, il concetto viene interpretato in modi diversi a seconda dei membri del movimento.

⁷² Sami Schalk, *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race and Gender in Black Women's Speculative Fiction*, Durham, Duke University Press, 2018, pp. 127-128.

esponenti della letteratura di fantascienza giapponese. Ogni autore citato o preso in analisi in questa tesi vede la maternità sotto più punti di vista. Tuttavia, una visione a tendenza negativa riguardo il tema della maternità accompagna la maggior parte delle opere di fantascienza giapponese contemporanea che ne parlano. La rabbia che prova la donna sentendosi marginalizzata nella sua stessa casa è una forte risposta alla tendenza che la società ha di nascondere in luoghi isolati corpi in mutamento, ovvero corpi come quello che subisce le varie fasi della gravidanza.⁷³ Più in generale si potrebbe dire che tutto questo rancore delle protagoniste delle opere di fantascienza scritte da donne giapponesi è dato dall'ostilità dell'uomo verso il corpo in sé della donna. Le utopie femministe di Suzuki Izumi si espandono fino a inglobare la categoria specifica di donne in dolce attesa nel racconto breve di Matsuo Yumi *Barūn taun no satsujin* (Gli assassini di Balloon Town).⁷⁴ La “città palloncino” è un distretto speciale della città di Tōkyō, il settimo per la precisione. Esso è un luogo per sole donne che, in un tempo futuro dove l'utilizzo di uteri artificiali è d'uso comune, scelgono di portare avanti una gravidanza naturale. La loro scelta è un atto politico di ripudio degli ideali sessisti della società patriarcale.⁷⁵ Il modo più semplice che ha l'uomo di possedere e sottomettere la donna è di metterla incinta, ma in questo modo il suo corpo in trasformazione perderebbe quella bellezza costruita dallo stesso desiderio maschile. A questo servono gli uteri artificiali nel mondo creato da Matsuo: affinché l'uomo abbia ancora controllo sul corpo della donna. Le donne che decidono di sottoporsi ai mutamenti della gravidanza naturale, quando potrebbero esserne sollevate grazie alle nuove tecnologie, lo fanno come atto di ribellione contro l'idea di bellezza creata da una società di uomini.⁷⁶ *Balloon Town* diventa così un'utopia femminista di solidarietà femminile, in cui non sono più immaginabili relazioni eterosessuali e dove, in quelle omosessuali, l'atto fisico perde la sua attrazione in favore di una connessione spirituale - come quella tra due amiche strette. Il luogo utopico di Matsuo è, tuttavia, solo temporaneo. Una volta portata a termine la gravidanza, le donne del settimo distretto speciale devono tornare dal resto della popolazione. Kotani Mari paragona l'esperienza delle donne incinte a quella della già citata *shōjo* (ragazza). Non più bambine ma non ancora donne, queste ragazze vivono in un tempo e in uno spazio tutto loro che pare essere separato dalle leggi e dai doveri del resto mondo. Dai racconti di Arai Motoko, a cavallo tra gli anni 1970 e 1980, e quelli contemporanei di

⁷³ Il tema della relazione madre-casa anticipa quanto verrà analizzato in seguito per il romanzo *Hybrid Child* di Ōhara Mariko.

⁷⁴ Titolo originale 『バルーン・タウンの殺人』, Tōkyō, Hayakawa Shobō, 1994.

⁷⁵ Kotani Mari, “Space, Body, and Aliens”, p. 403.

⁷⁶ *Ibid.*

Yoshimoto Banana, le autrici si sono domandate che cosa significasse realmente essere donna. In una società in cui le differenze di genere diventano via via sempre meno evidenti, si intuisce che essere donna o essere madre ha poco a che fare con l'immagine femminile a confronto dei canoni dettati dall'estetica *shōjo*. Soprattutto nella fantascienza di Arai, i personaggi femminili, sebbene rientrino nei parametri *shōjo*, non accettano la loro implicazione sessista e capitalista, anzi cercano di fare implodere il mondo creato apposta per loro dall'interno, alla ricerca di una concezione di *shōjo* che possa essere veramente loro.⁷⁷ Nel capitolo precedente, si è potuto notare la tendenza nella fantascienza giapponese ad associare la donna a immagini mostruose. La donna mostro è colei che osa ribellarsi al patriarcato e lo fa con disperazione, reagendo alla società con così tanta rabbia che, a volte, la trasformazione letterale in mostro è la conseguenza più naturale. Nelle opere di fantascienza giapponesi scritte per mano di uomini, il femminile è introdotto da narrative violente, ma basta attaccare il mostro affinché l'uomo possa tenere sotto controllo la sessualità della donna e limitare l'espressione della sua femminilità. Al contrario, autrici giapponesi donne, come nel caso di Shirai Yumiko, scrivono di mostri in tono quasi romantico, gli danno nuove ragioni d'essere e, soprattutto, gli permettono di continuare a vivere. La mostruosità del femminile è protagonista in Ōhara Mariko con la potenza dell'immagine della madre che approfondiremo meglio nella sezione a lei dedicata più avanti in questo capitolo. La madre, la donna mostro, trova la sua forza risucchiando energia vitale dalla sua stessa progenie. In un immaginario tutto al femminile, la figura della figlia cerca in tutti i modi di sfuggire al dominio della madre così da crearsi una vita propria e indipendente, ma la madre non è favorevole a questa separazione.⁷⁸ Quest'ultima cerca in tutti i modi di portare sua figlia nel baratro della sua esistenza, insieme. Così come la più grande ha sofferto nello scoprirsi donna e poi madre, allo stesso modo la giovane creatura dovrà provare le stesse ansie sulla sua pelle. Il rapporto madre-figlia dà modo di sviluppare, nelle narrative fantascientifiche giapponesi, conflitti violenti che spesso rompono i confini del legame di sangue tra le due parti per parlare, in realtà, di altro. La gerarchia madre-padrone e figlia-sottomessa, con il suo richiamo alla lotta di classe, è terreno fertile per discorsi critici su capitalismo e imperialismo.⁷⁹ Discorsi che rivelano la contraddittorietà di questa categoria di "ismi" nonché la sterilità dei loro fini. Se la donna si unisce a un uomo, ne diventa schiava; se non lo fa, sarà costretta ad una vita di tristi pregiudizi. La doppia discriminazione che subisce la figura

⁷⁷ Kotani Mari, "Space, Body, and Aliens", pp. 404-405.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁹ *Ibid.*

femminile è un costante ricordarsi che essa non potrà mai sfuggire al suo infelice e umiliante destino, non ora nella realtà né in futuro in mondi fantastici. Quello che, però, può accadere nei mondi creati dalla fantasia, è l'esistenza di un corpo alterato. Con tale termine non si intende il semplice innesto di parti meccaniche o di provenienza aliena in un corpo umano. Alterazione può significare avere un corpo maschile in grado di ripensare le disuguaglianze di genere con una mascolinità e sessualità codificata attraverso ideali e desideri femminili.⁸⁰

Il mondo *shōjo* non è l'unico luogo sicuro in cui le donne possono creare contenuti fantascientifici per altre donne in modo diretto e onesto. Un altro canale altrettanto potente di comunicazione femminile all'interno dell'universo maschile della letteratura giapponese è quello dello *shōnen-ai* (conosciuto in occidente anche come *boy's love*). Con il pretesto di mostrare relazioni omosessuali tra personaggi con fattezze maschili, le scrittrici giapponesi come Hagio Moto, hanno la possibilità di svelare l'assurdità delle discriminazioni di sesso e di genere.⁸¹ Si è voluto enfatizzare il termine "fattezze" per quanto riguarda i personaggi maschili della narrativa *boy's love* dal momento che, nonostante il loro sesso sia maschile, la loro mascolinità viene alterata da fisici esili e volti dai lineamenti dolci come quelli delle eroine *shōjo*. O almeno si può dire ciò per quanto riguarda il partner passivo della relazione omosessuale rappresentata. Al contrario, il personaggio attivo è spesso descritto come un uomo possente e manipolativo, il recipiente perfetto in cui riversare tutte le ansie nei confronti dell'uomo stereotipicamente virile, il padre padrone che si fa mostro sostituendosi in maniera diametralmente opposta al mostruoso femminile di cui sopra. Le scrittrici giapponesi, e di conseguenza le loro lettrici, arricchiscono questa narrativa con un ingegnoso gioco di prospettive. Ribaltando i ruoli, la donna può finalmente rivedersi in un personaggio forte e dominante. Non tutte le storie *shōnen-ai* parlano di relazioni abusive, anzi. Soprattutto in quelle più recenti - a grandi linee dopo gli anni 2010 - si immaginano universi paralleli in cui all'interno di relazioni omosessuali si possano bilanciare in modo sano femminile e maschile, dove le questioni di dominio o di potere non hanno più senso di esistere in favore del ripristino di un'umanità equa, senza disuguaglianze di alcun tipo. Il corpo della donna non è quasi mai presente nella narrativa *boy's love*. Le scrittrici giapponesi del genere annientano il corpo femminile per liberarsi del suo fardello di essere costantemente sotto lo sguardo dell'uomo. La sua trasformazione in donna fallica sembra essere completa. Per raggiungere tale obiettivo le autrici giapponesi come Hagio si lasciano aiutare da espedienti narrativi

⁸⁰ Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation", p. 6.

⁸¹ Kotani Mari, "Space, Body, and Aliens", p. 398.

tipicamente fantascientifici.⁸² La scrittura femminile di fantascienza giapponese ha saputo, nei decenni, trovare sempre nuovi modi per alterare la realtà alla continua ricerca del significato di “essere donna”. In questa introduzione alla letteratura speculativa di autrici giapponesi donne si è voluto sottolineare come ci sia una tendenza generale a credere che solamente attraverso alterazioni e mutamenti il corpo femminile potrà continuare a (soprav)vivere.

Suzuki Izumi

Suzuki Izumi è nata a Ito, nella prefettura di Shizuoka, nel 1949. Sono questi anni particolari nella storia del Giappone. Appena finita la Seconda Guerra Mondiale, che ha visto il paese distrutto sia economicamente che spiritualmente, si formano movimenti culturali controcorrente e aumenta sempre più un sentimento anticonformista nei confronti della società. Sono anche gli anni dell'occupazione americana che vede l'esponentiale diffondersi di prodotti provenienti d'oltreoceano tra cui film e letteratura in traduzione. Cresciuta in questo clima, anche la vita di Suzuki fu poco convenzionale. Abbandonati gli studi, iniziò a lavorare come attrice di *pinku eiga* (ピンク映画)⁸³ per registi come Wakamatsu Kōji (1936-2012). Suzuki ha collaborato anche con il famoso e controverso fotografo Araki Nobuyoshi (1940) nella collezione personale *Shinshōsetsu* (Romanzo dell'io)⁸⁴ del 1986, anno della sua morte. Era un'avida frequentatrice della scena avanguardistica giapponese, cosa che le farà incontrare il sassofonista jazz Abe Kaoru (1949-1978). I due si sposano nel 1973 e tre anni dopo nacque la loro prima e unica figlia. Il rapporto tra i due artisti era turbolento e tutte le persone che frequentavano i luoghi dell'avanguardia con loro erano a conoscenza dei loro problemi tanto che Wakamatsu nel 1995 decise di girare il film *Endoresu Warutsu* (Endless Walzer) per mostrare la drammaticità di un amore nato nel sottosuolo, tossico come le droghe di cui hanno entrambi fatto uso durante le loro brevi vite. Abe, un anno dopo il divorzio del 1977 morì per overdose di barbiturici. Gli anni successivi alla

⁸² È il caso delle ambientazioni futuristiche di *Marginal* (Hagio Moto) o dei personaggi dai corpi postumani di *Girl* (Ōhara Mariko). Entrambe le opere citate saranno approfondite in questo capitolo.

⁸³ Letteralmente “film rosa” è il termine con cui si indica quella categoria di film giapponesi che hanno a che fare con scene erotiche softcore. Il genere nasce a fine anni 1960 e tutt'oggi mantiene il caratteristico basso costo di produzione e il breve tempo di realizzazione. Per approfondire il tema si consiglia *Japanese Ero Gro & Pinku Eiga 1956-1979* di Carlos Aguilar, Daniel Aguilar e Stefano Piselli (Glittering Images, 2005).

⁸⁴ Genere della letteratura giapponese che ricorda il romanzo confessionale. Gli eventi sono narrati ripudiando il filtro della finzione in favore di una scrittura più sincera, da qui la tendenza autobiografica in cui l'autore espone i dettagli della propria vita. Nato dal naturalismo in epoca Meiji, viene ancora usato per esporre i lati più oscuri della società e dell'individualità di chi ne scrive. Luisa Bienati, *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 19-23.

scomparsa dell'ex marito furono, in realtà, il periodo in cui Suzuki fu più prolifica come scrittrice e che hanno visto nascere le sue opere migliori. La sua fantascienza riesce a sfidare l'immagine canonica di un mondo dominato dagli uomini, dalle strette etichette del binarismo di genere. Suzuki ha cercato per tutta la sua vita di trovare un significato adatto alla parola “femminilità” che potesse liberare la donna dagli stereotipi cucitele addosso, dal patriarcato e dal giudizio tagliente di altre donne meno anticonformiste. Tuttavia, questa sua ricerca verrà continuata solo da colleghe che verranno dopo di lei. Suzuki Izumi si toglierà la vita all'età di trentasei anni, nel 1986. Le sue opere non vennero capite dai membri del club di fantascienza dell'epoca e per questo non venne mai accettata nel canone, aumentando ulteriormente il senso di amarezza che Suzuki provava nei confronti della società a lei contemporanea. Una società che l'autrice ha sempre percepito come sbagliata, ancor di più perché gli scrittori di fantascienza giapponesi in attività tra il 1970 e il 1990 non riuscivano a vedere questo aspetto della società⁸⁵. Gli anni in cui l'autrice pubblicò le sue opere non erano ancora maturi per poter stare al passo con il suo modo di scrivere, mai visto prima in Giappone soprattutto per mano di una donna. Le sue parole taglienti, usate come filtro per rappresentare una società che non funziona come dovrebbe, hanno trovato modo di vivere pienamente solo dopo la morte di Suzuki, influenzando autori come Murakami Ryū (1952), Takahashi Gen'ichirō (1951) e Tawada Yōko (1960).⁸⁶

Nella storia della letteratura anglosassone, gli anni 1970 sono ricordati come l'avvento della seconda ondata del movimento femminista.⁸⁷ Anche nel panorama giapponese si assiste all'aumento, seppur modesto rispetto all'occidente, di scrittrici donne. Significativo per inquadrare questo cambiamento è il numero di novembre 1975 dell'*SF Magazine* intitolato per l'appunto *Joryū sakka tokushū!* (Edizione speciale su autrici donne!) in cui compaiono traduzioni di scrittrici come Ursula K. Le Guin, Carol Emshwiller e in cui vengono introdotti due nuovi nomi giapponesi. Tra questi spunta quello di Suzuki Izumi con il racconto *Majo minarai* (Fig. 3).⁸⁸ Fin dalle prime righe si intuisce

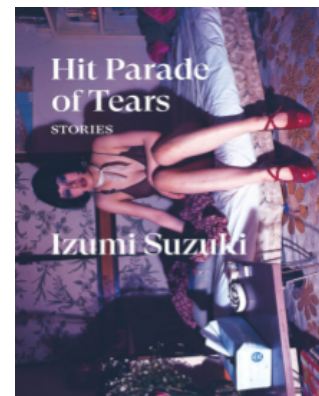


Fig. 3. Copertina di *Hit Parade of Tears* (Verso, 2023). Lo scatto di Nobuyoshi Araki ritrae la stessa Suzuki Izumi

⁸⁵ Joseph Daniel, *How Izumi Suzuki Broke Science Fiction Boys' Club*.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Kotani Mari, “Space, Body, and Aliens”, p. 398.

⁸⁸ Tradotto nella versione inglese con il titolo *Trial Witch* (Apprendista strega) da Sam Bett e pubblicata nella raccolta *Hit Parade of Tears*, Verso, 2023, pp. 25-46.

che la protagonista sta vivendo un matrimonio infelice. Il marito fa spesso tardi la sera e i suoi vestiti sono sempre stropicciati o con evidenti macchie di rossetto, di un'altra donna. La tradisce e lei ne è consapevole. Quelle poche volte che è presente in casa, il marito sembra essere capace solo di esigere di essere servito. È la protagonista stessa che ci confessa come una volta, tornato a casa ubriaco, le abbia urlato contro «*Dov'è il mio tè?*» (30) mentre la colpiva al volto. Senza aver prima domandando di avere del tè, senza prima averla salutata. Ma fin dall'inizio è sempre lei a confessare amaramente al lettore che nonostante tutto non manca mai di alzarsi, andare verso la cucina e fare quanto richiestole. Perché è il suo ruolo da casalinga. Ma la donna non è felice, non lo è affatto, passa le giornate a sfogliare giornali così da intrattenersi con qualche gossip tra persone famose. Un giorno, però, questa tediosa routine viene spezzata dall'apparizione nella sua cucina di uno strano signore avvolto in una coperta nera. Da una nuvoletta di fumi gialli si materializza in un attimo un mago - o così l'uomo dice di essere - venuto a trovarla perché le tre grandi streghe della Lega delle Streghe l'hanno estratta a sorte per diventare una loro apprendista. Inizialmente incredula, la donna decide di testare i nuovi poteri sul marito seguendo una logica simile a quella del contrappasso dantesco: se all'uomo piacciono così tanto le donne da inseguirne più di una alla volta, allora perché non diventare egli stesso una donna? Non fa in tempo a formulare tale pensiero che si trova davanti una persona completamente diversa. Al posto di suo marito c'è una donna minuta. Entrambi presi da stupore per quanto appena accaduto, cercano di far tornare l'uomo come prima ma al comando "torna indietro" la magia fraintende il senso delle parole e quello che era il marito della donna si trasforma in una bambina piccola.

«Come ci si sente a essere una donna?»

«È disfastoso.»

«Ma non erano queste stesse donne disgustose la tua ragione di vita?»

«Questo e quello fono fue cose differenfi.»

«Va bene, ho capito. Ora sei un ragazzo.»⁸⁹

La donna si rimette in contatto con il mago per chiedergli come far tornare suo marito come prima. Tutto quello che doveva fare era recitare una parola *magicka* che non verrà mai rivelata al lettore. Così la vita della protagonista viene stravolta. La noia lascia il posto a un senso di appagamento personale nel poter uscire di casa e creare scompiglio all'ordine del

⁸⁹ Traduzione originale dalla versione inglese di *Trial Witch*, trad. di Sam Bett in *Hit Parade of Tears*, Verso, 2023, p. 33.

luogo in cui vive. La donna scherza con i passeggeri della carrozza della metro in cui si trova, trasforma la cameriera del caffè in cui si sta rilassando in leone e così via finché non coglie in flagrante suo marito con l'amante. Da qui in avanti il marito subisce una lunga serie di trasformazioni, tra cui una in t-rex che fa fuggire a gambe levate l'amante, fino alla conclusione del racconto in cui la protagonista informa il lettore che vive ancora con il marito anche se i due non potranno mai tornare come prima. Questo perché dopo aver trasformato quest'ultimo in un salmone *aramaki* affumicato, i suoi poteri in prova sono scaduti. Il mago avvolto in una coperta nera la informa che solo colui che ha lanciato l'incantesimo può romperlo e che la sua unica soluzione è aspettare che tutte e tre le grandi streghe muoiano, cosa che potrebbe accadere di lì a vent'anni. La donna, dunque non può fare niente. Non può costituirsi alla polizia in quanto non esistono leggi contro l'uso della magia né ha alcun omicidio da confessare. Il racconto si conclude con lei che continua a vivere, spensierata come mai prima, con l'unica preoccupazione, ogni tanto, di ricordarsi di chiudere bene con un calcio l'armadio in cui è appeso il marito/salmone affumicato che altrimenti rimarrebbe incastrato tra le ante.

Leggendo il racconto, considerando il vissuto della stessa Suzuki, si evince come il matrimonio infelice che presenta al lettore non sia altro che un modo per parlare e, forse, esorcizzare la sua relazione complicata con il compagno Abe. Ma per quanto personali, le sue opere hanno la forza di ribaltare le strutture di potere che nella vita reale tengono imprigionata la donna in espressioni quali "è da donna" o "perché è donna". Il descrivere situazioni estremamente quotidiane in contesti altamente futuristici come solo la fantascienza riesce a immaginare è forse il miglior esempio della triste ironia dell'autrice che vuole ricordare ai suoi lettori come sia impossibile sfuggire a certi schemi di potere. Quello che più colpisce chi si imbatte nei racconti di Suzuki è il senso di amarezza di non riuscire a vedere alcun universo, alcun tempo, in cui la donna non sia sottomessa, in cui l'essere umano di sesso femminile possa esprimere la propria individualità senza essere marginalizzato, additato come pazzo. La società in cui Suzuki ha vissuto ha fallito nel darle la speranza di un futuro migliore in cui poter essere felice. Per questo motivo, nonostante i suoi racconti presentino sempre elementi distintivi della fantascienza - ovvero fuori dagli schemi del possibile del contemporaneo - rimangono comunque ancorati alla vita di tutti i giorni che per paradosso appare essa stessa fantascienza. È proprio la sfiducia verso e l'alienazione dalla società che fanno di Suzuki una scrittrice di fantascienza. Secondo la stessa autrice, se uno scrittore ha piena fiducia nella società del suo tempo, se non si pone delle domande o non cerca di sfidare i sistemi già definiti non si potrà creare un futuro diverso dal presente

esistente.⁹⁰ Suzuki era tormentata dal trovare un significato all'essere donna. Cosa rende il femminile diverso dal più accettato maschile? Il femminile è qualcosa che esiste in natura o davvero solo il risultato di secoli di patriarcato? Domande a cui cercò risposta esplorando le relazioni tra uomo e donna nei vari mondi futuristici di cui scriveva. Il discorso in poco tempo si amplia andando a mettere in discussione anche la pratica dell'amore eterosessuale e monogamo, chiedendosi se non siano proprio questi gli aspetti della società che opprimono la donna. Quando sembrava essere giunta a una conclusione, qualcos'altro le si apriva davanti. Seguendo la scia dei suoi pensieri riguardo l'oppressione del femminile, si rese conto che esso non poteva essere indagato in maniera esaustiva senza considerare il tema più ampio dell'oppressione di altri popoli per mano di grandi potenze, come lo stesso Giappone imperiale ne fu vittima e artefice. Ed ecco che fin dalla pubblicazione di *Majo minarai* il lettore viene trasportato nella mente dell'autrice. I temi principali della sua letteratura sono già tutti presenti, alcuni ancora un po' acerbi, ma Suzuki avrà modo di elaborarli al meglio già poco dopo quel novembre del 1975.

Il racconto più famoso di Suzuki Izumi venne scritto due anni dopo il suo debutto nel genere della letteratura di fantascienza giapponese e porta il titolo iconico di *Onna to onna no yo no naka* (In un mondo di donne e donne).⁹¹ La storia descrive una società matriarcale post-apocalittica in cui gli uomini sono confinati in una "zona residenziale speciale" (*tokushu kyojūku*), un vero e proprio ghetto costruito dal governo composto da sole donne. Il mondo descritto è in rovina: i combustibili e il cibo stanno per finire a causa dello stile di vita violento e consumista adottato dagli uomini nel breve periodo di tempo in cui hanno vissuto sulla Terra. Prima di allora il pianeta era sempre stato abitato da sole donne e la vita trascorreva in pace e armonia con la natura e con le diverse comunità grazie a una particolare forma di amore che solo le donne posseggono. Donne che ora sono costrette a cercare di mantenere un pianeta spogliato di ogni ricchezza dalla mano degli uomini. In seguito alla diminuzione della presenza dell'uomo sulla Terra, ogni riferimento ad esso è stato proibito. La visione di film o la lettura di racconti in cui l'uomo era descritto in maniera contrastante a quanto detto dalle autorità portava a severe punizioni. Un esempio sono i membri del club del cinema della scuola di Yūko che vennero colti in flagrante durante la riproduzione della pellicola *American Graffiti*.⁹² Yūko è la protagonista di questa storia, una giovane ragazza

⁹⁰ Suzuki Izumi in Joseph Daniel *How Izumi Suzuki Broke Science Fiction's Boys' Club*.

⁹¹ Tradotto nella versione inglese con il titolo *Women and Women* da Daniel Joseph e pubblicata nella raccolta *Terminal Boredom*, Verso, 2021, pp. 1-34.

⁹² Film del 1973 diretto da George Lucas e prodotto da Francis Ford Coppola.

che, a differenza delle sue coetanee e di sua sorella maggiore, mette in dubbio la legittimità di questo mondo di sole donne. Non vede il motivo di tanta paura verso gli abitanti del ghetto: non solo non posseggono un nome, occupando una posizione inferiore agli animali domestici (21), ma l'uomo - o meglio il suo sperma - è ancora indispensabile per procreare e, dunque, per il prosieguo della società. Inoltre, nonostante la quasi totalità di relazioni omosessuali, le dinamiche all'interno delle coppie lesbiche seguono quelle eterosessuali del periodo in cui gli uomini dominavano la Terra. La società matriarcale sembra non essere stata in grado di abbattere l'abuso di potere dato dal maschile: la donna dall'aspetto più mascolino va al lavoro mentre l'amante più femminile rimane a casa a occuparsi dei lavoretti domestici (17). La tendenza di Yūko a pensare in modo controcorrente sulla questione dell'uomo è resa ancora più evidente in occasione della gita scolastica alla "zona residenziale speciale". Una delle guardie confessa alle ragazze come sia disincentivante lavorare al ghetto dove quello che vedono per tutto il giorno sono solo uomini patetici che non dimostrano neanche un briciolo di gratitudine, d'altronde «*non ci si può fare niente, è così che sono fatti gli uomini*».⁹³ Mentre la guardia pronuncia queste parole, Yūko riflette tra sé e sé e giunge alla conclusione che non è giusto parlare così a priori di quegli uomini. La ragazza è certa che se anche lei fosse imprigionata a vita in un posto così squallido, senza poter mai uscire né avere una vita propria, si comporterebbe allo stesso modo loro. Sotto l'influenza del Movimento di Liberazione delle Donne - contemporaneo al periodo di maggiore attività di Suzuki Izumi - la letteratura di fantascienza giapponese tradusse gli ideali femministi in storie di mondi utopici di sole donne. Tuttavia, come accennato in precedenza, queste storie rivelano una certa ambivalenza riguardo al tema del separatismo. In *Onna to onna no yo no naka* questa presunta utopia è permeata da un senso di disagio che mette in discussione i valori instillati nelle donne che la abitano. I discorsi di genere, in un modo o nell'altro, sono parte centrale della poetica di Suzuki anche se il suo rapporto con essi è complesso e spinge il lettore di oggi a lasciarsi dietro alcune idee contemporanee. Nello stesso racconto, infatti, Suzuki mostra più punti di vista riguardo la legittimità o meno di una società di sole donne. Se inizialmente Yūko riteneva la nuova società matriarcale come qualcosa di costruito su una serie di pregiudizi riguardo il genere maschile e la sua inclinazione all'oppressione, alla fine della storia il suo incontro ravvicinato con un ragazzo le lascia addosso un opprimente senso di angoscia riguardo un imminente avvenimento nefasto per l'intera società. Un giorno Yūko, affacciandosi alla finestra della sua cameretta, scorge la figura inconfondibile di un ragazzo.

⁹³ Traduzione originale dall'inglese di *Women and Women in Terminal Boredom* (Verso, 2021), p. 23.

Incuriosita dalla insolita visione - si ricorda che le persone di sesso maschile non potevano vivere liberamente nelle città ma solo in specifiche zone residenziali - decide di incontrarlo e parlargli. Hiro, questo il suo nome, le confessa che sua madre, pur di farlo vivere libero, gli ha insegnato a travestirsi da ragazza e che ogni tanto gli porta cibo e altri beni di prima necessità nella stanzetta nascosta di una vecchia casa in mezzo alla natura. È proprio qui che i due parlano, ma quando Yūko sembra ormai convinta dell'animo innocuo e gentile di Hiro, quest'ultimo l'afferra e la sbatte a terra. Non le ci vuole molto a capire che il ragazzo non stava giocando. Yūko viene a conoscenza della terribile verità riguardo l'esistenza umana, vivendola sul proprio corpo. Hiro viene poi preso e rinchiuso nel ghetto, mentre lei, ora che è a conoscenza della verità, non sa se potrà mai tornare a essere felice. Quello che sa è che tutti sulla Terra hanno fiducia in questo mondo di donne e donne e che, proprio per questo motivo, non potrà mai rivelare apertamente la grandezza del segreto sulla vita che lei stessa ha sperimentato. Sembra non esserci soluzione al dilemma della parità di genere se non che qualcosa deve cambiare. Questo cambiamento, secondo quanto provato sulla propria pelle da Yūko, sembra avere il nefasto destino di non poter avvenire in maniera pacifica né di garantire quel lieto fine che così spesso viene citato nelle opere romantiche di finzione.

Qualche anno dopo il debutto, contemporaneamente alla scrittura di *Onna to onna no yo no naka*, il nome di Suzuki appare di nuovo in un'edizione speciale su autrici di fantascienza nella rivista *Kisō tengai* con *Wasureta* (Fig. 4).⁹⁴ Il testo segue le vicende di Emma e la sua relazione con un alieno di nome Sol, proveniente dal pianeta Meele. Il loro è un rapporto complicato, manca la fiducia tra l'uno e l'altra e probabilmente i loro diversi luoghi di provenienza influiscono nell'alimentare dubbi dietro ogni loro azione. Tutto è alimentato dalla carica da diplomatico che ricopre Sol e dalla dipendenza da droghe di lei. Nella scrittura di Suzuki la dipendenza da sostanze è un tema ricorrente tanto quanto l'assunzione di droghe lo è stato nella sua vita personale. La scrittrice ha sempre voluto mostrare nelle sue opere la futilità della società consumistica del Giappone in cui ha vissuto, quella a cavallo tra gli anni 1970 e 1980. Si è visto come questo era il Giappone del miracolo economico, in cui tutto

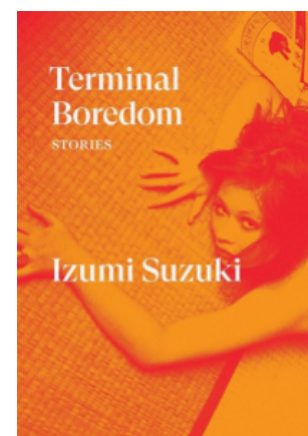


Fig. 4. Copertina di *Terminal Boredom* (Verso, 2021). Suzuki Izumi ritratta dal fotografo Nobuyoshi Araki

⁹⁴ Tradotto nella versione inglese con il titolo *Forgotten* (Dimenticato) da Polly Barton e pubblicata nella raccolta *Terminal Boredom*, Verso, 2021, pp. 145-188.

avrebbe dovuto far sperare in un futuro migliore in cui il paese potesse ricoprire un posto di tutto rispetto insieme alle altre grandi potenze mondiali. Ciononostante, Suzuki racconta, attraverso il filtro della fantascienza, di un Giappone in declino.⁹⁵ Lei che non si è piegata alle regole della figlia perfetta, lei che ha frequentato la scena underground delle avanguardie giapponesi, lei che ha lavorato nel mondo della pornografia, chi meglio di lei poteva fare luce su quegli aspetti della società giapponese che molti altri autori preferiscono lasciare nell'ombra? I personaggi creati da Suzuki non riescono più a vivere in un mondo che non li vede, in un mondo che sembra non voglia ascoltare il loro dolore e così cercano una via di fuga. Troppo impauriti dall'idea stessa della morte, ma asfissati dalla vita reale, si rifugiano in un sollievo temporaneo: le droghe. In questo modo inizia un circolo vizioso per cui i giovani protagonisti delle storie di Suzuki cedono alla dolce tentazione di sostanze vendute come soluzione alla monotonia di tutti i giorni. Una quotidianità in cui la scuola non riesce a stare al passo con i bisogni delle nuove generazioni e in cui il mondo lavorativo è ormai saturo, occupato da adulti la cui realtà appare, agli occhi del giovane privo di prospettive, come qualcosa non appartenente al proprio mondo.⁹⁶ Ma nemmeno l'effetto di sostanze stupefacenti dura in eterno. Emma deve affrontare la sua relazione con Sol e comprendere quella tra la Terra e Meele. Sol parla spesso di politica e di giustizia, addita i terrestri come un popolo di separatisti che preferisce farsi guerra per dei confini artificiali tra nazioni create dagli stessi uomini piuttosto che vivere sotto la consapevolezza di essere tutti terrestri - ovvero provenienti dallo stesso pianeta. È sempre Sol a rivelare il motivo per cui su Meele non ci sono più guerre da lunghissimo tempo: i meeliani non dimenticano gli orrori dei conflitti passati. Dall'altra parte vediamo Emma tormentarsi, più per gelosia che per curiosità, su come un meeliano possa vedere una relazione con una terrestre piuttosto che con una donna del suo stesso pianeta. Emma si sente limitata dalla convivenza con Sol che sembra averle ormai risucchiato qualsiasi ambizione futura e ogni briciolo di indipendenza. Emma non solo si sente stupida se paragonata al grande diplomatico che è il suo compagno, ma ne ha paura. Teme di finire come le altre meeliane che, dopo qualche anno spensierato in società, devono scegliere un partner per poi condurre il resto della loro vita da perfette casalinghe. Non è questo che lei vuole. Emma odia l'idea di vivere una vita monotona, in una casa con dei figli, con i figli di Sol. Emma odia Sol per il suo essere uomo meeliano, libero di scegliere e di prendersi ciò che più lo soddisfa senza dover mai spiegare troppo le proprie azioni. Per

⁹⁵ Alison Fincher, "Terminal Boredom by Izumi Suzuki" in *Asian Review of Books*, maggio 2021.
<https://asianreviewofbooks.com/content/terminal-boredom-by-izumi-suzuki/> [consultato il 03/06/2023]

⁹⁶ *Ibid.*

questo esatto motivo la protagonista detesta essersi innamorata di uno come lui. Lei sa di non aver mai amato nessuno come ama lui, eppure da parte sua non riesce a percepire lo stesso livello di coinvolgimento. Per quanto si provi durante tutto il racconto a comunicare alla pari nella relazione, Emma non fa altro che cadere sempre più a fondo in una spirale di solitudine e boria. Fino a che persino un meeliano come Sol dimentica. Nella pagina finale, la voce narrante informa il lettore che le azioni del gruppo diplomatico di Sol non hanno portato a una guerra intergalattica tra Meele e la Terra, ma dopo qualche mese dalle schermaglie la Terra riesce a fare di Meele una sua colonia. Prima di sparire nel nulla, Sol confessa a una Emma agonizzante che ha dimenticato ciò che c'è stato tra loro, quanto detto e quanto promesso. Alla donna non resta altro che rassegnarsi. Suzuki parla spesso, all'interno dei suoi racconti, di storie d'amore e di amicizia profonda che vanno deteriorandosi con il passare del tempo. Per quanto ci si affidi alla speranza del futuro per una condizione di vita migliore, nei futuri immaginati dall'autrice continuano a presentarsi gli stessi problemi che rendono la società contemporanea quel luogo di solitudine e rassegnazione come visto dagli occhi di Suzuki.⁹⁷ I malintesi nati da una pessima comunicazione tra persone, la sfiducia verso il prossimo e la consapevolezza che nella vita reale non ci sarà mai un lieto fine come nelle favole, portano i suoi personaggi ad un passo dal perdere qualsiasi spiraglio di speranza. Ma essi non si lasciano mai perdere completamente. Certo, il pensiero che persino le tecnologie più avanzate non possano portare alcuna miglioria alla vita dell'essere umano, della donna nello specifico, rende i racconti di Suzuki estremamente pessimisti. Eppure, la tendenza a lasciare il lettore di fronte a innumerevoli finali aperti ci permette di continuare a sperare.⁹⁸ In mondi popolati da elementi estranei all'essere umano, come tecnologie o altre forme di vita, una persona si scopre per quello che veramente è. Sotto il peso del significato dell'essere donna in un mondo che sembra odiarle, le eroine delle storie in *Terminal Boredom* potrebbero arrivare all'autodistruzione così come potrebbero aggrapparsi all'ennesima ancora di salvezza che permetterebbe loro di avanzare nonostante gli ostacoli posti dalla società. Tutta una serie di possibilità che lasciano un puntino di luce tra i neri caratteri stampati sulle pagine scritte da Suzuki Izumi. Anche se i suoi racconti non fanno riferimento diretto ai temi del femminismo, l'autrice esprime la sua opinione sulla rappresentazione della donna nelle opere di fantascienza giapponese dei colleghi, troppo spesso personaggio creato con lo stampino con il solo scopo di allietare la controparte maschile con la sua bellezza. Suzuki rivendica, attraverso i suoi personaggi femminili, il diritto di essere imperfetta come ogni essere umano

⁹⁷ Julia Shiota, *The Social Effects of Technology in "Terminal Boredom"*.

⁹⁸ *Ibid.*

di questo mondo. Nonostante l'apparente complessità dei temi trattati nei suoi racconti, Suzuki non fa altro che trasformare i suoi sogni in storie. Prendendo in prestito le parole della critica Kotani Mari “non è un eufemismo affermare che l’era delle scrittrici giapponesi di fantascienza che si servono del genere per (ri)scoprire e (ri)costruire quello che è il femminile, inizia con Suzuki Izumi”.⁹⁹

Ōhara Mariko

Ōhara è nata a Ōsaka nel 1959. Fin da ragazzina mostra uno spiccato interesse per la scrittura e per la fantascienza. Interesse che la spronerà a scrivere *slash fiction*¹⁰⁰ su James T. Kirk e Spock, il celebre duo della saga di Star Trek. Proseguì gli studi all’università femminile Seishin, a Tōkyō, dove si iscrisse al dipartimento di lettere. Nel 1980 vinse la sesta edizione dell’Hayakawa SF Contest per nuovi talenti con il racconto breve *Hitori de Aruite itta Neko* (Il gatto che vagava da solo). L’anno successivo conseguì la laurea in psicologia e iniziò a pubblicare i suoi racconti sulla rivista mensile di fantascienza fondata da Fukushima Masami *S-F Magazine*, la stessa che annualmente tiene il contest vinto l’anno precedente. Poco più che ventenne, Ōhara entrò a far parte di quella che viene definita da Tatsumi la terza generazione di scrittori di fantascienza del Giappone. Uno dei primi racconti pubblicati con la casa editrice Hayakawa è *Ginga Network de Uta wo Utatta Kujira* (La balena che cantava nel network Via Lattea) del 1984 e tradotto in inglese da Nancy H. Ross nel secondo volume della raccolta *Speculative Japan* del 2011. Ōhara era già presente in traduzione inglese con un racconto breve ma molto significativo per quanto riguarda i temi trattati nella sua narrativa. Si tratta di *Girl* (少女), originariamente pubblicato sempre sulla rivista fantascientifica Hayakawa nel 1985 e apparso per la prima volta nella traduzione di Alfred Birnbaum in *Monkey Brain Sushi* del 1991. Il racconto si apre con Gil, il protagonista, intento a bere al bancone di un bar. Ci viene subito descritto il suo aspetto: il corpo esposto agli occhi avidi degli altri clienti del locale è segnato dalla vita stretta, dalla pelle liscia e dai capelli biondi mossi dalla leggera brezza serale. Gil è perfettamente conscio di possedere la stessa bellezza e grazia che contraddistingueva anche sua madre, eppure non riesce a ricambiare i

⁹⁹ Mari Kotani, “Space, Body and Aliens”, p. 415.

¹⁰⁰ Sottogenere di fanfiction che vede l’autore fantasticare su relazioni romantiche e/o sessuali tra due personaggi dello stesso sesso che non hanno un effettivo rapporto nell’opera originale da cui sono tratti. Il nome deriva dalla barra / (in inglese slash) che separa i nomi dei due personaggi su cui si focalizza la fanfiction. Si pensa che i primi esempi di racconti slash degli anni ‘70 siano proprio quelli sulla coppia Kirk/Spock.

sentimenti di chi lo osserva. Avendo perso qualsiasi pulsione sessuale, l'unica cosa che riesce a fare è annegare i propri pensieri nel dolce nettare dei cocktail offerti dai suoi ammiratori. Proprio quando sta per andarsene, ormai ubriaco, si ritrova tra le braccia di un certo John il quale, senza pensarci un attimo, inizia ad accarezzargli il sesso esposto. Quante volte Gil si è lasciato andare al calore di un'altra persona? Quante volte ha lasciato che sconosciuti lo toccassero per provare anche solo un istante di totale estasi? Troppe volte, e ognuna di queste non gli ha lasciato altro che sensi di colpa. Per questo respinge le avance di John che non risponde bene al rifiuto. Invece che rispondere alla rabbia furiosa dell'altro, Gil scoppia a piangere. Nella depressione più totale, Gil si dirige verso i vecchi ascensori che permettono di scendere al livello della strada. È qui che incontra una donna. Il pensiero che la bellezza della ragazza la faccia apparire come un angelo lo porta a considerazioni confuse e contraddittorie. Egli sa che gli angeli sono figure maschili, per cui anche quella ragazza deve in realtà essere un ragazzo. Altrettanto confusa appare la ragazza verso l'identità di Gil.

«Ehm, allora, tu sei . . . maschio?»

Il petto di Gil vantava due protuberanze voluttuose tipiche dei mammiferi. Erano molto più grandi del seno acerbo della ragazza. E allo stesso tempo, mostrava un organo maschile ricoperto in pelliccia dalla base alla punta.

«Sì. Sono un uomo» Rispose onestamente.¹⁰¹

Avuta la conferma della sua identità di genere, Kisa, questo il nome della ragazza, lo fa entrare in casa sua per passare la notte insieme, dando a Gil l'idea di essere una prostituta vista la facilità con cui ha accolto un completo estraneo. Nel bagno della ragazza, dopo una doccia rigenerante, Gil si guarda allo specchio e ripensa al giorno in cui decise di sottoporsi all'intervento di mastoplastica additiva per interpretare il ruolo della Sfinge in uno dei suoi spettacoli. Osservando il suo seno sodo che non potrà mai dare nutrimento ad un figlio, Gil è investito dalla voglia di vomitare. Disturbato dal pensiero, esce dal bagno per ritrovarsi davanti Sphynx,¹⁰² il robot tuttofare costruito da Kisa. L'universo sembra mettere alla prova Gil e il suo rapporto con la femminilità. Alla richiesta della ragazza di andarsene, Gil si comporta esattamente come gli uomini che lo hanno sfruttato in passato. Le chiede se non stesse aspettando qualche altro uomo, la frase gli esce più offensiva del dovuto. Indicandogli

¹⁰¹ Traduzione originale dalla versione inglese di *Girl*, trad. Di Alfred Birnbaum in *Speculative Japan* (Kurodahan, 2007), p. 157.

¹⁰² "Sfinge" in inglese.

la porta, Kisa risponde che no, la sua coinquilina stava per tornare. Deluso dal suo stesso comportamento, a Gil non resta che abbandonare quell'appartamento, angusto e caldo come il ventre di una madre. Ma prima che sparisca dalla sua vista, la ragazza gli chiede il nome. Il lettore viene così a conoscenza della vera identità di Gil: Jill Abel, famoso ballerino terrestre. Ad aspettarlo a casa è Remora, il suo coinquilino la cui appartenenza al sesso maschile è dimostrata dalla forma fallica delle dita della mano sinistra. Remora ha un modo di parlare sgrammaticato che riflette la sua pessima educazione. Forse per questo suo carattere si rivolge a Gil con l'epiteto *Girl*.¹⁰³ Dopo averlo chiamato con questo nome, Gil si lascia andare tra le braccia del coinquilino, permettendosi di riassaporare il piacere di quella intimità che da troppo tempo non ricordava. Terminato l'amplesso, Gil racconta a Remora dell'incontro con Kisa. Anche in questo caso la conversazione non va come previsto. Remora dimostra una certa ostilità verso le origini extraplanetarie di lei, forse perché qualche straniero gli ha spezzato brutalmente il cuore, o forse perché lui stesso ha origini che vorrebbe dimenticare così come Gil vorrebbe non essere mai stato un ballerino. Ma quello che fa crollare definitivamente il castello di carte costruito in anni di convivenza con Remora è la presunzione di quest'ultimo che Kisa e la sua coinquilina abbiano lo stesso tipo di rapporto che hanno loro due. La realizzazione che Gil, portando i suoi affari personali esterni dentro casa, ha infranto le regole di convivenza e d'intesa con Remora lo ferisce a tal punto da vomitare, questa volta sul serio. Il mattino seguente Remora non è più in casa, e non ci farà mai più ritorno. Come previsto dallo stesso Gil, lui è l'unico a soffrire per la separazione. In una sola notte ha perso tutto e la decisione di abbandonarsi a un pianto disperato non fa altro che appesantire il suo cuore. La necessità di riempire il vuoto insaziabile della solitudine provata ora da Gil lo porta, nei mesi seguenti al misfatto, a passare le notti con un numero smisurato di amanti. Finisce così per diventare ciò che ha sempre disprezzato: un uomo avido del proprio piacere. Eppure, una parte dentro di lui continua disperatamente a chiedere di essere salvato da Kisa. Nella sezione finale del racconto vediamo Gil tornare a esibirsi sul palco di un teatro. Ricoperto di piume, lo vediamo fuoriuscire dal ventre di una madre-insetto meccanica. In preda ai dolori del parto, l'insetto macchina percuote brutalmente il figlio-Gil, causa di tali dolori. Nel mezzo della lotta con la madre, Gil vede tra il pubblico la figura inconfondibile di Kisa. La scena è sia simbolo della rinascita del protagonista che metafora di come la madre non sia altro che un ruolo della donna performante nella società giapponese contemporanea. Ōhara introduce qui due tra i temi principali della sua narrativa. Il primo è

¹⁰³ "Ragazza" in inglese. La pronuncia anglofona /gɜ:l/ suona molto simile a quella del nome Gil /gɪl/.

quello della maternità in generale. Una maternità alternativa in grado di congiungere corpo e macchina e che non necessita del coinvolgimento del sesso maschile nell'atto del concepimento. La madre, essendo anche una macchina, potrebbe avere una forma di intelligenza artificiale evoluta che le permette di avviare un processo di partenogenesi - come avviene per le piante e insetti invertebrati. E ancora, l'autrice potrebbe citare indirettamente la filosofia di Gilles Deleuze (1925-1995) che, parlando della fenomenologia del masochismo, analizza il desiderio del soggetto masochista di annullare il padre attraverso un contratto di tipo punitivo con un femminile dominante, al fine di riprodurre una nuova nascita simbolica del sé, dove la figura paterna non ha alcun tipo di ruolo.¹⁰⁴ Infine, più semplicemente, si potrebbe far riferimento alla figura del padre assente. L'altro tema caro a Ōhara è quello della violenza. In maniera esplicita si parla di violenza e abuso materno rivolto verso i figli come espressione di traumi post-parto che risvegliano nella madre emozioni di odio, repulsione e di invidia verso quell'individuo che ha generato e che le ha portato via indipendenza e ambizioni. Un altro tipo di violenza, meno esplicita a livello grafico nel racconto ma non per questo meno evidente, è quella del binarismo di genere. I personaggi creati da Ōhara, spesso ibridi, ambigui, ermafroditi geneticamente modificati - come Gil - le permettono di esplorare esistenze fluide al di fuori del binarismo di genere e di mettere in scena relazioni disinteressate dal fattore genere sessuale. Gil è perennemente in tensione tra il voler essere percepito come uomo e come donna, lo dimostra tanto il suo aspetto fisico quanto la sua sensibilità emotiva. Questo suo continuare a muoversi in maniera indecisa tra i due poli è la causa delle sue azioni confuse. La rinascita della scena dello spettacolo con le piume gli permette di creare un sé con cui possa finalmente sentirsi a suo agio e rappresentato. Di nuovo un'anima bianca senza peccato originale, Gil si sente finalmente degno di parlare con la ragazza. Una prostituta, lesbica e approfittatrice, eppure il suo abbraccio è quanto di più vicino all'amore di una madre che lui abbia mai provato. Kisa lo introduce alla Chiesa M/F: un luogo che mantiene ancora l'aspetto delle vecchie architetture religiose istituito da un gruppo di sensitivi per dare ristoro alle anime perse in cerca di affetto. Il nome, canonicamente inteso come *Mother/Father* (madre/padre), è simbolico per la condizione di Gil che non riesce ad accettare la sua esistenza nella zona

¹⁰⁴ Gilles Deleuze (1925-1995) in *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel* del 1967 e arrivato la prima volta in Giappone con la traduzione di Hasumi Shigehiko nel 1973. Essendo *Girl* scritto nel 1985, Ōhara Mariko potrebbe aver fatto in tempo a leggere ed elaborare il saggio di Gilles. Non solo, nella collezione del 1994 *Sensō wo Enjita Kamigamitachi*, l'autrice affianca a tematiche femministe la questione della pratica del sadomaso, fulcro dell'analisi di Deleuze. Infine, la supposizione che l'autrice possa aver basato la psicologia di Gil sul soggetto masochista di cui parla il filosofo è nata anche dalla bizzarra coincidenza che la trascrizione giapponese di Gilles è ジル, esattamente come il nome del protagonista nella versione giapponese del racconto di Ōhara.

grigia a metà tra l'essere M=*male* (maschio) e F=*female* (femmina). La chiesa, nei suoi anni di attività, è stata in grado di accogliere ed educare milioni di persone grazie all'intuizione che proprio l'affetto genitoriale era quanto ricercato dalle anime perse dal cuore infranto che si presentavano davanti alla loro porta. Una piccola luce nel buio dell'incapacità a relazionarsi delle persone che ha saputo dare conforto persino a Kisa e Gil, anche dopo che le loro strade si sono separate. Una speranza che, tredici anni dopo i fatti narrati, è stata spazzata via insieme al resto dell'umanità dall'esplosione devastante di due bombe. Gil ha vissuto un'intera vita non accettando il suo passato come Jil, come un uomo proveniente dalla terra. Questo gli crea conflitto anche quando si presenta con il suo nuovo alter ego più femminile Gil. Durante il racconto, infatti, non si usa mai il femminile per il suo personaggio, anzi è egli stesso a specificare al lettore di essere un uomo. Ma l'ossessione per la figura della madre, continuamente evocata con richiami al ventre e al seno, fanno capire al lettore empatico la sofferenza della sua condizione. Per quanto Gil possa modificare il suo aspetto esteriore, geneticamente non potrà mai portare una nuova creatura in grembo, allattarla, essere madre. Un'esistenza in conflitto sradicata, alla fine, solo dalla potenza disumana di armi di distruzione di massa. Così come nella vita reale, non sempre le storie d'immaginazione devono avere un lieto fine, lo abbiamo visto anche con Suzuki Izumi. Ma proprio come con l'autrice di *Wasureta*, il lettore può quanto meno sperare che la fine non sia così buia e solitaria, che esista anche solo una possibilità infinitesimale che l'essere umano possa riemergere dall'abisso più profondo della propria esistenza. Le due bombe nel finale potrebbero essere un riferimento alle bombe atomiche lanciate sulle città giapponesi di Hiroshima e Nagasaki durante la Seconda Guerra Mondiale. Senza alcun dubbio l'arma più distruttiva, fisicamente ed emotivamente, che l'uomo abbia mai costruito e usato nel corso della storia, in letteratura potrebbe essere metafora di una *tabula rasa*: cancellare il passato per poter riscrivere il futuro. Guardando il positivo nel negativo, la distruzione diventa rinascita e, anche se ormai impossibile per lo stesso Gil, qualcuno come lui in futuro potrà trovare un contesto sociale e culturale *ex novo* in cui non dovrà lottare per l'espressione della propria identità.

Ōhara è meglio nota per l'incessante analisi psicologica dei suoi personaggi e dei loro problemi legati al nucleo familiare, fra tutti quelli relativi alla figura della madre e all'abuso di minori. Nelle sue opere, tutto questo viene collegato con brillante intuizione allo sfrenato sviluppo di prodotti e dispositivi d'alta tecnologia a partire dal boom economico degli anni

1980.¹⁰⁵ Se da un lato il desiderio di possedere sempre più cose, sempre più nuove, fa regredire le persone a un comportamento infantile, racconta Ōhara nell'intervista con McCaffery,¹⁰⁶ la competitività dettata dalla logica capitalista le avvicina alla logica del conflitto e della distruzione. Allo stesso modo si potrebbe parlare della figura della madre che per giustificare il suo desiderio di controllo, raggiunto attraverso l'abuso di forze creative e distruttive, afferma di farlo in nome di un amore e generosità disinteressati. Il controllo che la madre esercita verso i corpi della prole, soprattutto quella femminile, ricorda quello delle dittature come fascismo e stalinismo.¹⁰⁷ È proprio la figura della “madre fascista” protagonista di *Haiburiddo Chairudo* (Hybrid Child) uscito con questo titolo nel 1984 come racconto breve e poi nel 1990 come romanzo che raccoglie un totale di tre capitoli più epilogo. Nel 1991 *Hybrid Child* si aggiudica il premio Seiun. È importante sottolineare come il romanzo di Ōhara rappresenti la prima vittoria di un romanzo scritto da una donna per la fantascienza giapponese.¹⁰⁸ Di recente è stato tradotto in inglese da Jodie Beck per la Minnesota University Press. *Hybrid Child* è un romanzo pieno di riferimenti alla transessualità, a sottolineare come il genere sia, in realtà, estremamente ibrido: il cyborg Esemplare B #3 cambia continuamente genere a seconda dei campioni di materiale genetico che assimila; Giona, il personaggio femminile principale, si strappa i seni perché non riesce ad accettare che il suo corpo si stia trasformando in quello di una donna, causa di una nauseante disforia di genere. All'interno del romanzo ci sono anche esempi in cui sia il lettore che coloro che popolano la storia sono confusi riguardo il genere di alcuni personaggi. Ad esempio, la scienziata D.H viene scambiata per un uomo finché non entra fisicamente in scena verso la fine della prima sezione del romanzo e si presenta come Donna Hess. Eppure, nonostante il chiarimento, i dubbi sulla sua identità tornano nella sezione “Aquaplanet” quando entra in scena un personaggio di sesso maschile dalle iniziali D.H, poi rivelatosi essere il sacerdote militare Daniel Hess nonché figlio di Donna stessa. O ancora, personaggi come Shiverer Mouse, che non hanno un corpo fisico ma sono contenuti dentro gusci fatti di parti meccaniche, si muovono indistintamente da un pronome all'altro, confondendo il lettore poco abituato a questo tipo di narrazione. Al termine della biografia dell'autrice, si andrà ad analizzare in modo più esaustivo il contenuto dell'opera.

¹⁰⁵ Kotani Mari, “Space, Body, and Aliens”, p. 408.

¹⁰⁶ Larry McCaffery et al., “The Twister of Imagination: An Interview with Mariko Ōhara”.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Per precisione, la prima donna a vincere un premio Seiun fu Arai Motoko con *Green Requiem* (グリーン・レクイエム) e *Neptune* (ネプチューン) rispettivamente nel 1981 e 1982, ma la sua categoria era quella dei racconti brevi.

Dopo la pubblicazione di *Hybrid Child*, Ōhara dovrà aspettare solo pochi anni per avere tra le mani un altro prestigioso premio. Nel 1995 vince la quindicesima edizione del Nihon SF Taishō (Gran Premio di SF del Giappone) con il suo romanzo *Sensō wo Enjita Kamigamitachi* (Gli Dei che presero parte alla guerra).¹⁰⁹ In seguito, tra il 1997 e il 1999, la scrittrice ha fatto parte della giuria dello stesso premio per poi ricoprire la carica di decimo presidente del *Nihon SF Sakka Club* (abbreviato in SFWJ, club degli scrittori di fantascienza giapponese) nel biennio 1999-2001. Anche in questo caso, Ōhara Mariko fa da apripista per una presidenza al femminile del club, fino ad allora dominato da soli uomini. L'autrice compare tra i nomi dei vincitori del diciannovesimo Premio Seiun per la categoria racconto breve con *Independence Day in Ōsaka (Ai wa Nakutomo Shihonshugi)*¹¹⁰ scritto nel 1997. Dal 1998 al 2002, l'autrice è impegnata come recensore di fantascienza della colonna letteraria dell'*Asahi Shinbun*, una delle quattro testate giornalistiche più autorevoli del Giappone. All'età di sessantaquattro anni, Ōhara è ancora attiva nel mondo della letteratura giapponese in veste di membro dell'associazione di scrittori del Giappone (日本文藝協会) e del *Pen Club* giapponese (日本ペンクラブ). Negli ultimi anni non ha pubblicato racconti o romanzi nuovi, ma ha collaborato con radio e aziende videoludiche come scrittrice di contenuti. Tra questi contributi si cita la sceneggiatura di *Illusion of Gaia*, videogioco sviluppato dalla Quintet nel 1993 e arrivato anche in Europa nell'aprile del 1995. Ōhara è stata in grado di ispirare molti futuri scrittori di fantascienza giapponese, ma anche autori di videogiochi come Yoko Taro, ideatore delle serie di *Drakengard* e *Nier*. Egli ha più volte confessato di essere entrato nell'industria dei videogiochi in seguito alla lettura di *Hybrid Child*, da allora la sua bibbia personale.¹¹¹

Si è detto come *Hybrid Child* (Fig. 5) rappresenta la prima grande vittoria di una donna nel mondo della fantascienza giapponese fino ad allora dominato da uomini, ma è anche il primo romanzo del genere scritto da una donna a essere portato in traduzione al di fuori del Giappone. Il libro si compone di due brevi sezioni iniziali, di un ultimo capitolo molto più corposo che contiene tutta l'azione e di un breve epilogo. Apre la raccolta la storia che dà il titolo al libro “Hybrid Child” dove viene introdotto Esemplare B #3, un cyborg immortale creato dall'esercito in grado di replicare qualsiasi cosa dopo averne prelevato un

¹⁰⁹ Titolo originale 『戦争を演じた神々たち』, Tōkyō, Aspect, 1994.

¹¹⁰ Il titolo originale 『インディペンデンス・デイ・イン・オオサカ (愛はなくとも資本主義)』 è traducibile in “Independence Day in Ōsaka (Capitalismo, anche senza amore)”.

¹¹¹ Matt S. intervista Yoko Taro in *Yoko Taro is a genius. Here's an interview with him* per DDNet, febbraio 2017. <https://www.digitallydownloaded.net/2017/02/yoko-taro-is-a-genius-heres-an-interview-with-him.html> [consultato il 20/07/2023]

campione genetico. In seguito alla fuga dalla base militare dove è stato progettato, si nasconde in una casa domotica occupata da Giona¹¹² e sua madre. Il testo immortala, in tutta la sua crudezza ma con uno stile sempre elegante, l'intensità del rapporto di amore e odio tra le due costrette a vivere dentro quel luogo stretto che chiamano casa. Il mondo in cui le madri vivono e si muovono è uno spazio claustrofobico. In Giappone, alla madre spetta la posizione centrale in famiglia: è lei che pensa alla sua pulizia e al benessere di chi la abita.¹¹³ È prima contenitore di una nuova vita e poi contenuta tra le mura di casa, costretta ad avere una relazione simbiotica con essa, volente o meno. Forse per questa particolarità della condizione della genitrice, l'idea di madre è riportata nelle opere di fantascienza anche come qualcosa di mostruoso, più di tutto in autori di sesso femminile come la Ōhara. L'occhio maschile tende a soffermarsi sull'aspetto romantico, quasi nostalgico, della relazione madre-casa. La donna, invece, cerca di indagare il rapporto conflittuale madre-figlia,¹¹⁴ in una narrazione tutta al femminile dove l'uomo sembra non ricoprire un ruolo altrettanto dominante. In queste narrazioni, la madre è sia colei che costruisce la casa,¹¹⁵ che colei che la porta alla distruzione. Il mostruoso, in questo caso, non è incanalato dall'aspetto perturbante della donna, quanto piuttosto dalla sua stessa volontà narcisista che cerca in tutti i modi una via di fuga da quelle stanze in cui è stata rinchiusa per adempiere al ruolo di madre e di moglie. Tale tipo di narcisismo in Ōhara si traduce con la volontà della madre di far rimanere la propria figlia per sempre bambina così da avere sempre qualcuno dipendente da lei, su cui può riversare tutto il proprio amore. Un amore, dunque, risulta eccessivo e male dosato, motivo per cui non può portare ad altro che distruzione. La Giona che il lettore incontra nelle prime pagine del romanzo non è una bambina in carne e ossa, ma quello che ne rimane. La madre, dopo aver ucciso la figlia, imprigiona la sua coscienza in un programma di controllo della casa così da averla sempre con lei. Mentre Giona e la madre litigano animatamente, gli scienziati militari raggiungono l'abitazione avendo intuito essere il nascondiglio del cyborg. Per aiutarlo nella fuga, la figlia



Fig. 5. Copertina della versione inglese di *Hybrid Child*, trad. di Jodie Beck (University of Minnesota Press, 2018)

¹¹² Nella traduzione inglese di Beck viene riportato come “Jonah”, ma facendo riferimento a un nome biblico si è deciso di adottare la traduzione con cui il profeta dell’Antico Testamento è conosciuto in Italia.

¹¹³ Kotani Mari, “Space, Body, and Aliens”, p. 408.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Con “casa” (in giapponese *ie*) ci si riferisce allo spazio in cui si muove il nucleo familiare, non è quindi da intendersi come luogo prettamente fisico e concreto quanto piuttosto al concetto astratto di famiglia.

guida Esemplare B #3 fino a una piccola stanza nelle fondamenta della casa dove si trova il cadavere della stessa Giona. Così come in Hasegawa, anche lo spazio in cui è tenuta questa creatura ricorda quello intrauterino, così simile a quello di una cripta. Si nota una tendenza nelle opere di fantascienza giapponese in cui appare il tema della maternità nell'adottare l'idea freudiana della fusione dell'immagine dell'utero materno con quella della tomba e della casa.¹¹⁶ B #3 lo mangia per assimilarne l'aspetto. Tramite i ricordi che affiorano alla mente del cyborg, il lettore viene a conoscenza del modo in cui Giona è stata uccisa: quando era ancora una bambina, la madre perse il controllo durante uno degli episodi più critici della sua instabilità mentale. Sua madre le vuole bene, ma ancora di più prova invidia nei suoi confronti, la ama, forse eccessivamente. Per arrivare a capire il vero motivo dietro questo omicidio brutale si dovrà aspettare il finale, quando Giona si trasforma in un vero e proprio mostro in grado di rivelare, a sua volta, la natura mostruosa della madre. Il conflitto tra le due figure femminili ricorda quello accennato nell'articolo di Jonathan Wallis tra la donna postmoderna e quella fallica. La prima è la figlia che si lascia andare allo scorrere degli eventi adattandosi a qualsiasi situazione e trasformando il proprio corpo secondo necessità. La madre fallica, invece, rimpiazza l'autorità patriarcale del padre assente dettando le leggi di quel luogo popolato da sole donne, la casa, fino a fondersi con essa. La mostruosità femminile incarnata dal personaggio di Giona, ormai bambina ibrida dopo essere stata assimilata dal cyborg Esemplare B #3, è essa stessa qualcosa di ibrido dal momento che esprime i continui mutamenti che la donna postmoderna adotta per sopravvivere a varie situazioni. Fin dal primo capitolo del libro, i personaggi ibridi di Ōhara denunciano la visione tradizionale della donna che per sopravvivere è, al contrario, costretta a rimanere ancorata allo stesso ruolo di genere ancora e ancora.¹¹⁷ La risoluzione della madre nel voler trascinare con sé nel baratro della sua esistenza anche la figlia mentre quest'ultima cerca in tutti i modi di scappare da lei per costruirsi una vita propria non può portare ad altro che a una sanguinosa lotta per la sopravvivenza. La violenza che fuoriesce dal conflitto tra la madre e la propria progenie diventa letterale nell'ultima sezione del romanzo, la più corposa e cruenta di tutte. Prima che tutto vada degenerando, la sezione intermedia "Addio" mostra Giona tramutarsi da una forma all'altra, vagando per lo spazio e tra vari luoghi, fino a che non viene presa in casa da un anziano signore. Giona ormai non è che l'essenza di se stessa, al suo interno non batte più un cuore vivo ma il generatore nucleare di Esemplare B #3. Nella residenza del signore arriva un ospite in grado di riconoscere il legame tra la ragazzina ed

¹¹⁶ Raechel Dumas, "Monstrous Motherhood", p. 37.

¹¹⁷ Kotani Mari, "Space, Body, and Aliens", p. 408.

Esemplare B #3. L'ospite informa subito l'anziano uomo del destino degli altri esemplari del progetto militare di cui fa parte B #3. Due sono stati distrutti, due sono in manutenzione, otto sono impegnati nella lotta contro l'Impero delle Macchine, uno è stato rimodellato, mentre l'esemplare numero 3 è registrato come "scomparso". I militari sono sulle sue tracce, lo rivogliono indietro, consapevoli del potere distruttivo della macchina. In "Aquaplanet", l'ultima e lunga sezione di *Hybrid Child*, viene introdotto il personaggio di Shiverer Mouse (シバラーマウス), un ragazzo le cui cellule nervose vanno via via diminuendo a causa di una carenza genetica di mielina. Dal momento che i suoi muscoli stanno appassendo, quello che rimane di lui è racchiuso dentro una bara meccanica con sei gambe. Nonostante questa protezione, egli è destinato a una morte prematura una volta che il deterioramento delle cellule arriverà al cervello. Shiverer Mouse coglie subito il collegamento tra Giona e il personaggio biblico da cui prende il nome e si rivolge con rabbia verso Dio accusandolo di fare sempre quello che vuole con gli esseri umani, senza considerare i loro desideri. Shiver teme che Giona possa essere l'agnello sacrificale, colei nata per morire per il bene superiore. Eppure, consapevole dei suoi giorni contati e della natura di lei, Shiver si innamora di Giona regalando al lettore pochi ma preziosi momenti di tenerezza. Giona, provando la stessa simpatia verso il ragazzo, si apre a lui. Grazie a questo espediente narrativo, il lettore scopre la natura del dragone cosmico che continua a perseguitare la ragazza dalla fine della sezione "Addio". Esso non è altro che sua madre, partorita dalla stessa Giona in un momento di estrema solitudine. Non avendo nessun altro, Giona aveva bisogno di sua madre. In una sorta di macabra legge del contrappasso, questa volta sarà la Giona resuscitata a uccidere sua madre. Matricidio, è questo il crimine di cui si macchiano le sue mani. La notizia che una figlia ha ucciso sua madre manda completamente in berserk Milagros, un'intelligenza artificiale che regna onnisciente sul pianeta di Caritas e il cui stato mentale era già da diverso tempo fortemente alterato per via di un malfunzionamento. Tagliando ogni rifornimento di cibo e acqua e diffondendo veleni e malattie, Milagros in poco tempo uccide milioni di bambini, donne, anziani, lavoratori, tutta gente del suo popolo. Shiverer Mouse mette in guardia Giona della pericolosità della follia di Milagros: qualcuno come lei sarebbe in grado di uccidere persino un'immortale come lei. Ma Giona lo rassicura, la morte non la spaventa, in fondo, è già morta una volta, lasciata patire di fame da sua madre.¹¹⁸ Esattamente come Milagros sta facendo ora con i suoi figli-cittadini. Adi, un umanoide dell'Impero delle Macchine ora al servizio della chiesa, cerca in tutti i modi di riparare Milagros. Inizialmente

¹¹⁸ Ōhara Mariko, *Hybrid Child*, trad. di Jodie Beck, p. 173.

scambia la sua malattia per carenza di amore che si esprime anche nei numerosi riferimenti a disturbi alimentari. Ingoiare qualsiasi cosa per poi vomitare tutto, in psicologia, è spesso collegato alla volontà di riempire un vuoto lasciato da mancanza affettiva.¹¹⁹ Tuttavia, non passa molto tempo prima che Adi si renda conto che Milagros non solo conosce l'amore, ma che ne sta donando in maniera eccessiva. L'umanoide capisce così che l'eccessivo consumo di amore è una delle forme di violenza dettate dal potere e dalle ideologie del sistema che ha creato Milagros stessa. Il romanzo si rivela essere un continuo ciclo di eventi senza fine e senza limiti di spazio né tempo: figli che partoriscono le proprie madri, madri che uccidono i figli progenitori, figli che uccidono le madri isteriche e così a ripetersi tutto secondo un grande riferimento biblico del creatore che uccide per il proprio bene e che viene ucciso per il bene degli altri. Tra gli ultimi personaggi a entrare in scena spicca quello di Dreyfus, tra i più violenti di tutti. Le pagine del libro che descrivono in maniera irragionevolmente esplicita la ritualità degli infanticidi di cui Dreyfus si macchia sono sconcertanti. Nell'epilogo, l'autrice cerca di mettere un punto a tutta la vicenda. Nell'arco di ottocento anni, il sacerdote militare Hess è riuscito nel proprio intento di collegare tutte le anime a *Lui*, un'entità che viene spesso nominata ma di cui non sappiamo niente. L'ipotesi più plausibile, visti anche i continui riferimenti alla religione e alle sacre scritture, è che si tratti del Dio cristiano. Nella sua tesi, Beck sostiene che l'amore materno è onnipotente e onnipresente, esso va al di là dei sistemi di controllo sociali, militari e tecnologici. In un sistema di potere in cui si controlla l'altro attraverso la manipolazione del corpo, qualcuno come Lui che non possiede un corpo fisico, né tanto meno un corpo femminile o materno, rappresenta un'anomalia e per questo non partecipa al regime di consumo (*shōhi shakai*).¹²⁰ Inoltre, nato come anziano signore di ottocento anni, il suo progressivo ringiovanimento è accompagnato dal processo di dimenticare le cose piuttosto che impararne di nuove. In quanto anomalia, la sua esistenza permette di immaginare come un errore senza coscienza possa entrare tra le crepe del regime di controllo e arrivare a creare nuovi metodi di sviluppo e di cura della persona in grado di aprirsi alle infinite possibilità del futuro, vedendo il sé come un processo in divenire e non determinato.¹²¹ Alla fine tutto il sangue versato, la morte stessa di Giona, nulla è vendicato. Nonostante ciò, il tono dell'epilogo è stranamente disteso e sereno. La narrazione senza sosta di eventi diversi non lascia al lettore il tempo di focalizzarsi su un punto del romanzo, che sia esso un personaggio o un avvenimento. Questo stile permette a Ōhara di criticare in modo

¹¹⁹ Jodie Beck, *Consumption, Control, and Maternal Fascism*, p. 24.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 12-16.

¹²¹ Michel Foucault in Jodie Beck, *Consumption, Control, and Maternal Fascism*, pp. 30-32.

non esplicito la società consumista del Giappone degli anni 1980, quando la velocità di produzione e richiesta di consumo portò le persone a chiedere sempre più, senza mai soddisfarsi veramente. Allo stesso tempo, la struttura narrativa di *Hybrid Child* è a sua volta ibrida, violenta ma a tratti idilliaca; un romanzo di fantascienza ma anche opera femminista; un mostro che divora le sue stesse pagine così come la curiosità del lettore che, finito di leggere le ultime parole del libro, è lasciato confuso a riflettere sul significato dell'essere madre e figlio, sui sistemi di potere che lo governano e sul significato stesso della propria esistenza.

Hagio Moto

Hagio Moto è nata a Ōmuta, prefettura di Fukuoka nel 1949, in una famiglia composta dal padre scaricatore di porto, la madre casalinga e quattro figli, di cui lei è la seconda. Fin da piccola Hagio passava gran parte del suo tempo libero a disegnare. Insieme alla sorella maggiore seguì anche alcune lezioni private di disegno per approfondire questa sua passione. Tuttavia, dapprima contenti per il talento artistico della figlia, quando Hagio iniziò a mostrare interesse verso i manga, durante i primi anni di scuola elementare, le intimarono di non perseguire una carriera come illustratrice. Nell'intervista con Matt Thorn,¹²² l'autrice racconta come i suoi genitori abbiano sempre visto il lavoro di *mangaka* come un ostacolo al proseguimento degli studi. Questo fu uno dei motivi che influirono al deteriorarsi dei rapporti tra l'autrice e i suoi genitori, i quali accetteranno la sua carriera da *mangaka* solo nel 2010, quando ormai Hagio aveva sessant'anni e da decenni era nell'olimpo degli artisti giapponesi più influenti. Il vissuto difficile con i genitori, porterà Hagio a sviluppare uno spiccato interesse per la psicologia familiare e a inserire molti dei suoi personaggi in contesti familiari disfunzionali. In queste narrative appare la figura del fratello gemello che Hagio tanto aveva desiderato avere così che le attenzioni dei suoi genitori si concentrassero sull'altro, lasciandola libera di fare quello che voleva. Hagio digerisce e rielabora anche la figura della madre, mostrandola nelle sue opere come una persona incapace di dare amore ai propri figli. Fu solo nel 1991 che l'autrice si sentì pronta a parlare apertamente dei problemi della famiglia giapponese contemporanea nella semi-autobiografica *Iguana no Musume* (La figlia iguana). In seguito alla visione di un documentario sulle iguane, Hagio crea questa storia ricca di realismo magico in cui una madre rinnega la propria figlia perché considerata brutta

¹²² Matt Thorn e Hagio Moto, "The Moto Hagio Interview".

come un'iguana. L'influenza che la madre ha sulla percezione di se stessa, porta la figlia a internalizzare il rifiuto convincendosi a sua volta di essere un'iguana. Quando alla fine della breve storia la madre muore, la figlia vedendone il volto privo di vita si rende conto di essere stata la figlia di un'altra brutta iguana.¹²³ Nonostante Hagio cerchi di non portare all'interno delle proprie opere la bruttezza del mondo reale, preferendo storie esteticamente più belle e con personaggi piacenti, l'uso sapiente dell'umorismo all'interno di opere con argomenti più impegnativi le permette di renderne meno pesante la lettura. Sarà proprio questa particolare commistione di estetica e serietà che renderà iconici i titoli futuri dell'autrice e che le permetterà di raggiungere un pubblico molto più vasto rispetto a quello di molte sue colleghe autrici di *shōjo* classici.

Tra le letture della sua infanzia compaiono non solo manga di autori del calibro di Tezuka Osamu, o letteratura giapponese tra cui i romanzi di Miyazawa Kenji, ma anche opere di fantascienza di autori americani, primo fra tutti Isaac Asimov (1920-1992). Fu proprio dopo aver letto *Shinsengumi*¹²⁴ (1966) di Tezuka che Hagio decise di dedicarsi seriamente ai manga, iniziando a inviare qualche manoscritto a varie case editrici e alla rivista manga dello stesso Tezuka. Grazie all'incontro con la *mangaka* Hirata Makiko, anche lei di Ōmuta, durante il suo ultimo anno di superiori, Hagio venne introdotta a un editor della rivista *Nakayoshi*, del gruppo Kodansha, sotto la quale fece il suo debutto nell'agosto del 1969 con *Ruru to Mimi* (Lulu e Mimi)¹²⁵ seguito immediatamente dopo, nel settembre dello stesso anno, da *Suteki na Mahō* (Una magia meravigliosa).¹²⁶ Tuttavia, essendo la rivista dedicata principalmente a manga sullo sport per un pubblico di bambini, non passò molto tempo prima che l'autrice iniziò ad avere difficoltà nel rimanere nei limiti imposti dai suoi editor. Le storie che voleva scrivere e disegnare lei avevano poco a che fare con lo sport e con i temi allegri e spensierati degli altri titoli pubblicati su *Nakayoshi*. Hagio preferiva scrivere fantascienza con temi e personaggi più maturi.¹²⁷ Il suo editor del tempo la introdusse come assistente della *mangaka* Takemiya Keiko (1950). Le due diventarono subito amiche, tanto che Takemiya le propose di trasferirsi a Tōkyō e di prendere un appartamento insieme. Ancora incerta sul futuro della sua carriera artistica e vivendo ancora con i genitori a Ōmuta, Hagio rifiutò la

¹²³ Kawakatsu Miki, "Iguana Girl Turns Manga Legend", *Japanese Book News*, Vol. 63, 2010.

¹²⁴ Termine con cui si indicavano le forze militari e di polizia che in periodo Edo avevano il compito di sopprimere qualsiasi tipo di attività contro lo shogunato. In Giappone il manga uscì sulla rivista *Shōnen Book* di Shūeisha dal gennaio all'ottobre del 1963.

¹²⁵ Titolo originale 『ルルとミミ』, *Nakayoshi*, Tōkyō, Kodansha, 1969.

¹²⁶ Titolo originale 『すてきな魔法』, *Nakayoshi*, Tōkyō, Kodansha, 1969.

¹²⁷ Tamura Kaoru, *When a Woman Betrays the Nation: an Analysis of Moto Hagio's The Heart of Thomas*, tesi magistrale, St. Louis, Washington University, 2019, p. 27.

proposta. Qualche tempo dopo essere diventata la sua assistente, Takemiya la introdusse al redattore capo della rivista *Bessatsu shōjo Comic* Yamamoto Junya che accettò di pubblicare i lavori di Hagio scartati dalla *Nakayoshi*. Spronata da una rinata fiducia in se stessa e nella sua arte, decise finalmente di trasferirsi a Tōkyō. La convivenza con Takemiya e l'incontro con numerose autrici di manga segnò il punto di svolta nella vita di Hagio, che in poco tempo diventò tra i *mangaka* più influenti del Giappone. Nel 1971, insieme alla coinquilina Takemiya e all'amica di vecchia data Masayuma, diede vita all'Ōizumi Salon, uno spazio ispirato ai salotti letterari francesi dove potersi confrontare con altre autrici di manga *shōjo* su come poter migliorare la qualità delle loro opere. Al tempo, infatti, le storie *shōjo* erano intese dai critici come storie estremamente superficiali per un pubblico formato per la maggior parte da ragazzine.¹²⁸ Il gruppo di autrici che popolarono il salotto è ricordato come “Gruppo del 24” (24年組, *nijūyonen gumi*). Il nome non indicava esattamente un collettivo artistico, ma venne dapprima usato dai critici per riferirsi al gruppo di artisti manga donne creatosi attorno alla figura di Hagio, il cui anno di nascita, così come quello di altri membri del gruppo, è proprio il ventiquattresimo dell'era Shōwa, corrispondente al 1949 del calendario gregoriano. Il maggiore contributo del Gruppo del 24 fu quello di espandere il pubblico dei lettori delle loro opere inserendo all'interno elementi dei generi storico, fantascientifico, avventura e storie romantiche omosessuali.¹²⁹ Figlia dei nuovi ideali del gruppo fu la serie *Poe no Ichizoku* (Il Clan dei Poe), prima serializzata su *Bessatsu shōjo Comic* a partire dal 1972 e poi uscita in sette volumi per la casa editrice Shogakukan. L'opera si rivelò un gran successo, arrivando a vendere più di 30.000 copie¹³⁰ in soli tre giorni, un numero mai visto prima per un titolo senza adattamento animato. Ma tutte le cose belle prima o poi finiscono. Nel 1973 Takemiya dichiarò chiuso l'Ōizumi Salon e affermò che da quel momento avrebbe continuato la sua carriera in solitudine. Nelle sue memorie, Takemiya confessa che stare vicino all'allora amica Hagio le provocava emozioni negative quali senso di inferiorità e gelosia. Dall'altro lato, Hagio scrisse anni dopo che la loro relazione andò degenerando dopo le accuse che la vedevano plagiare le opere di Takemiya. Non si sa con certezza cosa sia accaduto, ma da quell'anno i loro rapporti si interruppero e le due non cercarono mai di riconciliarsi.¹³¹

¹²⁸ Takeuchi Kayo, “The Genealogy of Japanese shōjo Manga (Girl’s Comics) Studies”, *Japan Women’s Journal*, No. 38, 2010, pp. 81-112.

¹²⁹ Harada Kazue, “Japanese Women’s Science Fiction”, pp. 40-43.

¹³⁰ Dato preso da Nakagawa Yūsuke 『新書判コミックスで変わる、マンガの読み方』 (Com'è cambiato il modo di leggere manga con i fumetti in formato libro), Gentosha Plus, 2019.

¹³¹ Matt Thorn, “The Moto Hagio Interview”.

Hagio Moto continuò lo stesso la sua carriera, collaborando e confrontandosi con le altre autrici del Gruppo del 24. Quando il suo editor Yamamoto le chiese di ideare un titolo che potesse cavalcare l'onda del successo di *Berusaiyu no Bara* (La rosa di Versailles)¹³² dell'autrice Ikeda Riyoko, anche lei membro del gruppo, Hagio diede vita a un'altra serie di grande successo. Riprendendo la storia narrata in una delle sue primissime pubblicazioni,¹³³ nel 1974 iniziò a pubblicare *Il cuore di Thomas* per la rivista *shōjo Comic*. I suoi manga traggono ispirazione dai romanzi di Hermann Hesse, autore che le venne introdotto dalla sua amica di penna nonché fan Masuyama Norie la quale, in uno dei loro scambi epistolari, le inviò una copia di *Demian. Storia della giovinezza di Emil Sinclair*.¹³⁴ Questa influenza si vede soprattutto nelle opere con protagonisti giovani ragazzi alle prese con la scoperta della propria sessualità. *Il cuore di Thomas*, insieme a *Il poema del vento e degli alberi*¹³⁵ della Takemiya, rappresenta uno dei primi esempi di manga *shōnen-ai*. L'opera, i cui primi capitoli vennero accolti con freddezza dal pubblico, finì per diventare modello del genere. A livello visivo, Hagio introdusse nuovi marchi distintivi del fumetto per ragazze come personaggi con le ali, per rappresentare l'innocenza, e petali come cornice per i volti (Fig. 6).¹³⁶ A livello di critica, *Il cuore di Thomas* è stato apprezzato sia per la sua capacità di aver portato una profondità e complessità dei personaggi tale da rompere il muro divisorio tra romanzo e fumetto,¹³⁷ che per l'abilità con cui, attraverso personaggi maschili, Hagio è stata in grado di additare problemi relativi alla figura della donna quali patriarcato e gerarchie sociali.¹³⁸ I ragazzi che popolano la scuola in cui il manga è ambientato, sono caratterizzati da lineamenti



Fig. 6. Hagio Moto, *Il cuore di Thomas*, J-POP, 2019. Nel pannello è illustrato il volto del giovane Eric circondato da graziosi fiori

¹³² Titolo originale 『ベルサイユのばら』 pubblicata sulla rivista *Margaret* del gruppo Shūeisha dal 1971 al 1973.

¹³³ Si tratta di 『11月のギムナジウム』 (*Jūichigatsu no Gimunajiumu*, Il ginnasio di Novembre) uscito sulla rivista *Bessatsu shōjo Comic* di Shōgakukan nel 1971.

¹³⁴ Hermann Hesse, *Demian. Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair*, Francoforte, Fischer Verlag, 1912. La versione italiana più recente è quella del 1995 con la traduzione di Francesco Puglioli per BUR, Milano.

¹³⁵ Titolo originale 『風と木の詩』 (*Kaze to ki no uta*), *Bessatsu shōjo Comic* (Tōkyō, Shōgakukan), 1976-1984.

¹³⁶ Bill Randall, "Three by Moto Hagio", *The Comics Journal*, No. 252, Seattle, 2003.

¹³⁷ 若林理、央萩尾望都『トーマの心臓』が少女漫画界に与えた影響 “心の痛み”を描いた名作を再読、リアルサウンド、2020.

Wakabayashi Rio, "Hisashi hagio moto "tōma no shinzō" ga shōjo manga-kai ni ataeta eikyō" (L'influenza di *Il cuore di Thomas* di Hagio Moto sul fumetto per ragazze), *Real Sound*, 2020.

https://realsound.jp/book/2020/10/post-636477_2.html [consultato il 10/08/2023]

¹³⁸ Nagaike Kazumi, "Fantasies of Cross-dressing: Japanese Women Write Male-Male Erotica". *Brill's Japanese Studies Library*, Leiden, 2012, p.6.

morbidi e delicati al punto da poter essere facilmente scambiati per ragazze. Questi personaggi, effettivamente, non sono che ragazzine rifugiate dentro un corpo maschile per poter parlare ed esprimere i propri desideri in libertà e in modo disinibito, altrimenti impossibilitate dalla riservatezza che la società si aspetta dalla donna riguardo temi come la sessualità.¹³⁹ Fa eccezione il personaggio di Siegfried, raffigurato con tratti stereotipicamente maschili, rendendolo una presenza estranea all'interno del mondo femminile in cui si muovono gli altri personaggi di *Il cuore di Thomas*. Una divisione resa ancora più netta quando la violenza che Siegfried esercita su Juli rende esplicita la natura di Siegfried come uomo molestatore e Juli donna abusata, la quale troverà conforto nel trauma solo in altre donne, in questo caso Oscar ed Eric. Per questo motivo, per quanto abbia influito sul genere *shōnen-ai*, quello che Hagio va a rappresentare tra le sue pagine non è una diapositiva della comunità gay o lesbica del Giappone dell'epoca, ma un approfondimento su relazioni omosociali e platoniche tra ragazze.¹⁴⁰ In realtà, nelle primissime bozze, il ginnasio della storia era una scuola tutta al femminile, ma Hagio confessò in un'intervista che l'idea di rappresentare relazioni intime tra ragazze la disgustava. Trasformando i personaggi femminili in ragazzi, Hagio avrebbe così voluto liberare almeno le sue lettrici da questa ansia di dover fare i conti con la propria sessualità.¹⁴¹ Il motivo per cui, nonostante Hagio scriva per riviste *shōjo*, le cui storie sono per la maggior parte popolate esclusivamente da giovani ragazzi, rappresenta personaggi di sesso maschile è perché “essere ragazzi è quello che le ragazze aspirano”.¹⁴² Il clamoroso successo di *Il clan dei Poe* e *Il cuore di Thomas* permise all'autrice di avere più libertà a livello editoriale. Le venne dunque permesso di pubblicare i titoli di fantascienza precedentemente scartati. Hagio, come molte altre sue colleghe, esprime il desiderio delle donne di potersi appropriare dell'immagine maschile, di quell'idea di corpo che è stata messa al centro dell'ideologia sessista creata da uomini per uomini. Affiancarsi alla fantascienza permette all'autrice di continuare a creare personaggi maschili dai corpi alterati da bellezza e gentilezza altrimenti etichettati come tipicamente femminili. La prima opera fantascientifica che venne pubblicata, sempre per *Bessatsu shōjo Comic*, fu *Jūichinin Iru!* (Siamo in 11!) nel 1975. Dieci giovani cadetti sono mandati in una navicella spaziale dismessa per la loro ultima missione: sopravvivere il più a lungo possibile con le sole risorse

¹³⁹ Shamoan Deborah, "The Revolution in 1970s Shōjo Manga", *Passionate Friendship: The Aesthetics of Girl's Culture in Japan*, University of Hawaii Press, 2012, p. 12.

¹⁴⁰ Harada Kazue, "Japanese Women's Science Fiction", p. 106.

¹⁴¹ James Welker, "Beautiful, Borrowed, and Bent: 'Boys' Love' as Girls' Love in shōjo Manga", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 3, No. 31, University of Chicago Press, 2006, pp. 841–870.

¹⁴² Jun Aniya in Tamura Kaoru, *When a Woman Betrays the Nation: an Analysis of Moto Hagio's The Heart of Thomas*, tesi magistrale, St. Louis, Washington University, 2019 2019, p. 49.

messe loro a disposizione. Se superata, il loro sogno di diventare cittadini rispettabili nelle loro rispettive società sarà avverato. Tuttavia, una volta arrivati alla navicella scoprono che un'altra persona si è aggiunta al gruppo, ma, non ricordandosi la formazione originale dei dieci, nessuno riesce a individuare l'undicesimo membro dell'equipaggio. I giorni trascorrono con gli undici cadetti intenti a scoprire chi sia l'intruso, vivendo costantemente con il sospetto che la persona a loro più vicina possa essere una spia. La storia culmina la sua spirale ansiogena con la scoperta di essere entrati in un'orbita in decadimento di una stella, la cui conseguenza è il progressivo innalzamento della temperatura all'interno della navicella. Particolarmente interessante è il personaggio androgino Frol proveniente da un pianeta in cui il sesso viene assegnato in età adulta. La sua sete di vittoria è causata dal desiderio di tornare a casa trionfante per avere la possibilità di scegliere di non diventare donna. La psicologia di Frol rispecchia il malcontento verso l'idea stereotipata della donna dettata dalla tradizione confuciana che la stessa Hagio, insieme alle femministe degli anni 1970, cercarono di smantellare.¹⁴³ *Siamo in III!* Ha vinto il ventunesimo Shogakukan Manga Award per la categoria combinata *shōjo* e *shōnen*. A conferma del successo che anche la scrittura fantascientifica della Hagio riesce a ottenere, dal titolo vennero tratti un adattamento live-action, sia per il grande schermo che per teatro, un lungometraggio animato e più di recente, nel 2013, la storia è stata adattata anche per un radiodramma.

Nel periodo successivo, sul finire degli anni 1970, l'autrice fu impegnata a pubblicare in riviste *shōnen* adattamenti manga di opere di fantascienza, tra cui alcuni romanzi dello scrittore americano Ray Bradbury (1920-2012). Ciò non vuol dire che Hagio smette di creare fantascienza per il suo vecchio pubblico di lettori. Tra il 1978 e il 1979, fa uscire per *Shūkan shōjo Comic* un titolo di fantascienza per ragazze considerato tra i suoi migliori lavori nonché vincitore di un premio Seiun: *Star Red*. La protagonista Red Sei¹⁴⁴ è una ragazza proveniente da Marte, ormai colonia della Terra adibita a carcere. Ella possiede incredibili poteri psichici. Per questo motivo, nonostante il suo bell'aspetto, viene etichettata come mostro e spinta a celare la sua identità. Si tinge i bei capelli bianchi di nero e copre le iridi rosse degli occhi con lenti scure. L'atto di celare i suoi poteri psichici è un modo come un altro per parlare dell'oppressione della sessualità femminile e la sua conseguente espressione in scatti di pura rabbia.¹⁴⁵ Tale rabbia non fa che trasformare Sei in un mostro ancora più temuto dagli altri

¹⁴³ Harada Kazue, "Japanese Women's Science Fiction", p. 87.

¹⁴⁴ In giapponese "sei" è una delle pronunce del kanji di "stella" (star) 星.

¹⁴⁵ Kotani Mari. "Space, Body, and Aliens", p. 406.

cittadini. Più si arrabbia per rivendicare la propria identità, più viene braccata e costretta a nascondersi. Verso la fine del manga, Sei scompare. Non è una vera e propria morte dal momento che la sua essenza continua a vivere in uno spazio misterioso immerso in materia bianca. Sei si ritrova nel grembo di un bellissimo ragazzo che, per partorirla, si sottopone al cambio di sesso. L'essenza della ragazza rinasce così nel corpo di un neonato della sesta generazione di marziani e finalmente si sente a casa. Per tutta la storia, infatti, Sei si sente sempre un'estranea. I terrestri la vedono come un mostro per via dei suoi poteri originati dalle sue origini marziane; su Marte è ormai vista come un alieno per il suo lungo soggiorno sulla Terra. La paura per il diverso che rende Sei aliena sia per i terrestri che per i marziani (seppure entrambi originati della Terra, anche se i secondi hanno nel tempo sviluppato caratteristiche diverse per adattarsi al nuovo pianeta) viene letto da alcuni critici, tra cui Kotani Mari, come l'opposizione del binarismo della cultura occidentale maschio/femmina dove la Terra colonizzante è il maschile mentre Marte colonizzato e terra di sensitivi è il femminile.¹⁴⁶ Sempre in Kotani, si parla anche di studi di genere applicati a questo titolo. Nei *gender studies* contemporanei si sottolinea come lo sguardo (*gaze*) con cui si osserva il comportamento di una donna è spesso quello di un soggetto maschile.¹⁴⁷ L'atto di coprirsi gli occhi con lenti scure rende Sei "cieca" e ancora più alienata dal resto del mondo, legando il suo essere percepita come un qualcosa di alieno alla sfera del femminile. La rivoluzione di Hagio è quella di essere riuscita a rendere i poteri psichici di Sei uno strumento assolutamente razionale, in contrasto con l'idea di paranormale e di donna associata alla sfera dell'irrazionale nelle ideologie più tradizionali. È così che viene svelato il messaggio sociale, vicino al movimento femminista, dell'autrice. I poteri di Sei sono sintomo della malattia che colpisce la donna giapponese, ormai assuefatta all'idea che la *ginesis*¹⁴⁸ sia equiparabile alla concezione Occidentale della donna.¹⁴⁹

Nel 1980 l'editor Yamamoto fondò una nuova rivista di manga pensati per un pubblico femminile più maturo, la *Petit Flower*. Hagio lo seguì, ottenendo completa autonomia per la

¹⁴⁶ Kotani Mari. "Space, Body, and Aliens", p. 407.

¹⁴⁷ Si fa riferimento qui al *male gaze* definito nel Dictionary of Media and Communication (Oxford, 2011) come "un modo di trattare i corpi delle donne come oggetti da esaminare, associato dalle femministe alla mascolinità egemonica, sia nell'interazione sociale quotidiana che in relazione alla loro rappresentazione nei media visivi".

¹⁴⁸ Secondo l'Oxford Dictionary of Literary Terms (2008), la parola inglese *gynesis* venne usata la prima volta dalla teorica femminista Alice Jardine nel suo libro *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* del 1985. Il suo significato letterale sarebbe "processo di formazione della donna" elaborato liberamente dalla Jardine per "mettere in discussione l'essere donna". Sotto l'influenza di Julia Kristeva, la teorica cercò di creare un collegamento tra le idee post-strutturaliste dell'epoca e la critica femminista. Né il termine *gynesis* né la tesi di Jardine ebbero influenza duratura, lasciando la parola coniata orfana di traduzioni fuori dell'inglese. In questa tesi, si è scelto di tradurre il termine rimanendo il più fedele possibile all'originale e tenendo in considerazione l'etimologia della parola, unione tra il prefisso gineco- (dal greco "donna") e genesi (dal greco "origine").

¹⁴⁹ Kotani Mari, *Ibid.*

pubblicazione delle proprie opere, finalmente libere di esplorare temi più complessi e di presentare soggetti più variegati. Nel 1984 Hagio pubblica *X+Y*¹⁵⁰ che le farà vincere l'ennesimo premio Seiun. In questo titolo è forte più che mai la tematica transessuale. Il protagonista si identifica come uomo ma per sua "sfortuna" è biologicamente nato donna. La storia segue la scoperta dell'identità del protagonista condannato a essere identificato sempre più come donna con il maturare del proprio corpo. Risale a questo periodo artistico anche la serie *Marginal* uscita tra il 1985 e il 1987 per la rivista di Yamamoto. La storia post apocalittica prende la nozione di utopia femminista delle storie di fantascienza cui Hagio era abituata leggere e la ribalta, creando un mondo di soli uomini dove l'unica donna rimasta sulla Terra partorisce solo figli maschi e per questo venerata come Santa Madre. Più avanti parleremo meglio di questo titolo, analizzando il brillante modo con cui Hagio gioca con le identità di genere e commentando come anche in una narrativa al maschile si sia in grado di rappresentare la figura della donna e della madre. Gli anni 1990 furono segnati dall'uscita della serie più lunga che la Hagio abbia scritto *Zankokuna Kami ga Shihai suru (A Cruel God Reigns)*¹⁵¹, pubblicata su *Petit Flowers* dal 1993 al 2001 e vincitrice del primo Premio culturale Osamu Tezuka (手塚治虫文化賞) istituito nel 1997. Dopo una meritata pausa di un anno, Hagio tornò con un'ambiziosa opera di fantascienza. Nel 2002 pubblicò, sulla rivista *Flowers*, *Barbara no Ikai (Barbara)*.¹⁵² Nonostante la volontà dell'autrice di scrivere una storia meno pesante a livello emotivo, *Barbara* racchiude tutti i temi centrali della poetica di Hagio tra cui il trauma dell'abbandono, l'elaborazione del lutto collegato al senso di colpa, la psicologia dell'individuo in formazione etc. La vicenda si apre con Aoba Jyujō, una ragazza di sedici anni rimasta in coma dall'età di nove quando venne trovata priva di sensi al fianco dei genitori morti. Sembra che la madre abbia ucciso il marito per poi suicidarsi. Non è tanto la sopravvivenza della bambina il mistero più intricato della storia, quanto piuttosto la presenza dei cuori dei genitori nel suo stomaco. Che la ragazza li abbia mangiati prima di cadere in uno stato comatoso? Inoltre, il mondo immaginario "Barbara" in cui la ragazza si è rifugiata negli anni di coma, sembra ora influenzare il mondo reale. Su Barbara la ragazza incontra anche un giovane di nome Kiriya mai visto prima. Kiriya è il figlio che il suo psicoanalista Watarai Tokio abbandonò in seguito alla separazione dalla moglie. L'uomo entra in scena quando, grazie alla sua nomea di poter proiettare la propria coscienza

¹⁵⁰ Contenuto nella raccolta *A-A'* uscita in Giappone per Shōgakukan dal 1981 al 1984.

¹⁵¹ La serie è stata portata in Italia per J-Pop con la traduzione di Roberta Tiberi a partire da marzo 2023. Al tempo della scrittura di questa tesi sono usciti quattro volumi su dieci. Il titolo è una citazione allo studio del 1971 dello scrittore inglese Alfred Alvarez (1929-2019) *The Savage God: A Study of Suicide* a sua volta tratto da una delle pagine del diario di William Butler Yeats in cui criticava l'avvento del modernismo.

¹⁵² Portato in Italia da J-Pop nel 2020 in tre volumi con la traduzione di Valentina Vignola.

all'interno dei sogni altrui, viene chiamato per risolvere il mistero del non-luogo creato da Aoba.

Dal 2011, Hagio tiene corsi sullo studio dei manga all'università di arte e design Joshibi. Lo stesso anno il Giappone è scosso dal triplice disastro di Fukushima. L'autrice ne rimane profondamente segnata tanto da inserire l'accaduto nella serie che stava pubblicando in quel periodo *Nanohana*,¹⁵³ diventata tra l'altro uno dei primi autori a parlare di Fukushima in narrativa.¹⁵⁴ La grandezza di Hagio come autrice è quella di prendere spunto da diversi generi letterari per creare qualcosa di unico. In questo caso, si vede come oltre alla fantascienza, a storie violente o viceversa romantiche, Hagio non ci mette un secondo a parlare dei problemi ambientali che stanno devastando il mondo contemporaneo, a riprova dell'impegno sociale che l'autrice riversa nei suoi lavori. Per il recente cinquantesimo anniversario della rivista *Flowers*, avvenuto nel 2016, Hagio ha ripreso a pubblicare la storia de *Il clan dei Poe*, aggiornando un po' lo stile e la sceneggiatura dei suoi pannelli per stare al passo dei lettori di nuova generazione. Ancora in grado di creare e illustrare manga apprezzati sia dal pubblico femminile che maschile, pubblica one-shots¹⁵⁵ per diverse riviste nonostante i suoi settantaquattro anni.

Tornando a parlare di *Marginal*, Hagio rielabora la concezione di “fabulazione femminista”¹⁵⁶ espressa precedentemente da autrici di fantascienza occidentale quali Ursula K. Le Guin e Joanna Russ, operanti durante gli anni 1970. Con “fabulazione femminista” si intendono quelle storie che, raccontando di tematiche relative alla figura della donna, hanno il potere di mostrare come il successo della scrittura realista maschile nel canone della letteratura vada ad alimentare la tendenza dell'occidente a servirsi di sistemi d'oppressione (tra cui capitalismo e patriarcato) per mantenere una posizione di potere centrale.¹⁵⁷ In traduzione giapponese, le opere di queste autrici vennero accolte con grande interesse dalle lettrici e scrittrici del paese. La fantascienza di Hagio Moto sfrutta temi tipici del genere

¹⁵³ Tirolo originale 『なのはな』, Shogakukan, 2011-2012.

¹⁵⁴ 竹内 美帆、「萩尾望都SF原画展 宇宙にあそび、異世界にはばたく」レビュー、メディア文化、2018.

Takeuchi, Miho “Hagio moto SF genga-ten uchū ni asobi, i sekai ni habataku' rebyū” (Recensione “Mostra d'arte Hagio Moto SF: giocare nello spazio, volare in un altro mondo), *Media Bunka*, luglio 2018.

<https://mediag.bunka.go.jp/article/article-13608/> [consultato il 10/08/2023]

¹⁵⁵ Storie brevi formate da pochi capitoli, se non uno solo, e racchiuse in massimo un volume.

¹⁵⁶ Marleen S. Barr in Ebihara Akiko, “Japan's Feminist Fabulation: Reading *Marginal* with Unisex Reproduction as a Key Concept”, *Genders*, No. 36, 2002, p. 1.

¹⁵⁷ *Ibid.*

fanatscientifico come la clonazione umana o i viaggi spazio-temporali per criticare problemi reali del Giappone a lei contemporaneo, come le differenze di genere e gli squilibri di potere. Fonte di ispirazione fu proprio Le Guin, da cui riprese il modo di trattare la questione della donna nella società contemporanea. I personaggi delle opere di fanatscienza femminista delle autrici citate fino ad'ora, con la loro ambiguità sfidano la classica nozione del dualismo di genere e dell'eteronormatività. A partire dalla seconda metà degli anni 1980, grazie al diffondersi di storie di amore omosessuale, di transessualità, per mano di autrici giapponesi donne, viene messa in discussione l'idea lineare della famiglia costituita da due individui di sesso opposto (uomo-donna). Pur tuttavia riconoscendo l'ineluttabilità della legge naturale per cui la riproduzione negli esseri umani non può avvenire senza la presenza del liquido seminale maschile, le autrici giapponesi di fantascienza iniziano a domandarsi come potrebbero cambiare le cose se solo si potesse procreare senza la presenza dell'uomo. Inoltre, senza uomini la donna non avrebbe più ragione di essere sottoposta ad alcuno. Nelle critiche del femminismo marxista, si sottolinea l'appartenenza della donna alla categoria di cittadina di secondo grado per il suo essere riproduttrice, allo stesso modo era destinata alla riproduzione perché cittadina di secondo grado.¹⁵⁸ Questo fino agli anni 2000 quando il professore dell'università di Tōkyō, Shiomi Toshiyuki, parlò in un suo articolo della possibile concretizzazione dell'uomo come semplice produttore di sperma.¹⁵⁹ Quello fino ad allora immaginato solo in opere di finzione sembrerebbe star penetrando nella realtà. Tra le prime autrici a trattare il complesso tema del cambiamento nei metodi di riproduzione furono la canadese Margaret Atwood con *The Handmaid's Tale* (Il racconto dell'ancella)¹⁶⁰ e la giapponese Hagio Moto con la sua serie di manga *Marginal* (Fig. 7), casualmente pubblicati entrambi nel 1985. La trama di *Marginal* è complessa, il lettore scopre con lo sfogliare delle pagine che nulla di quello che sta vedendo è come appare. È l'anno 2999 e la Terra, in seguito a un disastro ecologico che ha lasciato infertili le donne, è diventata un pianeta desolato. Il resto della razza umana si è trasferita su Marte da dove membri della Compagnia, famiglia a capo dell'impero economico di tutto il sistema solare, portano avanti una serie di



Fig. 7. Moto Hagio, copertina del primo volume dell'edizione italiana di *Marginal* (マージナル) uscito per J-Pop nel 2020

¹⁵⁸ Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation", p. 2.

¹⁵⁹ Shiomi Toshiyuki in Ebihara Akiko, *Ibid.*

¹⁶⁰ Pubblicato dalla casa editrice canadese McClelland and Stewart nel 1985. La traduzione più recente in italiano *Il racconto dell'ancella* è di Camillo Pennati, uscita per Ponti alle Grazie nel 2004.

esperimenti sulla ripopolazione artificiale. Il paesaggio delle città terrestri raffigurate assomiglia più alle antiche civiltà del medio-oriente piuttosto che a qualcosa di futuristico. Con il passare del tempo dopo il disastro ambientale, sulla Terra non esistono più donne. La popolazione maschile crede che i neonati vengano partoriti e donati dalla Sacra Madre residente nella chiesa di Monodole, l'unica donna rimasta e in grado di procreare. Da giovani i ragazzini terrestri vengono venduti in bordelli per intrattenere gli adulti. Appena presentano i primi segni di maturità, ad esempio quando inizia a spuntargli la barba, diventano rispettabili membri della comunità e ottengono a loro volta il diritto di possedere un giovane amante. Raggiunta l'età adulta sono obbligati a partecipare al rito di congiunzione con la Madre, donando il proprio sangue e sperma alla Chiesa, inconsapevoli che dietro essa ci siano i membri della Compagnia e che i loro fluidi saranno impiegati per mettere incinta donne fertili di altri pianeti. I bambini ibridi frutto di questa inseminazione vengono poi incubati in uteri artificiali e, passati nove mesi, vengono mandati sulla Terra. Lo scopo dell'esperimento è quello di creare un nuovo tipo di maternità in grado di resistere all'ecosistema corrotto della Terra. Tuttavia, i terrestri non vivono più di trentacinque anni per via della sostanza tossica detta "fattore D" che oltre a compromettere la loro salute, li porta lentamente tutti alla sterilità. Questo è uno dei motivi per cui, antecedentemente ai fatti narrati, il numero di nati dalla Sacra Madre inizia a diminuire drasticamente. L'esperimento della Compagnia sembra essere destinato all'insuccesso. Tutto cambia quando appare Kira, un giovane ermafrodita dall'aspetto androgino e dal fisico fragile. Il ragazzo si scopre essere uno dei quattro gemelli di uno scienziato marziano ribellatosi alla Compagnia. L'uomo inseminò le uova della moglie con materiale genetico di una razza la cui riproduzione era stata vietata per via di un difetto ereditario che dona alla discendenza potenti abilità empatiche. Kira, insieme ad altri due ragazzi incontrati nel deserto partono per un viaggio nel mondo di *Marginal* alla scoperta del segreto della maternità. Nell'universo creato da Hagio, la maternità non è direttamente sinonimo di donna. Alla società patriarcale che ha reso persino l'essere madre un simbolo di sottomissione della volontà della donna, Hagio cerca di sostituire una società dove la maternità è esclusa dalla vita della donna. Interessante notare come tale rivoluzione avvenga spesso nella narrativa femminile di fantascienza in seguito a un disastro ambientale di portata biologica o chimica, scaturito dallo sfrenato desiderio degli uomini del progresso, specialmente quello tecnologico.¹⁶¹ Come se l'uomo avesse sacrificato l'intero ecosistema naturale pur di andare contro i desideri della donna. Hagio riesce a fare tutto ciò analizzando i

¹⁶¹ Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation", p. 6.

temi della maternità e dell'essere donna in una società tutta al maschile. Oltre a Kira, il lettore fa la conoscenza di Meyard, un membro della Compagnia spedito sulla Terra. Nella narrativa di Hagio, il suo personaggio rappresenta il classico "uomo" che, non accortosi della sua posizione da oppresso dalla Compagnia, si atteggiava a oppressore. Quando si rende conto che il piano di ripopolazione della Terra è destinato a fallire viene investito da quel senso di autocommiserazione tipico di coloro che si scoprono essere stati traditi da ciò a cui hanno dedicato la propria vita. Meyard prova vergogna anche per il suo stesso corpo: condannato da un malfunzionamento genetico alla sterilità, gli ormoni somministrati per contrastare la malattia hanno reso parti del suo corpo distintamente femminili. Non avendo potuto essere né oppressore né oppresso, non avendo potuto vivere né da uomo né da donna, Meyard si toglie la vita. Hagio studia il personaggio riflettendo il senso di smarrimento dei giovani uomini giapponesi nell'approcciarsi a una relazione eterosessuale con una compagna in una società, quella contemporanea, in cui le relazioni sociali stanno subendo grandi cambiamenti.¹⁶² Ironicamente, Meyard riuscirà comunque ad avere una prole grazie allo scienziato Iwan. Quest'ultimo è un uomo che non è stato in grado di superare il trauma infantile della morte della madre, suicidatosi dopo essere stata violentata e stuprata dall'ex marito nonché padre biologico di Iwan. Quello che turba maggiormente l'uomo è il fatto che la madre, seppure sessualmente violata quando si trovava in uno stato di incoscienza, riuscì a ricordare tutto l'accaduto una volta risvegliata. Lo scienziato giunge alla conclusione che coscienza e organi riproduttivi siano in continua comunicazione nella donna. Si instaura in lui il desiderio di dare vita a dei bambini in grado di vivere perennemente in una dimensione di sogno dove non esistono l'odio e la cattiveria che hanno ucciso sua madre. Per ottenere ciò gli serve il gene di un'antica tribù conosciuta per la sua spiccata empatia. A questo punto torna in gioco Meyard, la cui malattia genetica è dovuta proprio alla presenza nel suo organismo di questo gene. Iwan feconda dunque un ovulo della moglie con il gene estrapolato da Meyard da cui nascono quattro fratelli, tra cui Kira. La madre, disgustata dalla capacità dei quattro di condividere una stessa coscienza, abbandona la famiglia per trovare rifugio tra i membri della Compagnia. Quest'ultima, venuta a conoscenza dell'esperimento illegale di Iwan distrugge la foresta in cui i cinque si nascondono. Muoiono tutti, eccetto Kira. Lo scienziato Iwan è inteso dall'autrice come un uomo narcisista che usa come scusa il bene di altre persone per i propri interessi. Quando gli sviluppi della tecnologia in campo riproduttivo vengono sviluppati da uomini, la maternità vera e propria non è che un risultato annesso, quello che si ricerca è la

¹⁶² Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation", p. 7.

soddisfazione dell'uomo di saper manipolare l'intimità più profonda della donna.¹⁶³ Il terzo personaggio che entra in scena è Ashijin, l'unico dal carattere positivo e pieno di vitalità. Il ricordo dei racconti dello zio e dell'incontro con Meyard, permettono al ragazzo di capire che gli esseri umani sarebbero in grado di avere dei figli anche senza l'aiuto della Madre, se solo ci fossero delle donne sul pianeta. Quando incontra Grinja, un uomo particolarmente protettivo verso Kira, Ashijin lo prende subito in rivalità. Grinja si scopre essere il responsabile dell'assassinio della Sacra Madre, rivendicato dallo stesso per conto del culto di cui fa parte. Durante una delle loro liti per contendersi il giovane Kira, Ashijin e Grinja scoprono qualcosa di terrificante: lo scopo dietro gli esperimenti della Compagnia è quello di creare una nuova Madre modificando il corpo di un uomo così da farlo apparire femminile e trapiantando vari organi tramite tecniche d'ingegneria genetica così da renderlo donna. In *Marginal*, Hagio unisce il concetto "maschile" di progresso tecnologico con quello "femminile" di natura e li rende entrambi responsabili del crollo delle nascite sulla Terra.¹⁶⁴ L'inondazione degli ultimi capitoli è scaturita dalla volontà di Kira, a sua volta legata ai sogni della Terra stessa che chiede la propria fine. Ma allo stesso tempo, lo sporco portato via dall'acqua impetuosa potrebbe simboleggiare rinascita.¹⁶⁵ La scelta di creare una società di soli uomini permette all'autrice di schierarsi contro coloro che additano la responsabilità del calo delle nascite alle donne, ormai attratte dalla possibilità di fare carriera nel mondo lavorativo. Hagio rifiuta l'idea che vede la maternità esistere solo dove c'è un ventre. In termini più ecologici, la maternità è ciò che rende la Terra un pianeta vivente¹⁶⁶. È intorno alla procreazione che trovano origine i pregiudizi sulla donna, la cui individualità e ambizione è facilmente sacrificabile in favore della preservazione dell'umanità. Se da un lato abbiamo la super donna madre, dall'altro si incontrano personaggi, come Kira, tanto empatici da vivere in funzione della realizzazione della felicità degli altri - nel caso di Kira, di suo padre. Sono personaggi come Kira che vengono descritti dalla Harada come "socialmente maschi, fisicamente androgini e psicologicamente femminili"¹⁶⁷ e gli unici in grado di creare un mondo in cui la logica di genere non costituisca un assoluto, ma possa essere ripensata e messa in discussione a seconda delle necessità. Come la maggior parte dei manga di Hagio Moto, anche *Marginal* rappresenta quel genere di fantascienza in grado di smuovere l'animo

¹⁶³ Ebihara Akiko, "Japan's Feminist Fabulation", p. 8.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁶⁷ Harada Kazue, "Japanese Women's Science Fiction", p.80.

del lettore messo davanti al fatto che anche la propria realtà è piena di pregiudizi e ingiustizie.

CONCLUSIONI

Riflettendo sia i cambiamenti sociali che quelli interni al genere della fantascienza, il percorso del femminismo tra la letteratura speculativa in Giappone risulta, a tratti, incerto. Prima degli anni 1970, la fantascienza giapponese era scritta solo da autori maschi che quindi riflettevano le norme sociali del tempo. Nel decennio successivo crebbe l'interesse verso l'esplorazione di temi femministi legati alla fiction speculativa. Lo si poteva notare nella rappresentazione di personaggi femminili più complessi anche in opere di autori uomini come Komatsu Sakyō (1931-2011).¹⁶⁸ Con l'avvento del sottogenere post-punk dei primi anni 2000, le questioni sociali del Giappone di quegli anni, relative alla parità di genere e alle dinamiche di potere tra soggetti diversi, emersero in forma di distopie ad esempio nei romanzi di Kawakami Hiromi (1958).¹⁶⁹ Esplorare futuri distopici dove il corpo umano si lascia andare a caratteristiche ibride, permette di avviare un'analisi più profonda del ruolo dell'essere umano e di identità di genere nella società giapponese di oggi. Per quanto riguarda la letteratura di fantascienza giapponese contemporanea, essa continua più che mai a interessarsi a tematiche femministe, pur mantenendo comunque un certo distacco dalle teorie più radicali. Se da un lato si hanno racconti utopici di società femministe già concretizzate, dall'altro molti autori si scontrano con la realtà della società giapponese in cui vivono che ancora non ha chiara la propria posizione sulla comunità femminile e queer del paese. Nel corso dei decenni, questa ambivalenza femminista nella fantascienza giapponese riflette la più grande ambivalenza sociale verso l'uguaglianza di genere e il cambiamento delle norme di genere. Senza mai smettere di migliorarsi e mutare, il genere della fantascienza in Giappone continua a mantenere la sua funzione di cartina al tornasole per i mutamenti della società del paese.

L'interesse verso la scrittura di autrici giapponesi donne, rispecchiò l'interesse verso le idee del movimento femminista proveniente da oltreoceano. Tra i vari concetti che attirarono le scrittrici giapponesi verso tematiche femministe ci fu quello della filosofa Simone de Beauvoir sull'utilizzo della fantasia come metodologia per comprendere i ruoli di genere e norme sociali.¹⁷⁰ Attraverso l'esplorazione e la decostruzione di immagini familiari,

¹⁶⁸ Si portano come esempio il già citato *Nippon Chinbotsu* (Il Giappone affonda) del 19973 e il romanzo del 1983 *Sayonara Jupitā* (Addio Giove).

¹⁶⁹ L'autrice esordì nel 1980 con un racconto di fantascienza dal titolo *Dipteria* pubblicato sulla rivista *NW-SF* con lo pseudonimo di Yamada Hiromi.

¹⁷⁰ Julia C. Bullock, "Fantasy as Methodology", pp. 73-75.

che spesso rafforzano i ruoli di genere e le dinamiche di potere, le femministe del Giappone possono comprendere e criticare le strutture a essi sottostanti responsabili della propria condizione di inferiorità. Plasmando corpi ibridi, fluidi, postumani, le scrittrici giapponesi che operano all'interno della fantascienza a partire dagli anni 1970 possono ripensare il ruolo della donna nella società contemporanea e fare proprio un nuovo modo di pensare al concetto di identità di genere. Gli ideali femministi sbarcati in Giappone, cercano tuttora di combattere ed eliminare la misoginia alla base delle realtà patriarcali, incentivando cambiamenti sociali, legali e culturali che promuovono la parità di genere. La lotta che viene portata avanti anche dalle autrici analizzate in questa tesi - anche se ufficialmente non si riconoscono nel movimento femminista vero e proprio - è quella di comprendere il significato di "donna" così da poter decostruirne il concetto sociale, annullando al tempo stesso il netto binarismo tra ciò che viene tradizionalmente definito femminile e ciò che è maschile. Una parte delle opere di narrativa scritte da autori uomini giapponesi, come fa notare Ebihara nel suo articolo, continua a rappresentare la donna come mezzo di rinascita e riproduzione. Dove l'uomo vede solo corpo su cui esercitare il proprio potere temporale e giocare a fare l'eroe, la donna vede l'ennesima forma di manipolazione del proprio corpo da parte di soggetti che non lo capiscono veramente. Fintanto che l'uomo vedrà solo i suoi interessi, la donna si sottrarrà alla sua natura riproduttiva, rivendicando il suo diritto a sognare di poter esistere senza obblighi, senza doveri, senza qualcuno che le impone costantemente un ruolo che sa non appartenerele. La fantascienza giapponese permette alle sue autrici di ripensare il proprio posto nel mondo, creando universi alternativi dove femminile non è sinonimo di sottomissione. Concordi con scrittrici d'oltreoceano come la già citata americana Ursula K. Le Guin, le autrici giapponesi analizzate inseriscono nelle loro opere la necessità di attivare riforme sostanziali per quanto riguarda i concetti di genere e di sessualità. In un mondo contemporaneo dove tutto è in continua trasformazione e dove ogni cosa progredisce alla velocità avanzata, attenersi a vecchi ideali e regimi di potere costituisce un paradosso dannoso per le minoranze e le categorie a rischio. La donna rientra in entrambe. Forse senza rendersene pienamente conto, Izumi, Ōhara e Hagio hanno riempito le loro pagine di critiche femministe, del tipo che non si era ancora visto all'interno del panorama intellettuale giapponese degli anni a cavallo tra XX e XXI secolo. I mondi da loro creati sono luoghi in cui la donna può rifugiarsi sapendo di trovare qualcuno che condivide il suo stesso desiderio di rompere le tradizionali norme e abbattere le disuguaglianze di genere che la incatenano. Il successo che le loro opere ebbero al momento della pubblicazione, lamenta il fatto che le voci delle donne rimangono a volte marginalizzate. Da qui l'entusiasmo di lettrici e aspiranti

scrittrici di aver finalmente trovato un canale di rappresentazione in cui condividere l'esperienza di essere donna. Si sono indicati come punti critici delle narrazioni delle autrici di fantascienza giapponesi quello del ruolo della donna nella società, nello specifico quella giapponese post bolla economica degli anni 1980; la rappresentazione della propria sessualità, intesa sia come libertà di parlare ed esprimere il sesso ma anche di scoprire attrazioni alternative all'eteronormatività; infine si è trattato il tema della maternità, senza dubbio quello più sentito. Ciò che accomuna tutti e tre è la volontà delle autrici di parlarne finalmente dalla prospettiva delle donne, dirette interessate. Le varie generazioni di autrici di fantascienza giapponese sono state in grado di sostituire la visione maschile ed essenzialista della donna in favore di una rappresentazione più veritiera della sua complessità. Confondendo i confini tra generi e ruoli riproduttivi, la donna si ribella all'idea figlia degli uomini che il suo ruolo sia strettamente legato al suo potere di creare nuova vita. Un potere immenso che viene vissuto con ansia da un gran numero di donne proprio per la pressione sociale che vi è dietro.¹⁷¹ La società giapponese da anni deve fare i conti con un tasso di natalità sempre più basso che va di pari passo all'aumento della presenza femminile al lavoro.¹⁷² Quello che sembra sfuggire allo sguardo maschile è che i due fenomeni sono meno collegati di quanto non appaiono. Il rifiuto da parte della donna a diventare madre non è tanto il capriccio egoistico di fare carriera - come viene purtroppo spesso creduto - ma sintomo di malessere verso l'intero sistema socio-politico in vigore. Un sistema rimasto datato che non tutela i diritti della donna alla sicurezza e al benessere. In un mondo dove le donne sono ancora oggettificate, uccise e derise per ogni loro scelta, come è possibile desiderare di creare nuova vita? Dovendo fare i conti con l'ansia che la propria figlia sperimenti sulla propria pelle le stesse ingiustizie o con la paura che il figlio si ribelli alla propria madre. Oltre al senso di ansia verso la maternità, si è notata la tendenza nelle opere di fantascienza femminile giapponese a rappresentare la figura del padre come qualcuno di assente, il cui unico contributo alla famiglia è quello di averne il controllo. La donna giapponese è lasciata sola a crescere il desiderio di qualcun'altro.¹⁷³ Almeno fino al tramontare degli anni 1970 quando Suzuki Izumi entra prepotentemente nel club maschile della fantascienza giapponese. Le nuove protagoniste scritte da mani femminili non sono perfette come quelle create dagli uomini. Esse sanno essere cattive, testarde fino a raggiungere la mostruosità nel romanzo di

¹⁷¹ Julia C. Bullock, "Fantasy as Methodology", p. 74.

¹⁷² Per approfondire il tema della bassa natalità e il suo rapporto con la condizione della donna nel Giappone contemporaneo si consiglia *The Political Economy of Japan's Low Fertility*, edito da Frances McCall Rosenbluth, Stanford University Press, 2007.

¹⁷³ È quello che accade a Kira in *Marginal*.

Ōhara Mariko. È in questi personaggi che una parte delle lettrici giapponesi può riconoscersi e sentirsi capita. Nella vita reale non esistono persone, relazioni o famiglie perfettamente normali. Tutto è in continuo mutamento, il che rende i legami tra persone tanto fragili quanto intensi. Non è possibile semplificare un'intera categoria, quella delle donne, con un singolo tratto, la maternità. Nella realtà del presente non si è ancora assistito alla rivoluzione postumana dei cyborg della Haraway,¹⁷⁴ né si è in grado di scindere completamente un individuo dal sesso biologico. Viceversa, quello che sembra realizzarsi è l'immagine profetica di Hagio di un mondo sull'orlo del collasso ambientale.

Infine, quello che chi scrive questa tesi spera possa accadere in un futuro non così lontano da sembrare “fantascienza” è che le donne creatrici di contenuti, così come lavoratrici ma anche mamme e mogli, possano essere prese sul serio e incentivate a proseguire i propri sogni da una società equa e sana. Una prospettiva diversa sulla questione della donna proposta dalle stesse si ritiene essenziale per trasmettere anche a chi donna non è o non si sente tale la complessità delle sue esperienze e desideri. L'importanza di dare voce alle donne, in questo specifico contesto storico, creerebbe maggiore empatia e interesse verso la questione dei pari diritti e opportunità. A sua volta, una maggiore empatia permetterebbe di rintracciare quegli abusi e quelle ingiustizie nei confronti della donna che ora sono sminuiti dal pensiero sessista delle società patriarcali - di cui il Giappone. Sarebbe questa una rivoluzione sessuale e di genere che si insinua a piccoli passi tra il quotidiano, ad esempio può essere avvertita tra le pagine di un libro. La sua realizzazione, tuttavia, è necessaria prima che la donna si trasformi del tutto in un alieno proveniente da un punto nell'universo irraggiungibile.

¹⁷⁴ Si fa riferimento qui a *Manifesto Cyborg* (1985).

Limiti

La fantascienza giapponese, soprattutto quella più recente, offre un ampio repertorio di opere scritte da autrici donne sia per quanto riguarda la narrativa che per la categoria manga e sceneggiatura di prodotti multimediali. Tra i grandi nomi che non sono stati analizzati qui compaiono Arai Motoko (solo in parte accennata), Matsuura Rieko, Shinoda Setsuko, Ueda Sayuri e così tante altre. La scelta delle tre è stata presa in base al numero di opere in traduzione presente nel mercato internazionale così da permettere anche a coloro che non padroneggiano la lingua giapponese di reperire i titoli proposti - anche solo in inglese. Se da una parte, dunque, questo rappresenta un grosso limite alla ricerca, dall'altra si spera essere un punto di partenza per studi futuri così da attirare l'attenzione del mercato editoriale italiano sulla fantascienza giapponese, in particolar modo quella femminile.

BIBLIOGRAFIA

安部公房、「SF—この名付けがたきもの」、SFマガジン、東京、早川書房、1966年02月号。

ABE, Kōbō, “SF – kono naduke gataki mono”, (Fantascienza, quella cosa difficile da definire), *SF Magazine*, Tōkyō, Hayakawashobō, febbraio 1966.

安部公房、「SFの流行について」、『砂漠の思想』、東京、講談社、1965.

ABE, Kōbō, “SF no ryūkō ni tsuite”, (Sulla popolarità della fantascienza), *Sabaku no Shisō*, Tōkyō, Kodansha, 1965.

ASAMATSU, Ken, *Queen of K'n-yan* (崑央の女王), trad. inglese di Kathleen Taji, Kumamoto, Kurodahan Press, 2019.

BALSAMO, Anne, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Londra, Duke University Press, 1996.

BECK, Jodie Nicole, *Consumption, Control, and Maternal Fascism: A Critical Introduction to and Translation of Mariko Ōhara's Hybrid Child*, Montreal, McGill University, 2015, pp. 1-33.

BOLLINGER, Laurel, “Symbiogenesis, Selfhood, and Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 37, No. 1, SF-TH Inc, 2010, pp. 34-53.

BOLTON, Christopher, CSICSERY-RONAY JR., Istvan e TATSUMI, Takayuki, *Robot Ghosts and Wired Dreams Japanese Science Fiction from Origins to Anime*, Londra, University of Minnesota Press, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma, 2014.

CHAKRABORTY, Sanjukta, “The Position of Women in Science Fiction”, *Journal of Language and Linguistic Studies*, Vol. 18, 2022, pp. 930-939.

DUMAS, Raechel, “Monstrous Motherhood and Evolutionary Horror in Contemporary Japanese Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 45, No. 1, SF-TH Inc, 2018, pp. 24-47.

FERNBACH, Amanda, “The Fetishization of Masculinity in Science Fiction: The Cyborg and the Console Cowboy”, *Science Fiction Studies*, Vol. 27, No. 2, 2000, SF-TH Inc, pp. 234-255.

萩尾望都、「自己発見としての少女マンガ」、『ユリイカ』河出書房新社、1981、pp. 7-66.

HAGIO, Moto, “Jiko hyōgen toshite no shōjo manga” (Manga shōjo come espressione di sé), *Yuriika*, Tōkyō, Kawadeshobōshinsha, 1981, pp. 7-66.

HAGIO, Moto, *Il cuore di Thomas* (トーマの心臓), trad. di Valentina Vignola, Milano, Edizioni BD, 2019.

HAGIO, Moto, *Marginal* (マーヂナル), trad. di Valentina Vignola, Milano, Edizioni BD, 2020.

HAGIO, Moto, *Siamo in II!* (11人いる!), trad. di Rie Zushi, Perugia, Edizioni Star Comics, 2005.

HAGIO, Moto, *Star Red* (スター・レッド), trad. di Valentina Vignola, Milano, Edizioni BD, 2021.

HARADA, Kazue, “Defamiliarizing Women’s (Re)productive Bodies and Imagining a New Kinship in Shirai Yumiko’s Wombs”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 52, No. 2, American Association of Teachers of Japanese, 2018, pp. 277-314.

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

HARAWAY, Donna, *Manifesto cyborg* (1985), trad. di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 2022.

KLEMPERER-MARKHAM, Ayala e GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra, “Socialist Egalitarian Feminism in Early Postwar Japan: Yamakawa Kikue and the ‘Democratization of Japan’”, *U.S.-Japan Women's Journal*, No. 42, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 3-30.

KOTANI, Mari e NAKAMURA, Miri, “Space, Body, and Aliens in Japanese Women's Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 29, No. 3, SF-TH Inc, 2002, pp. 397-417.

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*, Vol. 60, No. 1, 2000, pp. 5-43.

LONG, Margherita, “Hagio Moto’s Nuclear Manga and the Promise of Eco-Feminist Desire”, *Mechademia*, University of Minnesota Press, No. 9, 2014, pp. 3-23.

MACKIE, Vera, *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge University Press, 2009.

MARTINEZ, Dolores, “Bodies of Future Memories: the Japanese Body in Science Fiction Anime”, *Contemporary Japan*, Vol. 27, 2015, pp. 71-88.

MATSUI, Midori, "Little girls were little boys: Displaced femininity in the representation of homosexuality in Japanese girls' comics". *Feminism and the Politics of Difference*, Routledge, 1994, pp. 177-196.

MCCAFFERY, Larry, GREGORY, Sinda, KOTAMI, Mari e TATSUMI, Takayuki, “The Twister of Imagination: An Interview with Mariko Ohara”, *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 22, No. 2, 2002.

NEWITZ, Annalee, “Magical Girls and Atomic Bomb Sperm: Japanese Animation in America”, *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 1, University of California Press, 1995, pp. 2-15.

OCHIAI, Emiko e FILLER, Stephen, “The Postwar Japanese Family System in Global Perspective: Familism, Low Fertility and Gender Roles”, *U.S.-Japan Women's Journal*, No. 29, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 3-36.

ORBAUGH, Sharalyn, “Sex and the Single Cyborg: Japanese Popular Culture Experiments in Subjectivity”, *Science Fiction Studies*, Vol. 29, No. 3, SF-TH Inc, 2002, pp. 436-452.

ŌHARA, Mariko, “Girl”, trad. di Alfred Birnbaum, in *Speculative Japan*, edito da Gene van Troyer e Grania Davis, Kumamoto, Kurodahan Press, 2007, pp. 153-169.

ŌHARA, Mariko, *Hybrid Child*, trad. di Jodie Beck, University of Minnesota Press, 2018.

ŌHARA, Mariko, “The Whale that Sang on the Milky Way Network”, trad. di Nancy H. Ross, in *Speculative Japan 2*, edito da Edward Lipsett, Kumamoto, Kurodahan Press, 2011, pp. 25-43.

SEAMAN, Amanda C., “Two for One: Pregnancy and Identity in Hasegawa Junko’s *The Unfertilized Egg*”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 44, No. 1, American Association of Teachers of Japanese, 2010, pp. 1-20.

白井弓子『WOMBS（ウームズ）』、東京、小学館、2009-2016.

SHIRAI, Yumiko, *WOMBS*, Tōkyō, Shogakukan, 2009-2016.

SUZUKI, Izumi, *Hit Parade of Tears*, trad. inglese di Sam Bett, David Boyd, Helen O’Horan e Daniel Joseph, Londra, Verso Books, 2023.

SUZUKI, Izumi, *Terminal Boredom: Stories*, trad. inglese di Polly Barton, Sam Bett, David Boyd, Daniel Joseph, Aiko Masubuchi e Helen O’Horan, Londra, Verso Books, 2021.

TANAKA, Motoko, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

巽孝之、『ジヤパノイド宣言:現代日本SFを読むために』、東京、早川書房、1995.

TATSUMI, Takayuki, *Japanoido sengen: Gendai nihon SF wo yomu tameni* (Manifesto japanoid: leggere la fantascienza giapponese contemporanea), Tōkyō, Hayakawashobō, 1995.

TATSUMI, Takayuki, “Generations and Controversies: An Overview of Japanese Science Fiction, 1957-1997”, *Science Fiction Studies*, Vol. 27, No. 1, SF-TH Inc, 2000, pp. 105-114.

THORN, Matt e HAGIO, Moto, “The Moto Hagio Interview”, *The Comics Journal*, edito da Dirk Deppey, No. 269, 2005.

WALLIS, Jonathan, “The Paradox of Mariko Mori’s Women in Post-Bubble Japan: Office Ladies, Schoolgirls, and Video-Vixens”, *Woman’s Art Journal*, Vol. 29, No. 1, 2008.

WÜRRER, Stefan, “A Short History of Ambivalence Toward the Feminist Utopia in Japanese Science Fiction”, *Science Fiction Studies*, Vol. 49, 2022, SF-TH Inc, pp. 53-80.

YODA, Tomiko, “The Rise and Fall of Maternal Society: Gender, Labor, and Capital in Contemporary Japan”, *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 99, No. 4, 2000, pp. 865-902.

SITOGRAFIA

CHI WING LAU, Travis, *Female Future, Futures Females*, 2019

<https://www.publicbooks.org/female-futures-future-females/> [visitato il 13/05/2023]

DANIEL, Joseph, *How Izumi Suzuki Broke Science Fiction Boys' Club*, 2021

<https://artreview.com/how-izumi-suzuki-broke-science-fiction-boys-club/> [visitato il 13/06/2023]

EBIHARA, Akiko, “Japan's Feminist Fabulation: Reading *Marginal* with Unisex Reproduction as a Key Concept”, *Genders*, No. 36, 2002

https://web.archive.org/web/20141107125736/http://www.genders.org/g36/g36_ebihara.html [visitato il 13/08/2023]

HARRISON, Genie, *Izumi Suzuki: A Legendary Sci-Fi Writer Rediscovered*, 2023

https://www.Tōkyōweekender.com/art_and_culture/books-literature-art_and_culture/izumi-suzuki-japanese-science-fiction/ [visitato il 13/06/2023]

SHIOTA, Julia, *The Social Effects of Technology in “Terminal Boredom”*, 2021.

<https://blog.pshares.org/the-social-effects-of-technology-in-terminal-boredom/> [visitato il 03/06/2023]