

Università degli Studi di Torino
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
Dottorato di Ricerca in Digital Humanities - XXXI Ciclo

TESI DI DOTTORATO

***Technologizing womanhood. Corpo e identità nella
letteratura giapponese femminile in epoca digitale.***

Tesi Presentata da:
Anna SPECCHIO

Tutor:
Prof. Gianluca COCI

A.A. 2017 – 2018

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-OR/22

Le tecnologie della comunicazione e le biotecnologie sono gli strumenti principali per ricostruire i nostri corpi. Questi strumenti incorporano e impongono nuove relazioni sociali per le donne di tutto il mondo

Donna Haraway

Le donne, le scienze biologiche e la tecnologia sono concettualmente interconnessi

Rosi Braidotti

Sommario

Avvertenza	5
Cronologia	5
Introduzione	6
Parte I – Background critico e teorico	11
Capitolo 1 – Letteratura, corpo e sessualità. Quale femminile?	12
Capitolo 1.1 – Un altro genere di letteratura.....	12
Capitolo 1.2 – Il corpo al centro.....	26
Capitolo 1.3 – Identità in corto circuito	33
Capitolo 2 – Plurali, postumane e digitali: donne, tecnologie e letterature	42
Capitolo 2.1 – Donne e tecnologie: connubio o ossimoro?.....	42
Capitolo 2.2 – Donne cyborg, techno-Eve dell’immaginario postumano.....	47
Capitolo 2.3 – Computer e <i>device</i> . L’esperienza informatica incarnata	64
Parte II – Analisi dei testi	75
Capitolo 3 – Una chat-room tutta per sé. <i>Install</i> di Wataya Risa	76
Capitolo 3.1 – <i>Press start</i> . L’accesso a Internet.....	78
Capitolo 3.2 – Trasgressione, sovversione e riscoperta del corpo	85
Capitolo 3.3 – Spazi e (id)entità.....	92
Capitolo 4 – Tecnicizzazione della persona e personificazione della tecnologia nella “Trilogia delle onde” e in <i>Cyborg Nana</i> di Taguchi Randy	99
Capitolo 4.1 – La regina delle connessioni	103
Capitolo 4.2 – Il sistema operativo nel corpo, la donna e il <i>Vagina power</i> in <i>Presa elettrica</i> e <i>Antenna</i>	106
Capitolo 4.3 – <i>Ceci tuera cela?</i> Ripensare tecnologia e natura in <i>Mosaico</i>	116
Capitolo 4.4 – Il corpo come <i>device</i> . <i>Cyborg Nana</i>	126
Capitolo 5 – Paradisi riconquistati. Tecnologie riproduttive e costruzione del sé artificiale in Murata Sayaka	134
Capitolo 5.1 – <i>Iwakan</i> , o del disagio dell’essere donna	135
Capitolo 5.2 – Sessualità deviate: da <i>Junyū</i> a <i>Hakobune</i>	143
Capitolo 5.3 – Sessualità artificiali: <i>Seimeishiki</i> e <i>Seiketsuna kekkon</i>	155

Capitolo 5.4 – No “sex” and the Paradise city: <i>Satsujin shussan</i> e <i>Shōmetsu sekai</i>	164
Capitolo 5.5 – (Ri)produzione umana: fino a <i>Chikyū seijin</i>	179
Capitolo 5.6 – Identità artificiale nel mondo contemporaneo: <i>La ragazza del convenience store</i>	188
Conclusioni	198
Immagini	204
Appendici	205
Appendice 1 – <i>Cyborg Nana</i> di Taguchi Randy	206
Appendice 2 – <i>Seiketsuna kekkon</i> di Murata Sayaka	229
Appendice 3 – <i>Katami</i> di Kawakami Hiromi.....	246
Bibliografia e Sitografia	255

Avvertenza

Per la trascrizione dei termini 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 *cera*

g è sempre velare come in *gatto*

h è sempre aspirata

s è sorda come in *sasso*

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

w si pronuncia come una *u* molto rapida

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

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle medesime. L'apostrofo nei nomi e nei termini giapponesi separa sillabe diverse quando potrebbero essere confuse con una sola.

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

Cronologia del periodo moderno e contemporaneo

Periodo Meiji	1868 – 1912
Periodo Taishō	1912 – 1926
Periodo Shōwa	1926 – 1989
Periodo Heisei	1989 – 2019
Periodo Reiwa	2019 –

Introduzione

«In principio, la donna era il sole» dichiarava la scrittrice femminista Hiratsuka Raichō (1886 - 1971) sulla celebre rivista letteraria Seitō (“Calzini blu”), affermazione con cui scelse in seguito di intitolare anche la propria autobiografia. Intendeva ricordare ai suoi connazionali che alle origini della genealogia giapponese vi era Amaterasu, la dea del sole, e continuava spiegando come, nel corso dei secoli, la figura della donna si fosse progressivamente eclissata dietro quella dell’uomo, assumendo i contorni del suo riflesso, diventando la luna (Narita, 2007; Hiratsuka, 2006; Hartley, 2016). Quello che non poteva prevedere, ma che certamente si auspicava, era che la figura della donna avrebbe gradualmente cominciato ad assumere nuove forme e che sarebbe tornata, se non al suo antico splendore, quantomeno a emanare bagliori propri. A partire dalla seconda metà del Novecento, quasi in concomitanza con la scomparsa di Hiratsuka, nuovi volti femminili si sono affacciati sulla scena letteraria, rivendicando, al pari della loro illustre predecessora, equità e giustizia in una società ancora fortemente basata sui dogmi dell’istituto familiare patriarcale e dell’eteronormatività, e promuovendo nuovi modelli di femminilità. Complice e fautrice di tale rinascita è stata indubbiamente la seconda ondata del movimento di liberazione femminista, che ha incoraggiato numerose

scrittrici a superare la paura del raccontarsi e del saper raccontare (Iida, 2016). Grazie alle attività promosse dalle attiviste e altri fattori sui quali si ritornerà nelle prossime pagine, negli ultimi anni, come ben sa ogni lettore, esperto o amatore di letteratura giapponese contemporanea, si è assistito all'emergere di nuove scrittrici che hanno saputo prestare la voce a un gran numero di protagoniste ribelli e anticonformiste, contribuendo a un vero e proprio *boom* su scala mondiale della letteratura femminile giapponese. Numerosi sono anche i festival, le mostre e gli eventi culturali o letterari legati oggi all'universo femminile nel contesto nipponico, molti dei quali però peccano ancora di un certo monismo, quasi come se avvertissero la necessità di ricondurre le rappresentazioni contemporanee del femminile alla tradizionale quanto pluri-inflazionata figura della *geisha* subordinata alla sessualità e al potere maschile.

Sempre nella seconda metà del Novecento, cominciavano a svilupparsi le tecnologie dell'informazione, nascevano i primi computer, i primi telefoni portatili e i sistemi si facevano progressivamente più complessi. Si approfondivano le ricerche sull'intelligenza artificiale e la robotica da una parte e quelle sulla medicina e la biologia dall'altra. All'incirca negli stessi anni, si diffondevano l'utilizzo delle tecnologie di controllo delle nascite e la pratica degli screening prenatali, sostenuti dai movimenti di liberazione e accolte dal pubblico femminile, sebbene una porzione di attiviste non mancò di criticare le dinamiche di potere relative al mondo medico, facendo notare come questo fosse ancora prevalentemente dominio maschile (Klein, 1989; Hawthorne e Klein, 1999; Takemura 2010; Kano, 2016). Oggigiorno viviamo in un mondo interamente contaminato dalle innovazioni tecnologiche, le quali, a loro volta, hanno cominciato a contaminare il loro creatore, l'essere umano, facendo diventare egli stesso un prodotto costruito dalla società. Dal *touch screen* alle applicazioni che monitorano la salute, dalle pillole anticoncezionali alla fecondazione in vitro, tutte le tecnologie hanno cominciato a interagire con, nel e attraverso il corpo: un dettaglio assolutamente non trascurabile dal punto di vista femminile, poiché per le donne, in Giappone come nel resto del mondo, il corpo ha sempre rappresentato il campo di battaglia personale e politico, la cui integrità è sempre stata sinonimo di integrità del sé (Orbaugh, 1996).

Mentre le donne rivendicavano i propri diritti e le scrittrici presentavano al pubblico nuove eroine da una parte e le tecnologie informatiche, digitali e biomediche progredivano a passi da gigante dall'altra, quattro femministe australiane

individuavano la possibilità di un sodalizio tra le due rivoluzioni in corso dando origine alla corrente ribattezzata in seguito cyber-femminismo. Un lustro prima, la lungimirante studiosa statunitense Donna Haraway sviluppava l'idea di una creatura nata dall'interfacciarsi con *l'altro*, animale o tecnologico che fosse: il cyborg. Nella sua concezione, il cyborg è un composto di corpo organico e meccanismo cibernetico, un'entità ibrida che «non è né completamente tecnologica né completamente organica, il che significa che [...] ha in sé il potenziale di interrompere il dualismo persistente che pone il corpo naturale in opposizione al corpo tecnologicamente ricostruito» (Balsamo, 1995, p. 11) e che in virtù di questa caratteristica si è dimostrato sin dagli inizi un terreno fertilissimo per la crescita della prospettiva di pensiero postumana. Anche Donna Haraway, al pari del gruppo di attiviste dell'altro emisfero, aveva immediatamente intuito le potenzialità delle tecnologie, dichiarando che «le tecnologie della comunicazione e le biotecnologie sono gli strumenti principali per ricostruire i nostri corpi. Questi strumenti incorporano e impongono nuove relazioni sociali per le donne di tutto il mondo» (Haraway, 2018, p. 59).

La dichiarazione di Haraway valeva dunque anche per il contesto giapponese? Che cosa significa essere una donna oggi, in Giappone? Come rispondono le donne giapponesi ai cambiamenti socio-culturali, come reagiscono agli sviluppi tecnologici e biomedici? Qual è il loro accesso alle tecnologie, in che modo queste hanno contribuito alla costruzione delle loro soggettività? E, soprattutto, come sono stati tradotti e rielaborati in letteratura tutti questi interrogativi? Queste e altre domande convergono agli inizi del presente studio, che si pone l'obiettivo di analizzare la relazione tra i corpi e le identità femminili e le diverse tecnologie in un *corpus* scelto di opere di letteratura giapponese femminile “in epoca digitale”.

L'asse tematico attorno cui ruota questo progetto nasce dalla natura cangiante del corso di dottorato in seno al quale esso si è sviluppato: Digital Humanities – Lingua e Letteratura Giapponese. Sembrava opportuno far conciliare le specificità dei due diversi approcci, quello delle discipline informatiche e digitali e quello delle discipline umanistiche, con l'oggetto di studi, la prossimità tra donne e tecnologia nella letteratura giapponese femminile contemporanea.

Ciò stabilito, occorre quindi delimitare il campo di analisi all'interno di un arco temporale più circoscritto: si è scelto di operare all'interno della cosiddetta

epoca digitale, o, più precisamente, nell'ultimo ventennio dell'epoca digitale, quello ovvero a partire dall'anno Duemila. Perché proprio il Duemila? Il 31 dicembre 1999 si era temuto che, al successivo cambio data, un errore di calcolo informatico, conosciuto come *millenium bug*, si sarebbe manifestato mandando in tilt centinaia di sistemi. Com'è ormai ben noto, la maggior parte dei computer, già provvisti di software perfezionati, è scampato al pericolo, ma la notizia riportata dai media era entrata in tutte le case: chiunque, in quel momento, sapeva dell'esistenza dei computer e delle tecnologie informatiche, che a partire da quella data sono stati oggetto di una vera e propria diffusione di massa.

Impostata la coordinata temporale della ricerca, il passo successivo consisteva inevitabilmente nel definire lo spazio di azione, ovvero stabilire in quali testi muoversi. Premesso che sin dall'inizio si è ritenuto convenevole agire su testi di autrici conosciute anche in Italia al fine di poter contribuire a una maggiore e diversa comprensione della loro letteratura, sebbene in conclusione non tutte le opere prese in esame siano state tradotte in lingua italiana, si è scelto di operare su romanzi non di fantascienza. Un'analisi sul corpo e l'identità femminile in relazione con la tecnologia avrebbe innegabilmente potuto attingere all'immenso bacino di fonti e risorse dedicati all'universo fantascientifico, popolato da un ben nutrito immaginario cyborg, tuttavia, avrebbe restituito un quadro diverso da quello progettato all'inizio della ricerca. Si è detto che l'obiettivo di questo studio è quello di analizzare la relazione tra i corpi e le identità femminili, e le diverse tecnologie in un *corpus* di opere scelte, ma forse sarebbe più opportuno riformulare la frase; nello specifico, infatti, l'obiettivo di questo studio è quello di analizzare *come* la relazione *esistente* tra i corpi e le identità femminili, e le diverse tecnologie sia stata interpretata e riproposta da autrici contemporanee all'interno di opere più vicine alla realtà o, tutt'al più, futuribili, ma non fantascientifiche – anche se, come si vedrà, alcuni romanzi di Murata Sayaka presentano risvolti ustopici e uchronici.

Ora il campo di lavoro era notevolmente ridimensionato, e la scelta risultante deve inevitabilmente ritenersi parziale e incompleta rispetto alle ampie possibilità offerte dal tema (se si fosse contrassegnato con un flag anche il campo "letteratura non tradotta", per esempio, ne sarebbe risultato un elenco di opere assai più fornito), ma presenta, quantomeno, una grande varietà interna. I testi scelti come oggetto delle analisi critiche appartengono infatti a Wataya Risa, Taguchi Randy e Murata Sayaka – con un breve accenno a Kawakami Hiromi –, le quali, oltre a differire per età

anagrafica e background socio-culturale, forniscono suggestioni tra loro diverse e distanti.

Nell'impostare la struttura della ricerca, si è scelto di suddividere il testo in due parti, facendo precedere i *case studies* da una sezione incentrata sull'analisi del background critico e teorico sulla letteratura femminile contemporanea e sulle correnti di pensiero scelte per l'approccio interpretativo. In particolare, si è preferito esaminare le opere sotto l'aspetto degli studi femministi e del postumano, in virtù delle domande di partenza nate in seguito alla lettura del *Manifesto cyborg* di Donna Haraway prima e de *Il postumano* di Rosi Braidotti dopo. In appendice sono inoltre stati inseriti tre racconti brevi presi in esame e ancora inediti in traduzioni straniere.

Dai divisi confronti, è emerso, come è possibile leggere nel capitolo conclusivo, che dal rapporto tra le donne e le tecnologie nella letteratura giapponese oggi, la donna si è progressivamente allontanata dall'originale natura di dea per acquisire una natura altrettanto inumana ma più in linea con i tempi: quella di cyborg.

Parte I – Background critico e teorico

Capitolo 1 – Letteratura, corpo e sessualità: quale femminile?

1.1 – Un altro genere di letteratura

Risulta assai difficile discutere di letteratura giapponese contemporanea¹ senza prendere in considerazione le numerose autrici il cui insieme di opere costituisce il *corpus* denominato “letteratura femminile”. La critica femminista e gli studi di genere e *queer* diffusi in particolar modo dagli anni Novanta del Novecento hanno infatti portato all’attenzione della critica letteraria termini come “donna” e “genere” sotto nuove prospettive, permettendo che venissero identificati come parole chiave imprescindibili per una revisione del canone mirata a rendere giustizia a lavori di scrittrici rimasti ingiustamente nell’ombra e a rivalutare il ruolo delle protagoniste femminili all’interno delle opere di autori di sesso maschile, nelle quali le donne sono state in molti casi rappresentate come meri oggetti di scopofilia e caratterizzate da una sessualità passiva, prive dunque di una vera e propria *agency* (Ueno *et al.*, 1992; Mizuta, 2017; Hartley, 2016; Tsuboi, 2012).² L’approccio femminista alla

¹ Con il termine “contemporaneo” ci si riferisce in questa sede al periodo che va dagli anni Settanta a oggi, ovvero gli ultimi tre decenni del XX secolo e i primi due decenni degli anni Duemila.

² A proposito della rappresentazione scopofilica della donna, Hartley cita come esempi eclatanti i romanzi *Kagi* (La chiave, 1956) di Tanizaki Jun’ichirō (1886 - 1965) e *Nemureru bijō* (La casa delle

critica letteraria ha in particolar modo contribuito alla nascita di nuovi interrogativi sul significato dell'essere donna, sulle modalità di raffigurazione del femminile e sul carattere complesso delle identità individuali, smontando l'essenzialismo insito nella distinzione maschile/femminile, che implica un'identità di genere binaria combinata a una concezione della sessualità quale attributo immutabile della persona (Vincent, 2016, p. 69; Lunsing, 2016, p. 9), e portando alla distinzione a livello internazionale tra "letteratura" e "letteratura femminile".

A differenza del Giappone, dove le pratiche di potere maschile hanno per lunghi anni escluso le donne dal *bundan*³ e dove a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento era stata avvertita la necessità di raggruppare la marginalizzata produzione femminile sotto l'etichetta di *joryū bungaku* e identificare le scrittrici come *joryū sakka*,⁴ negli altri paesi la critica letteraria non aveva infatti

belle addormentate, 1961) di Kawabata Yasunari (1899 - 1972), nei quali i protagonisti osservano corpi di donne mentre queste si trovano in una condizione di *non compos mentis*.

³ Il termine *bundan* si riferisce al mondo delle lettere e più nello specifico all'*establishment* letterario composto da autori, editori e case editrici – con i relativi sistemi di selezione di scrittori e di opere meritevoli di attenzione.

⁴ Dopo un brillante periodo di attività che vede il proprio apogeo in epoca Heian, le scrittrici vengono di fatto eclissate per secoli dal panorama letterario giapponese per riapparire a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il termine *joryū bungaku*, letteralmente "letteratura di stile femminile", cominciò a essere utilizzato per indicare le voci delle autrici che, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, si dedicarono alla scrittura pur non rientrando nella categoria elitaria ammessa al *bundan*. Risulta superfluo specificare che una nomenclatura tanto esclusiva comporta una serie di problematiche non indifferenti, in quanto presume che tutte le donne scrivano nello stesso stile, considerato tra l'altro liricamente inferiore rispetto a quello maschile, e che le loro opere possano essere accorpate in un unico genere letterario, laddove il termine stesso non è mai arrivato a indicare una scuola di pensiero o una tradizione artistica. Per questo motivo, nonostante alcuni critici abbiano deciso di rendere il termine come "Female School Literature" (Mizuta Lippit e Iriye Selden, 2011, p. xiv) o "Feminine-style literature" (Vernon, 1988, p. 137), la traduzione preferibile è quella di "Women's literature" (Ericson, 1996 e 2016), ovvero "letteratura femminile" (Bienati, 2005, p. 72, Bienati e Scrolavezza, 2009, p. 64; Scrolavezza, 2011, p.13). Nonostante le loro opere si discostassero, per stile e tematiche, da quelle ricondotte alla controversa categoria del *joryū bungaku*, furono etichettate come *joryū sakka* anche autrici come Hayashi Fumiko (1903 - 1951) e Yoshiya Nobuko (1896 - 1973). Per maggiori approfondimenti sul *joryū bungaku* si consiglia di fare riferimento anche ai seguenti testi: Hijiya-Kirschner, Irmela (2018). *Joryū hōdan – Shōwa o ikita josei sakka tachi*, Tokyo: Iwanami shoten; Suzuki, Michiko (2010). *Becoming Modern Women. Love & Female Literature in Prewar Japanese Literature & Culture*, Stanford: Stanford University Press; Ishiki, Shizue (2007). *Kindai nihon josei shi kōgi*. Tokyo: Sekai shisō sha; Copeland, Rebecca L. e Ortabasi, M. (2006). *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. Columbia: Columbia University Press; Copeland, Rebecca L. (2000). *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press ;Ericson, Joan (1996). "The origins of the Concept of Women's Literature", in Schalow, Paul Gordon e Walker, Janet, A. (a cura di), *The Women's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. L'attuale accezione negativa del termine *joryū bungaku* se riferito alla letteratura contemporanea è puntualizzata anche da alcuni vocabolari on-line, come

mai ritenuto opportuno trattare le varie opere in maniera discriminatoria in base al sesso o al genere del loro autore (Mizuta, 2017, p. 16) – di converso, al giorno d’oggi è pratica comune sia discutere di “letteratura femminile”, sia discutere di scrittrici elette a simbolo del movimento femminista, come Virginia Woolf (1882 - 1941), Sylvia Plath (1932 - 1963) o le viventi Toni Morrison (n. 1931) e Margaret Atwood (n. 1939).⁵

In Giappone, il concetto di letteratura femminile come la intendiamo oggi, ovvero come emisfero complementare alla letteratura maschile e non come suo polo opposto o territorio di minoranza, nasce a seguito delle aspre contestazioni da parte delle critiche femministe già aderenti al movimento denominato *ūman ribu*⁶ e delle

Hatena (<http://d.hatena.ne.jp/keyword/%BD%F7%CE%AE>) o l’archivio *Kotoba magazine* del sito *Asahi shinbun digital* (<http://www.asahi.com/special/kotoba/archive2015/kouetsu/2012010200001.html>) (Ultimo accesso 31/01/2019).

⁵ L’attenzione nei confronti della letteratura femminile e delle scrittrici considerate manifesto dei nuovi femminismi – se ne parla qui al plurale considerata, come si vedrà in queste pagine, la natura eterogenea degli stessi – è stata inoltre coadiuvata dal fortunato connubio tra i nuovi media e i movimenti sviluppati a livello internazionale come il recente #MeToo nato nel 2017 per denunciare le molestie subite dalle donne sul posto di lavoro (pur senza proporre un vero rimedio per contrastarlo, ma questo aspetto richiederebbe approfondimenti in separata sede). Alcuni motti nati all’interno di romanzi sono diventati slogan per la liberazione delle donne, come il celebre *Nolite te bastardes carborundorum* (“non consentire che i bastardi ti annientino”) che compare ne *Il racconto dell’ancella* (1985) di Margaret Atwood. Eppure, nonostante la nascita di numerosi circoli letterari femminili o di siti web come *L’enciclopedia delle donne* (<http://www.enciclopediadelledonne.it/>, ultimo accesso 30/10/2018), il marcato accento sulla donna e sul femminile sembra paradossalmente enfatizzarne il ruolo minoritario. Per tutta risposta, la scrittrice Naomi Alderman, nel suo geniale romanzo del 2016 intitolato *The power (Ragazze elettriche)*, immagina una società futura in cui le donne, tra cinquemila anni e in seguito allo sviluppo di un nuovo organo capace di conferire loro energia elettrica e denominato la “matassa”, detengono il potere al punto tale che pare assurdo immaginare un esercito formato da uomini. All’interno di tale cornice, uno scrittore decide di raccontare le vicende che hanno condotto al crollo delle società patriarcali e all’inversione degli attori sociali e si confronta con la sua editor, la quale, riconoscendo il potenziale della storia, scrive: «Mi hai spiegato che tutto ciò che fai viene inquadrato secondo il tuo sesso, e che questo inquadramento è tanto inesorabile quanto insensato. Ogni libro che scrivi viene valutato come un’opera che rientra nella “letteratura maschile”. [...] Neil, so che potrebbe suonarti molto spiacevole, ma hai preso in considerazione la possibilità di pubblicare questo libro firmandolo con il nome di una donna?» (Naomi Alderman, 2017, *Ragazze elettriche*, trad. it. di Silvia Bre, Milano: Nottetempo, p.444).

⁶ Termine che traduce l’inglese “womens’ lib” utilizzato per indicare la Seconda ondata femminista nata in Giappone tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento – il femminismo a partire dagli anni Ottanta è traslitterato e definito *feminizumu*. Esiste oggi un’abbondanza di riferimenti bibliografici riguardo la nascita e lo sviluppo del femminismo in Giappone e sarebbe impensabile poter riproporre in questa sede tutti i titoli. Si suggerisce pertanto una assai ristretta lista di letture, con la piena consapevolezza dei suoi limiti e senza nessuna pretesa di essere esaustivi: Bullock, Julia C., Kano, Ayako e Welker, James (2017). *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: university of Hawaii Press; Kano, Ayako (2016). *Japanese Feminist Debates. A Century of Contention on Sex, Love and Labor*. Honolulu: University of Hawaii Press; Aruka, Miwako (2011). *Feminizumu seigi ron*. Tokyo: Keisō shobō; Fujimura-Fanselow, Kazuko (2011). *Transforming Japan. How Feminism and Diversity*

scrittrici attive in quello stesso periodo storico nei confronti dell'alquanto discriminatoria etichetta di *joryū bungaku* e dell'insistente rappresentazione passiva o marginale delle donne in letteratura fino all'inizio degli anni Settanta. L'idea di abolire l'espressione *joryū bungaku*, avanzata tra le altre dalle scrittrici Setouchi Jakuchō (n. 1922) e Tsushima Yūko (1947 - 2016),⁷ si trasforma in una vera e propria proposta soprattutto in seguito alla pubblicazione, nel 1982, dell'interessante ancorché pungente saggio di critica letteraria compilato da Ueno Chizuko (n. 1948), Ogura Chikako (n. 1952) e Tomioka Taeko (n. 1935), ironicamente intitolato *Danryū bungaku ron*, traducibile come "Dissertazione sulla letteratura di stile maschile". All'interno del *Danryū bungaku ron*, le tre sociologhe e critiche nipponiche raccolgono gli interventi presentati in occasione delle loro tavole rotonde e propongono la disamina da un punto di vista femminista delle opere di autori tra cui Shimao Toshio (1917 - 1986), Yoshiki Jun'nosuke (1924 - 1994), Mishima Yukio (1925 - 1970) e Murakami Haruki (n. 1949), ricercando tutti gli stereotipi del femminile presenti al loro interno. Com'era ampiamente prevedibile, i toni combattivi del testo innescarono un gran numero di reazioni da parte della critica locale, ma è altresì innegabile che senza gli stessi non sarebbe stato possibile approdare, perlomeno non con la stessa tempistica, alla concezione attuale di letteratura femminile. Quel che è certo, è che né il titolo provocatorio né le polemiche da esso suscitato abbiano mai insinuato dubbi sulla possibilità di demistificare il concetto di letteratura maschile o ridefinirla letteratura di stile maschile.

Per quel che concerne la critica letteraria femminile, dopo la pubblicazione del *Danryū bungaku ron* vedono la luce, negli anni, altri importanti studi tra cui *Hiroin kara hīrō e. Josei no jiga to hyōgen* (Dall'eroina all'eroe. Le donne e l'espressione

are making a Difference. New York: The Feminist Press; Takemura Kazuko (2010), "Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future", in *Lectora: rivista de dones i textualitat*, n. 16, pp.13-33; Dales, Laura (2009) (a cura di). *Feminist Movements in Contemporary Japan*. New York: Routledge; Tokuzo, Akiko (1999). *The rise of the Feminist Movement in Japan*. Tokyo: Keio University Press; Fujimura- Fanselow Kumiko e Kameda, Atsuko (1995). *Japanese Women. New feminist Perspectives on the Past, Present, and Future*. New York: The Feminist Press; Ehara, Yumiko (1990). *Wakaritai anata no tame no feminizumu nyūmon*. Tokyo: JICC.

⁷ Setouchi si dichiarò favorevole all'abolizione di ogni distinzione di categoria in base al genere, mentre Tsushima si batté in particolare per l'eliminazione del termine *joryū*, sostenendo che non rendesse giustizia alle poliedriche forme di scrittura femminile. Tsushima partecipò inoltre alle attività proposte dal *joryū bungakusha kai* (Associazione delle scrittrici *joryū*), ricoprendo la carica di presidentessa fino al giorno del suo scioglimento ufficiale nel 2007 (Mizuta Lippit e Iriye Selden, 2011, p. xxii).

del sé, 1982), *Feminizumu no kanata. Josei hyōgen no shinsō* (Al di là del femminismo. Nel profondo delle espressioni femminili, 1991), *Josei no jiko hyōgen to bunka* (Le espressioni femminili del sé e la cultura, 1993), *Monogatari to hanmonogatari no fūkei* (Paesaggi romanzati e non romanzati, 1993), tutti a cura di Mizuta Noriko (Lippit), *Onna ga yomu nihon kindai bungaku: feminizumu hihyō no kokoromi* (La letteratura giapponese moderna letta dalle donne: un approccio femminista, 1992), *Dansei sakka o yomu. Feminizumu hihyō no seijuku e* (Leggere gli scrittori. Verso la maturità della critica femminista), entrambi a cura di Egusa Mitsuko, Seki Reiko e Urushida Kazuo e tanti altri ancora.

La riscoperta delle autrici del passato riguarda in particolare Higuchi Ichiyō (1872 - 1896, pseudonimo di Higuchi Natsuko), prima donna riconosciuta come scrittrice e poetessa di primo piano durante il periodo Meiji, acclamata dalla critica, che attraverso le proprie opere riuscì a fornire un fedele ritratto dell'universo femminile a lei contemporaneo. Higuchi rappresentava un modello ideale di donna, in quanto si fece portavoce della tesi che tutte le donne erano in grado di scrivere, semplicemente non erano messe in condizione di farlo (Mizuta Lippit e Selden Iriye, 2011, p. vii). In virtù di questa consapevolezza, Higuchi sostenne inoltre, pur riconoscendone tutti i meriti, che non vi era alcuna necessità di idolatrare al pari di divinità le due dame di corte simbolo della letteratura giapponese classica di epoca Heian (794 - 1185), Murasaki Shikubu (970? - 1019?) e Sei Shōnagon (966? - 1025?), rispettivamente autrici del *Genji monogatari* (La storia di Genji, trad. it. di M.T. Orsi, Einaudi, 2012) e del *Makura no sōshi* (Note del guanciale, trad. it. di Lydia Origlia, SE, ultima edizione 2017), entrambi scritti intorno all'anno Mille e vanto del canone letterario giapponese, l'unico che riconosce in due opere di mano femminile i propri albori. Vedono la luce in questo modo saggi come *Watashi gatari no Higuchi Ichiyō* (Higuchi Ichiyō e la narrazione dell'io, a cura di Nishikawa Yūko, 1992), *Higuchi Ichiyō o yomu* (Leggere Higuchi Ichiyō, a cura di Seki Reiko, 1992) o *Higuchi Ichiyō o yominaosu* (Rileggere Higuchi Ichiyō, edito dal *Shin feminizumu no kai*, l'Associazione dei nuovi femminismi, del 1994). A testimonianza dell'attenzione verso le donne e la scrittura femminile, siamo oggi in possesso di nuove raccolte di saggi e antologie curate dalle scrittrici contemporanee, quali per esempio la collana *Josei sakka shirīzu* (Serie delle scrittrici) a cura di Kōno Taeko (1926 - 2015), Satō Aiko (n. 1923), Tsumura Setsuko (n.1928) e Ōba Minako (1930 - 2007), che comprende ventiquattro volumi pubblicati tra il 1998 e il 1999, e il

manuale in due volumi uscito nel 2004 supervisionato da Ōba Minako *Tēma de yomitoku nihon no bungaku: josei sakka no kokoromi* (La letteratura giapponese spiegata attraverso i suoi temi: l'approccio delle scrittrici).

Tra i titoli qui riportati, in nessun modo esaustivi e selezionati in modo euristico ma quantomeno esemplificativi della vasta produzione generata dalla critica femminista, è subito possibile notare la ricorrenza di alcuni termini come “hyōgen”, espressione/i, “dansei sakka”, scrittore/i, e, soprattutto “josei”, donna/e. Il nuovo termine coniato per indicare la produzione delle donne è infatti *josei bungaku*, laddove *josei* opera una distinzione basata sul genere, con tutte le contraddizioni da essa sottintese, in luogo della pretesa di uno stile comune a tutte le rappresentanti di tale categoria, riservando l'etichetta di *joryū bungaku* esclusivamente per la produzione femminile di epoca Heian. Le autrici contemporanee vengono così ribattezzate *josei sakka*, al pari del corrispettivo maschile *dansei sakka*, ammettendo in questo modo la diversità degli stili di scrittura e la possibilità che le scrittrici possano aderire a diverse correnti letterarie e/o particolari tendenze – una nuova visione grazie alla quale è possibile oggi identificare, per esempio, Kakuta Mitsuyo (n. 1967) nella letteratura denominata *J-bungaku*,⁸ Hayashi Mariko (n. 1954) come una rappresentante della *L-bungaku*⁹ (Saitō, 2002b, p. 104 - 105) o della *chick lit*¹⁰ (Specchio, 2018b) e Kirino Natsuo (n. 1951) come la regina del genere *noir* (*malgré*

⁸ Genere letterario sintomatico della produzione dei primissimi anni Duemila, caratterizzata da forti contaminazioni con le altre forme artistiche quali per esempio il cinema e il manga, e da un massiccio background commerciale, tra i maggiori esponenti del quale si annoverano la già citata Kakuta Mitsuyo, Machida Kō (n.1962), Akasaka Mari (n.1964), Abe Kazushige (n. 1968), Nakahara Masaya (n. 1970) e Suzuki Seigo (n. 1970). Contrariamente a quanto si possa pensare, il prefisso “J” non sta per *japanese* ma per *junk*, a sottolinearne il carattere commerciale e intermediale.

⁹ Termine coniato da Saitō Minako per indicare un tipo di letteratura scritta da donne e rivolta prevalentemente a un pubblico femminile che affonda le sue radici nella letteratura e nei manga per ragazze (*shōjo manga*), dove “L” indica un insieme di etichette tra cui *lady* o *love*. Nonostante risulti difficile stabilire un'univoca definizione di *L-bungaku*, Saitō ne enuncia le caratteristiche principali come di seguito: «Per prima cosa, le sue scrittrici sono donne, così come le sue protagoniste e, forse, anche le sue lettrici medie. In secondo luogo, indica romanzi realistici che esulano dai generi come SF, *fantasy*, *mystery* o *horror* [...]. Inoltre, possiede una stretta relazione con generi al di fuori di quelli del racconto e del romanzo, come le serie televisive e i manga» (Saitō, 2002b, p. 93).

¹⁰ La *chick lit* può essere descritta come «una forma di fiction femminile sulla base degli argomenti trattati, delle protagoniste, del pubblico e dello stile narrativo» (Ferris, Young, 2006, p.3). Si tratta di un genere letterario che nasce a metà degli anni Novanta all'interno del contesto letterario nordamericano e inglese e che ha come modello di protagonista la *everywoman*, una donna senza doti o talenti particolari, anche goffa o sovrappeso, che lavora nel mondo dei *mass media* e che, in genere, intrattiene diverse relazioni amorose senza mai trovare l'uomo giusto, la cui storia decostruisce il mito romantico del “principe azzurro”.

soi, dal momento che lei stessa avverte una limitazione nell'essere etichettata come tale – Kirino, 2005, p. 269). Eppure basta digitare su un qualsiasi motore di ricerca i lemmi “Kirino”, “regina” e “noir” per trovare più riferimenti in merito a questo titolo, ma per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di Scrolavezza, 2011, pp. 6 - 11 e 2013a, pp. 189 - 208) – fermo restando che, come notato in precedenza da Scrolavezza, il superamento del confine tra *gender* e *genre*, ovvero tra genere sessuale e genere letterario, è già ravvisabile in alcune opere a cavallo tra Ottocento e Novecento (2011, pp. 11 - 39).

Per meglio stabilire le coordinate di riferimento del presente testo, si ritiene qui opportuno chiarire la differenza tra “sesso” e “genere” e problematizzare la nozione di “donna”.

Nella differenziazione tra “sesso” e “genere”, il primo indica il sesso legato alla natura ontologica dell'essere umano per cui maschio e femmina sono individuati come due generi biologici complementari, mentre il secondo è intrinsecamente legato agli studi di genere (*gender studies*) ed è utilizzato per trattare le differenze di sesso in relazione ai costrutti sociali. A questo proposito, la critica Iida Yūko ricorda che «il genere in quanto sesso è stato costruito in base ad azioni che ignorano la vastità delle realtà esistenti nel concreto, classificando tutti i corpi sotto le categorie di “uomo” o “donna”» (Iida, 2004, p. 1). A chi ci si riferisce, dunque, quando si parla di donne, della loro letteratura e della loro sessualità? A quale concetto di femminile è necessario fare riferimento?

Per prima cosa, quando si parla di letteratura femminile, giapponese o globale, si allude a quel gruppo di scrittrici che non appartiene né alla categoria sessuale di maschio né alla categoria sociale di uomo. Ma definire una categoria tramite la negazione di un'altra rischia di collocare la stessa in una posizione svantaggiosa, in quanto la sua esistenza verrebbe avvalorata esclusivamente in riferimento a quella della sua controparte – fermo restando che la regola di base si fonda sull'ortodossia per cui: «le donne non sono uomini e gli uomini non sono donne» (Iida, 2016, p. 2). Su questo punto, nucleare nel dibattito femminista internazionale contemporaneo, le critiche europee e americane si sono per diversi anni schierate assumendo sostanzialmente due posizioni opposte: quella essenzialista e quella costruzionista.

La corrente essenzialista vede nella natura della donna, e dunque nel suo sesso biologico, la fonte della differenza rispetto al sesso maschile. Tra le rappresentanti di

questa corrente vi è senza ombra di dubbio la filosofa belga Luce Irigaray, che nel testo del 1974 *Speculum, de l'autre femme* (*Speculum. L'altra donna*, pubblicato in Italia l'anno successivo da Feltrinelli), ammette la concezione binaria e polarizzata della natura che è causa della differenza tra uomo e donna pur criticando il discorso dell'uomo, rivolto esclusivamente a se stesso, in una prospettiva che rinomina "fallogocentrica". Anche l'esistenzialista Simone De Beauvoir e l'attivista canadese naturalizzata statunitense Shulamith Firestone sono state spesso tacciate di essenzialismo. Shulamith Firestone teorizzò che la subordinazione della donna rispetto all'uomo risiede nella natura del suo corpo e, in particolare, delle sue funzioni riproduttive. Nel suo celebre *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (La dialettica dei sessi. Autoritarismo maschile e società tardo-capitalistica, pubblicato in Italia da Guaraldi ma ormai irreperibile), scrive che:

le donne sono materialmente oppresse dalla loro capacità biologica di partorire, e l'unica soluzione all'oppressione femminile è liberarle dalle catene del parto attraverso le tecnologie riproduttive.

(Firestone, 1970, p. 14)

Muovendosi all'interno della tradizione materialista, Firestone promuove l'utilizzo delle tecnologie riproduttive come mezzo per estinguere una volta e per sempre la differenza biologica tra uomo e donna ed evitare così le conseguenti disuguaglianze di genere – concetto inizialmente menzionato nel 1884 da Engels in *The Origin of the Family, Private Property, and the State* (L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato) – descrivendo la gravidanza come un atto barbarico che deforma i contorni del corpo della donna e gettando le basi per una rivoluzione femminista mirata a separare la sessualità dalla sua conseguenza più naturale, ovvero il concepimento (come si cercherà di illustrare in queste pagine, anche molte scrittrici giapponesi, attive nella seconda metà del Novecento a partire dagli anni Sessanta e influenzate dal movimento femminista, cercheranno nella separazione della gravidanza dal sesso la prima strada verso la liberazione dai vecchi modelli di femminilità). Propone inoltre l'abolizione del legame naturale tra madre e figlio/a in una comunità in cui la monogamia e la famiglia nucleare siano ricordi del passato (un luogo non troppo distante dalla Repubblica utopica immaginata da Platone).

Per quanto riguarda invece Simone De Beauvoir, le cui teorie precedono di diversi anni la seconda ondata del movimento femminista, ha rimarcato la natura neutrale del genere umano, spiegando che la formazione dei caratteri secondari durante l'età dello sviluppo è alla radice delle differenze sociali tra uomo e donna. A questo proposito, De Beauvoir scrive che:

Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna. Unicamente la mediazione altrui può assegnare a un individuo la parte di ciò che è *Altro*. In quanto creatura che esiste in sé, il bambino non arriverebbe mai a cogliersi come differenziazione sessuale. Tanto nelle femmine che nei maschi, il corpo è prima di tutto l'irradiarsi d'una soggettività, lo strumento indispensabile per conoscere il mondo: si conosce, si afferra l'universo con gli occhi e con le mani, non con gli organi sessuali. [...] Fino ai dodici anni la giovinetta è robusta quanto i suoi fratelli, e mostra identiche capacità intellettuali; non vi sono zone dove le sia vietato rivaleggiare con loro.

(Simone De Beauvoir, 2016, p. 325)

La sua teoria si posiziona dunque a metà tra la visione essenzialista e la visione costruzionista, in quanto individua nella differenza biologica (nella fattispecie nel corpo femminile adulto) il sito della disuguaglianza sociale tra uomini e donne. È proprio sul genere come costruito sociale che si basa, difatti, la concezione costruzionista di donna.

Una delle maggiori, se non la più importante, teorica della corrente costruzionista è Judith Butler, la quale, con la pubblicazione nel 1990 di *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità, di cui si utilizzano qui le citazioni della traduzione italiana pubblicata da Laterza nel 2016) firma quello che con il passare degli anni è stato riconosciuto come uno dei precursori della teoria *queer* (Vincent, 2016, p. 70), al punto da rappresentarne «uno dei testi fondanti» (Butler, 2016, p. v) – la cui maternità è attribuita in primo luogo alla pensatrice di origine italiana Teresa de Lauretis.¹¹

¹¹ Per maggiori approfondimenti si consiglia la lettura di Teresa de Lauretis (1999) *Soggetti eccentrici*, Milano: Feltrinelli. Si tratta di una raccolta di saggi scritti tra il 1987 e il 1998. Risulta inoltre

Butler introduce la «teoria della performatività» (Ivi, p. XIII) decostruendo la nozione di corpo in quanto “essere” e identificandolo come un «confine variabile» (Ivi, p. 197) all’interno del quale il genere è costruito:

Il genere non dovrebbe essere costruito come un’identità stabile o come la sede della capacità di agire da cui conseguono vari atti; piuttosto, il genere è un’identità costituita debolmente nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una *ripetizione stilizzata di atti*. L’effetto del genere viene prodotto attraverso la stilizzazione del corpo e, perciò, deve essere inteso come il modo più comune attraverso il quale gesti del corpo, movimenti e stili di vario tipo costituiscono l’illusione di un sé di genere costante. Questa formulazione sposta radicalmente la concezione del genere da un modello sostanziale dell’identità a uno che richiede una concezione del genere come *temporalità sociale* costituita. [...] Se gli attributi e gli atti di genere, ovvero i vari modi in cui un corpo mostra o produce la propria significazione culturale, sono performativi, allora non c’è alcuna identità pre-esistente, in base alla quale un atto o un attributo potrebbe essere misurato; [...] Il fatto che la realtà di genere si sia creata attraverso performance sociali accettate culturalmente significa che anche le nozioni stesse di un sesso essenziale e di una mascolinità o femminilità vera o costante sono costituite come parte della strategia che occulta il carattere performativo del genere e le possibilità performative di far proliferare configurazioni di genere al di fuori delle cornici restrittive del dominio maschilista e dell’eterosessualità obbligatoria.

(Butler, 2016, pp. 198 - 200)

La dissacrazione del concetto essenzialista di donna è indubbiamente una delle conseguenze del dibattito post-strutturalista sorto in concomitanza con la seconda ondata femminista, tramite il quale si assiste alla crisi del soggetto razionale e dell’identità, compresa quella autoriale. Tale crisi segna infatti la rottura del concetto umanista che vede nel soggetto maschile il centro della conoscenza, ammettendo una pluralità di soggetti più sfumati e contraddittori. Quando Roland Barthes sancisce la morte dell’autore e conferisce al lettore la piena libertà di interpretazione delle identità e dei soggetti letterari, la critica femminista si esprime in difesa della necessità di rileggerli a favore delle donne e dei gruppi di minoranza, ricordando come il femminismo non riguardi unicamente la liberazione delle donne.

fondamentale segnalare un altro testo canonico della teoria *queer*: Eve Sedgwick (2001). *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, a cura di F. Zappino, Roma, Carocci.

È in quest'ottica che la filosofa Rosi Braidotti sviluppa la teoria del soggetto come concetto variabile e in costante movimento e trasformazione. In *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (Soggetti nomadi. Incarnazione e differenza sessuale nella teoria femminista contemporanea, del 1994), sviluppa l'idea di una soggettività nomade che ridefinisce l'individuo e l'identità nel mondo post-moderno e post-strutturalista. Ma vi è anche un'altra corrente che contribuisce in maniera significativa allo smantellamento della concezione essenzialista di donna/uomo e delle altre opposizioni dicotomiche, quella ovvero del postumano, il cui approccio propone di ripensare alla natura dell'essere umano in relazione con l'ambiente che lo circonda in una nuova concezione più ibrida e artificiale, e dunque costruita. Il progresso in ambito scientifico e (bio)tecnologico ha infatti permesso di costruire nuove identità più complesse in continua sinergia con le nuove tecnologie, la cui massiva presenza nel quotidiano e nei diversi ambiti di studio ha mostrato le nuove possibilità date dalle interazioni uomo-macchina. Filosofe come Donna Haraway o Eve Shapiro hanno proposto nuove definizioni di donna, la prima precisando che qualsiasi designazione specifica presenterebbe l'insidia dell'esclusività, in quanto «non c'è nulla nell'essere una femmina che costituisca un legame naturale tra tutte le donne» (Haraway, 1991, p.47), e la seconda ricordando che:

quale tra la natura e la cultura sia la fonte di differenza tra gli uomini e le donne è la domanda più sbagliata da porre. Tanto per cominciare, la domanda presuppone solo due tipi di esseri umani – uomini e donne – e ignora l'incredibile variazione esistente nel sesso e nel genere. Ancora più significativo, è il fatto che la domanda presuppone che la biologia (ovvero la natura) e la socializzazione (ovvero la cultura) siano due forze separate e statiche. Questi presupposti smentiscono la complessità dell'esperienza e dello sviluppo umani.

(Shapiro, 2015, p. 6)

Racchiudendo tra temporanee parentesi le implicazioni causate dalle innumerevoli e complesse interazioni tra uomo e macchina (o, meglio, tra donna e macchina) al centro delle teorie del postumano e del femminismo a esso correlato, anche chiamato techno-femminismo o cyber-femminismo, sulle quali si ritornerà in seguito, sembra opportuno citare qui la posizione della già menzionata critica Iida sulla nozione di “donna”. Considerando la pluralità delle esperienze femminili e

partendo dal concetto di performatività di genere proposto da Judith Butler, Iida ricorda che l'esperienza femminile:

non ha un'origine essenziale, ma è qualcosa che viene riprodotta di volta in volta nei significati e attraverso la narrazione. Quando le scrittrici menzionano la categoria delle "donne", l'avervi fatto riferimento diventa un atto di pratica che contribuisce a riorganizzare le parole a livello di genere e allo stesso tempo conferisce nuovi significati all'esperienza femminile.

(Iida, 2016, p. 5)

Anche Gitte Marianne Hansen, professore associato di studi giapponesi presso l'Università di Newcastle, sembra assumere una posizione costruttivista:

Un corpo fisicamente femminile non è sufficiente perché un individuo sia femminile, ed enunciati come *kanojo wa onna-rashii* [lei è femminile, o, letteralmente, sembra una donna] e *kanojo wa otoko-rashii* [lei è maschile, o, letteralmente, sembra un uomo] sono ugualmente plausibili. Tuttavia, a causa delle esistenti interpretazioni di genere, il primo enunciato è percepito come normativo e positivo, mentre il secondo è percepito come non-normativo e negativo. Dal momento in cui è anche possibile essere *amari onna-rashikunai* [non molto femminile], *totemo onna-rashii* [molto femminile] e *onna-rashi-sugiru* [esageratamente femminile], la femminilità non è qualcosa che gli individui possiedono o non possiedono, ma una caratteristica che può essere classificata per gradi e manipolata attraverso le azioni. La femminilità, come la mascolinità, non è quindi qualcosa che gli individui hanno, bensì qualcosa che fanno – ovvero che performano.

(Hansen, 2016, p. 29)

Allo stesso tempo, come sottolineato da altre critiche, vi sono alcune esperienze femminili che, seppure costruite e/o interpretate, possono essere considerate come prospettive favorevoli per una visione essenzialista di donna che escluda la categoria maschile da un punto di vista strettamente biologico, come il ciclo mestruale, la penetrazione vaginale, il rapporto sessuale lesbico, il parto, l'allattamento o la menopausa (Du Preez, 2009, p. xix). Difficile dunque, se non impossibile, stabilire dei criteri univoci per chiarire che cosa si intenda oggi per "donna", sia perché l'atto stesso di stabilire dei criteri di inclusione comporta, per sua stessa natura, l'esclusione di altri parametri e nessuna donna risponderebbe a tutti i

requisiti, sia perché l'identità di genere ascritta a una persona non sempre coincide con la sua soggettività – motivo per il quale recenti teorie propongono di prendere in considerazione tutte le donne che hanno bisogno di essere incluse in tale categoria ai fini delle teorie femministe (Jenkins, 2016). Allo stesso tempo, è impossibile identificare quali elementi dell'identità di genere siano determinati a livello culturale e quali siano invece basati su alcuni aspetti fondamentali della biologia (Orbaugh, 1996, p. 125).

A questo proposito, Hansen ricorda che le donne giapponesi devono oggi interpretare diversi tipi di femminilità, a seconda dei contesti sociali nei quali sono immerse, che le costringono a «sviluppare strategie personali per navigare nel paradosso della molteplicità, estendibilità e trasformatività» (Hansen, 2016, p. 41). Per lo stesso motivo, risulta arduo parlare di esperienze comuni a tutte le donne e di un unico femminismo inteso come pratica collettiva e universale, e, non a caso, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, in Giappone anche ribattezzati come gli anni del «boom dell'indipendenza femminile» (Kitade, 2010, p. 24) o l'«età delle donne» (Saitō, 2002a, p. 95), si sviluppa quella che viene definita la terza ondata di femminismo, una nuova corrente che abbandona l'approccio radicale della generazione precedente e dirotta la propria attenzione sulle donne singole e sulla decostruzione delle categorie predefinite e considerate essenziali a favore delle teorie costruttiviste. Tale fase è altresì denominata “*post-femminismo*”, laddove il prefisso “post” serve a indicarne lo sviluppo a carattere individuale, l'impegno a livello del quotidiano e gli intrecci con il post-modernismo e i nuovi media a produrre una configurazione più complessa (Takemura, 2003 e 2010 e Specchio, 2018b).¹²

¹² È utile precisare che al momento presente non esiste una definizione unanime di post-femminismo (Pilcher e Whelehan, 2004, pp. 105-10). Alcuni critici lo ritengono un ulteriore sviluppo della seconda ondata di femminismo, altri ancora il suo superamento. L'ambiguità è coadiuvata dall'altrettanto criptico suffisso “post”, il cui significato può assumere sia valore spaziale ed estemporaneo che temporale. Anche per questi motivi, il termine è utilizzato a fasi alterne con un'accezione positiva o negativa (Harzevsky, 2011, p. 154). Quel che è certo, è che la sua formazione avviene in seguito all'aspra polemica sollevata dalle contestazioni delle donne afro-americane nei confronti del femminismo *mainstream*, considerato troppo elitario, che porta un gran numero di donne ad assumere posizioni tra loro assai lontane e contrastanti – reazione che conferì un'accezione quasi negativa al movimento femminista. Tuttavia, quando a partire dagli anni Novanta – con alcune eccezioni ravvisabili già a partire dal decennio precedente – le attiviste si riorganizzano in nome di un femminismo più inclusivo, che tenesse conto di tutte le minoranze e dei gruppi eccentrici, per un'uguaglianza più sostanziale e un'organizzazione sociale più equa, cominciarono a svilupparsi diverse organizzazioni sui più svariati fronti a favore di tutte le donne. Sono proprio gli anni Novanta quelli che vedono la nascita degli studi femminili, conosciuti come *Women's studies* nei paesi anglofoni e come *joseigaku* in Giappone. Un ottimo esempio di questa operazione è quello compiuto

In questo testo, i termini “donna” e “letteratura femminile” in riferimento al contesto giapponese sono utilizzati, con la piena consapevolezza dei limiti appena descritti, per indicare le autrici contemporanee di sesso femminile e le loro opere, con la promessa di rimarcare le eventuali sfumature di significato e puntualizzare le eccezioni laddove necessario. Una donna può infatti essere *okāsan* (mamma), *onēsan* (sorella maggiore), *imōto* (sorella minore), *OL* (impiegata), *shūfu* (casalinga), *kyaria ūman* (donna in carriera), può essere sposata e quindi *okusan* o *waifu* (moglie) oppure essere *ohitorisama* o *shinguru* (single), o ancora rientrare in più di una delle categorie appena elencate: quale sia, il denominatore comune resta comunque impossibile da normalizzare.

Nonostante si assista, almeno in apparenza, all’emergere di una sempre più ampia concezione dell’essere donna, sullo sfondo permane ancora l’ombra di quello che a partire dall’epoca Meiji è rimasto per lunghi anni il modello esemplare di donna esaltato dalla società patriarcale, il *ryōsai kenbo*, la buona moglie e saggia madre. «Alla base delle politiche sociali del Giappone moderno», precisa infatti Kano, «vi è la supposizione che tutte le donne siano potenziali mogli e madri (e che tutti gli uomini siano potenziali capifamiglia)» (Kano, 2016, pp. 15-16), una teoria con una connotazione decisamente parziale che persiste durante l’intero periodo della Seconda guerra mondiale, in cui le donne «erano discorsivamente intese non solo come produttrici di futuri soldati, ma anche come protettrici del cuore e della casa» (Bullock, 2010, p. 19). In aggiunta, nel secondo dopoguerra, il discorso sulla femminilità comincia a gravitare intorno a un altro nodo focale dell’essere donna: la capacità riproduttiva. Il tema del “sesso che partorisce” in riferimento alla donna, in antitesi con il “sesso che non partorisce” in riferimento all’uomo, si fa centrale anche in letteratura (Bienati e Scrolavezza, 2009, p. 189 e Tsuboi, 2012, p. 522), quasi a significare che la sessualità riproduttiva sia la caratteristica indispensabile per confermare l’identità delle donne – in un’ottica che privilegia il fattore naturale e individua dunque il genere come tassativamente correlato al sesso.

dalla casa discografica britannica *Virgin*, che nella prima metà degli anni Novanta decide di costruire un gruppo *pop* al femminile sulla falsa riga delle allora in voga *boy band*: così vedono la luce le *Spice Girls*, cinque cantanti con caratteri eccentrici e tra loro eterogenee che sdoganano le cause femministe facendosi portavoce di quello che ribattezzano il *Girl’s Power*. Le donne cominciano ad acquisire una maggiore consapevolezza delle proprie possibilità e una maggiore indipendenza, e si fanno portavoce di posizioni per loro natura diversificate. Ecco perché, al giorno d’oggi, «nessuno è nella posizione di poter fornire una visione globale del femminismo e neppure una visione di femminismo che possa rimanere incontestata» (Butler, 2016, p. 206).

Per scardinare tale infondata credenza, le attiviste del *ūman ribu* e le scrittrici contemporanee che vi hanno aderito, così come quelle che non vi hanno aderito ma ne sono state inevitabilmente influenzate e le altre che sono comparse sulla scena letteraria fino agli anni Duemila e nel presente, hanno – come si è già in parte accennato – da una parte dato vita a manifestazioni a favore dell’indipendenza femminile e dell’utilizzo dei contraccettivi, e dall’altra a una produzione mirata a slegare il concetto di sessualità femminile intesa come meramente riproduttiva e asservita al piacere maschile, creando nuove eroine libere dalle costrizioni sociali, caratterizzate da un’identità autonoma che rifiuta le più tradizionali forme di espressione della femminilità come il matrimonio e la maternità, e consente loro di vivere il sesso come atto di piacere fine a se stesso. Entrambi i discorsi vedono come protagonista centrale lo stesso elemento: il corpo della donna.

1.2 – Il corpo al centro

Uno dei manifesti più importanti del *ūman ribu* è stato innegabilmente il *Benjo kara no kaihō* (Liberazione dal gabinetto), scritto nel 1970 da Tanaka Mitsu. Il grido di ribellione di Tanaka nasce dalla consapevolezza che, fino a quel momento, per gli uomini, il concetto di corpo femminile si proiettava su due assi paralleli: il corpo materno da una parte, incarnazione della gentilezza, fonte di certezze e asessuato, e il corpo dell’amante dall’altra, processore della libido e mero contenitore dei fluidi maschili. È proprio in riferimento a quest’ultimo che Tanaka propone il paragone del gabinetto, in particolare quello pubblico, l’oggetto di cui gli uomini, a turno, si servono per dare sfogo ai propri bisogni. Le donne che non rientrano nella categoria delle “madri”, o che non intendono rientrarci, devono ambire a liberarsi dalla concezione maschile e maschilista di gabinetto, aspirando a una sessualità più attiva e riappropriandosi del proprio corpo (Tanaka, 2016, p. 299). Devono svincolarsi dalla prospettiva passiva di donne “abbracciate” (*dakareru onna*) e diventare esse stesse agenti, donne “che abbracciano” (*Ivi*, p. 303).

Il motto *dakareru onna kara, otoko o daku onna e* (“dalle donne abbracciate alle donne che abbracciano gli uomini”), fondamentale per comprendere la tensione di quegli anni e la forte volontà delle donne di affermarsi come sesso non più debole

e/o sottomesso, si annida nella coscienza delle donne giapponesi tanto da rimanere al giorno d'oggi una costante che spesso ritorna nelle varie forme artistiche. Un esempio rilevante è il romanzo di Kirino Natsuo, *Daku onna* (Donne che abbracciano),¹³ pubblicato in Giappone nel 2015 ma ambientato nel 1972, all'interno del quale la brillante autrice abbandona il genere *noir* e propone, sulla base delle esperienze vissute in gioventù, la storia di una ragazza che, nelle articolate vie di Kichijōji, animato quartiere di Tokyo e teatro di alcune delle più importanti manifestazioni studentesche e femministe negli anni della seconda ondata, si districa tra lavori part-time, cortei e relazioni promiscue.

Il manifesto di Tanaka si conclude nel modo seguente:

Proponiamo la liberazione delle donne in quanto liberazione sessuale. In quanto auto-liberazione dalla costruzione della coscienza della negazione sessuale. Vi invitiamo a combattere contro il potere maschile e a orientarvi verso la demolizione della nostra impotenza interiore (ovvero dei vari ostacoli spirituali prescritti nella struttura della coscienza della negazione sessuale).

Da donna a donna, da gabinetto a gabinetto!

Unite siamo più forti!

Allora, che aspettate?

(Tanaka, 2016, p. 310)

La questione dell'indipendenza femminile attraverso la liberazione sessuale è sempre stato uno dei capisaldi del movimento femminista. Del resto, fino agli anni Ottanta circa, la differenza tra uomo e donna era ancora intesa come inerente *in primis* al corpo biologico (e in particolare al corpo riproduttivo): da qui la necessità delle donne di riappropriarsene e conoscerlo in ogni suo dettaglio.

Al centro del movimento vi era la convinzione che il corpo femminile [...] non appartenesse né agli uomini, né allo stato, né alla religione, bensì alle donne stesse, e che la liberazione e l'indipendenza delle donne cominciasse dal conoscere il proprio corpo. (Ogino, 2014, p. 235)

¹³ *Daku onna* fa parte, insieme a *Yoru mata yoru no fukai yoru* (Notte, di nuovo notte, profonda notte, 2014) e *Yoru no tani o iku* (Nella valle della notte, 2017), di un'ideale trilogia ambientata negli anni Settanta, in cui Kirino tratta alcuni temi a lei cari e gli anni della sua gioventù, come i moti studenteschi, la liberazione delle donne e gli attentati terroristici dell'Armata Rossa Unita.

Secondo le teoriche femministe, il corpo delle donne necessitava dunque di ridivenire proprietà delle sue legittime amministratrici, così da garantirne una gestione esonerata dall'obbligo morale di renderlo un corpo materno. Un altro punto sul quale dibatterono fu infatti la libertà di scelta in relazione a concepimento e parto, ovvero all'uso del proprio corpo al solo fine di generare eredi. Le donne non dovevano essere designate a priori come "il sesso che partorisce" (si veda il paragrafo precedente), in quanto tale espressione lasciava subodorare, tra le righe ma in maniera nemmeno tanto sottile, un imperativo: si rivolgeva alle donne come "sesso che deve partorire" (Takemura, 2003; Ogino, 2014; Andō, 2014; Kano, 2016;). Il dibattito femminista ambì dunque a trasformare il discorso riproduttivo in un discorso basato su una vera e propria riforma sociale. Assecondando l'ideale perseguito dalle attiviste, la società doveva trasformarsi dal luogo nel quale è possibile partorire (*umeru shakai*) e si è sollecitate a farlo – anche da parte del mondo medico e politico (Takemura, 2003, e Seaman, 2017) – in un luogo nel quale si deve voler partorire (*umitai shakai*) (Kano, 2016, p. 99), favorendo dunque la libertà di scelta individuale. La consapevolezza del proprio corpo e della facoltà di vivere l'eros in qualità di «celebrazione della vita» anziché di «procreazione della vita» (Mizuta, 1995, p. 88), conduce all'acquisizione di una nuova soggettività, quasi una sorta di presa di coscienza dell'essere donna, unitamente a un'*agency* attiva e orientata a sfruttare tutte le possibilità della sessualità distaccata dal concepimento. Per meglio comprendere che cosa si intenda all'interno di questo testo per sessualità, un concetto sul quale sono proliferate opinioni differenti, si propone di seguito una minima manciata di definizioni mirate a fornire una panoramica generale sull'argomento, individuate tra le fonti consultate per la creazione di questo capitolo.

[La sessualità è] una finzione discorsiva raccontata nel tentativo di oscurare la contingenza storica della divisione di genere, cercando di creare una divisione fisica essenziale tra uomini e donne».

(Takemura in Kano, 2016, p. 41)

La sessualità è un costrutto sociale, politico e culturale, [... che] non riguarda esclusivamente il corpo fisico, ma anche l'insieme di fantasie e simboli che determinano l'identità di una persona.

(Monticelli, 2012, p. 9)

La sessualità [...] è un'altra modalità del corpo che resiste a ogni riduzione essenzialista.

(Hillman e Maude, 2015, p. 8)

Tutte le definizioni sembrano convergere nello specifico su un punto: il legame della sessualità con il corpo, in tutte le sue declinazioni. Il corpo, diverso nel suo aspetto esteriore per ogni individuo ma costituito per tutti dagli stessi apparati, diventa il mezzo tramite il quale scoprire e sondare la sessualità, rivelandosi così non «un oggetto del mondo» ma un «qualcosa che ci permette di agire nel mondo» (Pizzini) e che si fa precondizione per ogni esperienza.

In letteratura, il corpo è stato spesso decostruito e ricostruito, elevato a strumento di conoscenza o sfruttato per i fini più utili, usato per sfatare miti e credenze o per avvalorare tesi e supposizioni, rappresentato come forte e potente oppure come debole e impotente, in maniera dinamica e mai fissa, in quanto si tratta di un'entità che resiste con tenacia a ogni reificazione.¹⁴ Le sue multiple raffigurazioni sono frutto del mix tra biologico e sociale (Shapiro, 2015, p. 9), e sono mutate nel corso dei secoli e dello spazio in base a fattori esogeni e di natura culturale, che hanno contribuito a ridefinirne il canone estetico.

A prescindere dai criteri di bellezza, soggetti a influenze temporali e alla discrezione personale, risulta fondamentale precisare che il corpo in quanto costruito sociale e tramite di conoscenza sia privo di una univocità semantica, in quanto ogni individuo, in virtù delle esperienze che hanno contribuito a plasmarne le idee, forgiarne o rinvigorirne l'animo, ne elabora una visione diversa, e che tutte le elucubrazioni formulate dagli scrittori nel corso degli anni, paragonate, confrontate o sovrapposte, hanno contribuito e continuano a contribuire, in ambito letterario, a fornire interessanti spunti di riflessione per la creazione di nuove immagini in continuo movimento. E se da una parte molte critiche e teoriche del femminismo hanno sottolineato l'importanza del corpo come sito attivo (Haraway, 1991; Butler,

¹⁴ Già nel *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, trad. it. di Paolo Villani, Marsilio, 2006), il testo più antico del canone letterario giapponese, appaiono diverse raffigurazioni di corpi. Per esempio, sono i corpi di Izanaki e Izanami che, attraverso l'atto sessuale, generano l'arcipelago nipponico, mentre un altro episodio degno di menzione è quello in cui si assiste alla danza oscena di Ama no Uzume, la quale, posizionando uno specchio davanti alla grotta in cui si è nascosta Amaterasu, permette alla dea di spiare il suo corpo.

2011, Grosz, 1994, Braidotti, 2002, 2003), è stata proprio una di loro a lanciare la provocazione secondo cui, in particolar modo se osservati da un punto di vista maschilista ed eterocentrico, o fallo-logo-centrico, per utilizzare il termine proposto da Luce Irigaray, esisterebbero alcuni corpi considerati più importanti di altri – il riferimento qui è ovviamente all’opera del 1993 di Butler *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex* (Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso», pubblicato in Italia nel 1996 da Feltrinelli e ora di difficile reperibilità).

Considerato questo aspetto, risulta assai arduo stabilire esattamente in che cosa consista il corpo, poiché è «in un flusso perpetuo, diverso giorno dopo giorno» (Hillman e Maude, 2015, p. 1). Quel che è certo, è che si tratta di un elemento ricorrente in ogni forma di letteratura, poiché ogni opera, per prendere vita, necessita di più corpi, da quello dell’autore a quello dei personaggi e del testo stesso. L’interesse attuale nelle rappresentazioni letterarie del corpo e della sessualità ad esso legato, invece,

è stato inaugurato dai teorici post-strutturalisti come Michel Foucault (1926 - 1984), il quale pose in primo piano la centralità del corpo nella sua discussione sulla conoscenza, sul potere e sulla regolamentazione della differenza fisica e desiderio. In questa analisi, il corpo emergeva in quanto corpo discorsivamente organizzato della conoscenza istituzionalizzata e del controllo.

(Hillman e Maude, 2015, p. 2)

Nel Giappone del periodo del dopoguerra e gli anni immediatamente successivi, un consistente numero di autori sceglie di scandagliare all’interno dei propri lavori i diversi aspetti del corpo. A questo riguardo, Slymaker propone un’interessante analisi del corpo nella letteratura giapponese del secondo Novecento, specificando che le sue connotazioni variano a seconda che esso sia rappresentato come *nikutai* (corpo carnale), *kokutai* (corpo politico), *shintai* (corpo spirituale) o *karada* (corpo materiale).

Il primo, *nikutai* (肉体) è spiegato come di seguito:

opera su tre assi semantiche: primo, all’interno di una serie di lavori che esplorano il corpo fisico; secondo, nel contesto del personale e del fisico che contrasta con il non-fisico, quasi equiparandolo ai significati di “spirituale”; in ultimo, a livello esterno/sociale, opera in contrasto con il *kokutai* (国体), il corpo politico. *Niku* (肉),

che significa la carne, il muscolo, insieme al carattere di corpo, *tai* (体), connota la carnalità fisica del corpo e opera sulla seconda asse dei significati corporei.

(Slymaker, 2011, p. 8)

Per contro,

shintai (身体) è un altro sinonimo di “corpo” ed è spesso incluso nelle definizioni di *nikutai* che appaiono sui dizionari. Si riferisce al corpo fisico e materiale, piuttosto che al carnale e al sensuale.

(Slymaker, 2011, p. 9)¹⁵

Slymaker chiosa come la definizione di *shintai* combaci spesso con quella di *karada*, termine che in maniera più generica indica il corpo nella sua fisicità e che ne sottace tutte le sfumature di significato. Se da un lato la narrativa maschile fa uso di tutti i corpi sopra elencati, intrecciandoli all'interno di trame il cui sguardo verte verso orizzonti più ampi e vede il coinvolgimento di interessi sociali e politici, oppure etici e morali, quella femminile, precisa, «si concentra sulle singole donne e sui loro ambienti, senza cercare di costruire una situazione ideale o utopica. [Le opere femminili] ritraggono le esperienze individuali delle donne, descrivendole mentre sono nel bel mezzo del lavoro e della lotta per la sopravvivenza» (Slymaker, 2011, p. 32). Naturalmente la considerazione di Slymaker è valida per quello che riguarda la maggior parte della opere in prosa, e in nessun modo è da considerare come paradigmatica. Sarebbe infatti scorretto non precisare che anche nel nuovo panorama letterario femminile spiccano autrici il cui *corpus* di produzione vanta al proprio interno lavori incentrati su esperienze considerate più “maschili”. Per citare un esempio, Kurahashi Yumiko (1935 - 2005) debutta con il romanzo intitolato *Parutai* (Il partito, 1960), che rappresenta oggi uno dei maggiori capolavori dell'avanguardia nipponica e che trae la propria energia creativa da una spinta politica che richiama il corpo politico, *kokutai*. Tuttavia, a parte poche eccezioni come quella appena citata, è evidente che le scrittrici si servano in particolare del corpo come *nikutai* o *karada*.

Nell'ambito della letteratura giapponese femminile contemporanea, il corpo come *karada* o *nikutai* è spesso utilizzato come lo «strumento indispensabile»

¹⁵ I caratteri giapponesi sono presenti all'interno della fonte originale.

(Simone De Beauvoir, 2016, p. 325) per conoscere il mondo. Come notato da Sharalyn Orbaugh, le scrittrici avevano e hanno diverse possibilità di scelta per rappresentare i costrutti di potere presenti all'interno della società: possono scegliere di mantenere le attuali configurazioni descrivendole dal punto di vista dei danni subiti, o, in alternativa, mantenerle valorizzando le donne come elementi passivi, oppure mantenere una divisione di potere binaria all'interno della quale riconfigurare le codifiche di genere e i ruoli del potere gerarchico (Orbaugh, 1996, p. 123). Qualsiasi opzione si privilegi, è necessario l'utilizzo del corpo fisico come matrice esplorativa dell'esperienza. «Per le donne, molto più che per gli uomini» spiega la critica, «il corpo è il campo di battaglia politico: il personale è il politico» (Ivi, p. 124).

Il corpo assume dunque il ruolo di principale terreno di esplorazione del complesso universo della psiche femminile, nonché di costruzione della soggettività, in quanto struttura all'interno della quale si solidificano i pensieri e i concetti. Diventa il luogo metaforico più facilmente e liberamente accessibile per tutte le donne – a differenza di altri luoghi fisici e politicizzati tuttora prerogativa maschile. Vi era, infatti, e vi è ancora, in Giappone una netta genderizzazione degli spazi pubblici, concepiti quasi esclusivamente come dominio maschile in relazione allo spazio femminile per antonomasia, quello racchiuso tra le mura domestiche e, nella fattispecie, della cucina. In effetti, la casa è stata a lungo «concepita come lo spazio vitale e definitivo per le donne, in particolare le donne sposate, un'associazione enfaticizzata nei media popolari e nella pubblicità, nonché nella narrativa scritta da donne e da uomini» (Seaman, 2016, p. 55). «Molte donne giapponesi», spiega a questo proposito Millie Creighton, «sono state cresciute con l'idea di dover considerare il regno domestico la loro responsabilità principale, e il matrimonio e la maternità i loro primi obiettivi» (Creighton, 1996, p. 205).

Di conseguenza, non c'è da stupirsi se le nuove donne della letteratura cercano l'indipendenza proprio attraverso il rifiuto delle più tradizionali forme di femminilità e, come si è già accennato, della concezione del matrimonio e della genitorialità (Bienati, 2005; Bienati e Scrolavezza, 2009; Tsuboi, 2012; Andō, 2014; Seaman, 2016). I corpi delle loro eroine cessano una volta per tutte di essere dei contenitori e cominciano a inseguire, sovvertendo la tradizionale dinamica sociale, un metodo per assecondare i propri bisogni, subendo una sorta di metamorfosi e trasformandosi in

siti attivi per la costruzione delle nuove identità femminili (Haraway, 1991; Butler, 2011, Grosz, 1994; Braidotti, 2003).

1.3 – Identità in corto circuito

Nella seconda parte del Novecento si assiste dunque alla nascita di scrittrici che appaiono per la prima volta realmente consapevoli della propria posizione in quanto donne e soggetti del mondo. «Molto probabilmente», suggerisce Mizuta, «fino a quel momento avevano dato il loro essere donne come qualcosa di scontato, o forse lo avevano semplicemente ignorato in quanto detestavano prenderne coscienza in qualità di scrittrici, oppure avevano detestato l'essere donne come fatto in sé» (Mizuta, 2017, p. 17). Il che non significa che tutte le scrittrici abbiano cominciato a dedicarsi alla scrittura con l'intenzione di mostrare la propria adesione ai nuovi ideali proposti dal femminismo giapponese. Eppure, prosegue Mizuta proponendo una considerazione tuttora valida per le scrittrici attive nel nuovo millennio,

per quanto le autrici possano affermare “di non scrivere in quanto donne”, o di “essere persone, prima ancora che donne”, oppure ancora di “non essere femministe”, ovvero per quanto possano affermare di non aver ricevuto alcuna influenza di pensiero, i loro lavori costituiranno sempre dei testi ottimali per la critica femminista, poiché pur prendendo in considerazione anche solo uno degli elementi costituenti della loro opera, emerge con chiarezza che si tratta di un prodotto culturale genderizzato che appartiene alle autrici stesse, il quale supera addirittura la loro coscienza e la loro intenzione. (Mizuta, 2017. p. 19)

Quel che è certo è che, a partire da questo momento storico, le nuove donne della letteratura cominciano a esplorare argomenti fino ad allora impopolari, tra cui il divorzio, l'incesto, il sadomasochismo, lo smembramento, la genitorialità vissuta come madri single, la carriera, l'amore interraziale, l'amore omosessuale, l'amore molesto o l'amore violento, la transessualità e la frammentazione identitaria.

Il loro approccio suggerisce l'intenzione di proporre nuovi modelli di femminilità, e sarà una costante della letteratura contemporanea fino al momento presente, in quanto le scrittrici, forse più della loro controparte maschile, hanno

dimostrato di sapersi rivolgere a un pubblico vasto e di sapere orientare lo sguardo verso le nuove tendenze. Eppure, se da una parte il loro intento di creare nuovi modelli di femminilità si dimostra vincente sin dagli anni Settanta, dall'altra risulta fondamentale ricordare che, malgrado le peculiarità di ogni scrittrice e dunque la possibilità che ognuna di loro si rivolga a diverse fette di pubblico coprendo in questo modo un ampio ventaglio di lettrici, «le scrittrici non rappresentano le donne» (Iida, 2016, p. 6). Questo slogan, formulato dalla già citata critica Iida e forse in apparenza un po' banale, merita invece particolare attenzione. Anche quando si parla di nuovi modelli di femminilità e di identità, come quelli inizialmente proposti dalle pioniere della letteratura contemporanea attive negli anni Sessanta e Settanta, le quali non sono mai state identificate in una sottocategoria ma che, per le tematiche presentate e i plurimi tentativi di liberare le loro protagoniste dai vecchi canoni di femminilità potremmo anche osare definire come *ribu sakka*, ovvero le “scrittrici della liberazione” (intesa in senso lato), è infatti sempre opportuno ricordare che ci si riferisce a modelli in nessun modo universali ma ideali, di cui per certo esistono delle incarnazioni nel mondo reale – anzi, tali incarnazioni sono forse servite da esempio per la funzione narrativa – e che per ogni persona fisica che risponde ai nuovi requisiti ideali avanzati da una scrittrice ve n'è almeno un'altra che non vi si rispecchia. «Il nodo essenziale di questo concetto [...] è che le scrittrici non sono rappresentanti delle donne, e la ragione è semplice: le scrittrici si trovano all'infuori della norma che definisce le donne» (Ivi, p. 16). Allo stesso modo, è bene non incorrere nel facile errore di identificare tutte le scrittrici come aderenti ai movimenti femministi, poiché «prescrivere cosa significa essere un'autrice equivale a rendere un disservizio alla ricca e infinita varietà delle autrici reali» (Felski, 2003, p. 93).

Quando si parla di ideali di femminilità o soggettività proposti dalle scrittrici, ci si riferisce dunque a modelli esemplari per quella scrittrice o per un gruppo di scrittrici in un particolare arco temporale, che hanno superato la barriera della difficoltà del raccontarsi e del raccontare nell'intento di esprimere la propria opinione. Sempre Iida, a proposito della difficoltà di esporsi in qualità di donne scrittrici, conia il termine *katarinikusa* (Iida, 2016 e 2017), traducibile per l'appunto come “difficoltà di raccontare/raccontarsi”. Secondo la critica giapponese, infatti, ogni donna che decide di intraprendere la strada della scrittura si espone a più difficoltà a livello sociale: la difficoltà di raccontarsi come donna, la difficoltà di raccontare come scrittrice, la difficoltà di essere ascoltata come donna e la difficoltà

di essere ascoltata come scrittrice. Scrivere, e dunque lasciare una traccia ben visibile e concreta dei propri pensieri, equivale per Iida a esporsi alla critica e alle critiche, un atto che, tradotto in termini più solidi, significa perdere la propria soggettività e accettare che questa venga reinterpretata da persone esterne. Ogni donna esprime, per i motivi succitati, le idee di una minoranza, e questo fattore instilla, a maggior ragione, una paura che deriva dal carattere passivo dell'essere lette.

Considerando l'impossibilità delle scrittrici di rappresentare tutte le donne, è tuttavia possibile affermare che ogni scrittrice crea un proprio modello di femminilità e identità all'interno del quale si rispecchia comunque una porzione più o meno ampia di altre donne.

Quando le scrittrici attive negli anni Sessanta e Settanta ricorrono a diversi espedienti letterari al fine di trovare un nuovo modello di femminilità, la loro varietà prova e riflette la difficoltà di trovare un approccio univoco al tema.

Takahashi Takako (n. 1932), Tomioka Taeko (n. 1935) o Saegusa Kazuko (1929 - 2003) furono le prime a presentare eroine in lotta contro la maternità, vissuta come claustrofobica. Per citare un esempio, l'eroina creata da Takahashi Takako in *Sora no hate made* (Fino alla fine del cielo, 1972), Hisao, una donna acuta e brillante, dopo avere ucciso il figlio e il marito, sacrifica la propria sessualità riproduttiva e, compiendo un gesto del tutto inaspettato ma frutto di un piano elaborato con la massima lucidità, si improvvisa madre rapendo la figlia di un'altra donna. Infanticidio e rapimento sono due strade percorse da Hisao nel tentativo di costruire una nuova identità in una nuova famiglia formata da madre e figlia, anche se il trauma di quanto accaduto in passato ricorrerà al punto da fare dell'alterità la nuova soggettività dell'eroina. È interessante notare come i temi dell'infanticidio e del rapimento si ripresentino a distanza di molti anni anche all'interno del romanzo del 2007 di Kakuta Mitsuyo *Yōka me no semi* (La cicala dell'ottavo giorno, trad. it. di G. Coci, Neri Pozza, 2014, nel quale non mancano, tra l'altro, considerazioni sull'essere donna e sul significato e l'insignificanza del sesso inteso come genere). Nel caso di Kakuta, il tema dell'infanticidio è qui presentato nelle sembianze dell'aborto: nonostante l'interruzione volontaria di gravidanza sia stata legalizzata in Giappone

nel 1948,¹⁶ un particolare davvero significativo considerata l'importanza conferita alla maternità da parte dell'intera società nipponica e soprattutto ricordando che in Italia la pratica cessa di essere illegale solo trent'anni più tardi, fino a non molto tempo fa solo poche donne vi facevano ricorso, non per motivi religiosi come poteva accadere in altri paesi ma per ragioni di altra natura, tra cui quella economica (Kano, 2016).¹⁷ Gli stessi temi declinati in maniera differente – e con esiti narrativi ovviamente diversi – ci ricordano come alcune esperienze femminili ricorrono spesso in letteratura. A ogni modo, tornando alle opere di Takahashi, tutte sembrano in qualche modo voler decostruire gli stereotipi di genere, tra cui quelli legati alla sessualità.

Anche la già citata Tsushima Yūko presenta al suo pubblico eroine che tentano di ricreare una nuova identità attraverso la scelta di vivere da madri single. *Hikari no ryōbun* (Il territorio della luce, 1979), per esempio, racconta del primo anno di vita di una madre single e della figlia, e della loro difficoltà a integrarsi nella capitale giapponese. Il titolo fa riferimento al luminoso appartamento all'ultimo piano di un edificio occupato per lo più da uffici nel quale madre e figlia, entrambe anonime fino alla fine della storia quasi a farsi metafora universale di tutte le donne che si ritrovano nelle medesime condizioni, creano il proprio nido dopo la separazione della prima dal marito. Nei dodici capitoli che compongono la storia, ognuno a rappresentare un mese dell'anno a partire da quello di aprile, in perfetto accordo con

¹⁶ L'aborto nel 1948 viene legalizzato tramite la Yūsei hogohō, la Legge per la Protezione Eugenetica. Tale legge consentiva l'aborto per ragioni eugenetiche quali malattie mentali ereditarie o disfunzioni fisiche e mentali. Solo nel 1952 l'aborto diventa legale fino alle ventiquattro settimane a prescindere dalla ragione (Kano, 2016, pp.88-89).

¹⁷ Addentrarsi in questo contesto sulla questione dell'aborto rischierebbe di deviare il discorso verso uno assai più ampio e controverso. Per questa ragione, si è scelto di toccare l'argomento esclusivamente ai fini dell'analisi critico-letteraria. Nel testo di Kakuta Mitsuyo, per esempio, si avvicendano due narratrici che si trovano ad affrontare il dilemma della scelta. Sono entrambe donne single in attesa di un bambino avuto da una relazione clandestina con un uomo sposato: la prima opterà per l'interruzione della gravidanza, la seconda deciderà invece di proseguire da sola per la sua strada. Tale contrapposizione sembra voler ricordare ancora una volta come, salvo per motivi medici o terapeutici, l'aborto rappresenti una scelta interamente individuale. Nonostante l'interruzione di gravidanza sia oggi praticata in Giappone con una certa regolarità, questa, è bene precisarlo, non rientra nelle spese garantite dall'assicurazione medica e comporta costi molto elevati, così come gli screening prenatali (nel 2015, sono le donne considerate ad alto rischio sono state sottoposte a screening prenatali – Kano, 2016, p. 101). A ogni modo, i primi dibattiti sull'aborto in Giappone cominciano a diffondersi già a inizio Novecento: celebre in questo contesto è la "Lettera da una donna in prigione al suo uomo" pubblicata sulla rivista di stampo femminista Seitō ("Calzini Blu"), in cui si parla di aborto come responsabilità prima ancora che di diritto.

la tradizione burocratica giapponese, Tsushima racconta come la giovane mamma si confronti con le difficoltà nella metropoli, divisa tra il lavoro e la scuola materna della piccola. La donna, infatti, è circondata da colleghi, altre mamme e un elevato numero di persone che non mancano mai di ricordarle le responsabilità comportate dal suo ruolo genitoriale e di biasimarla per la sua condizione di divorziata anziché incoraggiarla a crearsi una vita da single. Tsushima, figlia del celebre scrittore Dazai Osamu (1909 - 1948), che non ha mai potuto conoscere in quanto morto suicida ad appena un anno dalla sua nascita, era essa stessa cresciuta insieme alla madre, e la scelta di riproporre il tema della maternità singola all'interno delle proprie opere deve dunque essere interpretata come la naturale e spontanea conseguenza di una ispirazione di matrice autobiografica. In effetti, accanto alle istantanee che immortalano le vite di madri e figlie, Tsushima inserisce spesso il motivo dell'insignificanza e dell'assurdità dei legami di sangue, proponendo addirittura storie incestuose. Nelle sue opere, tra l'altro, accade di frequente che a resoconti reali seguano narrazioni dai tratti tipicamente onirici, in un'alternanza sogno-realtà che conferisce alla prosa toni ancora più intimi e permette di entrare appieno nella psiche femminile. Il ricorso all'onirico diventa uno degli elementi costanti della produzione femminile contemporanea, sinonimo del crollo dei valori reali e del collasso di alcune salde certezze: in particolare a partire dagli anni Novanta si assiste, in concomitanza con lo scoppio della bolla economica cresciuta a dismisura nel decennio precedente, a un vero e proprio *boom* del fenomeno. Autrici come Ogino Anna (n. 1956), Matsuura Rieko (n. 1958) o Ogawa Yōko (n. 1962), di qualche anno successive a Tsushima, miscelano all'interno delle loro opere storie in cui la realtà è distorta e creano «mondi improbabili impregnati di fantasmi e grottesco» (Brown, 2011, p. 164).

Se da una parte autrici come Takahashi e Tsushima cercano un nuovo approccio identitario nella maternità trasgressiva, ovvero in una forma di maternità alternativa a quella tradizionale, dall'altra un buon numero di scrittrici sceglie di inserire all'interno dei propri lavori una creatura che, ripescata dall'antico folklore giapponese, fa la sua ricomparsa stilizzata come emblema della donna libera e opposta alla figura materna: la *yamauba* o *yamanba*.¹⁸

¹⁸ Per maggiori approfondimenti sul concetto di *yamauba* si consiglia la lettura di Mizuta Noriko, Kobayashi Fukuko, Hasegawa Kei, Iwabuchi Hiroko e Kitada Sachie (2016) *Gondai josei bungaku o yomu. Yamaubatachi no katari*, Tokyo: Āto ando kurafutsu; Mizuta Noriko e Kitada Sachie (2002), *Yamauba tachi no monogatari. Josei no genkei to katarinaoshi*, Tokyo: Gekugei shorin; Viswanathan

Questa, raffigurata come una sorta di strega che vive in isolamento tra le montagne, è stata spesso descritta come contraddittoria e sfuggente: vive isolata dalla comunità e rigetta ogni definizione di femminilità ascritta alle donne dalla società patriarcale, dando tuttavia alla luce anche quattro figli simboli delle quattro stagioni dell'anno. In *Yamauba no bishō* (Il sorriso della *yamauba*, 1976), romanzo in cui la presenza di questa emblematica figura è richiamata in primo luogo dal titolo, Ōba Minako narra le vicende di una madre di famiglia che, pur essendo dotata di un insaziabile appetito sessuale, è costretta a soffocarlo e mascherare la sua vera natura dietro una calma apparente, capace di pacificare in maniera esclusiva solo gli animi delle altre persone. Tuttavia, assecondando la propria natura di *yamauba*, la protagonista del racconto preferisce seguire il suo istinto di donna emancipata e si isola sulle montagne, finalmente libera da costrizioni, un sorriso scavato dall'esperienza a tagliarle il volto. Dunque, la *yamauba* di Ōba decostruisce l'ideale femminile esaltato dalla società patriarcale del dopoguerra, proponendone uno al suo opposto (Orbaugh, 2016, p.746).

Naturalmente Ōba Minako non è l'unica autrice a ricorrere alla metafora della *yamauba*. Come lei, anche altre contemporanee sono influenzate da questa figura chiave, tra cui la poetessa Nagase Kiyoko (1906 - 1995), Enchi Fumiko (1905 - 1986), la già citata Tsushima Yūko o Ishigaki Rin (1920 - 2004).

Tuttavia, la scrittrice che per prima riesce, rivelando un intuito acuto, a esprimere all'interno dei propri lavori un autentico approccio concettuale in grado di creare una nuova identità femminile libera dall'atto della procreazione è Konō Taeko, la quale, per separare sesso e concepimento, rende le eroine all'interno delle proprie opere vittime di un disordine uterino. In altre parole, le rende sterili. All'interno del suo illuminante saggio del 1995, *Women's Self-Representation and Transformation of the Body* (Auto-rappresentazioni delle donne e trasformazione del corpo), Mizuta illustra come

nei primi lavori di Konō Taeko, quando le eroine ripudiano volontariamente la procreazione – la funzione simbolica del corpo e dell'utero – il prezzo da pagare è il masochismo fisico di desiderare il piacere in quanto consumo. Ciononostante, quando

Meera (1996), "In Pursuit of the Yamanba: The Question of Female Resistance", in Schalow Paul G. e Walker Janet A. (a cura di), *The Woman's Hand*. Stanford: Stanford University Press, pp. 239-261, per citarne alcuni.

le eroine realizzano che la loro assenza di figli non è volontaria ma forzata – ovvero quando realizzano di essere realmente incapaci di concepire – il loro masochismo fisico è combinato da un masochismo/piacere spirituale che si materializza nelle molestie infantili. Per le donne, il fatto stesso di essere private dalla funzione simbolica dell'utero conduce al masochismo spirituale, e i loro corpi/uteri sono forzati ad agire all'inverso della psiche. Anche quando l'utero viene liberato dal mandato fisico della procreazione, non può esserlo altrettanto da quello psicologico. Per le donne, il piacere fisico è gemello della riproduzione.

(Mizuta, 1995, p. 91)

La sterilità delle eroine di Konō svela il primo segreto per la liberazione femminile intesa come indipendenza e liberazione sessuale: la separazione dell'utero dal resto del corpo. Affinché una donna sia completamente svincolata dalla possibilità del concepimento, il suo corpo necessita di frammentarsi e isolare in particolare l'utero, organo la cui funzione primaria necessita di essere interrotta, se non addirittura eliminata del tutto. Per farlo, scrittrici come Konō, Masuda Mizuko (n. 1948) o, successivamente e in particolare, Ogawa Yōko (n. 1962), scelgono di scomporre l'unità corporea delle proprie eroine e di rappresentare i loro uteri come organi a sé stanti la cui funzione riproduttiva subisce una brusca interruzione, provocando nelle loro identità un cortocircuito capace di innescare le più imprevedibili reazioni psicologiche. Gli uteri di queste eroine diventano corpi autonomi che performano la passività all'interno di corpi più grandi che, per contro, ritrovano una *agency* smarrita da tempo.

Sull'utilizzo dei corpi e della loro raffigurazione attiva o passiva, Orbaugh rileva attentamente come tale uso sia condizionato esclusivamente dal punto di vista che si assume nell'osservarli.

Quando parliamo delle esperienze del sé, la pratica più comune è quella di pensare in termini di sperimentare se stessi come “soggetti”. Tuttavia, è anche possibile sperimentarci come “oggetti”, per esempio come oggetti permanenti di un altro dominante. Per le donne [...] è possibile interpretare la “passività”. Invece di osservare, possono interpretare la cecità. Invece di parlare possono interpretare il silenzio. Invece di giudicare possono interpretare la non-discriminazione. Invece di uccidere possono interpretare il suicidio.

(Orbaugh, 1996, p.122)

Prendendo come riferimento il commento di Orbaugh, è quindi possibile intendere che le donne in possesso di tali corpi interpretano la libertà sessuale grazie all'espedito della sterilità e che per questo motivo non sono in nessun modo da considerare come prive di un organo fondamentale. Le donne di Konō, per prime, cessano di appartenere al "sesso che deve partorire" e si riscattano come rappresentanti di una nuova categoria, quella del "sesso che non può partorire". L'infertilità è vissuta da queste donne in maniera non affatto negativa, e la loro esperienza ci permette di comprendere come la presenza dell'utero funzionale nella donna non debba necessariamente essere inteso come una forma di disabilità.

Nondimeno, è essenziale ricordare che la sterilità delle eroine di Konō diventa un mezzo valido per affrancare un nuovo modello di donna indipendente solo in quanto verità inerente alla finzione. Nella pratica vi era bisogno di uno strumento concreto per separare la sessualità riproduttiva dalla sessualità licenziosa, e tale strumento è stato a lungo promosso dalle attiviste e dalle teoriche del movimento femminista: la tecnologia.

La tecnologia, e in particolare quella di controllo delle nascite,

ha spianato la strada affinché il corpo femminile significasse sia procreazione che piacere scollegati l'uno dall'altro, prima ancora che le donne stesse aprissero intellettualmente una strada verso il piacere fine a se stesso e indipendente dalla riproduzione.

(Mizuta, 1995, p. 89)

L'utilizzo della pillola, già promosso dalle attiviste del *ūman ribu*, scioglie il legame creduto indissolubile tra donna e utero. A partire dagli anni Settanta, un numero sempre maggiore di donne ricorre ai contraccettivi, che diventano il primo strumento tecnologico con il quale interagiscono. Non senza un minimo di scetticismo, sia chiaro, in quanto un considerevole numero di donne si dichiara convinta che «i metodi contraccettivi, l'aborto artificiale o i trattamenti per l'infertilità e gli screening prenatali, se da una parte sembrano dare potere alle donne, in realtà sono sapientemente in mano ai potenti» (Takemura, 2003, p. 60).

Tuttavia, è innegabile che la tecnologia abbia giocato, e continui tuttora a giocare, un ruolo fondamentale per la creazione di nuove soggettività femminili. Non più vincolate alle mura domestiche e con maggiori possibilità di accesso al mondo dell'educazione e del lavoro, libere di sperimentare le innovazioni tecnologiche e accedere ai nuovi media, le esponenti della letteratura giapponese contemporanea si affacciano al nuovo Millennio con la curiosità di saggiare tutte le possibilità della tecnologia, da quella biomedica a quella informatica, riproponendole – declinate a seconda del bisogno – all'interno delle loro opere.

Capitolo 2 – Plurali, postumane e digitali: donne, tecnologie e letterature

2.1 – Donne e tecnologie: connubio o ossimoro?

Come si è spiegato nel capitolo precedente, il femminismo ha contribuito a demitizzare il concetto di donna in quanto essere necessariamente dotato di un utero funzionante, e, per questo motivo, allacciato, nell'ambito della letteratura giapponese del secondo dopoguerra, al concetto di sesso che partorisce/deve partorire (Takemura, 2003 e 2010; Bienati e Scrolavezza, 2009; Tsuboi, 2012). A sancire una volta per tutte la rottura di tale legame è stato in particolar modo l'avvento delle tecnologie di controllo delle nascite e la loro conseguente diffusione e sempre maggiore accessibilità sul mercato, a partire dalla legalizzazione e divulgazione della pillola (Mizuta, 1995; Takemura, 2003 e 2010; Kano, 2016).¹⁹ La tecnologia, nella

¹⁹ Com'è possibile leggere sul sito Minerva del Dipartimento di Chimica Generale e Chimica Organica dell'Università degli Studi di Torino, «più di duecento storici hanno concluso che la pillola ha avuto un impatto sull'umanità nel XX secolo maggiore della teoria della relatività di Einstein, della bomba nucleare e di Internet». Il sito (www.minerva.unito.it) è "aggiornato" al 7 marzo 2010, mentre la notizia è rintracciabile all'indirizzo <http://www.minerva.unito.it/Chimica&Industria/Dizionario/Supplementi01/Pillola/Pillola04.htm> (31/01/2019)

fattispecie quella riproduttiva (*seishoku gijutsu*, in contrapposizione alla medicina riproduttiva, *seishoku igaku*), si afferma dunque come il primo strumento utile per una nuova concezione di corpo e identità della donna, che si traduce in letteratura con la creazione di nuove immagini e rappresentazioni del femminile, tra cui protagoniste libere di vivere la sessualità in maniera disinibita e la gravidanza come una scelta e non come un'imposizione.

Se nella produzione degli anni Settanta la raffigurazione predominante della donna è quella della *yamauba* svincolata da ogni costrizione sociale, in quella degli anni Ottanta, Novanta e soprattutto Duemila, grazie in particolar modo alle sempre più frequenti incursioni nel quotidiano da parte di altre tecnologie, ovvero quelle dell'informazione e della comunicazione, si assiste al proliferare di immagini di donne caratterizzate da identità ancora più frammentate e sfuggenti, allo stesso tempo isolate e coordinate tra loro.

Nel suo insieme, la tecnologia, che con la sua diffusione capillare rappresenta oggi una parte fondamentale se non irrinunciabile della vita quotidiana al punto da rendere impossibile pensare all'eventualità di un mondo post-tecnologico e che ha permesso di ribattezzare la società giapponese contemporanea come “società dei computer”, “società di internet” o ancora “società del web” (Tachi, 2014, p. 275), è arrivata progressivamente ad assumere il ruolo di generatore di nuovi tropi narrativi, rivelandosi un efficace strumento per l'affermazione e l'*empowerment* delle donne, superando la polarità tra pubblico e privato e trasgredendo ogni confine. Grazie alla sua forza pervasiva, ha infatti intaccato tutti i campi del sapere, e ha contribuito in maniera determinante alla produzione e alla circolazione di nuove forme di cultura e di pensiero. Prima di procedere oltre ed esaminare le interazioni tra le donne, i loro corpi e le loro identità con le diverse tecnologie e osservare come tali intersezioni siano state riprodotte nella letteratura contemporanea, risulta assai importante soffermarsi per un momento sulla nozione stessa di “tecnologia”.

Quando si parla di tecnologia, infatti, ci si riferisce in generale a tutto quell'insieme di creazioni progettate ed elaborate dall'uomo e che sono in costante evoluzione, in totale sinergia con le trasformazioni e le esigenze della società. Per citare un paio di definizioni, fornite da due teoriche del postumano, concetto che sarà ripreso ed esplorato nelle prossime pagine, «la tecnologia è preferibilmente non ristretta alle macchine e agli apparecchi, ma include altresì forze sociali, economiche e istituzionali» (du Preez, 2009, p. 36), poiché si tratta di

un amalgama complesso di oggetti, conoscenze, attività e processi che manipolano l'ambiente naturale. Gli antropologi rintracciano l'origine della tecnologia nel momento in cui i primi umani cominciarono a utilizzare il potere del fuoco. Da questa remota innovazione allo sviluppo dei più recenti supercomputer, lo sviluppo tecnologico è stato parte integrante della vita degli esseri umani.

(Shapiro, 2015, p. 60)

Dai segnali di fumo ai vasi in ceramica, dalla medicina tradizionale alla biotecnologia, dai telefoni a muro ai robot per le pulizie: tutto ciò che non è natura ed è stato sviluppato dall'essere umano tramite una tecnica è, di conseguenza, tecnologia. Ora, a voler individuare le diverse tipologie comprese sotto l'ampia categoria "Tecnologia", è convenevole riprendere la distinzione operata da Michel Foucault nel suo celebre saggio *Les techniques de soi* (Le tecnologie del sé, pubblicato in Italia da Bollati Boringhieri). Foucault identifica infatti quattro tipi fondamentali di tecnologie:

- 1) le tecnologie della produzione, dirette a realizzare, trasformare o manipolare gli oggetti;
- 2) le tecnologie dei sistemi di segni, significati, simboli, significazioni;
- 3) le tecnologie del potere, che regolano la condotta degli individui e li assoggettano a determinati scopi o domini esterni, dando luogo a una oggettivizzazione del soggetto;
- 4) le tecnologie del sé, che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità.

(Foucault, 1992, p.13)

Come evidenziato anche dalle definizioni di cui sopra, "Tecnologia" risulta dunque un termine poliedrico, in quanto si riferisce simultaneamente a più tecnologie tra loro diverse ed eterogenee. Eppure, nella fallo-logo-centrica visione umanista, la tecnologia è stata per lunghi anni identificata come qualcosa di univoco e omogeneo, con la pretesa, tra l'altro, di un'ingiustificata affinità con il sesso maschile. A questo proposito, du Preez spiega infatti che:

secondo i sistemi di pensiero dominanti, le donne e la tecnologia sono due sfere incompatibili che appaiono escludersi a vicenda a causa delle loro nature dissimili. Le donne sono state bloccate nella sfera femminile incarnata, mentre la tecnologia appartiene tradizionalmente al mondo maschile disincarnato, “rischioso” ed “eccitante”. Questi due domini sono stati costruiti in modo discorsivo e organizzati materialmente per escludersi a vicenda, e quindi il rapporto delle donne con le tecnologie è stato per la gran parte organizzato come uno di incapacità e impotenza. (du Preez, 2009, p. 35)

Nella concezione tradizionale, dunque,

la tecnologia è stata concepita come un *fare apollineo* al servizio dell’uomo – considerato il creatore, l’utilizzatore e il padrone: non a caso, l’origine stessa della parola “robot” deriva dalla lingua slava “robota” e significa “lavoro forzato”,²⁰ richiamando dunque l’immagine di una sorta di servitù artificiale che sembra accomunare donne e macchine. Dal mito di Pigmalione e Galatea alla *Eva Futura* (1886) di Villiers d’Isle-Adams sino a *La donna perfetta* (2004) di Frank Oz, esiste una narrazione ricorrente che vede l’uomo in veste di creatore della perfetta donna automa in grado di esaudire le prerogative di bellezza e deferenza tradizionalmente assegnate al ruolo femminile. Da qui nasce una vera e propria fratellanza nell’oppressione tra donne e tecnologia.

(Farci, 2012, p. 74)

Quella che emerge è una rappresentazione ambivalente: se da una parte il rapporto tra donne e tecnologia è stato interpretato in quanto esclusivo, nel momento in cui entrambe le categorie vengono configurate come figlie e/o prodotti dell’immaginario narcisista dell’uomo in quanto creatore, esso arriva ad assumere i connotati di un legame familiare. Pertanto, il separare tutto ciò che è femminile e

²⁰ Il termine “robot” viene coniato dallo slavo “robota” dal drammaturgo ceco Karel Čapek (1890-1938) per indicare quelli che nella sua opera del 1921 *Rossumovi univerzální roboti* (“I robot universali di Rossum”) appaiono come umanoidi al servizio degli umani. A differenza dei robot attuali che sono il frutto di una sviluppata ingegneria elettronica, i robot di Čapek sono in realtà costituiti di materia organica e sono il frutto degli sviluppi dell’ingegneria genetica, anche se all’interno del lavoro succitato vi si riferisce come “macchine” in quanto sono prodotti all’interno di fabbriche al fine di sostituire gli uomini in alcuni lavori manuali.

tutto ciò che è tecnologia all'interno di due insiemi disgiunti si rivela una soluzione problematica.

Viceversa, è corretto precisare che la tecnologia non deve, per nessuna ragione, essere considerata come prerogativa del sesso maschile e/o come concetto genderizzato. Tecnologia è un termine ombrello che ricopre una pluralità di tecnologie settoriali specifiche, ed è solo in riferimento a queste ultime che è possibile associare, a seconda dei casi o della necessità, e dunque non in maniera categorica, l'attributo "maschile" o "femminile", poiché tali tecnologie «non sono neutrali, possiedono bensì un genere, precisamente perché tecnologie specifiche favoriscono generi specifici» (du Preez, 2009, p. 48). Ne consegue che «la tecnologia è un'arma a doppio taglio – un ermafrodita» (Mizuta, 1995, p. 88), un ibrido che permette la creazione di nuovi incroci e innesti, congedando in via definitiva ogni essenzialismo a compartimenti stagni e permettendo di inquadrare in primo piano nuovi soggetti che sono *altro* dall'uomo perfetto al centro della corrente umanista, il modello universale canonizzato in Europa con la nascita dell'uomo vitruviano e lo sviluppo delle teorie hegeliane alcuni anni dopo (si veda a questo proposito Braidotti, 2014): le donne, i bambini, le persone *queer*, gli animali, i mostri. La differenza e l'alterità scaturite dalle innovazioni tecnologiche nate negli ultimi quarant'anni minacciano il vecchio schema di pensiero dialettico, favorendo lo sviluppo di una nuova rivoluzione femminista trasgressiva che, staccandosi dalle correnti monolitiche e più radicali e sfruttando le argomentazioni post-umane (nella fattispecie quella del cyborg) da una parte e le logiche informatiche dall'altra, crea nuovi spunti concettuali aperti alla diversità e ai soggetti simmetrici, ovvero non prevaricanti o ossessionati dalla logica di predominio.

In letteratura, le nuove scrittrici del Giappone contemporaneo si rivelano capaci di captare ogni segnale di cambiamento e di ritradurlo all'interno dei propri lavori in nuovi soggetti femminili alternativi e, allo stesso tempo, di interagire esse stesse con le tecnologie informatiche e familiarizzare con il mondo della rete e i diversi *social network*, avvalorando l'esistenza del trasgressivo sodalizio tra "donne" e "tecnologie".

2.2 – Donne cyborg, techno-Eve dell'immaginario postumano

Nel momento in cui le tecnologie di controllo delle nascite conquistano l'utero rendendolo una parte autonoma rispetto al resto del corpo, tale scissione si configura come la rottura del concetto di materia organica unitaria e, allo stesso tempo, attribuisce una nuova *agency* alle singole parti che la componevano rendendole autonome e indipendenti. Di conseguenza, muta anche la concezione di materia incarnata.

È in questa cornice che, nel 1985, la filosofa statunitense Donna Haraway, docente presso l'Università di Santa Cruz (nel bel mezzo della Silicon Valley, l'area più tecnologica di tutto il pianeta), propone quello che sarà destinato a diventare il nuovo «mito “ironico” dell'emancipazione femminile» (Hawthorne e Klein, 1999, p. 2), una «figurazione non tassonomica della realtà attuale» (Braidotti, 2018, p. 12). L'emblema del soggetto ibrido a cavallo tra XX e XXI Secolo che accoglie il consenso, tra le altre, anche di Luce Irigaray: il *cyborg*.

Donna Haraway ne fornisce la seguente definizione:

Un cyborg è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione.

[...] Il cyborg è una creatura di un mondo post-genere: non ha niente da spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre soluzioni di interezza organica ottenute investendo una unità suprema di tutti i poteri delle parti.

[...] Il cyborg è risolutamente dedito alla parzialità, all'ironia, all'intimità e alla perversità. È “antagonista”, utopico e completamente privo di innocenza. Superando la polarità di pubblico e privato, il cyborg definisce una *polis* tecnologica in parte fondata sulla rivoluzione delle relazioni sociali nell'*oikos*, l'ambiente domestico. Natura e cultura vengono ripensate; l'una non può più essere la risorsa che l'altra fa sua o incorpora. Nel mondo cyborg ci si preoccupa delle relazioni che uniscono le parti in un tutto, comprese le polarità e il dominio gerarchico.

[...] Il cyborg non sogna una comunità costruita sul modello della famiglia organica, per quanto senza progetto edipico. Il cyborg non riconoscerebbe il giardino dell'Eden: non è nato dal fango e non può pensare di ritornare polvere. Forse è questo che mi spinge a indagare sulla possibilità che il cyborg sovverta l'apocalisse del ritorno alla polvere nucleare e la compulsione maniacale a dominare il Nemico. I

cyborg non sono ossequiosi, non ri-membrano il cosmo. Diffidano dall'olismo ma cercano il legame, sembrano possedere una sensibilità naturale verso la politica del fronte unito purché non ci sia partito d'avanguardia. Certo, il problema sta nel fatto che i cyborg sono figli illegittimi del militarismo e del capitalismo patriarcale, per non parlare del socialismo di stato. Ma i figli illegittimi sono spesso estremamente infedeli alle loro origini: i padri, in fondo, non sono essenziali.

[...] Il cyborg entra nel mito proprio quando si trasgredisce il confine tra uomo e animale. Lungi dal segnalare una drastica separazione delle persone dalle altre creature viventi, il cyborg indica, in modo inquietante e piacevole, un saldo accoppiamento. In questo ciclo di scambio matrimoniale, la bestialità ha un nuovo *status*.

(Haraway, 2018, pp. 40 - 43)

Pertanto, il cyborg è un composto di cibernetica²¹ e materiale organico e

indica il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti. Lo si può paragonare a un altro neologismo: *bionics*, che è composto da *biology* ed *electronics* e significa un organismo a protesi elettronica.

(Braidotti, 2018, p. 11)

Le citazioni qui riportate sono alquanto rivelatorie, e consentono di identificare il cyborg come creatura che nasce in qualità di interfaccia tra materia organica e inorganica, che diventa il simbolo di una nuova soggettività ibrida e priva di radici precipuamente corporee. Nella teoria del cyborg, «il corpo non è un dato biologico, ma un campo di iscrizioni di codici socio-culturali: sta per la radicale materialità del soggetto, che si definisce soprattutto in rapporto alla tecnologia» (Braidotti, 2018, p. 17). Questo significa, come illustrato tra gli altri da Anne Balsamo, che

²¹ Il termine deriva dal greco *kybernetics* e indica il timoniere di una nave, e dunque il suo pilota. Viene ripreso dal matematico e filosofo Norbert Wiener nel 1948, il quale lo inserisce all'interno del titolo della sua dissertazione più famosa, *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine* (La cibernetica: Controllo e comunicazione nell'animale e nella macchina, tradotto per la prima volta in italiano nel 1951 e ristampato nel 1968 da Bompiani), testo che dà origine all'omonima scienza dal carattere interdisciplinare mirata allo studio parallelo di macchine e animali dal punto di vista del controllo e della comunicazione, come del resto suggerito dal titolo.

il cyborg ha il potenziale di interrompere il dualismo persistente che pone il corpo naturale in opposizione al corpo creato tecnologicamente, ma anche di rimodellare il nostro pensiero sulla costruzione teorica del corpo come entità materiale e processo discorsivo.

(Balsamo, 1995, p. 11)

La politica del cyborg ipotizzato da Donna Haraway²² è quella di combattere ogni dogma del fallo-logo-centrismo e del pensiero umanista. La figura del cyborg diventa la metafora dell'incontro con l'*altro* (nella fattispecie, ma non obbligatoriamente, l'*altro* tecnologico), e il suo corpo un nuovo hardware dove iscrivere diverse identità e che valica ogni confine. Inoltre, il corpo del cyborg è permeabile, amplificabile e riscrivibile, incorpora dati e informazioni, ed è anche per questa sua caratteristica che viene accolto favorevolmente dalla critica femminista: il corpo del cyborg ricorda infatti quello della donna, capace di acquisire informazioni genetiche tramite l'input dato dal seme maschile e di rielaborarle per espellerle sotto forma di neonato (Orbaugh, 2002; du Preez, 2009). Questo, ovviamente, solo nel momento in cui il soggetto femminile ne esprime la volontà: avvalendosi della sua natura ibrida, può infatti non preoccuparsi di dovere necessariamente garantire una prole – il cyborg «non sogna una comunità costruita sul modello della famiglia

²² Vi sono, infatti, più teorici del cyborg, e non tutti lo utilizzano come manifesto per combattere le pratiche del fallo-logo-centrismo. Un esempio che è opportuno citare in questa sede è il cyborg teorizzato da Antonio Caronia, sempre nel 1985 (all'interno è citata anche Donna Haraway con il suo *Manifesto cyborg* – dunque il testo di Caronia è successivo, e la versione consultata per il presente studio è quella aggiornata del 2008). Caronia identifica il cyborg come la «metafora limite del nostro rapporto con le macchine e la tecnologia» che ha «letteralmente preso corpo» (Caronia, 2008, p.12). «La figura del cyborg», spiega, «se non la intendiamo solo nel senso originario e limitato di un corpo “naturale” a cui sono aggiunte componenti meccaniche, elettromagnetiche o chimiche, ma nel senso più ampio di ogni essere la cui biologia “originaria” sia modificata da un qualunque processo finalizzato e controllato dall'esterno (per esempio un processo di modificazione genetica), la figura del cyborg, dicevamo, si presenta come caratteristica di una fase in cui il funzionamento spontaneo dell'organismo non rappresenta più un limite fisso e invalicabile agli interventi di ibridazione e modifica» (*Ivi*, p. 13). Si tratta ovvero di un nuovo ibrido che, senza deviare dall'alveo della specie umana, conserva caratteristiche al contempo umane e meccaniche ma che, al contempo, può avere modificazioni anche di tipo genetico (vi sono, in definitiva, diverse possibilità di cyborg, ognuna metafora dell'incontro con l'*altro*, ma sostanzialmente riconducibili a due tipologie: il cyborg elettromeccanico e il cyborg genetico). E poiché tale cyborg ha un corpo fisico dalle caratteristiche umane ha permesso che in esso potesse innestarsi la teoria del postumano. Nella sua analisi, Caronia cita anche il modello di cyborg proposto da Donna Haraway: nonostante il suo evidente intento politico, trova infatti coraggiosa la sua posizione, e ritiene che sia stata in grado di vedere contrapposizioni, processi e conflitti, ovvero tutte le sue possibilità, che sono il terreno fertile sul quale sviluppare una nuova ontologia. «Il cyborg è uno dei “possibili” più radicali e stupefacenti che siano emersi nel magma della contemporaneità», conclude infine (*Ivi*, p.127).

organica» (Haraway, 2018, p. 42). Quanto appena osservato rende il cyborg una creatura facilmente adattabile a diversi contesti, che può essere allo stesso tempo soggetto e oggetto, singolare e plurale, uomo, donna o ibrido (anche con l'animale), non fissata una volta per tutte, che necessita una continua rinegoziazione della propria identità, rispettando alla perfezione le esigenze della realtà contemporanea.

Con la nascita del soggetto cyborg, la sessualità prevarica la riproduzione e si assiste a una sempre maggiore non coincidenza di corpo sessuato e identità di genere, nonché a un moltiplicarsi di contaminazioni, in quanto ogni incontro tra corpo e tecnologia o tutto quanto rientra nell'*altro*, anche un diverso gruppo etnico, è unico e irripetibile (Haraway, 1997 e 2108; Braidotti, 1995, 2002 e 2013; Monticelli, 2012; Hillman e Maude, 2015; Shapiro, 2015). La teorizzazione del cyborg da parte di Donna Haraway si colloca all'interno di una retorica femminista che sottolineava la necessità di riaffermare la soggettività femminile e del diverso, conosciuta anche come terza ondata del femminismo o post-femminismo (v. Cap. 1), e tale possibilità è stata offerta proprio dalla tecnologia. In questa concezione, anche la soggettività femminista è un cyborg, in quanto «entità che tesse legami [... e] figura interpretativa che evoca nuovi modi d'interazione, ricettività e comunicazione globale» (Braidotti, 2018, p. 24). Si giunge in questo modo a un'ulteriore corrente di femminismo, nata all'interno del *World Wide Web* e che prende per l'appunto il nome di cyber-femminismo o techno-femminismo.²³

«Non esiste ancora una definizione precisa e definitiva di cyber-femminismo: il termine è ancora aperto alla ridefinizione e al rimodellamento» (du Preez, 2009, p. 74), poiché, «come il femminismo stesso, è una filosofia ancora in via di sviluppo»

²³ Oltre alla filosofa inglese Sadie Plant (n. 1949), a cui si deve l'origine del nome, le pioniere del movimento furono quattro artiste di origine australiana (Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini e Virginia Barratt) che fondarono il gruppo conosciuto con il nome di VSN Matrix, attivo dal 1991 al 1997. Visionarie, le VSN Matrix basarono la loro ideologia sulla convinzione che le innovazioni tecnologiche avrebbero portato alla cancellazione di ogni discriminazione di genere, e si impegnarono a esplorare la costruzione degli spazi, dell'identità e della sessualità nel *cyberspazio*. Crearono una piattaforma sulla quale presentarono diverse opere e pubblicarono il loro manifesto, un testo alquanto provocatorio e controverso: «Siamo la figa moderna/ anti ragione positiva/ immensa, imbrozzarrita, inclemente/ vediamo la nostra arte con la figa e con la figa la creiamo/ crediamo nel godimento, nella follia, nella santità e nella poesia/ siamo il virus del nuovo disordine mondiale/ infrangiamo il simbolico dal suo interno/ sabotatrici del *mainframe* del grande papà/ il nostro clitoride è una linea diretta alla matrice [...]». Nonostante la piattaforma originale (<http://sysx.org/vsn/>) non sia più attiva, il testo integrale del manifesto è disponibile in inglese al sito: <http://www.sterneck.net/cyber/vns-matrix/index.php> (Ultimo accesso 31/01/2019) o in Du Preez, 2009, p. 88.

(Hawthorne e Klein, 1999, p. 2). È tuttavia possibile affermare che si tratta di una forma di femminismo che si inserisce all'interno di una narrativa post-moderna e post-strutturalista strettamente collegata con le nuove tecnologie e i nuovi media basata sui principi di libertà e interazione.

Il cyber-femminismo promuove l'uso di tutte le tecnologie le cui applicazioni si schierano a favore dell'emancipazione delle donne. Tali tecnologie, pur appartenendo a tipologie diverse, rientrano nella categoria di "tecnologie del sé", poiché ognuna, sebbene in maniera differente, agisce direttamente sulla persona e contribuisce alla capillarizzazione di reti in grado di annullare le distanze e favorire le interconnessioni tra individui, culture, politiche. Per questa ragione, incidono anche sui rapporti sociali: il cyborg e i suoi derivati sono organismi modificati dalla società che a loro volta modellano il mondo. Va inoltre precisato che, se da una parte una porzione di femministe ha tentato di portare all'attenzione del pubblico la problematica della massiccia presenza di personale maschile in campo medico, informatico o artistico e letterario, considerata svantaggiosa ai fini della parità (Klein, 1989; Hawthorne e Klein, 1999; Takemura, 2003; Kano, 2016), d'altra parte diverse teoriche e teorici di cyber-femminismo, o autori e autrici da esso influenzati – tra cui Joanna Russ (1937 - 2011), Samuel R. Delany (n. 1942), Octavia Butler (1947 - 2006) e la stessa Donna Haraway, per citare i più conosciuti – hanno agito e continuano ad agire in risposta a quello che può essere considerato un vero e proprio paradigma di «progressivismo tecnologico» (Kleinmann in Shapiro, 2015, p. 62).

A questo proposito, Melanie Stewart Millar afferma che

alcune cyber-femministe considerano le tecnologie intrinsecamente liberatorie e affermano che il loro sviluppo porterà alla fine della superiorità maschile poiché le donne sono particolarmente adatte alla vita nell'epoca digitale.

(Millar, 1998, p. 200)

Il riferimento, com'è facilmente desumibile, va in particolare a Sadie Plant, la prima ad asserire che

la liberazione delle donne è sostenuta e vitalizzata dalla proliferazione e dalla globalizzazione delle tecnologie i software, le quali traggono alimento dall'autorganizzazione, dai sistemi auto-emergenti ed entrano in scena al suo fianco.

(Plant, 1995, p. 58)

Analogamente, Donna Haraway si dimostra convinta di una tesi fondamentale che è anche la fonte ispiratrice di questo studio, secondo cui

le tecnologie della comunicazione e le biotecnologie sono gli strumenti principali per ricostruire i nostri corpi. Questi strumenti incorporano e impongono nuove relazioni sociali per le donne di tutto il mondo.

(Haraway, 2018, p. 59)

La decostruzione del soggetto umanista a favore del cyborg e delle altre minoranze prefigura una prospettiva di pensiero ancora più ampia, alla quale si è ripetutamente fatto riferimento nelle pagine precedenti, che prende il nome di postumano (in giapponese *posuto hyūman* o *posuto jinrui* o *jinrui shinka*). Come il cyber-femminismo, anche il postumano si delinea come un «processo di formazione e riformazione che rielabora e mina le nozioni essenzialiste di cultura e natura, biologia e tecnologia» (Wilcox, 2017, p. 27) ed è imperniato sulla revisione delle dicotomie più tradizionali. Al pari di altre discipline, il pensiero postumano è stato esplorato da un'innumerabile schiera di filosofi e teorici. Per ragioni di spazio, tuttavia, si è scelto in questa sede, pur con la consapevolezza della necessità di una trattazione più analitica dell'argomento,²⁴ di fare riferimento al testo elaborato da Rosi Braidotti, un importante contributo di recente pubblicazione che prendendo in analisi studi precedenti consente di evitare superflue tautologie in merito al dibattito. Nel volume che prende il nome dalla corrente di pensiero stessa, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte (The Posthuman)*, Rosi Braidotti fa notare che

è una comune convinzione delle diverse teorie postumane il fatto che la scienza attuale e le biotecnologie incidono sulla stessa materia e sulla struttura del vivente e che

²⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla teoria del postumano e le sue innumerevoli implicazioni, applicazioni e sviluppi, si suggerisce di seguito un brevissimo elenco di titoli selezionati tra le fonti in lingua giapponese risultate utili come riferimenti indiretti per il presente studio: Nemura, Naomi (2017). *Posuto hyūman eshikkusu josetsu: saibā-karuchā no karada o tou*. Tokyo: Seikyūsha (pp. 246); Kitazawa, Yukata (2005). *Shikaku to vācharuna sekai – Koronbusu kara posuto hyūman e*. Tokyo: Sekai shisōsha (pp. 349); Hideto, Fuse (1995). *Posuto hyūman*. Tokyo: Hōzōkan (pp. 204). A questi, si affianca il periodico annuale *Hyōshō* edito dalla *Hyōshō bunka ron gakkai* (Associazione per gli studi di culture e rappresentazioni) che ha dedicato il volume 2 del 2008 a uno speciale sul postumano (ISBN 978-4-901477-62-8).

hanno modificato drasticamente il nostro concetto di cosa oggi costituisce il contesto base di riferimento dell'umano.

(Braidotti, 2014, p. 47)

Nel saggio di Braidotti sono riassunte sia le correnti che vedono nell'incursione delle tecnologie il formarsi di un'unità negativa (il primo esempio che riporta è quello del progetto Genoma umano), sia quelle analitiche che definiscono il mondo attuale modificato tecnologicamente come un esempio di interconnessione globale chiamato anche «panumanità» (*Ivi*, p.48) che quelle mirate a suggerire approcci più moderati (come la tesi difesa da Peter Paul Verbeek che ambisce a non oltrepassare determinati confini). Dunque, è spiegato come tutte le tecnologie contemporanee, a suo avviso dotate di una «struttura normativamente neutrale» (*Ivi*, p. 53), le quali spaziano dalla seconda vita elaborata digitalmente, al cibo geneticamente modificato, alle biotecnologie, alla robotica e alle già citate tecnologie riproduttive, hanno contribuito e stanno contribuendo ad assottigliare ulteriormente il confine tra tutto ciò che è umano e *l'altro*, ma stanno altresì agevolando l'affermazione di identità e soggetti multipli, nodo cruciale di questo momento storico in cui occorrono nuove forme di soggettività.

Nell'epoca del postumano, che a partire dalla rivoluzione informatica avvenuta a cavallo tra i due millenni è andata a intrecciarsi con l'epoca digitale, ogni individuo nella sua eccentricità espande il proprio sé per connetterlo con gli altri e con *l'altro*. Il corpo, per secoli visto e vissuto in quanto sede immobile e immutabile della vita e della coscienza dell'individuo, viene raffigurato ora come un insieme di parti, ora come un «contenitore interscambiabile» (Timeto, 2016, p. 124), ora come «assenza materiale», una totale «disincarnazione» (Pizzini) che permette una perfetta eguaglianza tra le parti. Il postumano, che privilegia il modello informativo all'istanza materiale, pensa dunque al corpo come a una «protesi originaria che tutti impariamo a manipolare, così che estenderla o sostituirla con altre protesi diventi la continuazione di un processo cominciato prima della nostra nascita» (Hayles, 1999, p. 3). La tecnologia «viene dunque a sostegno della natura con una funzione di cumulo che ne accresce la presenza» (Farci, 2012, p. 92). La coscienza e l'identità, sfrattate dalla sede materiale corporea, si dissolvono trovando nuove forme in una «cognizione distribuita» (Hayles, 1999, p. ix).

I corpi che si muovono in questo nuovo immaginario sono techno-organici, dell'informazione, letterari, virtuali, volatili e dunque immateriali, oppure animali, bambini, zombi, mostri o affetti da altre diversità. Il cyborg è stato il primo esemplare a popolare il nuovo paradiso della tecnologia, e come creatura priva di innocenza lo ha contaminato, tradendolo. Il cyborg è intaccato dalla tecnologia e può non riprodursi, ma non per questo è necessariamente asessuato o privo di una sua sessualità.

In particolare, Braidotti evidenzia che

la sessualità femminile è iscritta in una sceneggiatura inumana, intesa come pericolo e al contempo come irresistibile attrazione: [le donne sono ora delle] techno-Eve dalle tentazioni molteplici, che indicano la via di inquietanti futuri.

(Braidotti, 2014, p. 115)

Separato l'utero dall'unità corporea e dalla sua funzione procreativa, le nuove donne che popolano l'epoca postumana scelgono di cedere alle tentazioni dei nuovi serpenti, ora sotto la forma di organi genitali maschili pronti a condurle nella libidine (si pensi, per esempio, alle eroine create da Yamada Eimi), ora sotto la forma di lunghe antenne, cavi elettrici o usb che le collegheranno con nuovi apparati hardware e/o mondi virtuali al fine di espanderne la corporeità (come si cercherà di illustrare nella seconda parte del presente studio). È anche in virtù di questo che «i cyborg non riguardano il futuro ma la società contemporanea e le sue trasformazioni» (Orbaugh, 2002, p. 436).

Per questa ragione, non si deve obbligatoriamente associare l'immagine del cyborg alle finzioni di genere come la Sci-Fi e i suoi sottogeneri tra cui il *cyberpunk*:²⁵ *Kōgaku kidōtai* (lett. "Squadra mobile con corazza difensiva", meglio noto con il nome di *Ghost in the Shell*, media franchise nato dall'omonimo manga

²⁵ Il *cyberpunk* nasce come corrente nella prima metà degli anni Ottanta ed è contraddistinto dalla forte presenza di elementi ipertecnologici. Molti romanzi appartenenti a questo sottogenere sono ambientati in megalopoli futuristiche che offrono una visione cupa e distorta della realtà e dove l'alta tecnologia è ingaggiata come strumento di propaganda per manipolare il pensiero altrui e riplasmarlo. I protagonisti possono essere cloni, replicanti, e persino zombi o altri agenti post-umani derivati dai cyborg – un altro tema ricorrente del genere è l'invasione corporea a opera della tecnologia e del diverso (si veda a questo proposito Sheehan, 2015, p. 253 o Caronia, 1996, p. 32) – o comuni esseri umani che si rifugiano nella realtà virtuale offerta dal *cyberspazio*.

del 1989 di Masamune Shirow)²⁶ e *Shin seiki Evangelion* (Neon Genesis Evangelion, serie televisiva creata dallo studio Gainax nel 1995) sono per certo le due opere a tema cyborg più famose tra quelle *made in Japan*, ma non sono le uniche a presentare soggetti ibridi. Dal momento in cui il cyborg diventa la metafora dell'incontro con tutto ciò che è *altro* dal soggetto umanista, allora anche le illustri mascotte che sono parte integrante se non prerogativa della cultura *pop* del Sol Levante e trascendono i confini dell'essere umano pur non mostrando il fenotipo meccanico caratteristico dei *mecha* – come il rappresentante della prefettura di Kumamoto *Kumamon* o il celebre *Hello Kitty* e tutti gli altri personaggi ideati dalla Sanryo e altre aziende, tra cui è impossibile non annoverare anche i *Pokèmon* – possono essere interpretati come *soggetti cyborg*: creature animate a metà tra uomo e animale. Tutte queste mascotte trovano inoltre un insospettabile antenato comune ormai prossimo alla soglia dei cinquant'anni in una figura ibrida che appartiene al mondo degli *anime* per bambini: il celebre gatto-robot *Doraemon*.

Allo stesso tempo, il cyborg e i suoi simili possono assumere connotati molto più umani di quanto non si immagini. Mentre nel 1985 Donna Haraway presentava al mondo la figura del cyborg, Margaret Atwood immaginava un futuro prossimo distopico dove le tecnologie predominanti sono quelle di controllo e le poche donne fertili vengono impiegate – nel senso di sfruttate – come ancelle dai capi politici le cui mogli soffrono di sterilità. In altre parole, diventano cyborg, la cui raffigurazione differisce da quella del cervello/anima in una scatola/corpo meccanico (ovvero dal “Ghost in the Shell”)²⁷ nell'elemento organico funzionante: non più il cervello/anima, bensì l'utero. Pertanto, le figure cyborg e post-umane, così come le immagini delle techno-Eve, sono altresì ravvisabili nelle più celebri opere di letteratura, persino in quelle classificate come *jun bungaku*.²⁸

²⁶ È tuttavia doveroso precisare che, nell'immaginario collettivo, una delle prime e più diffuse morfologie di cyborg era esattamente quella di un cervello rinchiuso in una scatola. Ne sono due esempi *Donovan's Brain* di Curt Siodmack (1943) e *No Woman Born* di Catherine L. Moore (1994) (Caronia, 2008, p. 33).

²⁷ Per un'analisi più approfondita del *ghost* e del dualismo corpo/macchina in *Ghost in the Shell* si suggerisce la lettura di Thomas Lamarre, “Cyborg Empiricism. The Ghost Is Not in the Shell”, in Alisa Freedman e Toby Slade (a cura di), *Introducing Japanese Popular Culture*, Londra e New York: Routledge, pp.300-310.

²⁸ Letteralmente “letteratura pura”. Il termine *jun bungaku* è stato coniato da Mikamo Sanji e Takatsu Kuwasaburō all'interno del volume da loro curato *Nihon bungaku-shi* (Storia della letteratura giapponese, datato 1890) con l'accezione di letteratura intesa come arte e dunque contrapposta alle

Anche le scrittrici che a un primo impatto possono sembrare non aderire o non essere state influenzate dal pensiero cyber-femminista o postumano cominciano a inserire all'interno delle proprie opere soggetti trasgressivi, *queer* o simili a cyborg, poiché non bisogna dimenticare che la nuova poetica si traduce in prima istanza nell'esplorazione di tutte le possibilità e di tutti gli sconfinamenti del corpo e dell'identità femminile – rientranti nell'ambito della “tecnologia del sé” e collegati agli altri tre tipi.

A distanza di soli tre anni dal concepimento del cyborg di Donna Haraway, in Giappone, nel 1988, vede la luce il personaggio più eccentrico della letteratura giapponese di fine anni Ottanta, firmato Yoshimoto Banana (n. 1964) : Eriko di *Kicchin* (*Kitchen*, trad. it. di G. Amitrano, prima edizione Feltrinelli, Milano, 1991).

Personaggio dotato di una bellezza eterea e quasi immateriale, come se non appartenesse alla razza umana, Eriko è un genitore transgender la cui figura può essere accostata a quella di un cyborg, in quanto valica i confini di sesso, genere e ruolo, proponendosi al centro di un nuovo modello di famiglia tutt'altro che patriarcale.

La Yoshimoto ce la presenta così:

“Piacere,” disse lei con un sorriso, la voce un po' roca ancora affannata. “Sono la mamma di Yūichi. Mi chiamo Eriko.”

Quella una mamma? Ero allibita e non riuscivo a staccare gli occhi da lei. I capelli lucidi che le arrivavano alle spalle, la luce profonda degli occhi a mandorla, la forma perfetta delle labbra, il profilo deciso e la luminosità vibrante della forza vitale che si irradiava da tutto il suo essere... non sembrava umana. Non avevo mai visto una persona così.

opere scritte incentrate su altri argomenti come la storia o la scienza. Il suo utilizzo comincia a diffondersi in particolare dagli anni Venti del Novecento, in contrapposizione al boom di tutte quelle opere scritte in una lingua più semplice e adatta al pubblico generalista conosciute come *taishū bungaku* (letteratura di massa) o *tsūzoku bungaku* (letteratura del popolo). Oggi si utilizza per identificare in particolare le opere che non rientrano all'interno di generi specifici, anche se la distinzione tra “letteratura alta” e “letteratura bassa” come la si intendeva nel secolo scorso ha subito una nuova e netta ridefinizione in seguito all'ulteriore unificazione tra lingua scritta e lingua parlata risultata dal nascere e dal diffondersi negli anni Settanta della *pop bungaku* (letteratura pop), non per forza destinata alle masse e al pubblico generalista ma al contrario spesso apprezzata dalle nicchie e dagli amanti delle sottoculture.

[...] A osservarla con molta attenzione ci si accorgeva che aveva anche alcuni aspetti “umani”, per esempio qualche ruga dovuta all’età, o i denti non perfettamente allineati. Ma nell’insieme era favolosa.

[...] “Lei è un uomo.”

Questa volta non ce la feci a fingere. Restai a fissarlo ammutolito, con gli occhi spalancati. Aspettavo che da un momento all’altro dicesse ridendo : ‘Scherzavo’. Un uomo lei? Con quelle dita affusolate, quei gesti, quel portamento?

[...] “Ma tu hai sempre detto ‘mia madre... mia madre’...”

“Beh, per forza. Tu una così la chiameresti ‘papà’?” rispose calmo. Aveva ragione.

[...] “Quando la mamma morì, Eriko lasciò il lavoro. Solo e con un bambino piccolo, non sapeva proprio che fare. Allora decise di diventare donna. ‘Tanto ormai non mi sarei più potuta innamorare,’ dice lei. Pare che prima di diventare donna avesse un carattere molto chiuso. Siccome non è tipo da lasciare le cose a metà si fece fare anche l’operazione al viso e il resto [...]”

(Yoshimoto, 2017, pp.16 - 18).

Kitchen, il cui titolo strizza l’occhio al luogo femminile per antonomasia, la cucina (v. pagina 32), affronta i temi della solitudine e dell’inquietudine ovattate che accompagnavano la generazione dei giovani di trent’anni fa, alimentate dal gonfiarsi prima e dallo scoppio poi della bolla economica e da un sempre crescente spirito di consumismo. In riferimento a quest’ultimo, occorre precisare che se da una parte ha collaborato a solidificare le politiche dell’usa e getta, dall’altra ha inciso in maniera massiva sulla diffusione delle diverse forme artistiche e culturali incentivandone la contaminazione reciproca per sfociare, qualche decennio più tardi, nella perfetta sinergia tra opere di finzione e *merchandising* ribattezzato «media mix» (Steinberg, 2018, p. 252)²⁹ e nel fenomeno della «cultura convergente» (Jenkins, 2007), anche questi favoriti dalle sempre crescenti innovazioni tecnologiche e digitali.

All’interno del testo, come del resto ben specificato nella postfazione a cura di Giorgio Amitrano, sono infatti presenti forti richiami al mondo del manga per ragazze (*shōjo manga*), le cui intersezioni con il mondo della letteratura sono destinate a moltiplicarsi a partire dal decennio successivo. Il primo riferimento è chiaramente quello della descrizione fisica delle protagoniste. Negli occhi di Eriko, ci viene spiegato, alberga una luce profonda; per di più ha le labbra curvate in

²⁹ In realtà, Steinberg parla di «media mix» in riferimento a sinergie già esistenti ai tempi di *Tetsuwan Atom* prima e negli anni Settanta dopo.

maniera perfetta, la pelle lucida e il profilo ben tracciato. Com'è facile desumere dalla sua descrizione, solo qualche accenno di ruga rimanda alla sua natura umana, per il resto potrebbe benissimo essere la tipica eroina caratterizzata da una bellezza imperitura di uno *shōjo manga*. Quello che tuttavia interessa maggiormente in questo contesto è il fatto che Eriko presenta una bellezza androgina che è slegata dal corpo incarnato genderizzato, in quanto viene preservata, se non addirittura potenziata, anche in seguito alla transizione. Nel suo caso, la tecnologia si spinge ben oltre la separazione della funzione riproduttiva dall'organo sessuale (che nel caso di un uomo avrebbe potuto essere rappresentata, forse, da una vasectomia), poiché interviene direttamente rimuovendo l'organo stesso tramite un intervento mirato a rinforzare ulteriormente la nuova identità di genere. *Kitchen* è stato scritto a fine anni Ottanta, eppure sembra rispondere con un anticipo di ben dieci anni a una domanda posta da Anne Balsamo:

Quando il corpo umano è sezionato in organi, in fluidi e in materiale di scarto, che cosa succede all'identità di genere? [...] Il genere, come il corpo, è un concetto limite. [...] La diffusione della possibilità di rimodellare tecnologicamente il corpo umano naturale suggerisce che anche il genere sarebbe maturo per una ricostruzione. (Balsamo, 1999, p. 174)

La nuova Eriko, la donna «favolosa» che si presenta agli occhi della fidanzata del figlio, è un soggetto cyborg che la tecnologia ha reso ancora più bella, tanto da non sembrare “umana”, quasi a volere intendere che la perfezione corporea non sia una proprietà o un attributo dell'essere umano naturale. Per questa ragione, è bene precisarlo, l'intervento chirurgico che le ha permesso di transitare da un sesso all'altro e l'ha resa una creatura quasi mitologica, non deve essere in alcun modo interpretato come il frutto di un capriccio che ha assecondato un'ossessione maniacale nei confronti dei canoni estetici di fine secolo. Al contrario, l'aver usufruito della tecnologia e della chirurgia per cambiare sesso, rappresenta per Eriko una fusione che

si fonda sulla riconcettualizzazione del corpo umano come una figura di confine che appartiene allo stesso tempo ad almeno due sistemi di significato prima incompatibili: il sistema organico/naturale e quello tecnologico/culturale. (Balsamo, 1999, p. 172)

Nel più volte citato lavoro di Mizuta Noriko, la critica afferma che per le donne giapponesi «rimuovere l'utero equivalse a smembrare il corpo» e che una volta riuscite nell'intento «provarono a separare i loro cervelli, organi, mani e piedi, gli occhi, le orecchie e i nasi, le bocche e le lingue» (Mizuta, 1995, p. 94). La scrittrice che meglio rielabora questa delicata operazione all'interno dei propri lavori è senza dubbio Ogawa Yōko. Il suo universo letterario è farcito di figure post-umane che, pur non interagendo in maniera consapevole con la tecnologia, ne sono affette o presentano le caratteristiche del cyborg nel loro superare il concetto di unità corporea – un tema sapientemente anticipato dal titolo del racconto d'esordio pubblicato nel 1989, *Agehachō ga kowareru toki* (*Quando la farfalla si sbriciolò*, trad. it. di M. Matteri e Y. Matake, pubblicato in Italia nel 2009 all'interno del volume *Una perfetta stanza di ospedale*, edito da Adelphi). I corpi delle eroine o dei protagonisti di Ogawa hanno, nella maggior parte dei casi, subito delle amputazioni o presentano imperfezioni. Per citare gli esempi più rappresentativi: il custode in *Domitorī* (*Dormitorio*, del 1991, trad. it. di Mimma De Petra e inserito nella raccolta *La casa della luce*, pubblicata nel 2006 da Il Saggiatore), dotato di un solo arto inferiore, il nipote del traduttore in *Hoteru iris* (*Hotel Iris*, 1996, trad. it. di O. Civardi, Marco Tropea Editore, 2005), privo della lingua e dunque impossibilitato a comunicare in maniera fluente le proprie emozioni, la protagonista di *Kusuri yubi no hyōhon* (*L'anulare*, 1994, trad. it. di C. Ceci, Adelphi, 2007), che perde la falange dell'anulare sinistro, metafora dell'impossibilità di stabilire legami stabili, fino ad arrivare ai protagonisti di *Hisoyakana kesshō* (1994, uscito in Italia con il titolo *L'isola dei senza memoria*, trad. it. di L. Testaverde, Il Saggiatore, 2018), che rappresentano forse il caso più eclatante. In quest'ultimo romanzo lungo, infatti, una protagonista racconta in prima persona l'assurda quotidianità di un'isola sulla quale vige un regime totalitario che è soggetta a un inspiegabile fenomeno: i suoi abitanti perdono, in maniera tanto costante quanto improvvisa e imprevedibile, qualcosa – con l'eccezione di pochi eletti condannati a ricordare tutto e per questo ricercati dalla polizia segreta. Sulle prime si tratta di oggetti materiali, la cui scomparsa coincide con la cancellazione dalla memoria delle persone, poi di intere parti del corpo. Alla fine, degli abitanti e dell'io narrante resta esclusivamente la voce, del tutto disincarnata. Impossibile inoltre non citare a esempio anche la mente matematica di

Hiroyuki, protagonista maschile di *Kōritsui kaori* (*Profumo di ghiaccio*, 1998, trad. it. di Paola Scrolavezza, Il Saggiatore, 2009), dotato di una capacità di calcolo impressionante, tanto da fare pensare ai lettori che in natura non possa esistere un cervello così preciso, quasi un computer. Hiroyuki tuttavia non regge al peso schiacciante della sua precisione: finisce per uccidersi, il mondo non è ancora pronto per la sua intelligenza artificiale.

Altro riferimento al postumano nell'universo letterario di Ogawa Yōko sono i frequenti accostamenti di oggetti a elementi del mondo animale o vegetale e alla medicina e alla scienza in generale, ricorrenti pressoché in tutti i romanzi e racconti in maniera più o meno diretta, nonché un dichiarato «disgusto verso gli organi corporei sporchi e disordinati» (Mizuta, 1995, p. 98) che sfocia in quella che si può definire una «visione *igienizzata* della corporeità» (Farci, 2012, p. 99) – si pensi, per esempio, all'ambiente asettico di *Una perfetta stanza di ospedale* e alla quasi totale assenza di scene di sesso in pressoché tutti i romanzi che marchia la maggior parte dei personaggi come caratterizzati da una «sessualità inorganica» (Farci, 2012, p. 107), la stessa, peraltro, che si ripresenta in molti lavori della contemporanea Murata Sayaka (v. Cap 5).

Malgrado la loro rappresentazione grottesca, tutti i corpi frammentati presenti all'interno delle opere di Ogawa sono descritti come di una bellezza unica, che per la sua caratteristica non unitaria è possibile anche definire «bellezza interrotta» (Specchio, 2014). Certo, è possibile affermare che la loro presenza funga da figura retorica per identificare la cosiddetta “*lost generation*”, che «ha conosciuto il vuoto dopo il crollo [della bolla economica]» (Ozaki, 2007, p. 9) ed è dunque priva di un'identità singola, eppure è proprio in un lavoro appartenente al periodo immediatamente successivo al suo esordio – e dunque dei primi anni Novanta – che è possibile imbattersi nel primo incontro tra donna e tecnologia: *Ninshin karendā* (*Diario di una gravidanza*, del 1991, trad. it. di Mimma De Petra e anch'esso parte della raccolta *La casa della luce*, pubblicata nel 2006 da Il Saggiatore). Il diario cui allude il titolo italiano non è, a dispetto di quanto si possa pensare, un'agenda scritta in prima persona dalla donna che vive la gravidanza, bensì un quaderno segreto compilato dalla sorella minore, che descrive in maniera circostanziata i suoi sbalzi durante l'intero periodo della gestazione. La donna comincia infatti a subire dei veri e propri turbamenti mentali che hanno inizio nel momento in cui osserva l'immagine del feto riprodotta sullo schermo dell'ecografo, mostrando dunque come

«l'alienazione tra mente e corpo portata dalla gravidanza sia aggravata dalla tecnologia» (Mizuta, 1995, p. 97).

L'immagine portata a casa come ricordo dell'ecografia è descritta da Ogawa in maniera molto particolare – è d'uopo qui contestualizzare l'opera nel suo spazio e tempo, in quanto è stata scritta ormai più di venticinque anni fa in uno stato dove gli screening prenatali, così come altre visite o esami obbligatori in altri paesi durante la gravidanza, rappresentano tuttora una pratica poco diffusa (Kano, 2016):

Quando mia sorella mi ha mostrato per la prima volta quella fotografia, ho creduto di vedere la pioggia che cadeva sotto un gelido cielo notturno. La forma era quella di una normale istantanea, con il bordo bianco e il nome della marca della pellicola stampato sul retro. Ma quando mia sorella è tornata dalla visita e l'ha posata sul tavolo come se niente fosse, ho capito subito che non si trattava di una foto.

Quel cielo notturno era di un nero così profondo e puro che a guardarlo fisso faceva quasi girare la testa. La pioggia attraversava quel cielo come una nebbiolina passeggera. E in quella nebbiolina affiorava una cavità a forma di fagiolo.

(Ogawa, 2006, p. 19)

In riferimento al *virtual speculum*, immagine disegnata da Anne Kelly che simboleggia la rivisitazione femminista della creazione di Adamo e raffigura una donna con la mano allungata verso una tastiera collegata a quello che appare come lo schermo di un ecografo (v. Immagine 1), Donna Haraway paragona la proiezione del feto sul display a quella del pianeta terra osservato dallo spazio. Entrambi, spiega, «raffigurano la vita incarnata e naturale all'interno di qualcosa di costruito e artificiale», in un sistema

che è campo di significati che elabora la tensione ideologica tra corpo e macchina, natura e cultura, femminile e maschile, tropicale e settentrionale, colorato e bianco, tradizionale e moderno, esperienze vissute e oggettivazione dominante.

(Haraway, 1997, p. 24)

Il pianeta Terra osservato dallo spazio è una sfera galleggiante nell'universo di stelle, ed è assai significativo come Ogawa, sei anni prima che Haraway ci presentasse le sue considerazioni di cui sopra, descrivesse lo sfondo del feto come un cielo notturno: è lo stesso universo che circonda la Terra. Il display dell'ecografo

mostra le «immagini della vita in sé» (Haraway, 1997, p. 23), anche se il feto, non avendo ancora visto la luce, assume i connotati di

una sorta di struttura dati, il cui probabile destino sembra più connesso al download che alla nascita o all'aborto. Proprio come il computer in quanto utero-cervello significa la superiorità creativa dell'intelligenza artificiale (IA), il feto sullo schermo è una forma di vita artificiale (VA). Come tale, il feto del *virtual speculum* non è disincarnato. Piuttosto, la forma specifica di incarnazione negli apparati della tecnoscienza è l'enigma materiale presentato dalla vignetta. Il computer è metonimico per le tecnoscienze, materializzazione ineludibile del mondo.

(Haraway, 1997, p. 34)

Diario di una gravidanza rientra nella produzione degli anni Novanta, quando «i feti sono diventati l'oggetto dell'ossessione pubblica» (Haraway, 1997, p. 50) e l'essere vivente ha cominciato ad assumere le sembianze di un prodotto artificiale da poter fabbricare – ipotesi che si concretizzerà una ventina di anni dopo all'interno soprattutto di due opere semi-distopiche e dal sapore sovranaturale partorite anche in seguito al trauma causato dall'esperienza del disastro nucleare del 2011 nonché in sua risposta, di cui si parlerà nell'ultimo capitolo: *Satsujin shussan* (Parti omicidi, 2014) di Murata Sayaka (n. 1979), abilissima nel ritrarre l'artificialità della vita in generale, e *Katami* (Reliquie, 2016) di Kawakami Hiromi (n. 1958).

Il feto di *Diario di una gravidanza* presenta infatti delle caratteristiche che lo rendono una creatura postumana, un essere a metà «tra persona e cosa» (Collin, 2018, p. 185). Per prima cosa, nel corso della narrazione viene descritto come “a forma di fagiolo” o viene chiamato “cromosoma”, privandolo in questo modo della sua umanità.

In questo momento la parola chiave che uso per farmi un'idea di lui è «cromosoma». Riesco a rendermi conto della sua forma solo immaginandolo come un insieme di cromosomi.

Una volta ho visto un'immagine di cromosomi, se non sbaglio su una rivista scientifica. Erano simili a larve di farfalle gemelle, disposte verticalmente in tante coppie. Quelle lunghe e sottili larve dalla forma ovale e arrotondata sembravano fatte apposta per poter essere tenute in una mano, tra l'indice e il pollice. Erano state riprodotte in maniera vivida, con tutte le loro piccole strozzature e il loro involucro

umidiccio. Ogni coppia aveva una sua forma caratteristica: alcune avevano le estremità piegate come un bastone da passeggio, altre stavano dritte e parallele l'una di fronte all'altra, altre ancora avevano la schiena in comune come gemelli siamesi.

Quando penso al bambino di mia sorella, mi vengono in mente quelle larve gemelle e cerco di immaginare la forma dei suoi cromosomi.

(Ogawa, 2006, pp. 29-30)

Anche la sorella maggiore, quando parla del frutto del suo concepimento, non sembra riuscire ad afferrarlo come una creatura reale. L'idea di incontrarlo sembra addirittura farle paura.

«Non riesco proprio a realizzare che questo essere vivente, che continua a espandersi senza limiti dentro di me, sia il mio bambino. Lo sento come qualcosa di astratto e vago, ma so bene che non posso sfuggirli in nessun modo. La mattina prima di svegliarmi, mentre sto per emergere lentamente dal sonno profondo, per un attimo mi sembra tutta un'allucinazione: le nausee, la clinica M., questo pancione. In quell'istante penso che sia stato tutto un sogno e mi sento sollevata. Poi, però, quando sono del tutto sveglia e provo a guardarmi, non posso fare a meno di sentirmi profondamente triste. Mi rendo conto di aver paura di incontrare il mio bambino.»

(Ogawa, 2006, p. 50)

In secondo luogo, l'io narrante tenta di intervenire sulla sua natura somministrando alla sorella maggiore che lo porta in grembo una marmellata di pompelmi americani che potrebbero essere stati contaminati da una sostanza cancerogena.

Nella retorica del postumano, questo tentativo può essere paragonato all'esperimento di uno scienziato intento a creare un organismo geneticamente modificato, in altre parole un cucciolo di cyborg. Alla fine del racconto, la sorella si reca in visita alla clinica per vedere il risultato del suo esperimento, il che se riuscito trasformerebbe davvero la sorella in una techno-Eva a capo di una nuova progenie dal DNA ibrido: «Ho incominciato a camminare verso la nursery, incontro al bambino deforme di mia sorella» (Ogawa, 2016, p. 55).

2.3 – Computer e *device*. L'esperienza informatica incarnata

Accanto allo sviluppo delle tecnologie di controllo delle nascite e di creazione della vita artificiale, gli ultimi tre decenni sono stati inoltre testimoni di una nuova rivoluzione che ha visto e tuttora vede protagoniste le tecnologie di comunicazione e quelle informatiche e digitali. Anche l'ecografo e il suo display risultano essere parenti stretti dell'apparecchio che più di ogni altro ha segnato l'inizio dell'era digitale e ne rappresenta lo *Zeitgeist*: il computer.

Se da una parte la letteratura degli anni Novanta, così come quella del primo decennio degli anni Duemila, è caratterizzata da una forte «impronta realista» e da «un aperto riferimento alla propria storia personale» (Bienati, 2005, p. 79), dall'altra, l'avvento e il sempre più frequente utilizzo di computer e altri *device* tecnologici portano all'interno delle trame quell'altro lato della vita reale e suo doppio che è il mondo interconnesso nella realtà virtuale.

Per la sua capacità di contenere tutti gli altri media, già alla fine degli anni Settanta il computer viene definito un «*metamedium*» (Kay e Goldberg, 1977), e rappresenta oggi uno strumento di lavoro indispensabile che, insieme al suo sistema di apparati software e hardware, ha modificato notevolmente le relazioni tra gli individui e ha contribuito a ridefinire attori e palcoscenici della creazione letteraria. Tuttavia, il computer non rappresenta il primo apparecchio che interagisce direttamente sulle relazioni umane e, soprattutto, sulla produzione della conoscenza: prima di lui, i due grandi *influencer* del mondo dell'editoria giapponese sono stati il fax e il *wapuro*.³⁰ Come osservato anche da Ozaki, con la diffusione dei fax nelle case editrici non è più stato necessario ricorrere a lunghe telefonate e gli scrittori hanno potuto cominciare a inviare le bozze dei propri manoscritti anche a ridosso della consegna, senza doversi affrettare all'ufficio postale alcuni giorni prima per rientrare nelle tempistiche di spedizione (Ozaki, 2007, p. 122). D'altra parte, grazie ai *wapuro*, non è più stato necessario sprecare carta ed è stato possibile apportare le correzioni alle bozze direttamente sullo schermo. Con le dovute eccezioni, è ovvio.

³⁰ Abbreviazione di *word processor*, erano una sorta di «macchine da scrivere dotate di uno schermo in grado di convertire in ideogrammi le parole di cui l'utente digitava la pronuncia in alfabeto romano o in uno dei due sillabari giapponesi. [...] In altri termini, erano personal computer capaci di eseguire un solo compito» (Poupèe, 2012, p. 91).

Se per i *nativi digitali* scrivere direttamente sullo schermo è un gesto naturale e automatico, per *gli immigrati digitali*³¹ si tratta invece di una pratica acquisita negli anni e tutt'ora non necessariamente immediata. Tra le scrittrici giapponesi contemporanee, Hayashi Mariko, per esempio, sembra preferire ancora oggi l'utilizzo di penna e fogli tradizionali e chiedere alla sua assistente, Hatakeyama Keiko, di inviarli via fax o scanner alle case editrici – lo ha dichiarato in un'intervista rilasciata a chi scrive il 30 agosto 2017, mostrando le bozze originali.

Riguardo la differenza tra la scrittura a mano ed elettronica, e il rapporto tra scrittrici e macchine, è interessante riportare di seguito un estratto della conversazione tra Shōno Yoriko (n. 1956, pseudonimo di Ishikawa Yoriko) e Akasaka Mari (n. 1964) apparsa sul numero di maggio 1999 della rivista letteraria Gunzō, intitolata *Soshite, jun bungaku wa fukkatsu suru ka* (Chissà se allora la letteratura pura vedrà la sua rinascita?). Shōno Yoriko è la scrittrice che forse più di ogni altra contemporanea è riuscita a mescolare all'interno delle proprie opere elementi onirici, visionari e quasi fantascientifici in trame dense di realismo; nel 1981 si è aggiudicata il ventiquattresimo premio Gunzō per esordienti con il lavoro *Gokuraku* (Il paradiso), redatto a mano quando ancora i *wapuro* non erano diffusi. Akasaka Mari, per contro, ha debuttato nel 1995 e ha dichiarato di trovarsi malissimo con i fogli quadrettati per le bozze a mano, in quanto la sua velocità di scrittura non seguiva quella assai più rapida dei pensieri. È proprio del loro rapporto con le macchine di scrittura che le due dialogano:

Shōno – Però capita di pensare che anche il *wapuro* vada lento, no? Che cosa senti, hai l'impressione che il computer, il *wapuro* o comunque un macchinario, un apparecchio estraneo sia entrato all'interno del tuo corpo?

Asakaka – Non esattamente... è come se scrivessi tramite me e un macchinario.

Shōno – E in quei momenti non ti senti invasa da qualcosa?

Akasaka – No, ma delle volte trovo molto divertente quando il computer mi converte i caratteri che digito con degli altri, perché mi sembra che oltre a me ci sia un'altra persona che pensa e che sia quell'altra persona a scrivere. Del resto capita che

³¹ Con il termine *nativi digitali*, coniato da Mark Prensky nel 2011, si indicano tutte le persone nate a partire dal 1985, anno di diffusione di massa del computer, e che sono di conseguenza cresciute insieme alle nuove tecnologie. Per contro, il termine *immigrati digitali* si applica alle persone nate prima di tale anno.

si pensino o si dicano delle cose totalmente inaspettate, no? Ecco, diciamo che provo la stessa sensazione di quando affermo qualcosa con mia stessa sorpresa.

Shōno – mmh, il *wapuro* per me è come un marito. [...] Se fosse nella mia vita di tutti i giorni ci annoterei e riassumerei tutto quello che penso, che accade e che scrivo per lavoro. Si tratta di un semplice apparecchio, lo so, ma ho comunque l'impressione che molte cose siano giunte a noi direttamente dal suo interno... non so come dire.

Akasaka – Aah, sì, capita! Nel senso: ogni tanto mi sembra che il computer trasformi il romanzo rendendolo in una forma migliore. Mentre sposto e riformulo le frasi sul display mi viene da dialogare con il testo e dirgli: “Ehi, bello, allora era così che intendevi muoverti, eh?”. In quei momenti sì che sento di lavorare a braccetto con il computer!

(Ozaki, 2007, pp. 142 - 143).

Osservati sotto questo aspetto, computer e i macchinari assumono quindi i connotati di protesi del corpo o doppia coscienza, capaci di alterare la percezione dell'atto creativo. Un buon esempio di come l'interazione con il *wapuro* modifichi la percezione del reale lo si ritrova tra l'altro proprio in un romanzo di Shōno Yoriko, *Resuroresu dorīmu* (Restless dream, 1996), che l'autrice stessa definisce il suo lavoro più rappresentativo.³² *Resuroresu dorīmu* è la storia di una ragazza intrappolata in un gioco di ruolo virtuale al quale può accedere solo mentre sogna. Nei momenti di veglia si trova invece nella sua stanza, intenta a scrivere un diario dei sogni al *wapuro*. Il racconto si snoda come un estenuante vagabondaggio tra il mondo reale e quello onirico il cui ponte è rappresentato per l'appunto dal *wapuro*, che poco alla volta sembra trasformarsi nel corpo dell'io narrante in quello che assume i connotati di un affascinante gioco di ruolo (Nakamura, 2013, p. 64). Nella narrazione, l'autrice ricorre a un gran numero di giochi di parole, riferimenti alla cultura e alla mitologia giapponese e a temi delicati come la discriminazione di genere (che approfondirà nel più maturo *Suishōnai seido*, Il sistema nel cristallo, del 2003), ma è sempre confusa, in equilibrio tra il sogno e la veglia, senza quasi più riuscire a distinguerli:

³² Come dichiarato nell'intervista rilasciata al *The Review of Contemporary Fiction* del giugno 2002, in parte disponibile on-line al sito <https://www.highbeam.com/doc/1G1-89928974.html> (Ultimo accesso 31/01/2019).

Nella realtà onirica in cui batto al *wapuro*... No, che dico: sto sognando mentre batto al *wapuro*. Oppure sto facendo un sogno in cui sogno di continuare a battere al *wapuro*. Oppure non è che sto battendo al *wapuro* reale nella realtà ma che questa realtà è come un sogno?

(Shōno, 1996, p. 62).

Malgrado la vastissima diffusione dei *wapuro*, la vera rivoluzione informatica in Giappone comincia quando Microsoft lancia il programma *Windows 95* in lingua giapponese insieme al suo pacchetto Office e nuovi software di scrittura tra cui ovviamente il celebre *Word*. Questi software permettono il pensionamento definitivo dei *wapuro* a favore dei *pasokon* (*personal computer*). Internet e le applicazioni browser, presentati al pubblico all'inizio degli anni Novanta, come si vederà nel Capitolo 3, hanno quindi permesso l'accesso al cyberspazio³³ e la nascita delle e-mail, e hanno per la prima volta consentito di essere contemporaneamente in più posti, privilegiando la comunicazione scritta in tempo reale alle telefonate e sostituendo il testo alla voce (Ozaki, 2007; Puopèe, 2012; Shapiro, 2015). Il primo passo verso la vera rivoluzione digitale coincide dunque, più che con la diffusione dei personal computer in sé, con la diffusione dei vari pacchetti software contenuti nei sistemi operativi e con l'accesso su scala planetaria alla rete,³⁴ che ha

³³ Dall'inglese *cyberspace*. Termine originariamente utilizzato dallo scrittore di SF William Gibson per riferirsi allo spazio metaforico e intangibile costruito da un insieme di computer al quale si accede tramite computer per mezzo della comunicazione elettronica. Oggi identifica in senso più generico tutto il mondo di Internet.

³⁴ La rivoluzione ha inciso anche su quel che concerne le modalità di scrittura, in quanto i fogli elettronici permettono di scrivere sia in senso orizzontale che in senso verticale e, salvo la scelta personale dell'autore di inserirli, sono privi dei quadretti tipici dei fogli di bozza. Il primo romanzo a essere scritto in orizzontale e presentato a una giuria di critici è il controverso *Heisei san'nen gogatsu futsuka. Kōtensei meneki fuzen shōgokun nite kyūsei sareta Akedera Nobuhiko, narabini* (In seguito alla morte improvvisa per la sindrome da immunodeficienza acquisita del Dottor Akedera Nobuhiko, avvenuta il 2 maggio 1991) di Tatsuaki Ishiguro (n. 1961), pubblicato nel 1994 da Fukutake Shoten e riproposto da Haruki bunko nel 2000 con il titolo di *Shinka* (Progresso). Il lavoro intreccia a elementi di *fiction* specifiche nozioni in campo medico ed è scritto in prima persona da un conoscente del defunto che riporta quanto annotato sulla sua cartella clinica dopo avere ottenuto l'autorizzazione dei familiari. Nel 2015 è stata proposta anche la traduzione inglese, raccolta insieme ad altri racconti nel volume intitolato *Biogenesis* e tradotto da James Balzer (NY: Vertical, Inc). Un altro importante esempio di contaminazione derivante dall'utilizzo dei programmi di videoscrittura è il lavoro del 1995 di Mizumura Minae (n. 1951), *Shishōsetsu from left to right* (Il romanzo dell'Io da sinistra a destra), dove non solo la scrittura si fa orizzontale ma mescola termini giapponesi e inglesi – prassi oggi giorno divenuta comune e naturalizzata.

gradualmente portato alla creazione di «nuove forme di testualità caratterizzate da uno statuto dinamico, decentrato e reticolare» (Bertoni, 2018, p. 28).

I fogli e le cartelle elettroniche hanno inoltre portato una grande innovazione in ambito letterario, incentivata poi dal mondo di Internet, ovvero la possibilità della scrittura in anonimato. Nelle cartelle computerizzate, spiega Ozaki, non vi è alcuna grafia che possa indicare le differenze di genere,³⁵ e grazie a esse gli scrittori hanno potuto assumere pseudonimi ambigui (il suo riferimento principale va alla già citata Yoshimoto Banana), un fenomeno quasi in completo accordo con l'abolizione delle differenze in base al genere sessuale (Ozaki, 2007, p. 128).

Proprio per questo motivo, la scrittura elettronica e quella on-line hanno favorito il proliferare di scritture da parte di donne, poiché alcune hanno potuto avvalersi di pseudonimi maschili o degenderizzati per pubblicare contenuti e ottenere visibilità – naturalmente ci si riferisce in questo frangente al contesto Giapponese, in cui donne e uomini hanno pari opportunità di accesso alla rete: nonostante Internet si configuri come un territorio globale e virtuale, infatti, le possibilità e le condizioni di navigazione variano di molto in base alla localizzazione geografica, poiché la rete non copre ancora tutte le aree del pianeta e l'accesso dipende ancora da fattori quali la classe, la razza o le competenze tecniche (Shapiro, 2015; Kano, 2016).

A ogni modo, l'interazione su Internet «permette alle persone di costruire delle identità senza doverle situare all'interno di corpi esistenti» (Shapiro, 2015, p. 124), ed è in quest'ottica che, nonostante il mondo digitale rappresenti oggi quella che Giacomo Calorio definisce «l'altra parte del reale» (Calorio, 2018), è possibile parlare di «dualismo digitale» (Nathan, 2012).³⁶ «Le prime ricerche sul cyberspazio», obietta tuttavia Shapiro, «avevano esaminato le costruzioni sociali nella realtà online e avevano sostenuto che gli individui si relazionavano nei forum in modi che rivelavano o tradivano il loro sé vero, essenziale e incarnato» (Shapiro, 2015, p. 121). Tali ricerche si riferiscono in particolare al mondo occidentale, ma per quel che concerne il caso del Giappone è necessario considerare un aspetto endogeno che agevola l'interazione anonima, degenderizzata e ambigua: l'assenza di maschile e

³⁵ Ovviamente il discorso della grafia valeva già per le macchine da scrivere tradizionali e per i *wapuro*. Tuttavia, se per inviare un dattiloscritto era ancora necessario rivolgersi alle poste e scrivere il proprio indirizzo personale, magari corredando la lettera con una firma, questa modalità scompare con l'invio tramite posta elettronica, l'unico in grado di camuffare l'identità degli autori.

³⁶ Prospettiva teorica secondo cui il mondo incarnato off-line e il mondo virtuale e disincarnato on-line sono totalmente differenti e distinti e non interferiscono l'uno con l'altro.

femminile nella lingua giapponese. Qualcuno potrà lecitamente obiettare che a dispetto di ciò il giapponese presenta un ricco vocabolario che favorisce il riconoscimento dell'uno o dell'altro sesso, basti pensare ai pronomi di prima persona *boku* e *ore* utilizzati prevalentemente dagli uomini (con le dovute eccezioni, quali per esempio testi di canzoni, mode e/o fenomeni temporanei). Al contempo, però, la grammatica permette l'ellissi del soggetto, e l'interazione on-line, in particolare quella delle chat e dei forum, dove è possibile creare account con nomi di fantasia e mascherarsi dietro un *nickname*, è fatta per lo più di frasi brevi nelle quali è ben possibile camuffare o nascondere la propria identità. Nella sua analisi sull'attivismo in rete delle donne in Giappone, Onosaka sottolinea appunto l'importanza dell'anonimato offerto dalla rete a favore dell'*empowerment* femminile:

Le differenze di genere e di età sono implicite in quasi tutte le conversazioni dirette in Giappone; ignorare tali distinzioni, che sono indicative dello status sociale di una persona, è comunemente visto come sinonimo di maleducazione. La comunicazione su Internet, tuttavia, consente alle donne di prendere parte a discussioni pubbliche preservando la privacy e l'anonimato. Ovvero, non hanno bisogno di impegnarsi in un dibattito faccia a faccia o di usare un linguaggio "consono" al discorso diretto gerarchicamente organizzato. Di conseguenza, il carattere anonimo di Internet ha fornito spazio a una varietà di nuovi forum interattivi per le donne.

(Onosaka, 2003, p. 95)

L'anonimato è quello che concede, come si vedrà nel capitolo successivo, ai due giovani protagonisti di *Insutōru* (2001, *Install*, trad. it. di Antonietta Pastore, Einaudi, 2006) di accedere alla rete e incominciare un insolito lavoro all'interno di una chat senza essere identificati come minorenni. Allo stesso modo, è proprio la modalità anonima, insieme a quella di scrittura collettiva, che determina il clamoroso successo di un altro importante romanzo dei primi anni Duemila: *Densha otoko* (2004, *Train Man. Romanzo d'amore collettivo*, trad. it. di Mimma de Petra, Isbn Edizioni, 2007). Creato dall'insieme di alcuni post anonimi pubblicati sulla piattaforma 2Channel pubblicati tra il marzo e il maggio del 2004, come spiegato anche nei *credits* dell'edizione italiana, *Train man* proietta i suoi lettori in *media res* nella storia di un navigante anonimo della rete che, sotto lo pseudonimo di "Train man", si rivolge al pubblico del forum per chiedere suggerimenti su come comportarsi con una ragazza di cui si è innamorato dopo averla difesa da un

molestatore in treno. La versione cartacea esce a cura della casa editrice Shinchōsha che ne detiene i diritti e, in accordo con 2Channel, stampa l'intera chat mantenendo il formato originale dei post nel rispetto dei loro autori – impossibili da rintracciare proprio in virtù del loro anonimato. Il libro beneficia immediatamente del consenso della critica e dei lettori, tanto da diventare un bestseller nello stesso anno del lancio sul mercato e da essere rimediato in film, serie televisiva, spettacolo teatrale, manga e video per adulti l'anno successivo (Freedman, 2018, p. 332). L'autorialità viene attribuita a Nakano Hitori, un *nickname* nato da un gioco di parole che in lingua giapponese significa “uno di noi” e rappresenta tutti gli autori del forum, utenti reali di cui non si conosce né volto né generalità e che per questa ragione sembrano appartenere al mondo disincarnato.

Train man rappresenta il prototipo di quelle nuove forme di testualità e autorialità sviluppate in concomitanza con la nascita della galassia digitale che sta «cambiando la stessa modalità di esistenza dell'oggetto letterario, mettendo in discussione i concetti tradizionali di autore, lettore, opera, testo, critica, copyright» (Bertoni, 2018, p. 28).

In aggiunta a ciò, come già osservato da alcuni teorici a inizio Millennio,

[...] con il potenziale sviluppo del mondo parallelo del cyberspazio, la serie di modalità in cui uno può rappresentare la propria soggettività corporea diventa molto più varia e flessibile, capace di superare gli orizzonti della carne e le costrizioni del corpo fisico.

(Featherstone e Burrows, 1999, p. 28)

La navigazione in rete permette dunque l'instaurarsi di nuove identità anonime e nuove modalità di rappresentazione dei soggetti. Internet, come tutti i nuovi media, sono ormai parte della nostra contemporaneità, parte integrante del sé post-Duemila, in un universo digitale che arriva a costituire «una nuova configurazione della conoscenza che ridefinisce il nostro rapporto con il mondo» (Mordenti, 2013, p. 157) all'interno del quale non stupisce «parlare di un'“epistemologia” del videogioco o di un'“ontologia” del cellulare, di una fenomenologia dell'immagine meccanica, di un'antropologia filosofica applicata alle interfacce informatiche» (Ortoleva, 2009, p. 10).

Tuttavia, è fondamentale ricordare che senza gli individui in carne e ossa che si trovano da questa parte dello schermo, esse non esisterebbero, pertanto il corpo materiale si rivela un elemento imprescindibile anche per animare il mondo virtuale. Quando i testi pubblicati on-line si sono trasformati in ipertesti che includono una serie innumerevole di collegamenti tali da consentire ai lettori una lettura articolata e reticolare nonché una ricezione stratificata dei contenuti,³⁷ è mutata anche la nostra percezione del sé. «Nonostante vi sia un divario tra i sé materiali e virtuali», scrive Shapiro, «i due esistono in una relazione dialettica, in cui ognuno plasma l'altro» (Shapiro, 2015, p. 125), e poiché le nuove interfacce grafiche offerte dai software contemporanei permettono ai singoli utenti di tenere aperte più finestre nello stesso momento, ogni individuo può, a seconda della finestra con cui si relaziona, creare nello stesso momento più identità virtuali pur conservando la propria soggettività e fisicità – nel paradigma che lo psichiatra Pasquale Romeo definisce dell' «uomo windows» (Romeo, 2013). Le strutture interattive portano alla creazione di nuovi sé con un *click*. Anche in questo caso si tratta ovviamente di identità costruite – frutto di una tecnologia del sé che potremmo definire “tecnologia del sé 2.0”.

Ora, è chiaro che le possibilità della rete e delle comunicazioni in tempo reale sono infinite quanto plurivalenti: se da una parte la creazione di nuove identità degenderizzate ha favorito la parità dei sessi come auspicato dalle cyber-femministe, dall'altra ha consentito e tuttora consente a gruppi o singoli fanatici di dare sfogo ai loro deliri, come accade in *Kyōsei chu* (Il parassita, 2000) di Murakami Ryū, *Nipponia nippon* (2001, *Nipponia Nippon*, trad. it. di Gianluca Coci, E/O Edizioni, 2018) o *Mosaic* (2003, *Mosaico*, trad. it. di Gianluca Coci, Fazi, 2008) di Taguchi Randy (nata Baba Keiko, n. 1959).

Le nuove tecnologie di produzione e diffusione della letteratura hanno permesso il moltiplicarsi di nuove forme di narrazione e condivisione tra scrittori/scrittrici e utenti, permettendo alla rete di diventare «una delle lenti principali attraverso cui viene raccontato il mondo» (Farci, 2012, p. 204).

³⁷ Impossibile a questo proposito non citare il primo esempio di romanzo ipertestuale frutto dell'esperimento dello scrittore di *mystery* Inoue Yumehito (n. 1950), che nel 1996 comincia a scrivere *99 hito no saishū no densha* (L'ultima corsa di 99 persone). Ambientato sulla linea Ginza della metropolitana di Tokyo, l'opera permette al lettore di selezionare una delle novantanove storie degli altrettanti passeggeri presenti allo stesso momento sui due convogli partiti dai rispettivi capolinea che si incrociano alla stazione di Ginza nella loro ultima corsa. Inoue porta a compimento il progetto nel 2006, ma a suo stesso parere il contenuto attuale risulta troppo debole rispetto all'ambizione iniziale (Morita e Ogata, 2000; Ozaki, 2007).

A partire dai primi anni Duemila hanno visto la luce nuove forme di letteratura elettronica come i *webu shōstesu*, i romanzi per il web, i *keitai shōsetsu*,³⁸ i romanzi per i telefoni cellulari il cui utilizzo si intreccia profondamente con le sottoculture giovanili, e infine i *tsuitta shōsetsu*, i romanzi su Twitter composti da al massimo centoquaranta caratteri e accompagnati dall’hashtag #twnovel (Matsuda, 2005; Fujimoto, 2005; Kato, 2005; Honda, 2008; Naitoh Mica *et al.*, 2009; Novielli e Scrolavezza, 2012; Iida Ichishi, 2016; Hansen K., 2016; Saitō, 2016; Abel, 2016; Saito, 2016; Hansen, 2016; Snyder, 2016). Grazie all’anonimato offerto dal web che rende impossibile risalire al genere dell’autore stante l’uso di pseudonimi, molti giovani hanno tentato di intraprendere la carriera di scrittore/scrittrice, per esempio utilizzando piattaforme come *E-weblista* o *Shōsetsuka ni narō* (Iida Ichishi, 2016). Tali piattaforme, come del resto tutti gli altri siti, sono inoltre raggiungibili grazie ai nuovi *device* portatili, che consentono di accedere alla rete in qualsiasi momento e in ogni dove, quando lo si desidera. Il mondo è sempre più connesso, gli utenti fanno ora di uso di strumenti portatili come *smarphone*, *tablet* o *orologi*, dai quali accedono a Internet grazie all’uso di moderne e comode applicazioni, senza necessariamente utilizzare un browser. In Giappone, come si osserverà nei capitoli successivi, questo fenomeno di «*pervasive computing*» o «*ubiquitous computing*» (Arcagni, 2016, p. 6) è anticipato da quelli che, a partire dai primi anni Duemila e fino alla diffusione di massa degli *smartphone*, sono arrivati a costituire una vera e propria sottocultura, i *keitai denwa*, i telefonini cellulari vissuti da molti giovani come autentiche estensioni del corpo reale, protesi munite di accesso alla rete, amplificazioni della propria persona. Con la diffusione e l’allargamento della rete mobile, agevolata dall’ormai onnipresente connessione *wi-fi*, si è inevitabilmente assistito alla proliferazione di siti, forum, *webzine*, piattaforme e *social network* che sono venuti a costituire una nuova rete di scambi da tutte le direzioni, annullando distanze non solo geografiche,

³⁸ Alisa Freedman sostiene che i *keitai shōsetsu* «debbono essere visti come un fenomeno generazionale che ha cambiato la letteratura popolare – una generazione in termini di sviluppi tecnologici ed età degli autori – che va generalmente dall’incremento dell’utilizzo dei telefonini giapponesi “3G” (terza generazione) nel 2011 al dominio degli “*smartphone*” e del *touchscreen*» (Freedman, 2018, p. 323-324) e che «sono stati parte integrante di un più ampio contesto mediale, che integrava tecnologia e letteratura con le sottoculture e forniva nuovi modelli di coinvolgimento dei lettori» (Ivi, p. 331). Per maggiori approfondimenti sui *keitai shōsetsu* e la letteratura che nasce dai media, si suggerisce inoltre la lettura di Paolo La Marca (2019). *Pop generation. La letteratura giapponese ai tempi del cellulare*, Reggio Calabria: Falzea Editore.

ma anche sociali, economiche e gerarchiche. Su Internet, al giorno d'oggi, chiunque può diventare autore.

Se da una parte tale connessione globale ha consentito a utenti anonimi e sconosciuti di pubblicare contenuti in rete che galleggiano in un mare di compiaciuta autorialità e ha contribuito allo sviluppo di una critica operata da un pubblico altrettanto generalista basata su «ragionamenti liofilizzati dalla logica del post, giudizi ridotti al pollice del *like* o alle stelline colorate del voto» (Bertoni, 2018, p. 30), dall'altra un buon numero di scrittori e scrittrici già affermate ha pensato di sfruttare le potenzialità del web per presentare storie inedite o pubblicizzare quelle già esistenti, oppure ancora creare *blog* e utilizzare i diversi *social network* per interfacciarsi con i lettori e le lettrici di tutto il mondo.³⁹

Un impressionante numero di utenti ha creato canali YouTube personalizzati su cui uploadare recensioni, Instagram pullula di pagine di critica letteraria, Twitter e Snapchat sono spesso utilizzati da circoli o club per informare i propri utenti di eventi a venire, inoltre molte interviste a scrittori e scrittrici sono disponibili nei video integrati all'interno delle pagine web, senza contare gli innumerevoli *live streaming* cui si è sottoposti su ogni piattaforma *social*, segno tangibile dell'urgenza impellente di comunicare che nel corso degli anni si è sostituita alla tanto straziante quanto piacevole attesa di fornire e ricevere informazioni per mezzo cartaceo o telefonico. Autrici del calibro di Taguchi Randy o Uchida Shungicu (n. 1959) usufruiscono quotidianamente di *social network* come Facebook, Twitter o LINE. Altre, invece, hanno aperto siti che gestiscono in prima persona o avvalendosi dei consigli di *content manager*: si pensi a Yoshimoto Banana (<https://ameblo.jp/yoshimotobanana/>), Ogawa Ito (n. 1973, <http://ogawa-ito.com/>), Kirino Natsuo (<http://www.kirino-natsuo.com/>), Hayashi Mariko (<https://hayashimariko.exblog.jp/>),⁴⁰ Kawakami Hiromi

³⁹ Sulla scrittura creativa dei *blog* in Giappone è uscito, nell'aprile del 2005, un intero numero della rivista di poesia e critica letteraria *Eureka* (per la precisione il numero 4) dedicato al genere allora emergente, con tanto di piccola guida ai siti più gettonati del momento, di letteratura e non, a cura di Kurihara Yūichirō.

⁴⁰ L'autrice ha volontariamente interrotto la pubblicazione di contenuti relativi alla sua vita quotidiana a partire dall'autunno del 2016. A monte di tale decisione, la ricezione di spiacevoli messaggi da parte di *haters*. I vecchi post con le fotografie pubblicate in passato sono tuttavia ancora visibili, e al momento presente il sito serve da bacheca dove pubblicizzare eventi o attività relative all'attività di scrittrice e opinionista di Hayashi Mariko – queste informazioni sono state ricavate durante un incontro con la scrittrice avvenuto nel suo ufficio di Shibuya, il 30 agosto del 2017.

(<http://webheibon.jp/blog/tokyo/>) o Kawakami Mieko (n. 1976, <http://www.mieko.jp/mieko-kawakami>), per citare giusto una manciata di nomi noti anche in Italia. Inoltre, come a voler cavalcare il recente fenomeno planetario del successo riscosso dagli illustri rappresentanti del genere felino sul web, Kakuta Mitsuyo ha aperto un blog interamente consacrato al suo amato gattino Toto (<http://totohoho.kadobun.jp/>), al quale ha inoltre dedicato un libro impreziosito da una collezione di foto che immortalano la loro vita quotidiana, *Kyō mo ichinichi kimi wo miteta* (lett. “Anche oggi ti ho osservato tutto il giorno”, Kadowakwa bunko, 2017).

Per concludere questa disorganica rassegna, sembra opportuno citare anche le *mangaka*, che negli anni Ottanta e Novanta inserivano delle colonnine all’interno dei propri lavori per comunicare ai lettori l’indirizzo di posta della casa editrice dove poter recapitare le proprie lettere, abitudine nata in particolar modo tra le pagine degli *shōjo manga*, ora hanno sostituito gli indirizzi delle abitazioni con indirizzi di siti o caselle di posta elettronica.

Il gran numero di scrittrici che usufruisce delle nuove tecnologie sembra davvero avvalorare sia l’ipotesi di Higuchi Ichiyō di cui si è parlato nel Capitolo 1 secondo cui tutte le donne possiedono il dono della scrittura, ma prima dell’avvento del digitale non erano state messe in condizione di svilupparlo, sia la tesi di Donna Haraway sulle possibilità delle tecnologie di comunicazione e delle biotecnologie di agire sulle donne di tutto il mondo. Le nuove tecno-Eve della letteratura sembrano destinate a partorire opere elettroniche. Del resto, «la scrittura è in primo luogo la tecnologia dei cyborg, superfici incise del tardo Ventesimo secolo» (Haraway, 1997, p. 76).

Parte II – Analisi dei testi

Capitolo 3 – Una *chat room* tutta per sé. *Install* di Wataya Risa

Quando nel 2003 la giuria incaricata di assegnare il premio Akutagawa⁴¹ seleziona ben due testi vincitori a pari merito, proietta la luce dei riflettori su quelle che saranno destinate a essere le più giovani vincitrici di tale prestigioso riconoscimento: Wataya Risa (n. 1984, pseudonimo di Yamada Risa) e Kanehara Hitomi (n. 1983), rispettivamente di diciannove e venti anni. I testi che si accaparrano l'anelato premio sono *Keritai senaka* (*Solo con gli occhi*, trad. it. di Antonietta Pastore, Einaudi, Torino, 2007) e *Hebi ni piasu* (*Serpenti e piercing*, trad. it. di Alessandro Clementi,

⁴¹ Il premio Akutagawa, inaugurato nel 1935 da Kikuchi Kan (1888 - 1948) in memoria dello scrittore e poeta Akutagawa Ryūnosuke (1892 - 1927), rappresenta il più prestigioso premio letterario giapponese e viene oggi assegnato due volte l'anno a scrittori emergenti. La prima scrittrice contemporanea a vedersi insignita di tale riconoscimento è Yuki Shigeko (1900 - 1969) nel 1949 con *Hon no hanashi* (Racconti di libri), mentre la prima scrittrice a entrare nella giuria è Ōba Minako nel 1987 – che resta in carica fino al 1996. La giuria attuale è composta da Miyamoto Teru (entrato nel 1995), Murakami Ryū (entrato nel 2000), Takagi Nobuko (dal 2001), Yamada Eimi (dal 2003), Ogawa Yōko (dal 2007), Kawakami Hiromi (dal 2007), Shimada Masahiko (dal 2010), Okuizumi Hikaru (dal 2012), Horie Toshiyuki (dal 2012) e Yoshida Shūichi (dal 2016). Wataya Risa e Kanehara Hitomi entrano nel Guinness per essere le scrittrici più giovani a ricevere, nel 2003, l'ambito premio, entrambe neocandidate e subito vincitrici. Analogo destino (di autori neocandidati subito vincitori) spetta nel 2016 a Murata Sayaka con *Konbini ningen* (si veda il Capitolo 5), e prima ancora a Matayoshi Naoki con *Hibana* (libro di enorme successo, tanto di ispirare una serie Netflix tradotta in ben diciotto lingue) e Kurata Natsuko con *A b san go*. Per maggiori informazioni sulla percentuale di scrittrici insignite di questo e altri premi si consiglia l'approfondimento di Sharalyn Orbaugh (2016, pp. 739-740).

Fazi, Roma, 2005). Entrambi raccontano le voci di adolescenti alle prese con la formazione di un proprio sé e con la ricerca di un'identità che tentano di costruire attraverso la scoperta del mondo e nuove esperienze. La tardo adolescenza descritta da Kanehara è già contaminata dal mondo esterno: il romanzo affronta i temi della droga, del sesso e della modificazione del corpo in un ambiente underground, i protagonisti si muovono nella giungla urbana, non sono immuni agli scontri. Di converso, la prima adolescenza nel libro di Wataya sembra ancora galleggiare su uno sfondo colorato di tinte pastello, ovattata all'interno di una cameretta in cui i due ragazzini sorseggiano del delicato succo alla pesca e instaurano tra loro un rapporto esclusivo, quasi maniacale. Un romanzo "outdoor" in contrapposizione a uno "indoor", che nell'insieme creano un ottimo contrasto assai utile al fine di tracciare una mappatura del mondo degli adolescenti nel Giappone di quasi vent'anni fa, quello dei primi anni Duemila, popolato da una generazione di giovani che, di fronte a un futuro nebuloso e sfuggente, vedono sgretolare ogni certezza (si veda a questo proposito il capitolo successivo).

In realtà, al momento dell'assegnazione del premio Akutagawa, Wataya Risa era già ben nota al pubblico nipponico: a soli diciassette anni, nel 2001, aveva infatti pubblicato il suo primo romanzo, vincitore nel medesimo anno del premio Bungei e diventato in breve tempo un successo clamoroso, dovuto sia alla giovanissima età dell'autrice⁴² che alle tematiche trattate, del quale si è già fatto un breve accenno nel capitolo precedente: *Install*. Come *Solo con gli occhi*, anche *Install* affronta i temi del disagio giovanile e della possibilità di (ri)creare una nuova identità. Lo strumento che Wataya Risa affida alla protagonista di *Install* al fine di esplorare se stessa e il mondo che la circonda è un vecchio computer dotato di accesso a Internet, uno strumento che, all'epoca, rappresentava l'avanguardia della tecnologia informatica. Per l'utilizzo di tali innovazioni tecnologiche in un contesto quotidiano e per le tematiche trattate, la critica giapponese lo aveva immediatamente definito un romanzo di «fresco impatto» (Kohinata, 2002, p. 72). Lo scrittore Takahashi Gen'ichirō (n. 1951) era rimasto talmente ammaliato da *Install* e dalla sua struttura

⁴² Prima di Wataya Risa, solo un'altra scrittrice si è accaparrata il premio Bungei a all'età di diciassette anni: Horita Akemi (n. 1964), che nel 1981 vince con il romanzo *1980 Aiko jūroku sai*, pubblicato dalla Kawade shobō shinsha – la stessa casa editrice che dal 1962 assegna il riconoscimento.

narrativa da arrivare a definirlo, in una parola, «perfetto, [...] e non perfetto per una diciassettenne, semplicemente perfetto» (Takahashi, 2005).

Per le ragioni appena espresse, sarà proprio *Install* il primo romanzo preso in analisi all'interno di questo studio imperniato sulla relazione tra le donne e la tecnologia. Nelle pagine successive si cercherà di farne una disamina al fine di comprendere in che modo il digitale si sia rivelato un ottimo campo di indagine al fine di costruire un nuovo sé e come, tramite la relazione con il computer e il mondo della rete, la giovane protagonista sia in effetti riuscita a ri-creare una nuova identità. All'interno di *Install*, Internet si presenta invero come un'«arena pubblica» che «permette di costruire delle identità senza doverle situare all'interno di corpi esistenti» (Shapiro, 2015, p. 124). O, forse, sarebbe più corretto affermare che Internet viene a rappresentare un mondo che permette una nuova e diversa esplorazione di un sé precedente del quale si convalida l'esistenza incarnata grazie all'esperienza virtuale.

3.1 – *Press Start*. L'accesso a Internet

Sono trascorsi più di trent'anni dalla diffusione dei computer, e altrettanti dall'avvento della comunicazione in rete, che in Giappone coincide con la nascita nel 1984 di JUNET (Japan University/Unix NETwork), il network che collegava l'Università Keiō, l'Università di Tōkyō e l'Istituto di Tecnologia di Tōkyō (Gottlieb e McLelland, 2003, p. 3). La diffusione a livello pubblico e privato di Internet avviene nel 1992 con la nascita del provider ISP, seguito a distanza di un anno da NCSA Mosaic, il primo browser *world wide web* che permette di visualizzare in contemporanea dati sotto forma di testo e immagine.⁴³ Bisogna tuttavia aspettare il 1996 prima che il motore di ricerca Yahoo! Japan cominci a erogare i propri servizi, e il 2000 affinché Google traduca i suoi contenuti in lingua giapponese e Amazon apra il suo negozio con dominio di primo livello “.co.jp”. In quello stesso anno, più del trenta per cento della popolazione giapponese effettuava l'accesso on-line,

⁴³ Le informazioni sulla storia dello sviluppo di Internet in Giappone sono reperibili in lingua giapponese al sito <https://www.daj.jp/20th/history/> (17/10/2018)

mentre in Italia si superava di poco il ventitré per cento.⁴⁴ Con quelle percentuali, nel 2002 la lingua giapponese saliva sul podio delle lingue più diffuse in rete, guadagnandosi un dignitoso terzo posto dopo l'inglese e il cinese, un numero da record considerando che il giapponese non godeva né del potere e della diffusione dell'inglese né del numero di parlanti della lingua cinese: la maggior parte dei click arrivava da indirizzi interni al Giappone, a dimostrazione della grande popolarità della rete (Gottlieb e McLelland, 2003, p. 5). Il successo di Internet in Giappone è inoltre coadiuvato dalla singolare modalità di accesso: all'inizio degli anni Duemila, sebbene non tutti i giapponesi fossero in possesso di un personal computer, la maggior parte di essi era già munita di telefono cellulare, il *keitai denwa*, l'apparecchio portatile che sin da quel momento era dotato di un servizio di accesso alla rete. Non tutte le pagine web erano ancora raggiungibili per via della difficile codificazione dei caratteri, ma l'accesso alla rete era garantito dalla prestazione *i-mode* lanciata sul mercato dalla NTT DoCoMo (acronimo di Nippon Telephone & Telegraph – Do Communication over the Mobile Network), che proiettava on-line tutti gli abbonati (Gottlieb e McLelland, 2003; McVeigh, 2003; Hjort, 2003; Ito *et al*, 2005; Novielli e Scrolavezza, 2012, Poupée, 2012). A questo proposito, Gottlieb e McLelland spiegano che «una delle caratteristiche più sorprendenti dell'uso di Internet in Giappone è il modo in cui i telefoni cellulari sono stati utilizzati per accedere alle pagine *i-mode*, superando così in una certa misura il divario digitale tra chi era in possesso di un PC e chi no» (Gottlieb e McLelland, 2003, p. 7).

All'interno di quel trenta per cento di utenti che accedeva a Internet tramite computer vi era senz'altro anche Wataya Risa, al tempo studentessa di seconda liceo, che nei pomeriggi in cui tornava da scuola spendeva fino alle due ore connessa a chat e forum in cui poter scambiare opinioni con altri utenti e leggere informazioni. A giudicare dal modo in cui fa parlare e muovere Asako, la diciassettenne protagonista del romanzo, Wataya Risa appare come una grande esperta della rete e delle tecnologie informatiche. Eppure, in un'intervista rilasciata su una chat nel 2002⁴⁵ ha

⁴⁴ Oggi il Giappone vede più del novanta per cento di utenti collegati, l'Italia poco più del sessanta. Dati pubblicati on-line sul sito della Banca Mondiale e disponibili con tanto di grafici al sito: https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?end=2017&name_desc=false&start=2000 (18/10/2018)

⁴⁵ L'intervista è stata riportata sul volume *Toshokan no gakkō* mantenendo il formato originale della chat-room, con tanto di finestre di dialogo, virgolette a inizio conversazione e ora di accesso e abbandono della chat.

dichiarato di non conoscere (all'epoca, ovviamente) neanche il significato del termine "browser" – precisa di utilizzare Explorer solo quando glielo spiega l'autore dell'intervista (Kohinata, 2002, p.70). Nella stessa conversazione afferma inoltre di aver scritto *Install* servendosi di un computer Mac (dettaglio che, come si vedrà, emerge chiaramente leggendo il testo) e di stare digitando in quel preciso momento dalla tastiera di un comune PC, anche se, ci tiene a precisare, entrambi gli apparecchi appartengono alla madre. Comunque fosse, Wataya Risa si conferma subito una scrittrice attenta all'utilizzo dei computer e delle tecnologie informatiche, forse incentivata anche dalla curiosità tipica dell'età dell'adolescenza, che è sinonimo di esplorazione, della sperimentazione, della novità nonché del fascino provato verso l'imprevedibilità. Internet, per le sue mille sfaccettature, si è presentato dal primo momento come lo strumento adatto a rispondere alle esigenze degli adolescenti, poiché oltre a essere un mezzo è anche luogo, seppure virtuale, di scambio, di aggregazione, di (ri)produzione dell'esperienza (Ortoleva, 2009; Novielli e Scrolavezza, 2012; Scrolavezza, 2012; Shapiro, 2015; Arcagni, 2016). Internet e l'interazione on-line veicolano nuovi valori.

Ciononostante, un adolescente alle prese con la lettura di *Install* oggi, a quasi vent'anni dalla sua pubblicazione, rimarrebbe forse molto sorpreso dal mondo descritto al suo interno. In un'epoca dove i nuovi media vengono implementati di anno in anno e i software vengono costantemente aggiornati con la versione successiva, i giovani hanno quasi abbandonato le vecchie chat e i tradizionali forum on-line, troppo "statici" per le tendenze contemporanee. In Giappone, i *post-millennials* o *iGens*,⁴⁶ comunicano tramite applicazioni su cellulare quali per esempio LINE, che ha rapidamente sostituito l'utilizzo delle e-mail e di Mixi⁴⁷ – una piattaforma di fondata nel 2004 che integra chat, blog e forum, che in Giappone ha

⁴⁶ Con "post-millennials", o "*iGens*" (i-generation representatives) o "post-nativi digitali" si identificano i rappresentanti della generazione nati dopo il 1995, che non soltanto sono cresciuti naturalmente con il computer, ma anche con i *device* portatili e l'accessibilità a portata di click. Definiti anche "Generazione Z" ("*zeddo sedai*" in giapponese, che segue alla Y dei nati tra i primi anni Ottanta e la metà degli anni Novanta del Novecento e la X dei nati nel decennio ancora precedente), sono tutti quelli adolescenti che non sono in possesso di ricordi senza apparecchi digitali – ricordi che invece i *nativi digitali* degli anni Ottanta e primi anni Novanta conservano ancora. Si leggano a questo proposito, per esempio, gli articoli di Rizzacasa d'Orsogna (2015) o Horoviz (2012), oltre a quello di Vijayakumar (2013) e quello a cura della relazione di Digiday (2015), i cui riferimenti sono segnalati nella sitografia.

⁴⁷ La piattaforma è raggiungibile all'indirizzo <https://mixi.jp/>

goduto di una popolarità addirittura superiore a Facebook – aggiungendo ai suoi precursori il servizio di telefonia e videochiamata, oltre a offrire la possibilità di utilizzare lo scanner di QR Code (Quick Response Code). Considerando i rapidissimi nonché impressionanti sviluppi della tecnologia, leggere *Install* oggi rischia di creare un effetto straniante, poiché l’Internet descritto al suo interno è uno strumento arcaico, ancora privo di dinamismo, lento, lontano.

La storia comincia con un dialogo tra la protagonista Noda Asako e il coetaneo Koichi, il quale, dopo aver ascoltato il suo discorso «senza consistenza» (Wataya, 2006, p.3) sul senso della vita, sulla convinzione che farà qualcosa di speciale pur senza avere minimamente coscienza della strada da intraprendere, la rimprovera di peccare di eccesso di autostima e non avere ancora superato «quella banalissima angoscia di fondo» (*Ivi*, p. 4) comune ad altre centinaia di migliaia di persone. Sollecitata da quelle parole e determinata a trovare un nuovo significato alla propria esistenza, Asako lascia la scuola nel bel mezzo della lezione, procurandosi tanto di sospensione, e fa ritorno nel condominio dove abita insieme alla madre. La vista della cameretta in disordine – metafora della sua stessa esistenza in quel preciso momento, nel maggio dell’anno in cui avrebbe dovuto concentrare le proprie energie sullo studio e sulla preparazione degli esami di ammissione all’università – le provoca disgusto e la immobilizza.

Asako si sente parte dello stesso immondezzaio da cui è circondata, e teme di rimanere imprigionata per sempre in quella fastidiosa condizione di stallo. Per uscirne, decide di “fare pulizia” allo stesso modo in cui si ripulisce un software da file maligni: eliminando tutti gli elementi dal cestino.

Poi tutt’a un tratto ho avuto l’idea di fare una cosa allegra – le grandi pulizie – e questo in qualche modo mi ha salvata. Una semplice ripulita però non bastava, ho deciso di buttare via tutto quanto e ho portato fuori dalla stanza un enorme scaffale, era la fatica fisica di cui il mio corpo intorpidito aveva bisogno. Non mi era mai successa una cosa del genere. Mi rendevo conto benissimo che buttando via quella roba mi mettevo nei casini, ma l’immagine della mia stanza inondata dalla luce della sera nel momento in cui mi ero alzata mi perseguitava, mi tornava davanti agli occhi in flashback continui, al punto che ne ero terrorizzata, dovevo gettare via tutto! La paranoia totale.

Ho passato la notte a fare pulizia, e ci ho dato dentro con entusiasmo e senza dormire un minuto, e intanto si è fatto giorno.

(Wataya, 2006, pp. 10-11)

Il tentativo di Asako è ovviamente quello di fare spazio per un nuovo presente rimuovendo il passato. Tuttavia, a operazione quasi terminata, le viene difficile liberarsi di un oggetto in particolare: il computer. Si tratta di un modello ormai obsoleto regalato dal nonno sei anni prima con la promessa di connettersi ogni giorno e rimanere in contatto, ma che in definitiva né lei né l'anziano parente hanno mai potuto sfruttare per loro incapacità di utilizzarlo. In quel modo, il nonno aveva lasciato questo mondo senza avere mai scambiato una mail con la nipote. Asako racconta di aver tentato a più riprese di utilizzare il computer anche dopo la morte del nonno, ma senza successo e arrivando quasi a romperlo. Attanagliata dal rimorso per non aver saputo usare quel regalo costato sacrifici e ingenti porzioni di pensione, prima di buttarlo in via definitiva tenta un'ultima volta di accenderlo:

Con una lentezza da addormentarsi a metà strada, a poco a poco il computer ha ripreso a funzionare. Ma le icone avevano appena iniziato a comparire una in fila all'altra che all'improvviso, nello stesso momento in cui lo pensavo, in mezzo allo schermo è apparsa la figura sorridente di un omino vestito di bianco, e a quel segnale, con un suono di stella cadente, la luce si è spenta di colpo. Dopodiché l'apparecchio non ha più dato segno di vita. Ho schiacciato freneticamente il pulsante d'accensione, diverse volte, ma senza ottenere alcun effetto, lo schermo è rimasto buio e vuoto. Il computer del nonno aveva concluso la sua ascensione al cielo. Pace all'anima sua.

(Wataya, 2006, pp. 14-15)

Dopo aver constatato di non poterlo usare, Asako saluta con un gesto di preghiera il computer, che nel modo in cui ci viene presentato sembra significare, in questo solenne momento di saluto estremo, l'ultima estensione vitale del nonno sulla terra. L'accostamento del computer con il nonno è altresì accentuata dalla comparsa dell'omino vestito di bianco sullo schermo, che a dispetto del chiaro riferimento a uno dei primissimi loghi Macintosh,⁴⁸ può essere interpretato come figurazione dell'anziano, quasi a volerci fare intendere che la sua anima si era incarnata

⁴⁸ Alcune immagini di Mr. Macintosh sono disponibili sul sito del Vintage Mac Museum all'indirizzo <http://vintagemacmuseum.com/the-hidden-history-of-mr-macintosh/> (26/12/2018)

all'interno del computer in attesa che la nipote se ne prendesse nuovamente cura – ammesso che di “incarnazione” sia lecito parlare, dal momento che si tratta di un macchinario tecnologico. La sua ultima scintilla di vita è la luce che si spegne di colpo: svuotato del significato di dimora dell'anima del nonno, il computer è ora pronto per essere dislocato fuori dalla stanza e lasciare per sempre la vita di Asako.

Quando Asako finisce di trasportare, non senza fatica, tutti i mobili e gli accessori dalla cameretta al deposito della spazzatura situato in un angolo del garage a due piani, si adagia sul pavimento d'asfalto. Quello che fino al giorno precedente era il suo ambiente vitale è ora interamente spostato all'interno di un enorme cubo di cemento freddo come un cimitero. Lei stessa comincia a sentirsi un oggetto da buttare via, un essere privo di vita, e immagina di voler morire: il pensiero, anziché deprimerla, le fa tuttavia provare una certa felicità. Stare sdraiata a quel modo la fa sentire una grande, le permette di impersonare una figura eccentrica e originale, diversa da lei e da tutta la massa di gente che ogni giorno ripete la medesima routine, la medesima massa da cui in apertura dichiara di volersi distinguere. Ma la sensazione di piacere dura poco: in men che non si dica, Asako viene raggiunta da una raffica di pensieri sull'esistenza, sul futuro, sull'urgenza di superare l'apatia e l'indolenza. In quel frangente, ancora non sa di essere già in possesso dello strumento per liberarsene.

A farglielo comprendere (o riscoprire) è un ragazzino che entra in scena proprio in questo momento. Lui, scolaretti alle elementari, osserva Asako dall'alto in basso mentre lei indugia sdraiata per terra: si chiama Aoki Kazuyoshi, da poco trasferito insieme al padre e alla nuova moglie di quest'ultimo nello stesso condominio residenziale dove abita Asako. Quando Asako si accorge della sua presenza, improvvisa una messa in scena: proclama l'apertura ufficiale del suo mercatino dell'usato, fingendo di vendere gli oggetti esposti nel deposito. In quella baraonda, gli occhi di Kazuyoshi si posano immediatamente la carcassa del vecchio computer. A poco servono le parole di Asako che fino all'ultimo tenta di difendere quel «fossile di cervello elettronico» (Wataya, 2006, p. 24) nella speranza di potervi rimanere aggrappata: il ragazzino è intenzionato a impossessarsi della sua preziosa reliquia. Afferma di poterlo riutilizzare, e Asako decide infine di cederglielo a titolo gratuito. I due ragazzini entrano presto in confidenza, e il piccolo Kazuyoshi arriva a rappresentare l'unico interlocutore con cui Asako si relaziona nei suoi giorni dell'abbandono – giorni in cui si preoccupa esclusivamente di ingannare la madre

fingendo di andare a scuola. Asako racconta al vicino di casa di aver fatto il vuoto intorno a sé, e mentre parlano scopre che il bambino è stato realmente in grado di aggiustare il computer, ora posato all'interno dello *oshiire* della sua stanza e restituito a nuova vita. Dopo essersi accertato che Asako non ha alcuna intenzione di rimpossessarsi di quel tesoro che aveva tentato di buttare insieme ai grandi rifiuti, Kazuyoshi le domanda se vuole provare a utilizzarlo.

Io mi sono arrampicata in fretta sul ripiano dell'armadio a muro, mi sono seduta a gambe incrociate e ho schiacciato il pulsante di accensione triangolare sulla tastiera. Subito il computer, con un sibilo che all'interno dell'armadi a muro è risuonato molto più forte del solito, ha iniziato l'accensione.

- Fa un rumore infernale! – ho detto sorpresa.

- È perché l'ho re-installato, così il volume del suono d'accensione è tornato al livello originario, credo, – ha risposto il bambino, poi da fuori ha proteso una mano nell'armadio e ha afferrato il mouse.

- L'hai installato? Cosa significa?

- Installare significa immettere una nuova funzione nel computer usando un dischetto. Io però non è questo che ho fatto, in realtà l'ho solo reinstallato. Insomma, ho semplicemente fatto un reset.

(Wataya, 2006, pp. 49-50)

In questo modo, Asako viene per la prima volta a contatto con il mondo dell'elettronica. Con quel vecchio computer finora rimasto inutilizzato, Kazuyoshi è in grado di inviare e-mail e usare Internet, e per farlo gli è stato sufficiente collegare il cavo alla presa e re-installare il software interno. Un gesto banale e scontato, ma che per una ragazzina affatto estranea all'utilizzo dei *device* tecnologici doveva essere apparso tutt'altro che intuitivo. A questo proposito, è interessante notare come il computer sia situato al centro di un curioso triangolo: passa dalle mani del nonno, un uomo di tarda età, a quelle di Asako, adolescente, a quelle di Kazuyoshi, scolaretti delle elementari. Nel secondo capitolo si è spiegato come molto spesso le donne siano state escluse dal mondo della tecnologia a causa della presunta incompatibilità tra le due sfere (femminile e tecnologica) e di come tradizionalmente siano stati gli uomini i maggiori fruitori delle diverse tecnologie (du Preez, 2009; Shapiro, 2015).

Il triangolo tracciato da Wataya, se osservato superficialmente, sembra rispondere a questo stereotipo: è un uomo, infatti, a donare il macchinario ad Asako, ed è un bambino a farlo tornare in vita e permetterle di utilizzarlo. Senza l'aiuto maschile, Asako, unica rappresentante di sesso femminile in questa trattativa, non avrebbe potuto accedere alla tecnologia informatica. Tuttavia, è opportuno qui prendere in considerazione anche l'età anagrafica dei tre: il nonno è chiaramente alle soglie della vecchiaia e in ogni caso rappresenta sì il donatore del computer, ma lui stesso mentre in vita non è mai stato in grado di utilizzarlo. Per contro, Kazuyoshi è ancora un bambino, e, considerando l'opinione di alcune teoriche femministe tra cui Simone De Beauvoir secondo cui il genere è creato culturalmente perché in età fanciullesca la differenza tra i due sessi non è evidente, allora Kazuyoshi non rappresenta né un uomo né una donna, bensì una persona, un agente neutro che trascende ogni essenza ontologica e riesce ad accedere facilmente alla tecnologia esclusivamente in virtù della sua giovane età – appartiene infatti alla categoria dei *nativi digitali*. Allo stesso modo, Asako è un'adolescente che non ha ancora plasmato una sua identità adulta, e per questa ragione rappresenta una via di mezzo non connotata culturalmente come donna. Asako è però un'*immigrata digitale*, e la sua migrazione è guidata dalle competenze di Kazuyoshi – comunque rare, vent'anni fa, in un bambino. Lui la traghetta nel mondo della rete, e a partire da questo momento comincia per Asako un vero e proprio viaggio.

Proponendole di collaborare a un lavoro tramite computer, Kazuyoshi le offre la possibilità di creare una nuova vita, di re-installarsi come il vecchio computer del nonno. E Asako, che in quel momento brancola nel buio dello *oshiire* e della sua adolescenza, accetta la sfida: sceglie di premere il pulsante start per accedere simultaneamente sia a Internet, sia alla sua nuova esistenza.

3.2 – Trasgressione, sovversione e riscoperta del corpo

Nel momento in cui Asako accetta il lavoro offerto da Kazuyoshi, è come se cliccasse “ENTER” per accedere allo stesso tempo in due differenti mondi inesplorati, quello di Internet e dell'interazione on-line e quello degli adulti. Il lavoretto da casa proposto dal ragazzino, infatti, consiste nel fingersi una chat-lady affermata

all'interno di una piattaforma erotica. Sulle prime, Asako stenta a credere che un ragazzino delle elementari possa averle proposto un simile lavoro, eppure, per quanto marginalmente sconvolta dalla notizia, sembra elettrizzata dall'idea della nuova avventura. «Toccano lo schermo», afferma, «sulla punta delle dita ho sentito scoppiettare l'elettricità statica» (Wataya, 2006, p. 51): è il primo contatto con l'apparecchio elettronico, che con quella piccola scossa sembra volerla stimolare ad accedere nel suo mondo. «Entrando nel mondo dei cervelli elettronici, chissà che non trovi uno scopo o un qualche valore alla mia vita» (Wataya, 2006, p.53), prosegue in un secondo momento, quasi a volersi autoconvincere che quella della realtà virtuale sia l'alternativa giusta da intraprendere. Il fascino nei confronti del mondo della rete si mescola subito a quello del mondo degli adulti, rappresentato qui dall'industria del porno.

Quando Kazuyoshi le spiega che da un anno scambia mail con una donna che «di mestiere fa la puttana» (Wataya, 2006, p. 57), usando testuali parole, Asako non può fare a meno di rimanere allibita: un bambino ancora così piccolo che pronuncia una parola appartenente al mondo degli adulti con un'innocenza quasi disarmante è l'effetto che la rete proietta sulla realtà, quello della trasgressione e della sovversione, se non dell'annullamento, di tutte le relazioni e gerarchie sociali e dei confini stabiliti nel mondo incarnato (Scrolavezza, 2012; Bertoni, 2018; Kuroda, 2018). «Il mondo della Rete è qualcosa di pazzesco» (*Ibid*), si ripete dopo aver constatato il potenziale di questo universo fino allora inesplorato. A proposito della sovversione delle relazioni in *Install*, Kurumisawa fa notare come

le relazioni nel mondo della rete permettono il crollo delle relazioni di potere, gerarchia e grado che intercorrono tra bambini e adulti, scolari delle elementari e studenti di liceo, e, per Asako, che si trova in un momento nel quale niente per lei ha più senso, arrivano a rappresentare un tipo di sorpresa e “senso di liberazione”. Sullo sfondo di tale “senso di liberazione” non si deve perdere di vista l'idiosincrasia provata nei confronti della scuola. Si tratta infatti di un'avversione nei confronti di quella stessa istituzione che riproduce quotidianamente in maniera finanche irragionevole le relazioni fisse come quelle che distinguono gli uomini dalle donne in base al genere e al linguaggio o le relazioni gerarchiche basate sul grado scolastico come quella tra studenti più grandi e più piccoli.

(Kurumisawa, 2004, p.122)

All'interno di *Install* sono effettivamente ravvisabili diversi tipi di trasgressione e sovversione atti a smontare ogni dogma "fallo-logo-centrico" a favore di una nuova soggettività non più necessariamente legata al corpo.

Il primo esempio di trasgressione e sovversione da prendere in considerazione all'interno di *Install* è quello che riguarda le istituzioni e le gerarchie sociali. Le due famiglie che compaiono nella narrazione sono due esempi di famiglia diversa da quella tradizionale mononucleare: Noda Asako vive sola con la madre, mentre la famiglia Aoki è formata dal piccolo Kazuyoshi, il padre naturale e la nuova moglie di quest'ultimo. Grazie a questo espediente, Wataya Risa colloca i due giovani protagonisti ai margini dei modelli prescrittivi imposti dalla società giapponese, eppure nessuno dei due riesce ad ambientarsi interamente nella propria realtà: Asako sembra patire il fatto che la madre non si sia ancora accorta del suo ritiro da scuola, mentre Kazuyoshi non riesce a rispondere alla nuova mamma quando questa gli domanda se desidera un fratellino o una sorellina – manifestando in questo modo una sorta di rigetto psicologico nei confronti della nuova famiglia a venire da una parte e del doversi assumere responsabilità più mature in qualità di possibile fratello maggiore dall'altra.

La relazione tra Asako e Kazuyoshi stessi è sovvertita rispetto alla norma: è il piccolo che insegna alla grande, che la guarda dall'alto in basso (sia nella scena in cui la scopre sdraiata per terra nel deposito all'angolo del garage, sia in quella dove apre la porta e se la ritrova inginocchiata per terra a raccogliere coupon della libreria), che si atteggia come un adulto in miniatura. Si tratta di una relazione che dissacra la rigida classificazione gerarchica tra *senpai/kōhai* e liceale/scolaro. Riguardo questa singolare accoppiata, Wataya Risa ha più spesso ribadito di aver creato entrambi i personaggi prendendo a modello la realtà che la circondava.

Contrariamente a quanto si possa immaginare, Asako non rappresenta la sua alter-ego, bensì una ragazza che si muove all'opposto di Wataya Risa – di indole più dinamica, sebbene altrettanto, a suo dire, inesperta della rete (Wataya, 2002; Kohinata, 2002). Tuttavia, Wataya ha ammesso di aver scelto di creare una protagonista in età adolescenziale perché impossibilitata a scrivere di età che lei stessa non aveva ancora sperimentato (Shindō, 2003). Allo stesso modo, per il personaggio di Kazuyoshi, ha dichiarato di avere intenzionalmente scelto di non renderlo un coetaneo di Asako per non incorrere nel rischio che tra i due si creasse

una storia d'amore (Kohinata, 2002), e di averlo costruito sull'esempio dei tanti scolaretti che ogni giorno vedeva sul pullman quando andava a scuola:

indossavano tutti lo zainetto e avevano la tessera dell'abbonamento, avevano un'aria molto adulta. Sonnacchiavano durante il tragitto, ma quando arrivava la loro fermata scattavano sull'attenti e scendevano di corsa, poveri! Così ho immaginato di disegnare Kazuyoshi, un *salaryman* in miniatura!⁴⁹
(Wataya, 2002, p. 297-298)

Il senso di disagio, di *iwakan*, provato dai entrambi, si ritraduce nel mondo fluido della rete come una nuova possibilità per vivere al di fuori delle norme, di essere liberi dall'indottrinamento scolastico e sociale per Asako e di sfuggire alla responsabilità di rispondere all'unica domanda della nuova mamma da parte di Kazuyoshi. Si ritraduce ovvero nella possibilità concreta di sconfinare dalle identità a loro assegnate fino a quel momento. Di conseguenza, dal momento che «gli individui modellano e rimodellano chi sono attraverso il linguaggio, il comportamento, l'apparenza e l'affiliazione all'interno di determinati contesti» (Shapiro, 2015, p. 123), il lavoretto on-line di Kazuyoshi e Asako assume i connotati di un vero e proprio lavoro di costruzione dell'identità attraverso l'esperienza disincarnata della rete dove vigono nuovi linguaggi, comportamenti e affiliazioni ma si può ingannare l'apparenza.

Il primo passo per la costruzione di una nuova identità on-line viene compiuto, ancora una volta, dal piccolo Kazuyoshi, il quale da un anno chatta via telefonino con la prostituta Miyabi sotto il falso nome di Kanako. Il lavoro che Kazuyoshi accetta da Miyabi e che propone di condividere con Asako consiste nel sostituire Miyabi, impossibilitata dall'accedere alla rete perché impegnata a occuparsi del figlio neonato, nella chat erotica. A questo punto, è interessante notare come Kazuyoshi abbia già pensato a costruirsi una falsa alter-ego donna e adulta, infrangendo in questo modo sia il confine di genere che gerarchico, pienamente consapevole che un bambino non sarebbe mai stato ammesso al mondo delle chat adulte e che se avesse creato un alter-ego di sesso maschile avrebbe rischiato di essere adescato come cliente e non come amico di mail.

⁴⁹ Enfasi non presente in originale.

Quando l'ho accusato di essere un *okama*, una checcha, il bambino mi ha spiegato che le persone che cambiano sesso, in Internet si chiamano *nekama*.

Mi ha spiegato che chattare è una delle forme di comunicazione possibili su Internet, si dialoga con qualcuno scambiando frasi. È uguale alla e-mail nel senso che per comunicare si usano parole scritte, ma lo si fa in tempo reale e si può conversare con più persone contemporaneamente, è per questo che il sistema riscuote tanto successo tra i suoi amici.

(Wataya, 2006, p. 60)

In questo breve passaggio comprendiamo subito la poca familiarità di Asako con il mondo di Internet e del suo linguaggio. Il processo di “iniziazione” di Asako comincia proprio in questo momento, con l'introduzione alle modalità di conversazione nel nuovo mondo, subito accompagnate dall'immagine on-line di Miyabi, nella posa di una gattina, quando i due accedono alla chat-room erotica. L'idea di trasgredire attanaglia Asako per qualche momento, ma il fascino verso l'ignoto ha la meglio: «Ho guardato il computer. Vi splendeva una foto erotica, e da lì iniziava un mondo sconosciuto. Sembrava divertente» (Wataya, 2006, p. 65).

Al fine di immedesimarsi in Kanako e sostituire Miyabi, Kazuyoshi e Asako modulano innanzitutto il proprio linguaggio, adeguandolo al mondo delle chat adulte. A differenza delle comunicazioni faccia a faccia o telefoniche, dove le espressioni e il tono di voce trasmettono chiaramente un'intenzione o tradiscono le emozioni, i sentimenti, i movimenti, la chat è un luogo dove è più facile mantenere il controllo e camuffare la propria identità. La trasgressione linguistica è dunque collegata a quella della possibilità di monitorare, nel vero senso della parola, il proprio comportamento: tutte le parole digitate sul monitor sono visibili e creano ritmo, e anche una frase sbagliata può essere corretta. «Nasce e sparisce, nasce e sparisce, il dialogo per iscritto a pagamento», osserva Asako alle prese con la sua prima chat (*Ivi*, p. 75). La creazione di un nuovo sé virtuale è dunque il risultato di un processo di continua riscrittura, di quel paradigma che, prendendo in prestito le parole di Scrolavezza, trasforma la locuzione cartesiana *Cogito, ergo sum* in *Digito, ergo sum*, poiché nel mondo virtuale l'atto del pensare non può essere percepito (Scrolavezza, 2012, p. 490; Novielli e Scrolavezza, 2012, p. 199). Asako e Kazuyoshi sono Miyabi nel momento in cui entrano nella chat con le sue credenziali e si appropriano temporaneamente del suo avatar, delocalizzando la propria soggettività in una nuova identità disincarnata e condivisa. Ovvero, “performano” l'identità “Miyabi”.

Naturalmente vi è la possibilità che anche i loro clienti mentano e si presentino sotto falsa identità, Asako stessa comincia a prenderne coscienza; del resto si tratta di una delle possibilità offerte da Internet che è conseguenza dell'anonimato e dell'uso dei *nickname*. Ma se l'identità off-line è collegata al corpo materiale prodotto delle dinamiche di potere (Butler, 2016), allora quella on-line slegata dal corpo fisico altro non può essere che il risultato della sovversione delle dinamiche di potere. Tali dinamiche sono inoltre ribaltate anche a livello gerarchico, in quanto i due ragazzini assumono l'identità di una adulta e "proprietaria" della propria stanza nella chat-room: sono dunque in una posizione superiore rispetto a quella dei loro clienti, che vi accedono a pagamento, e non sono situati all'interno di un'industria basata sullo sfruttamento del corpo (soprattutto quello femminile), poiché quello in chat rimane a tutti gli effetti un lavoro avviato a seguito di una scelta personale. Glissando sul controverso quanto annoso dibattito sul mondo della pornografia, che rischierebbe di aprire una serie di parentesi e devierebbe dall'intenzione iniziale del presente studio, è doveroso qui precisare che il gioco dei due ragazzi – perché per quanto si tratti di un lavoro è chiaro che i due lo intraprendono con la stessa spensieratezza che si ha nel cominciare un gioco – è sorretto e reso possibile, più che dalla finzione narrativa in sé, dal contesto temporale in cui la finzione narrativa è inserita. Al giorno d'oggi, i software consentono l'utilizzo di più strumenti di comunicazione in contemporanea, dunque risulta assai difficile immaginare una chat erotica priva di webcam dove due persone evidentemente minorenni possono fingersi una donna adulta: anche il mercato della pornografia è progredito di pari passo con l'evoluzione informatica, e gli utenti che accedono alla rete sono consapevoli di poter usufruire di video-chat e filmati; anzi, è probabile che lo facciano proprio con l'intenzione di assistere a una simulazione visiva non riuscendo più ad accontentarsi del solo testo scritto – un'altra ragione per cui una rilettura odierna di *Install* risulta assai interessante.

Tornando alla trasgressione di Asako e Kazuyoshi, in chat essi esistono, ma non in quanto Noda Asako e Aoki Azuyoshi, bensì in quanto "Miyabi". L'avatar di Miyabi non è caratterizzato da un'interfaccia grafica come quello presente nelle applicazioni che simulano la realtà virtuale – come accade, per esempio, nei videogiochi *The Sims* o *Second life*, per citare i due maggiori esempi di inizio anni Duemila – ma il concetto è lo stesso: tramite l'interazione virtuale, Asako e Kazuyoshi sconfinano dai propri corpi, dividendo e sradicando il proprio sé e

ricollocandolo parzialmente al di fuori del corpo materiale, creando, di fatto, una doppia vita. Citando Balsamo, infatti,

nello sviluppo delle applicazioni della realtà virtuale e dell'hardware, il corpo è ridefinito come un'interfaccia meccanica. Negli sforzi di colonizzare la frontiera elettronica, sia essa chiamata cyberspazio o matrice informatica il corpo materiale è scisso dal luogo di conoscenza.

(Balsamo, 1999, p. 189)

Per Asako, in particolare, il processo di ricreazione della propria identità, che è lo scopo iniziale del suo accesso in Internet, coincide con la creazione di una doppia identità e la progressiva delocalizzazione della propria soggettività al di fuori dei confini corporei. Il computer e la chat-room ospitano in maniera temporanea parte del sé della protagonista, in una rappresentazione magistrale che divide ulteriormente il dualismo corpo/mente e che si fa metafora della creazione di una soggettività ancora più fluida. Nel mondo della chat, Asako sperimenta tutto quello a cui nella realtà non ha ancora avuto accesso. Il digitale rappresenta per lei un mondo capace di conferirle un nuovo potere e una nuova *agency* in contrasto alla passività e all'inerzia che caratterizzano la sua vita reale.

Tuttavia, sebbene il corpo fisico non sia altro che un «eccesso di bagaglio» (Balsamo, 1999, p.189) per il navigatore del cyberspazio, questo non può scomparire nella realtà materiale, non se ne possono cancellare le tracce “spostandolo nel cestino”. Difatti, nel trasgredire e nell'utilizzare parole legate al mondo dell'erotismo, Asako comincia a prendere coscienza anche del suo corpo incarnato di ragazza. Dopo un breve scambio di battute con un cliente, sente di essersi bagnata:

Norihiko> scusa se te lo chiedo così di brutto, ma qual è il posto dove godi di più?

Miyabi> be', lì... quello che sporge in fuori

Norihiko> il clitoride?

Miyabi> piantala!

Norihiko> il clitoride!

Mi sono bagnata. Ogni volta che mi scrivevano o che scrivevo cose erotiche, provavo un forte calore nella parte inferiore del corpo, che sembrava disgregarsi, e mi ritrovavo con le mutande bagnate. Più che il contenuto della conversazione, quello che mi

eccitava era la malsanità di ciò che stavo facendo. Delle chat porno nell'armadio a muro di estranei, in pieno giorno, con l'uniforme del liceo addosso!

(Wataya, 2006, pp. 76-77)

La presa di coscienza del suo corpo, abitante del mondo reale incarnato, arriva dunque grazie agli sconfinamenti e ai diversi tipi di trasgressione, più che dall'esperienza erotica in sé. Del resto, Internet offre l'«illusoria sensazione di conquistare zone inesplorate di se stessi proprio quando ci si de-realizza in situazioni o luoghi stranieri» (Bertoni, 2018, p. 129), ed è possibile affermare che senza tale strumento Asako non sarebbe mai approdata alla stessa consapevolezza di quella parte di sé fino ad allora ignota e inesplorata: il suo stesso corpo. Quando nel mondo reale la madre di Aoki le regala alcuni campioni di *lingerie* per ragazze, Asako non prova affatto il desiderio di indossarli, sintomo del suo rifiuto delle norme sociali: non accetta di diventare donna, nonostante la società glielo ricordi in continuazione, come accade per tutte le donne (Orbaugh, 1996, p. 124). La sua trasgressione non sta nel ribellarsi provando capi di abbigliamento sensuali e ancora poco consoni alla sua età, quanto nel sovvertire le gerarchie, infrangere le regole, disobbedire alle norme imposte dalla società negli spazi altrui. Colonizzare senza essere colonizzata.

3.3 – Spazi e (id)entità

La colonizzazione degli spazi altrui sarebbe ovviamente risultata impossibile senza il corpo materiale, perché è spostandosi fisicamente dal proprio appartamento all'armadio a muro del vicino di casa che Asako può accedere al mondo virtuale. Il suo corpo incarnato diventa tutto gli effetti «lo strumento indispensabile per conoscere il mondo» (De Beauvoir, 2016, p. 352). Nonostante ciò, l'esplorazione che la protagonista fa degli spazi che la circondano è ancora assai limitata.

L'intera vicenda di *Install* si svolge principalmente all'interno di quattro spazi, tre dei quali sono collocati nella realtà tangibile, ovvero il condominio, la cameretta e lo *oshiire*, e uno “parallelo” rappresentato dalla chat-room (vi è un accenno anche al liceo frequentato da Asako, ma Wataya non ne fornisce una rappresentazione dettagliata). Sono accomunati dall'essere tutti “spazi chiusi”, caratteristica che ha

permesso alla critica giapponese di etichettare *Install* come *heya shōsetsu*, “romanzo da cameretta”, al pari di *Solo con gli occhi*. Solo a partire da *Yume o ataeru* (Regalare sogni, 2007) si ha, da parte di Wataya, una vera apertura verso il mondo esterno (Enoki, 2007, p. 165). Questo genere di ambientazione quasi claustrofobica nei romanzi iniziali è principalmente dovuta, spiega l’autrice, alle influenze da lei stessa ricevute nei suoi (allora) diciassette anni di esperienza. Wataya Risa era un’assidua frequentatrice delle biblioteche. Anziché comprare romanzi in libreria, preferiva prenderli in prestito spendendo interi pomeriggi isolata in biblioteca a leggere Murakami Haruki, Dazai Osamu, Yamada Eimi e tanti altri autori, spaziando tra diversi generi (Kohinata, 2002). In particolare, ha specificato, quando scopriva che un autore a lei caro era affascinato da un altro scrittore, passava immediatamente a leggere i romanzi di quest’ultimo. Così facendo, era approdata sia ai grandi classici per ragazzi come *Winnie the Pooh* di Alan Alexander Milne (1882 - 1956) o *From the Mixed-up Files of Mrs Basil E. Frankweiler* (“Dai file confusi della signora Basil E. Frankweiler”) di Elaine Lobl Konisburg (1930 - 2013). Quest’ultimo, in particolare, tradotto in giapponese con il titolo di *Kurōdeia no himitsu* (“Il segreto di Claudia”) e del quale non esiste una traduzione in lingua italiana, sembra avere esercitato sulla giovane Wataya una notevole suggestione. Il romanzo parla di una ragazzina di dodici anni di nome Claudia che decide di scappare di casa insieme al fratellino Jamie, convinta che i genitori la disprezzino. Non avendo una destinazione, i due fratellini si rifugiano all’interno del Metropolitan Museum of Art di New York e trascorrono le giornate escogitando nuovi metodi per nascondersi e sfuggire ai controlli della sicurezza. La loro nuova quotidianità viene sconvolta quando, in seguito a un’asta, una statua ritenuta opera di Michelangelo viene venduta a un acquirente anonimo. I due cominciano così a indagare sull’identità di quest’ultimo, e, quando la scoprono, emerge inevitabilmente anche il loro piccolo segreto.

A livello di trama, non è difficile individuare delle analogie con *Install*. Come Claudia, anche Asako scappa da una quotidianità nella quale si sente disprezzata per rifugiarsi in uno altro spazio chiuso, e come Claudia anche Asako verrà inevitabilmente scoperta. L’idea di far rifugiare Asako nella chat-room, Wataya Risa sembra averla invece attinta direttamente dalla propria esperienza di navigatrice di forum di cantanti e artisti (Kohinata, 2002, p. 72). All’epoca della stesura di *Install* non aveva ancora letto *Kyōsei mushi* di Murakami Ryū, ma avendo subito il “fascino” della rete le era parso naturale scriverne a riguardo (Kohinata, 2002; Enoki,

2007). A quel modo, in maniera forse inconsapevole, è riuscita a creare all'interno del suo romanzo un contrasto impressionante: ai luoghi reali del condominio, della cameretta e dello *oshiire*, collocati geograficamente ma limitati (dotati ovvero di confini), immobili e immutabili, ha accostato il mondo di Internet, uno spazio potenzialmente illimitato, mobile e mutevole, che riflette e ribalta, come si è visto nel paragrafo precedente, tutte le gerarchie e le norme del mondo reale venendo a rappresentare un nuovo modello digitale di eterotopia focaultiana. La chat-room erotica è il portale⁵⁰ che, potenzialmente, permette ad Asako di collegarsi con tutti gli altri spazi ed essere sempre connessa con tutti, neutralizzando ogni forma di cittadinanza sedentaria. Nella logica di Foucault, l'eterotopia è luogo di scambi casuali e imprevedibili (al pari di quelli che avvengono in chat) e viene descritta come uno spazio multidimensionale che rappresenta, contesta e rovescia gli spazi reali (Foucault, 2018; Foucault, 2011). È esattamente quanto accade in *Install*, sebbene Asako non sfrutti minimamente, per incapacità o per paura, le vere potenzialità del cyberspazio. Con grande stupore da parte del lettore, l'idea di uscire dalla chat-room per navigare in nuovi siti o esplorare altre camere non la sfiora affatto, il che significa che Asako non è consapevole delle possibilità e delle capacità degli spazi offerti dal web e preferisce rimanere ancorata alla *comfort zone* offerta dalla chat-room perché questa è sufficiente a garantirle un nuovo sé sotto l'ID di Miyabi, che è a tutti gli effetti un'entità scorporata. Nella chat-room, Asako dà libero sfogo alla sua creatività, ed è solo tramite l'(id)entità "Miyabi" che ritrova la sua identità reale. La chat-room diventa per lei quello spazio esclusivo dove poter scrivere e ritrovarsi, contemporanea declinazione della stanza tutta per sé postulata da Virginia Woolf. L'ipotesi è inoltre avvalorata dal fatto che sebbene l'(id)entità "Miyabi" e l'uso della chat-room siano condivisi con il piccolo Kazuyoshi, il lettore non assiste mai a una scena in cui è solo il piccolo a usare la chat-room, che pare esclusiva di Asako. Kazuyoshi interviene nella chat esclusivamente nei momenti in cui Asako è in difficoltà con i clienti perché ancora incapace di gestire situazioni a lei estranee, senza però alcuna pretesa di potere o di predominio – la chat-room, è bene ricordarlo, è infatti un luogo libero da marcature sessuali e gerarchiche.

⁵⁰ La differenza tra sito web e portale web risiede nella caratteristica esclusiva del secondo, al quale è necessario loggarsi per effettuare l'accesso. La chat-room di *Install* è dunque un portale sia nel senso informatico che nel senso figurativo del termine, in quanto accesso su un nuovo mondo.

Pur fornendole lo spazio intimo e privato di cui abbisognava, la chat-room con le sue conversazioni sembra destabilizzare la giovane Asako. Quando incontra il cliente di nome Seiji, il quale per primo sembra accorgersi della doppia identità che si cela dietro al *nickname* di Miyabi, subisce un vero e proprio shock, e per la prima volta il lettore assiste al suo scollegamento dalla chat-room e ritorno alla vita reale. Sconnettendosi dalla chat, tuttavia, “cade” definitivamente nella vita reale: di rientro nella sua cameretta vi trova la madre sdraiata, e, quando poco dopo tenta di reintrodursi in casa Aoki, è sorpresa dalla nuova madre di Kazuyoshi. Del resto, era impensabile che la sua attività rimanesse clandestina per sempre, proprio come accade alla Claudia protagonista del romanzo di Konisburg.

A questo proposito, è interessante notare una piccola ma significativa differenza tra il romanzo e la sua trasposizione filmica. Sia nel romanzo di Wataya Risa che nel film del 2004 di Kataoka Kei, la signora Aoki si accorge di avere un'ospite inatteso in casa poiché le scompaiono progressivamente lattine di coca-cola dal frigorifero e in famiglia lei è l'unica a bere bevande gassate. Tuttavia, se nel romanzo la donna sorprende Asako mentre questa tenta di intrufolarsi nel suo appartamento, nel film la scopre in tutt'altra circostanza, ovvero mentre Asako sembra avere appena preso coscienza del suo corpo reale e permette a Kazuyoshi di accarezzarle il petto: i due sono nascosti nello *oshiire*, e la signora Aoki irrompe all'improvviso. La scena in cui Kazuyoshi posa la mano sul seno di Asako è tutt'altro che erotica,⁵¹ e proprio per questa ragione risulta di notevole importanza, poiché è come se attraverso tale scelta il regista avesse voluto enfatizzare l'aspetto giocoso dietro al lavoro intrapreso dai due ragazzi e la necessità che tale gioco rimanga nel mondo virtuale. L'arrivo di una donna adulta impedisce ai due ragazzi di sondare il proprio corpo nel mondo incarnato, poiché questo passaggio è, per la loro giovane età, ancora prematuro. Anche grazie a questo espediente, il film riesce a veicolare lo stesso messaggio del romanzo: Internet e la chat possono rivelarsi insidiosi, ma se controllati e utilizzati nel giusto metodo possono rivelarsi degli ottimi strumenti da esplorare per costruire o riscoprire la propria identità. Quando al termine della narrazione Asako torna alla vita reale, comprende di non aver più bisogno di isolarsi

⁵¹ Nella sua recensione su *Jfilm Pow-wow*, il cui link è indicato in bibliografia, Chris Magee dichiara di essere rimasto perplesso dalla visione di *Install*. Il suo dilemma, spiega, nasce dal fatto che, nonostante i due bambini conducano una chat erotica, non vi sono mai, nel film, scene malsane o perverse. In effetti, il film è caratterizzato da musiche quasi carnevalesche e colori vivaci che stonano con la natura trasgressiva della chat.

dal resto mondo. Lo spazio che la circonda è simile a Internet: semplicemente, prima dell'esperienza on-line non era stata in grado di riconoscerlo. A questo punto, è opportuno tornare sulla descrizione che Asako stessa fa degli spazi nel mondo reale. La terrazza, per esempio, è descritta come uno spazio cavo che ha però la capacità di rigenerare le persone:

È uno spazio cavo [...]. La terrazza è un posto rigeneratore che ha la capacità di rendere la gene eroica, eppure mi è successo raramente di vedere qualcuno usare questa scala, a parte me.

(Wataya, 2006, p. 31)

Il condominio, per contro, le appare come un cubo di cemento che contiene vita:

Qual è il bello di questo condominio? Il fatto che nonostante nell'edificio ci siano centinaia di porte, e dietro a ogni porta vivano persone diverse, succeda di continuo, a ondate, che tutto il palazzo si riempia come ora d'allegria, di luce e di risate. Senza che nessuno se ne accorga, uno stesso ritmo anima tutta la gente che ci abita.

(Wataya, 2006, p. 33)

In contrapposizione a questi due spazi aperti e luminosi vi è quindi lo *oshiire* nella cameretta di Kazuyoshi:

Quando ho guardato all'interno non c'era niente, né sopra né sott, tranne il computer posato in fondo a sinistra sul ripiano che divideva l'armadio a metà. Ero in ammirazione davanti a quello spazio oscuro e tetro, schiacciata dalla forza che emanava... Un armadio a muro poteva essere un luogo tanto vasto?

(Wataya, 2006, pp. 48-49)

Sono dunque spazi cavi e rigeneratori (una sorta di presa di corrente), multipiano, multilivello e con più porte (come le finestre e i *nickname* di Internet) e misteriosi e privati (come la chat-room). Stando così le cose, perché prima dell'accesso on-line apparivano ad Asako come luoghi appartenenti alla noiosa quotidianità? Per quale ragione non erano in grado di fornirle gli stimoli necessari a reinstallarsi? Forse perché non riuscivano a garantirle l'intimità di cui necessitava al

fine di ricreare se stessa? La risposta può essere ricercata nella necessità dei soggetti contemporanei subire una frammentazione prima di ritrovare una propria unità e stabilità. Appartenenti di fatto alla cosiddetta *kairikei shakai*, la “società disgiuntiva”, (Hansen, 2016; Treat, 2018), i soggetti letterari che compaiono a cavallo tra gli anni Novanta e primi anni Duemila vivono un disordine interno che non è riconducibile né ad alcun evento storico drammatico (olocausto atomico o nucleare, terremoto o altra catastrofe) né al soggetto post-moderno, bensì all’instabilità e all’insicurezza tipici della società tardo-capitalistica (Treat, 2018, p. 266).

Un soggetto simile è ravvisabile anche nel romanzo del 2005 della già citata Kanehara Hitomi, *Amebic* (“Amebica”). Come *Install*, anche *Amebic* ha come protagonista una donna quasi interamente isolata nel proprio appartamento di lusso situato nella Tokyo benstante che si interfaccia con un macchinario per scrivere. La donna dubita di essere affetta da doppia personalità quando, nei momenti di veglia, scopre sul foglio elettronico dei temi, *sakubun*, scritti da lei stessa mentre non è padrona della propria coscienza. Si ha una graduale fusione tra corpo e macchina, nonostante il controllo quasi ossessivo che la donna tenta di avere dei confini del primo (è estremamente attenta all’alimentazione, ed è quasi anoressica). A questo proposito, Otomo nota che

leggere e scrivere attraverso la macchina le dà un conforto simile a quello provato dentro la stanza, un posto sicuro che si trova al di fuori di un luogo fisicamente localizzabile. I luoghi fisici, d’altra parte, incrementano la sua ansia, dal momento che sono vulnerabili alla disintegrazione e alla confusione dei confini che marciano interno ed esterno. Il corpo della ragazza, le sue macchine, e la stanza che li racchiude, tuttavia, sono luoghi fisici reali, che pur fornendo uno spazio intimo e privato destabilizzano la sua psiche. Questo la rende altamente sospettosa della loro apparente solidità.

(Otomo, 2010, p.134)

Similmente ad Asako, la protagonista di *Amebic* scinde il proprio sé moltiplicandolo, ma sente che tali multipli stanno a loro volta invadendo la casa e, progressivamente, anche il suo corpo. Perde coscienza di dove terminano i confini del proprio corpo e dove, invece, cominciano quelli delle altre entità.

Altri messaggi dal cervello, di nuovo. Devi mostrare la fica ad altre persone. Devi fargliela toccare con le dita. Cazzo, vado ancora più in confusione! Di questo passo comincerò a camminare trascinata dalla mia fica. Ah, se fosse collegata con il cervello l'avrei già fatto, sicuro. Ma finché io sono qui presente, i suoi desideri e le sue frustrazioni non saranno assecondate. Sono collegata singolarmente con ognuno di loro. Sono la loro signora e padrona, io li governo. Eppure sono alienata da tutti. Forse vivono in un mondo lontano da me, e io non ho niente a che vedere con loro? Faccio bene a tenerli legati saldi a me? L'ameba, il cervello, le scintille, la fica. Forse siamo un tutt'uno a livello formale, ma io non ho niente a che fare con loro. L'ameba, il cervello, le scintille, la fica. Forse sono tutti più vicini a me di quanto non lo sia io stessa. Io sono incolore e trasparente, forse sono priva di sostanza.

(Kanehara, 2005, p. 56-57)

Il suo corpo comincia a perdere sostanza e a fondersi con l'ambiente circostante, in primo luogo con i fogli elettronici. Moltiplicato il proprio sé, la protagonista di *Amebic* sembra essere colonizzata dai vari frammenti. Complice la tendenza all'anoressia, il suo corpo sembra scomparire, abbandonandola in uno stato vegetativo, amebico per l'appunto, insieme ai suoi fogli elettronici. Dividere il proprio sé in minuscoli frammenti localizzati in diverse parti del corpo o nel macchinario sortisce un effetto negativo: più che dialogare con queste, l'io narrante narra in maniera confidenziale il rapporto che intrattiene con le diverse parti, senza mai ricevere feedback.

Di converso, Asako entra nella chat-room dove ha conversazioni reali e vero confronto, che le permette di riacquistare unità e tornare nel suo network reale, la quotidianità. Una volta riacquistata la sua integrità, Asako non abbisogna di ulteriori stratagemmi per proseguire la sua vita di tutti i giorni. Sintomatica del cambiamento è anche la scomparsa, a fine romanzo, di Koichi, il compagno di scuola con cui parla in apertura e che si atteggia, a suo dire, a rappresentante del mondo adulto. È dunque assai probabile che anche Koichi sia un alter-ego immaginario di Asako, *doppelgänger* partorito dalla sua fantasia per attribuire a qualcun altro all'infuori di sé la responsabilità delle proprie azioni prima di riacquistare integrità. A differenza di *Amebic*, dunque, *Install* presenta un atteggiamento ancora tecnofilico: Internet è lo strumento grazie al quale poter ritrovare unità e ricrearsi grazie al confronto con l'altro.

Capitolo 4 – Tecnicizzazione della persona e personificazione della tecnologia nella “Trilogia delle onde” e in *Cyborg Nana* di Taguchi Randy

Nel 1914, un Natsume Sōseki (1867 - 1916) attanagliato dalle ambiguità e dalle incertezze causate dai cambiamenti sociali in corso,⁵² scrisse che «la solitudine è il prezzo che dobbiamo pagare per essere nati in quest’epoca moderna, così piena di libertà, indipendenza, ed egoistica affermazione individuale» (Sōseki, 2006, p. 64). Sono parole che fa pronunciare al Maestro del romanzo *Il cuore delle cose* (*Kokoro*, trad. it. di N. Spadavecchia, Neri Pozza, 2006), il quale, dopo aver causato il suicidio dell’amico K., si rintana nella solitudine e nell’isolamento, optando per una vita totalmente priva di legami affettivi al fine di esplorare se stesso. La solitudine, secondo il Maestro, era il prezzo da pagare, la pena da scontare, il risultato inevitabile dell’eccessiva libertà e dell’insoddisfazione provata da chi, come Natsume Sōseki stesso, aveva tentato di intraprendere un percorso individuale in un’epoca sempre più orientata alla modernizzazione collettiva e contraddistinta

⁵² L’imperatore Meiji era morto nel 1912, e l’epoca Taishō aveva da poco avuto inizio. La forzata apertura al mondo occidentale prima e il consolidarsi della democrazia politica dopo erano state interpretate da Sōseki come il sintomo di un diffuso malessere sociale che aveva portato a un vuoto di valori. Riconosciuto antimodernista, Natsume Sōseki fece della crisi del soggetto moderno il tema principale delle sue opere. Cruciale nella sua svolta individualista fu inoltre il viaggio a Londra avvenuto tra il 1900 e il 1903, durante il quale avvertì un perenne senso di isolamento e alienazione e, incapace di adattarsi al mondo Occidentale, rinforzò la propria consapevolezza identitaria di giapponese.

dall'uso di nuove tecnologie, come, per esempio, la radio e il telefono – che lo scrittore menziona anche tra le pagine del suo celebre *Io sono un gatto* (Jacobwitz, 2015, p. 252). L'obbligo di modernizzarsi, di apprendere culture o familiarizzare con strumenti fino a pochi anni prima totalmente estranei, si tradusse per gli individui più deboli in forme di instabilità mentale, nevrosi o isolamento volontario.

Tale fenomeno non è dissimile a quello che, alle soglie degli anni Duemila, ha visto, in un Giappone sempre più proiettato verso l'ultramodernità e iper-urbanizzato, nuovi soggetti affacciarsi sulla scena sociale. Appartengono alla generazione dei precari che segue quella perduta degli anni Novanta (Rosenbaum, 2015, p. 2), e sono *freeters* (giovani che rifiutano le logiche del lavoro fisso), *parasaito shinguru* (letteralmente “single parassiti”, donne o uomini che pur avendo piena indipendenza economica continuano a vivere insieme ai genitori), *neet* (acronimo dall'inglese “not in education, employment or training”) o *hikikomori* (individui che scelgono forme estreme di ritiro sociale e autoreclusione), individui incapaci di trovare una stabilità di fronte a un futuro nebuloso e sfuggente e indesiderosi di adempiere alle aspettative insite nei diversi ruoli sociali, traumatizzati inoltre da alcuni episodi avvenuti nella seconda metà degli anni Novanta (il crollo della bolla economica, il terremoto di Kōbe del 17 gennaio 1995 e l'attacco terroristico alla metropolitana di Tokyo avvenuto il 20 marzo del medesimo anno, rivendicato dalla setta Aum Shinrikyō).

Nel caso degli *hikikomori*, ancora presenti in una percentuale contenuta della popolazione la cui età media si aggira intorno ai 32,6 anni di età (Saitō, 2013, p.7), molto spesso si tratta di persone il cui equilibrio psicologico è stato fortemente minacciato dall'indebolimento dei propri punti di riferimento (padri violenti, madri assenti), dallo sgretolamento delle proprie certezze (delusione, fallimento), o dall'eccessivo controllo delle istituzioni in una società che percepiscono come sempre più destrutturante e destabilizzante e dove il ritmo della quotidianità è stato intensificato dai nuovi mezzi di comunicazione e nuove tecnologie che, paradossalmente, consentono di «vivere senza mai dover uscire di casa» (Bienati e Scrolavezza, 2009, p. 216). Tali soggetti, incapaci di connettersi e sintonizzarsi con il mondo circostante, abbracciano un senso di inadeguatezza che, come accaduto al Maestro di Natsume Sōseki, si trasforma in una vera e propria psicosi cui reagiscono con la solitudine e l'isolamento volontario. Alcuni si abbandonano all'inedia, come accaduto al quarantenne trovato morto all'interno del proprio appartamento di Shibuya, precisamente tra Kamiyamachō e Maruyamachō, l'8 agosto del 1995, pochi

mesi dopo il terremoto di Kōbe e l'attentato alla metropolitana di Tokyo. L'uomo in questione era il fratello maggiore di Taguchi Randy (Coci, 2006; Sano e Taguchi, 2000; Miyadai e Taguchi, 2002; Taguchi, 2002; Fūtokō, 2008; Bienati e Scrolavezza, 2009; Nakagawa, 2014).

Taguchi, che prima di allora non aveva mai considerato l'ipotesi di diventare scrittrice, rimane molto scossa dall'episodio, e non può fare a meno di interrogarsi sulle ragioni del gesto, sulle diverse motivazioni che possono condurre una persona a scegliere di «spegnere l'interruttore» (Fujimoto, 2000) della propria esistenza. A partire da quel giorno, intraprende un vero e proprio percorso di ricerca e di esplorazione del sé nonché di metodi per dare sostegno alle persone che, come il fratello, hanno perduto le «antenne della comunicazione» (Cottogni, 2007) con il resto dell'umanità. Comincia a interessarsi delle persone più fragili e marginalizzate dalla società, considerate folli o semplicemente diverse, una simpatia quasi certamente ricollegabile a un episodio della sua infanzia. Durante un'escursione organizzata dalla scuola elementare, le capita infatti di passeggiare nei pressi di un ospedale psichiatrico e scorgere in alto le silhouette di alcuni pazienti oltre le grate delle finestre: Taguchi racconta di essersi immediatamente accorta che quelle persone fossero diverse, ma in quel frangente non era, per ovvie ragioni, riuscita a comprendere in che cosa consistesse la loro diversità (Fūtokō, 2008; Nakagawa, 2014). Tornando all'età adulta, a distanza di pochi anni dalla morte del fratello, grazie soprattutto alla collaborazione con un web magazine, arriva a comprendere che per “guarire” dall'isolamento volontario e rientrare nei network sociali esiste una cura molto efficace: comunicare, unirsi, anche virtualmente, con le altre persone. Collegarsi.

In effetti, leggendo Taguchi Randy, è possibile identificare una parola chiave, un hashtag comune a tutta la sua produzione a partire dal romanzo d'esordio *Presa elettrica* (*Konsento*, trad. it. di G. Coci, Fazi, 2006), la cui scrittura è stata ispirata proprio dalla morte del fratello: #connessione. Le sue opere evocano una prospettiva di convivenza e totale sinergia con le tecnologie di comunicazione e i nuovi media, che se da una parte riposiziona la soggettività in un mondo a metà tra quello naturale e incarnato, del conosciuto, e quello artificiale e disincarnato, dell'occulto, dall'altra riscrive il corpo, in particolar modo quello femminile, come un hardware dotato di un sistema operativo capace di instaurare una connessione con il computer centrale

rappresentato dalle antiche culture indigene e dalla memoria collettiva nonché capace di espandere la propria, piccola memoria attraverso l'uso di altri *devices*.

L'importanza di collegarsi e rimanere connessi gli uni con gli altri, così come la ricerca del sostegno reciproco, emergono anche nelle altre opere di Taguchi Randy, come nei reportage di viaggio e nei saggi su cibo e alimentazione o sui problemi relativi alla bomba atomica e al nucleare, ma sono evidenti soprattutto nella trilogia ideale costituita dai tre *denpa-kei shōsetsu* (Fuse, 2001, p. 327),⁵³ ovvero *Presa elettrica*, *Antenna* (*Antena*, trad. it. di G. Coci, Fazi, 2007) e *Mosaico* (*Mozaiiku*, trad. it. di G. Coci, Fazi, 2008),⁵⁴ scritti di getto tra il 1999 e il 2001, e nel racconto breve *Cyborg Nana* (*Saibōgu Nana*, nella raccolta *Hae otoko. Kusa jun'ai shōsetsu-shū*, Bungei bunshun, 2009), per questa ragione scelti come oggetto di studio del presente capitolo. Queste opere problematizzano il mito del sé stabile e individuale attraverso dei rapporti di connessione tra gli individui che sperimentano il collasso dei confini corporei e spazio-temporali, così come la concezione del corpo femminile e del ruolo della donna.

⁵³ Il termine *denpa-kei*, scritto con i caratteri di *denpa* 電波, onde elettromagnetiche/radioonde, e *kei* 系, tipologia, è utilizzato sin dall'epoca Shōwa per indicare le persone convinte di captare parole, ordini e informazioni direttamente nelle loro menti attraverso delle "onde", soggetti ovvero che presentano allucinazioni uditive. Con il tempo, è arrivato a indicare tutti coloro che soffrono di manie di persecuzione, ossessioni, schizofrenia e altre patologie, includendo anche i fanatici (convinti di ascoltare le parole di Dio), coloro che sperimentano il paranormale o hanno disturbi bipolari. Ovvero, le persone "disconnesse" con il mondo che le circonda e incapaci di captare i segnali comuni perché sintonizzate su altre frequenze (*Kūki yomenai* o *KY*, incapaci di "leggere l'atmosfera", ma anche *hikikomori* e le altre categorie elencate in apertura del capitolo o gli *Indigo children*, di cui si parla in *Mosaico*). La trilogia di Taguchi Randy, conosciuta in Italia per essere incentrata su "spiritualità, sesso e tecnologia", ha come protagonisti diversi tipi di soggetti *denpa-kei* e, come si vedrà, anche *Cyborg Nana* può essere inserito nell'interpretazione di Fuse di *denpa-kei shōsetsu* – intraducibile in italiano, ma che, considerando l'importanza delle onde elettromagnetiche e della comunicazione all'interno delle singole opere, è possibile rendere, in senso lato, "romanzi delle onde".

⁵⁴ Com'è ormai ben noto, i titoli dei tre romanzi sono interpretabili sia come tre componenti della tecnologia elettronica e informatica (la presa di corrente indispensabile per qualsiasi apparecchio elettronico, l'antenna dei ricevitori e dei telefoni cellulari, i pixel che formano le immagini sui monitor), sia come tre riferimenti al mondo dell'eros (la presa elettrica sta alla vagina come l'antenna sta al pene, mentre *mozaiiku* è il termine che in lingua giapponese indica la tecnica di censura nei film erotici). In entrambi i casi, la parola chiave è ancora una volta la connessione e la sintonizzazione con l'altro: «è una relazione metaforica, si sintonizzano i canali, si clicca, si invia e si riceve» (Kamata e Taguchi, 2001, p.44).

4.1 – La regina delle connessioni

Taguchi Randy apprende l'importanza e la portata del comunicare con le altre persone grazie alla connessione delle connessioni, quella a Internet. Conclamata dalla critica come la pioniera nonché la «regina di Internet» (Coci, 2006, p. 36; Miyoshi, 2001, p. 40; Red Circle sezione autori), Taguchi è stata «la prima scrittrice nata dalla rete» (Kitsukawa, 2001, p. 48), alla quale approda quando Internet era ancora appannaggio di un'élite ristretta (si veda a questo proposito il Capitolo 3). Al giorno d'oggi gestisce un sito ufficiale (<http://randy.jp/>), un blog (<https://runday.exblog.jp/>), oltre a una pagina Facebook (@Keiko-Taguchi), un account Twitter (<https://twitter.com/randieta>), una community che tuttavia non risulta più aggiornata (<http://chita-grandy.demeken.net/>) e un web magazine (<https://note.mu/randyt/m/m267b76a3f3a7>).

Taguchi nasce come Baba Keiko il 3 ottobre 1959, secondogenita di una famiglia problematica che la critica internazionale ha riconosciuto come esempio di nucleo familiare disgiunto del secondo dopoguerra. Com'è possibile leggere nella maggior parte delle interviste all'autrice, il padre, complice la frustrazione dovuta al mancato compimento della missione da *kamikaze* durante la Seconda guerra mondiale, si abbandona all'alcolismo e sviluppa una personalità violenta. Nel 1963, l'uomo decide di trasferire la famiglia a Ibaraki, dove Keiko frequenta le scuole fino al liceo. Keiko non è un'amante dello studio e spesso si assenta da scuola, ma matura un forte interesse verso la cultura New Age e il teatro, oltre che una passione smisurata per il cinema surrealista di Terayama Shūji (1935 - 1983). È proprio l'incontro con quest'ultimo a segnare un punto di svolta cruciale nella vita della futura scrittrice: nel 1976, a seguito delle numerose lettere da fan che aveva inviato al regista, la giovane Keiko riceve una telefonata da parte di Terayama in persona il quale le domanda di incontrarsi al Keiō Plaza Hotel di Shinjuku e le propone una piccola collaborazione. Terayama le chiede di trovare un ragazzo adatto a interpretare un ruolo in un suo film, offrendole dunque un incarico come *talent scout*. Prima di quel momento, Taguchi racconta di aver sempre vissuto convinta di non possedere doti particolari, ecco perché l'incontro con Terayama si rivela fatale: comprende per la prima volta che ogni persona possiede delle qualità, ma che, per

farle emergere, tutti abbisognano di un riconoscimento e una spinta (Miyadai e Taguchi, 2002, p. 127; Fütokō, 2008). Quello con Terayama, con il quale instaura sin da subito un ottimo rapporto maestro/discepolo che sfocia presto in amicizia, è il primo di una serie di contatti che Taguchi intesse a Tokyo, dove si trasferisce al termine del liceo malgrado l'opposizione della famiglia, senza tuttavia frequentare l'università.⁵⁵

Il suo percorso di formazione è da autodidatta: sfoglia libri sulle culture orientali e occidentali, libri di scienza, *manga*. Per quanto riguarda la letteratura, legge i romanzi di Murakami Haruki, Abe Kōbō (1924 - 1993), Ishimure Michiko (1927 - 2018) e Ōe Kenzaburō (n. 1935), affermando di amare anche gli scrittori internazionali come Herman Hesse (1877 - 1962) e Gabriel Garcia Marquez (n. 1927), ma è in particolare il racconto *Caleidoscopio* di Ray Bradbury (1920 - 2012) a farla innamorare.⁵⁶ A Tokyo lavora come *hostess* e *counter lady* in locali notturni e successivamente come impiegata, prima di dedicarsi al mondo dei web magazine e delle agenzie pubblicitarie, che scopre nel 1996 – a quasi quarant'anni, ma molto prima di tanti suoi connazionali.

Mentre presta servizio come impiegata in un'azienda di Marunouchi conosce Usui Yūji (n. 1949), fondatore insieme a Tsutsui Yasutaka (n. 1934), Hori Akira (n. 1944) e Kobayashi Kōji (n. 1957) del network di letteratura giapponese *JaliNet* (acronimo di Japanese Literature Network),⁵⁷ il quale le chiede di scrivere contenuti per la propria pagina. Taguchi accetta di buon grado, ma deve presto tirarsi indietro per i troppi impegni relativi al lavoro da impiegata. Per questa ragione, è possibile affermare che il vero debutto nel mondo on-line coincide con l'inizio della fruttuosa collaborazione con il mail magazine *Efuripe* ideato da Fukami Eiichirō (n. 1969).⁵⁸

⁵⁵ Le informazioni sulla vita dell'autrice sono tratte dalle interviste e dagli articoli citati in bibliografia, oltre che da un colloquio informale tra chi scrive e l'autrice svoltosi a Harajuku, Tokyo, il 28 luglio 2017.

⁵⁶ Il racconto, del 1949, è pubblicato in lingua italiana in più raccolte e in diverse traduzioni. L'ultima, del 2017, è compresa ne *L'uomo illustrato*, traduzione italiana di G. Lippi, Milano: Mondadori.

⁵⁷ Il sito www.jali.or.jp risulta ancora attivo, ma non aggiornato (ultimo accesso 18 gennaio 2019).

⁵⁸ Sulla rivista *Hatoyo!* furono pubblicati anche gli indirizzi web dei vari magazine a cui Taguchi partecipò nel corso degli anni Novanta. Tra questi, il sito di Fukami <http://writing-space.com> e quello del mail magazine *Efuripe* <http://www.mahoroba.or.jp/fukami/efp/>. A distanza di più di vent'anni, entrambi gli indirizzi risultano inattivi. Per la precisione, il sito www.mahoroba.or.jp è ancora attivo, ma è la pagina di un'associazione per il benessere sociale chiamata, per l'appunto, Mahoroba. In compenso, è ancora raggiungibile l'indirizzo <http://mentai.5ch.net/test/read.cgi/book/993469828/> sul quale sono ben visibili sia informazioni relative all'attività on-line di Taguchi e colleghi, sia,

All'epoca, come si è accennato in apertura, Taguchi non ha ancora maturato l'idea di diventare scrittrice: si è appena licenziata dal lavoro precedente a causa di alcuni spiacevoli episodi di mobbing, e partecipa alla community esclusivamente trascinata dal forte desiderio che qualcuno leggesse le sue cose – di certo non immaginava che la sua rubrica avrebbe riscosso un successo immediato. In seguito alla pubblicazione del racconto breve *Inu* (Il Cane, 1996) riceve una mail di complimenti dall'editor del web magazine *Mainichi comyunikēshon* Furubayashi Takashi, che segna l'inizio di una nuova avventura.⁵⁹ L'anno successivo, Furubayashi diventa il responsabile del magazine *PC WORK! HOTMAIL*, e, per prima cosa, domanda a Taguchi di collaborare con lui: è in quel periodo che Keiko adotta lo pseudonimo di Randy, più adatto alla sua personalità eclettica (non vi sono, infatti, fonti che attestino l'eventuale tentativo di mascherare la sua identità femminile): il successo è immediato quanto strepitoso, come dimostrano i lunghi commenti dei lettori ricchi di feedback positivi (Miyoshi, 2001, p. 38).

Tuttavia, per Taguchi, i collegamenti non si esauriscono al web magazine di Furubayashi. Tramite una serie di fortunate circostanze, viene in contatto con Tanaka Sakai (n. 1961), il quale le domanda di collaborare anche con la sua rubrica su MSN, e nel 1998 inaugura il mail magazine *Majikaru misuterī tsuā*. L'anno successivo, quando Tanaka sceglie di intraprendere la carriera di giornalista freelance, anche Taguchi Randy prova a rendersi indipendente. Nasce in questo modo il suo mail magazine personale, che in breve tempo raggiunge e supera i centomila lettori, un vero record considerando le possibilità di accesso a Internet in quegli anni (v. Capitolo 3). Internet diventa in questo modo uno spazio dove Randy comincia a creare nuove relazioni, privilegiando sia l'aspetto della quantità che della qualità (Kitsukawa, 2001, p. 48). Interagire con i propri lettori le permette di comprendere ulteriormente come «la comunità on-line possa mediare la mancanza di supporto nel

sfortunatamente, alcuni commenti da parte di *haters* – molti riguardano lo scandalo della pubblicazione di *Presa elettrica* e *Antenna*, quando Taguchi fu accusata di plagio per aver copiato contenuti sul sesso sadomaso presi da un sito internet; la casa editrice Gentōsha dovette scusarsi con i lettori e ritirare le copie in circolazione, ripubblicate dopo un'attenta revisione da parte della scrittrice. I siti qui citati sono stati consultati per l'ultima volta in data 31 gennaio 2019.

⁵⁹ A dispetto dell'omonimia con il celebre critico letterario scomparso, il Furubayashi Takashi di cui parla Miyoshi è una persona diversa. Per prima cosa, i *kanji* dei loro nomi non coincidono: il nome del critico si scrive 古林尚, mentre quello del corrispondente del successo di Taguchi si scrive 古林高. Su quest'ultimo, tuttavia, non è stato possibile reperire informazioni biografiche, ma ricostruendo la storia narrata nel report di Miyoshi si evince che diventa responsabile del magazine *PC WORK! HOTMAIL* nel 1997 ed è attivo anche durante tutto il 1998, l'anno di decesso dell'altro Furubayashi Takashi.

mondo esterno» (Shapiro, 2015, p. 174) e, motivata in particolar modo dalla volontà di raggiungere tutti coloro che, come il fratello, abbisognavano di quel preciso supporto, intensifica la sua attività di connessione persuadendo quelli che lo desideravano a raggiungerla a Tokyo e conoscerla di persona.

Quella operata da Taguchi si può definire a tutti gli effetti un'ottima strategia comunicativa, eppure lei stessa afferma di non amare particolarmente la parola “comunicazione” in riferimento alla sua attività on-line:

Credo che la comunicazione avvenga fondamentalmente tra un soggetto e un altro, che sia dunque uno scambio uno a uno. Quella che avviene tra uno e tanti soggetti non è comunicazione. Ecco perché su Internet non penso di “comunicare”. Finché non si è in presenza di un confronto diretto, non nascerà mai un cambiamento, nessuno potrà mai far cambiare qualcosa nell'altro. In questo senso, gli *hikikomori* possono contare esclusivamente su loro stessi per cambiare. Eppure, siamo più di sei miliardi, in questo mare di persone non dev'essere impossibile trovare qualcuno con cui parlare [...].

(Nagae, 2001, pp.18-19)

4.2 – Il sistema operativo nel corpo, la donna e il *Vagina power* in *Presca elettrica e Antenna*

Connettersi alla rete rappresenta per Taguchi Randy l'inizio del processo di comunicazione uno a uno finalizzato al cambiamento del sé. È chiaro che l'intento di Taguchi sia quello di importare nel mondo incarnato quanto appreso tramite l'esperienza virtuale grazie ai tre verbi che regolano le comunità on-line, ovvero «partecipare, condividere, interagire» (Arcani, 2016, p. 5). Connettersi, comunicare e raccontare possono diventare, in questo modo, la soluzione ai malesseri della quotidianità. In altre parole, una terapia, proprio come la scrittura ha rappresentato per Taguchi, la quale non ha mai nascosto, come si è già accennato, di aver cominciato a scrivere ispirata dalla morte del fratello, nel tentativo di rielaborarne il lutto (Taguchi, 2006; Fütokō, 2008; Nakagawa, 2014).

Taguchi Randy non è una scrittrice professionista. Dietro di lei non ci sono editor o produttori che la indirizzano verso un'opera o un tema, né tanto meno scrive per i

soldi o la fama. Scrive per se stessa, per avvicinarsi alle cose che non comprende pur essendo vicine a lei, per far emergere emozioni e sensazioni senza le quali non sarebbe possibile andare avanti, per vivere.

(Kitsukawa, 2001, p. 49)

Scrivere diventa per Taguchi un modo per collegarsi con il mondo dell'invisibile, dei morti, dell'occulto, della spiritualità, ma anche delle "onde" captate dai soggetti *denpa-kei*. Per instaurare questo particolare tipo di connessione, che richiede un notevole dispendio di energie, è tuttavia necessario liberare il proprio hard disk, né più né meno come si farebbe con la memoria di un computer. Taguchi afferma di aver rimosso i file in eccesso dal suo in seguito a un pellegrinaggio al santuario di Izumo, mentre pregava a mani giunte. Solo dopo «aver sperimentato il vuoto» (Kamata, 2014, p. 46) si è sentita, prendendo in prestito la metafora usata da Wataya Risa, reinstallata. Ha sintonizzato le "antenne", e captato le onde elettromagnetiche della scrittura.

Nella concezione di Taguchi, infatti, «tutte le persone, a prescindere dal paese e dall'epoca di nascita, che siano dunque nate in Islanda o a Ibaraki, se sono dotate dello stesso sistema operativo possono produrre cose simili» (*Ivi*, p. 43).⁶⁰ Taguchi è dell'idea che tutti siano in possesso di un sistema operativo – è con questi termini che si riferisce alla soggettività – capace di immagazzinare ed elaborare le informazioni provenienti dall'esterno. Così facendo, si posiziona, forse in maniera inconsapevole, all'interno di una visione informatico-umanista che vede la relazione tra corpo e anima simile «a quella tra media e informazioni, oppure tra linea telefonica e segnale, tra strumento musicale e suono o tra cucina e sapore: è sufficiente sostituire i termini. Le informazioni non sono sostanza e possono essere registrate su diversi media» (Shimada, 2017, p. 224). Come emerge in particolar modo dalla lettura di *Presa elettrica* e *Antenna*, entrambi incentrati sulla ricerca da parte dei protagonisti di una spiegazione alle morti e sparizioni misteriose che hanno coinvolto un loro familiare, tuttavia, non tutte le persone sono in grado di collegarsi e sintonizzarsi con le altre, in quanto il loro sistema operativo non lo consente, forse perché desueto o, al contrario, fin troppo aggiornato e dunque non compatibile con gli altri in

⁶⁰ Il riferimento all'Islanda non è casuale. Nell'intervista da cui è tratta la frase, Taguchi e Kamata discutono, tra le altre cose, di Björk Guðmundsdóttir, la cantautrice e produttrice islandese cui Taguchi Randy viene spesso accostata per via della somiglianza fisica.

circolazione – allo stesso modo di come un software del calibro di Windows 10 non sarebbe compatibile su un computer del 1995. Tra coloro che ci riescono, Taguchi colloca, per esempio, i soggetti borderline, come la Yuki di *Presa elettrica*, che in seguito alla misteriosa morte del fratello trovato in stato di decomposizione all'interno del proprio appartamento comincia a sviluppare un particolare senso dell'olfatto, quasi come se il suo naso fosse un organo a sé in grado di captare segnali, o il piccolo Yūya di *Antenna*, convinto dalla madre adepta di una nuova setta religiosa di essere la reincarnazione della defunta sorella Marie e per questa ragione indotto in uno stato di schizofrenia.

Quando Yuki, la protagonista di *Presa elettrica*, comincia a soffrire di allucinazioni e si rivolge, su suggerimento della vecchia compagna di studi appassionata di sciamanesimo, allo psichiatra Yamagishi, questo, parlando dei propri pazienti, le confessa di amare i più fragili e le espone la propria idea riguardo il loro sistema operativo:

Si sa, può volerci anche un intero decennio per curare una schizofrenia, una depressione o, che so, una personalità multipla. E alla fine nessuno ti garantisce che il tuo lavoro sarà coronato dal successo, potrebbe essere stato tutto inutile. [...] ti confesso che a me gli schizofrenici interessano... Oserei quasi dire che mi piacciono. Sai, a volte questi individui dalla personalità così fragile e frammentata possono rivelarsi di una dolcezza estrema. Puri e innocenti. La loro struttura emotiva è diversa. Sono dotati, usando un linguaggio informatico, di un sistema operativo che non è quello solito.

(Taguchi, 2006, p. 217)

Oggi quasi tutti pensano che ogni disturbo possa essere spiegato in termini di traumi, ma questo tipo di logica è valido soltanto se la psiche in questione ragiona in base al sistema operativo comune, quello che gira nella testa della maggior parte di noi. Con una psiche Windows, forse, i traumi possono spiegare ogni cosa. Ma con una psiche Mac non bastano. E ultimamente c'è sempre più gente che usa sistemi diversi, di questo ne sono sicura. Nella maggior parte dei casi si tratta di individui dotati di una sensibilità straordinaria, che hanno trovato nuovi modi di elaborare le cose. Il problema è che non esistono ancora manuali per un uso corretto di questi nuovi sistemi. Così come mancano i software adatti. E allora la gente pensa che funzionano male o che siano addirittura da buttare. La verità, naturalmente, è che si tratta di

sistemi operativi in via di sviluppo. Chissà, forse sono nuovi sistemi sperimentali concessi in prova!

(Ivi, pp. 218-219)

Ma se tutti i soggetti borderline sono in possesso di un sistema operativo speciale, vi sono delle persone ancora più particolari, dotate sin dalla nascita dell'unica porta di accesso per quel mondo a metà tra l'incarnato e il reale, l'unica porta usb dell'occulto e dell'eros, presa di corrente della vita: le donne, dotate di vagina e utero.

Prima di procedere oltre, è opportuno qui compiere un piccolo balzo all'indietro per comprendere quale altro evento abbia influenzato l'autrice e l'abbia portata a concepire un nuovo esempio di donna che decisamente si scosta dai tradizionali modelli di femminilità.

Vi è, alla radice della scelta di Taguchi Randy di collaborare con il primo web magazine on-line, oltre alla volontà di ricevere e offrire sostegno umano maturata, come si è già detto, dopo la morte del fratello, anche il desiderio di tessere in prima persona delle relazioni e riscoprirsi donna dopo la nascita della figlia avvenuta nel 1996. La gravidanza, il parto e il periodo immediatamente successivo, rappresentano infatti per Taguchi una fase della vita in cui matura una nuova consapevolezza del proprio corpo: lo vede prima gonfiarsi, poi infrangersi poi allentarsi. Aveva concentrato tutte le proprie energie sul figlio, mettendo da parte se stessa e il marito, come racconta nel dialogo con Nagae:

Durante la gravidanza la pancia si fa sempre più grossa, si passa dall'essere una donna a essere una gestante. Poi avviene una rottura sanguinante e si partorisce. Dopo il parto, si viene cucite *là sotto*. Nel mio caso, *là sotto* mi faceva male anche con i punti, sedersi era diventato impossibile e avevo bisogno di utilizzare quei cuscini a forma di ciambella. Insomma: ero come un vecchio con le emorroidi, ah ah ah! Dopo tre mesi così, la bambina aveva cominciato a crescere, era diventata paffuta, e io mi sono dedicata interamente alle sue cure. Non avevo neanche il tempo di lavarmi i capelli, tanto che ho dovuto dargli un taglio netto. Per non parlare del vestire, poi, non badavo assolutamente a quello che indossavo. Con il parto, le ossa del bacino si allargano, e non si restringono di certo subito dopo. Ma, con le ossa in quella posizione, non ci si regge nemmeno bene in piedi. Era come se il corpo si fosse di colpo allentato, e così ho cominciato a lasciarmi andare. Tanto per fare un esempio, non potevo nemmeno

mettere i jeans, indossavo solo pantaloni con la vita elastica. Ma sentivo che se mi fossi lasciata andare del tutto, non sarei più stata una donna. Due anni in quelle condizioni e avrei perso completamente la fiducia in me stessa.

[...] Se non avessi trovato subito un modo per esprimere nuovamente me stessa, sarei finita sepolta dalla quotidianità. Ecco perché, credo, mi sono tanto impegnata a scrivere su Internet.

(Nagae, 2001, pp. 19-20)

Taguchi è ovviamente consapevole che il corpo della donna in fase di gravidanza si trasforma in qualcosa di dirompente, ma, allo stesso tempo, è evidentemente in apprensione per i cambiamenti subiti. Anche in questo caso, è superfluo specificare che le sue paure sono riconducibili alla morte del fratello, al timore di lasciarsi andare come aveva fatto lui. La scrittura si rivela dunque terapeutica poiché le consente di riacquisire una connessione con il resto del mondo ma, soprattutto, con se stessa e il marito. Nella stessa intervista annuncia infatti che, a causa dei mutamenti del suo corpo, anche il rapporto di coppia ne aveva risentito, e che la stesura di *Presa elettrica* e delle scene più erotiche aveva contribuito al ritrovamento dell'equilibrio matrimoniale. Dopo aver vissuto per qualche tempo con la spina staccata, ritrova nel sesso una sorta di rito sciamanico capace di riattivare le energie del corpo, e arriva a ideare un nuovo modello di donna che è fonte di energia, una sciamana capace di comunicare attraverso un linguaggio diverso da quello verbale e per questo motivo in grado di interfacciarsi con i più deboli.

A questo punto, viene lecito domandarsi come possa lo sciamanesimo, arte millenaria nata nei villaggi e praticata da pochi eletti, conciliarsi con le tecnologie di comunicazione, emblema del mondo globalizzato e maneggiate dai più? La risposta è semplice: tramite la vagina e l'utero.

Tutto sommato, le donne sono una cavità. Tale cavità è collegata con l'utero, e attraverso il piacere la sua regione più profonda può diventare una regione dell'anima intraducibile in una lingua. Perciò una donna non può parlare della propria cavità. [...] Per gli uomini è diverso, l'erezione è ben visibile e ne parlano in virtù di questa caratteristica. Ma per le donne l'utero è in tutto e per tutto un territorio dell'anima, rifiuta le parole, ecco perché per le donne sono stati necessari i racconti, le metafore, i miti e altre similitudini.

(Sano e Taguchi, 2000, p. 142)

Forte di questa nuova consapevolezza, Taguchi Randy concepisce una nuova categoria di donna che definisce “presa elettrica”, una donna ibrida, un “cyborg” che è incontro tra le antiche doti sciamaniche e le ultramoderne reti di connessione. Taguchi stessa si ritiene una “presa elettrica”:

Mi definisco una presa elettrica. Cos'è una presa elettrica? Un essere umano con un sistema operativo diverso da quello in uso finora. Il nostro sistema operativo non è ancora stato riconosciuto dalla società comune. Processiamo le informazioni in maniera diversa. Possiamo incorporare i dati collegando il nostro hard disk personale al computer principale del mondo. Tuttavia, non siamo ancora in grado di usare appieno il nostro sistema operativo. A dirla tutta, nemmeno io stessa so come fare per farlo funzionare al meglio. Ma sono stata felice di scoprire di possedere una diversa capacità di processare le informazioni. Prima di comprenderlo, pensavo di soffrire di nevrosi...

(Fujimoto, 2001, pp. 55-56)

Quasi le stesse parole le fa pronunciare, in *Presa elettrica*, a Honda Ritsuko:

Immagina che noi esseri umani siamo tutti terminali collegati a una grande unità centrale, va bene? Ora, ognuno di noi possiede il suo hard disk personale, ma è comunque collegato, nell'insieme, al computer principale. E questa connessione perpetua tra noi terminali e l'unità centrale avviene secondo lo stesso principio di una presa elettrica... Anzi, la connessione stessa è una presa elettrica. “Presa elettrica” non è un semplice sostantivo, ma un'azione... Mi spiego?

(Taguchi, 2006, p. 210)

All'interno del romanzo *Presa elettrica*, dopo aver sospeso la terapia psicologica e avere intrapreso un viaggio nei meandri del proprio animo, Yuki comprende di essere una “presa elettrica” capace di guarire gli uomini tramite i rapporti sessuali e diventa una vera e propria sciamana e terapeuta del sesso. La scelta di Yuki di rinunciare alla psicoanalisi e di riscoprire gli antichi riti sciamanici prima e la psichiatria dopo può ovviamente essere interpretata come una sorta di critica da parte di Taguchi nei confronti del mondo della psicoterapia, probabilmente dovuta alla sua convinzione che i soggetti borderline necessitino per prima cosa di

ristabilire una connessione poiché dotati di un sistema operativo differente, non di cure dovute a un presunto stato di pazzia (Taguchi non assume atteggiamenti aprioristici nei confronti della psicoterapia; tuttavia, simili toni di critica sono ripresi anche in *Antenna* nel personaggio di Miki, amica e compagna di studi del protagonista). In *Presa elettrica*, quando Yuki scopre il suo talento, sceglie di utilizzarlo a beneficio degli altri. Tramite il rapporto sessuale, offre un vero e proprio servizio di consulenza ai soggetti più fragili finalizzato a riattivare la circolazione, a riaccendere l'energia, a reinstallare i sistemi operativi altrui. Quando un cliente, un uomo (in *Presa elettrica* non vi sono riferimenti a deviazioni dall'eteronormatività), le domanda per quale ragione abbia scelto di intraprendere l'attività di terapeuta del sesso, Yuki risponde nei seguenti termini:

[...] forse perché andare a letto con un mucchio di uomini lo considero da sempre una specie di lavoro... Pensaci bene, non è così? Sono le nostre vagine che continuano a cambiare il mondo... È *questa qui* che dava coraggio a voi maschi sul campo di battaglia... È *questa* che prendeva dentro gli invasori e portava sangue nuovo alla stirpe, mescolando e unificando il mondo... *Questa* è la presa elettrica del mondo, dispensatrice di energia.

(Taguchi, 2006, p. 292)

Nella relazione tra Yuki e i suoi clienti, la vagina assume il ruolo del luogo che incorpora e fa suo il fallo, non del luogo che necessita di essere riempito dal fallo. Non è il vuoto, l'assenza, la mancanza. È la caverna che l'uomo attraversa per vedere la luce, lo spazio che abbraccia la sporgenza, il portale che collega con il mondo dell'occulto e con le conoscenze ancestrali, ora convertite in dati digitali che fluiscono da un sistema operativo all'altro. La prospettiva, nei rapporti sessuali con le "prese elettriche", è ribaltata in un nuovo paradigma che potremmo definire del *vagina power*,⁶¹ laddove *power* va inteso sia come potere politico, sia come energia

⁶¹ L'idea del *vagina power* è stata ispirata dall'analisi di Nina Cornyetz alla narrativa di Yamada Eimi. Nel suo saggio, Cornyetz scrive che «la vagina sfida il pene come luogo centralizzato del desiderio sessuale e del piacere, ma è sempre collegata al suo ruolo come pene. È l'organo che incorpora. L'approccio di Yamada al "vagina power" mi ricorda una vignetta vista tempo fa in un giornalino pornografico, in cui una ragazzina e un ragazzino stanno confrontando i propri genitali. Il ragazzino fa notare con orgoglio alla ragazzina la sua "mancanza", dicendole che lei non ha "uno come questo". Al che, la ragazzina risponde gelidamente: "E quindi? Con questa potrò averne quanti ne voglio!"» (Cornyetz, 1996, p. 436). La vignetta è abbastanza nota anche in Italia, nella variante in cui la

elettrica. Entrambi, infatti, risiedono, come si è visto, nella vagina. In questo modo, Taguchi detronizza l'uomo delle pratiche fallo-logo-centriche e ribalta completamente l'*agency* dei soggetti impegnati nell'atto sessuale, collocando la donna nella posizione privilegiata. Quando la sciamana pratica sesso cade in uno stato simile alla *trance*, dove a guidarla è la sua vagina, ora parte autonoma del suo corpo e luogo dove l'uomo può riappacificarsi con il resto del mondo. Se da una parte questa scissione vagina-utero/corpo può risultare come una pratica finalizzata a vivere il sesso in quanto atto che celebra la vita e privilegia la produzione (di piacere, ma anche di energia) alla riproduzione (Mizuta, 1995, p. 88), dall'altra, può essere intesa anche nei termini dell'antropologo Augè, il quale spiega in che modo il corpo stesso possa essere riletto come una parte di spazio:

Gli stessi organi interni o certe parti del corpo – reni, testa, alluce – sono spesso concepiti come autonomi, sede a volte di una presenza ancestrale e perciò oggetto di culti specifici. Il corpo diviene così un insieme di luoghi di culto: vi si distinguono zone che sono oggetto di unzioni o purificazioni rituali.

(Augè, 2018, p. 79)

La vagina e l'utero della sciamana sono due luoghi di culto da parte dell'uomo, ma sono, nel loro agire, soggetti. L'uomo è *l'altro*, il dominio appartiene alla donna, la quale controlla l'uomo grazie alle sue innate doti sciamaniche (poiché la vagina è sede di conoscenze ancestrali). E se questo era valido per Yuki in *Presa elettrica*, ancora di più lo è per Naomi nel romanzo successivo, *Antenna*.

Naomi è la regina delle pratiche sadomaso a cui si rivolge Yūichirō, voce narrante del romanzo *Antenna*. Dopo la misteriosa scomparsa della sorellina Marie, Yūichirō assiste allo sgretolamento identitario della sua famiglia: la madre, incapace di elaborare la scomparsa della secondogenita, prima mette al mondo un terzo figlio, Yūya, convinta che sia la reincarnazione di Marie nonostante sia un maschio, poi si unisce a una misteriosa setta religiosa; il padre, dopo aver imposto il silenzio sulla figlia scomparsa, muore a causa di un collasso cardiaco; Yūya, nato e vissuto a stretto contatto con la presenza del fantasma della sorella, soffre di gravi disturbi psichici ed è convinto di percepire Marie grazie alle sue "antenne", protesi sviluppate

bambina risponde: "No, però mia mamma dice che avendo questa, posso averne quanti ne voglio!" (v. Immagine 2).

dal suo sistema operativo capaci di captare dei segnali.⁶² Ossessionato dalla scomparsa di Marie ma desideroso di trovare delle riposte, Yūichirō, come Yuki in *Presa elettrica*, intraprende un percorso nei meandri più profondi sé e, grazie alla compagna di studi Fujimura Miki, entra in contatto con Naomi, «sciamana del sadomaso» (Taguchi, 2007, p. 134) dotata di misteriosi poteri taumaturgici.

Naomi è una donna sfuggente, padrona del proprio lavoro ma con un passato avvolto nel mistero, capace di dominare gli uomini che si rivolgono a lei finanche a umiliarli. È convinta che la libido controlli l'inconscio delle persone e che sia la porta di accesso ai mondi interiori, dell'occulto e anche della morte (Scrolavezza, 2012; Novielli e Scrolavezza, 2012): senza aprirla, è impossibile giungere alla nostra essenza. Quando Fujimura Miki parla di lei a Yūichirō, afferma di aver letto su Internet di un romanzo intitolato *Presa elettrica* in cui si narra di una prostituta capace di curare le persone tramite il sesso, facendo notare la somiglianza con Naomi (Taguchi, 2007, p. 175). L'autoreferenzialismo di Taguchi in questa sede è ambiguo: risulta infatti difficile, in questo momento della narrazione, pensare che Naomi possa essere il nuovo nome d'arte di Yuki, poiché Naomi dichiara di non concedere il proprio corpo ai clienti e di poterli dominare esclusivamente tramite la forza dell'immaginazione – senza dunque attivare la sua “presa elettrica”. Tuttavia, Naomi, come Yuki, è ben conscia che il desiderio sessuale domina le dinamiche del mondo, e che sia la donna a condurre il gioco:

La filosofia, le pratiche ascetiche, l'illuminazione... Niente può sostituire il sesso! Chi non fa sesso, continuerà a vivere sempre con la lingua a penzolini e la bava alla bocca. Finché esisterà la capacità riproduttiva, saremo inevitabilmente dominati dai nostri corpi in calore. Credi forse che siano tutte fandonie? E che mi dici allora di tutti quegli uomini di potere, in ogni parte del mondo, che hanno perduto buona parte del loro prestigio perché non sono riusciti a reprimere gli istinti sessuali? Avresti forse il coraggio di dire che si tratta solo di un caso? L'unica verità è che noi, uomini e donne, desideriamo fare sesso finché viviamo. Non c'è nulla da fare, è così: la vita si rigenera

⁶² Yūya è quasi adolescente quando comincia a sviluppare le “antenne”. Il dottore che lo ha in cura spiega l'importanza cruciale rivestita dall'adolescenza nei seguenti termini: «il nostro corpo e la nostra mente si forgiavano soprattutto durante l'adolescenza, che può essere considerata come un periodo in cui i software utilizzati fino a quel momento vengono completamente sostituiti» (Taguchi, 2007, p. 35). L'adolescenza, il passaggio dall'età in cui si è bambini a cui si è adulti, ovvero il passaggio da persona asessuata a uomo o donna costruito culturalmente, è vista, nell'ottica di Taguchi, come un cambio di sistema operativo – non un semplice aggiornamento, bensì una totale sostituzione.

mediante la riproduzione. Tutti noi nasciamo con un corpo allo scopo di riprodurci. Anticamente, ne erano tutti ben consci. Siamo noi uomini moderni ad averlo dimenticato.

(Taguchi, 2007, p. 227)

D'altra parte, al termine del romanzo, dopo averlo dominato psicologicamente e indotto all'autolesionismo, Naomi concede un rapporto sessuale a Yūichirō – il quale ha, poco tempo prima, ritrovato il vero se stesso infilando la sua spina dentro Miki (che si scopre in questo modo essere un'altra “presa elettrica”). Tramite quell'unico rapporto sessuale, Naomi rimane incinta, ma la sua non è una gravidanza regolare, in quanto sviluppa una mola vescicolare. Dopo l'aborto, scrive una lettera a Yūichirō nella quale rivela qualcosa di più a proposito dell'essere donna e offre alcuni spunti che inducono il lettore a riconsiderare l'ipotesi che lei e Yuki siano in realtà la stessa persona:

La gravidanza è pura energia, è una questione di forza di concentrazione. Ero al settimo cielo. Ma al secondo mese, hanno scoperto che si trattava di una gravidanza anomala. “Mola idratiforme”, questo il termine esatto.

[...] Quando me l'hanno detto, mi sono resa conto una volta per tutte dell'enorme quantità di sedimenti umani accumulatisi nel mio corpo in questi dieci anni. Forse, guarivo gli uomini utilizzando l'utero, fonte della vita [...].

Ho espulso quei chicchi dalla pancia uno dopo l'altro. Forse, ognuno di essi rappresentava la natura, le maledizioni e la fantasie degli uomini che ho incontrato e accettato dentro di me.

[...] Io, attraverso la gravidanza e l'aborto, ho finalmente espulso tutti i residui che si erano ammassati dentro di me. Il corpo femminile è qualcosa di veramente straordinario. Noi donne siamo capaci di incamerare veleno e poi di liberarcene. E riusciamo a vivere più a lungo di voi uomini. Sono profondamente grata di essere nata donna. Che ironia: conoscevo gli uomini a menadito, ma sapevo poco o nulla di me in quanto donna.

(Taguchi, 2007, pp. 293-294)

Grazie a queste parole, Naomi lascia intendere di aver curato altri uomini prima di Yūichirō accogliendoli nella vagina. Di conseguenza, non è da escludere che, in passato, Naomi sia stata Yuki – anche se pare che la madre di Naomi sia una donna di origini straniere. Ma finché Yuki aveva esercitato la propria attività di “presa

elettrica”, aveva separato l’utero dal resto del corpo e dalla sua funzione riproduttiva, quasi come se la modalità “presa elettrica” prevedesse la contraccezione. Per contro, Naomi, regina del sadomaso che si astiene dai rapporti con i clienti, ha riposizionato l’utero all’interno del corpo: ecco spiegata la ragione della sua gravidanza. Evidentemente, però, il “software” nel suo utero aveva accumulato troppi virus durante la precedente attività, e non è riuscito a completare l’installazione dell’embrione. Tuttavia, l’aborto che ne consegue non è affatto considerato come un fallimento: sebbene Naomi non abbia generato una nuova vita, infatti, tramite questa esperienza ha potuto rigenerare la sua. Dopo lunghi anni di esperienze, ha finalmente scoperto le potenzialità del suo sistema operativo e ha imparato a utilizzarlo in tutte le sue funzionalità. Fino a quel momento, aveva esclusivamente effettuato dei download, mentre ora sa cancellare ed espellere le informazioni.

4.3 – *Ceci tuera cela?* Ripensare tecnologia e natura in *Mosaico*

Nonostante rappresenti il capitolo conclusivo della trilogia ideata da Taguchi Randy, per diversi aspetti *Mosaico* differisce dai primi due volumi. Come *Presa elettrica* e *Antenna*, è imperniato attorno all’indagine da parte di una protagonista impegnata a salvare soggetti schizofrenici (questa volta esterni all’ambito familiare) e contiene frequenti riferimenti al sesso, alla spiritualità, alle culture New Age, ai fenomeni di isolamento sociale e, soprattutto, alle tecnologie di comunicazione. Tuttavia, aleggia al suo interno un’atmosfera assai differente rispetto a quella dei romanzi che lo hanno preceduto. Se *Presa elettrica* e *Antenna* appartenevano a una dimensione reale e presentavano una visione tutto considerato positiva della tecnologia, una tecnologia in questo momento ancora analogica (rappresentata dall’elettricità), *Mosaico* rientra per contro nella dimensione dell’iperreale (Scrolavezza, 2012) e assume una visione parzialmente tecnofobica.

Nel celebre incipit *in media res*, la protagonista Mimi si trova sul cavalcavia di Shibuya un momento dopo aver perso di vista Masaya, il ragazzo problematico di cui avrebbe dovuto occuparsi. Davanti ai suoi occhi si staglia l’immagine al tramonto della gigantesca stazione puntinata dalle luci dei neon, un mondo contaminato *tout court* dalla tecnologia in cui le informazioni, come le gocce di Coca Cola che

sembrano piovere dalla grande insegna pubblicitaria, zampillano da tutte le direzioni in un incessante fluire che non risparmia nessuno. Una simile apertura permette di afferrare subito l'ampio respiro del romanzo, non più ambientato all'interno di case, istituti, università o club riservati agli amanti delle pratiche più estreme, bensì all'esterno, nel cuore della metropoli, in un microcosmo magmatico invaso da una moltitudine di edifici e nugoli di persone che, al pari di piccole macchine telecomandate, attraversano il grande incrocio.

I dintorni della stazione pullulano di gente. È un flusso ininterrotto che s'insinua dovunque, diramandosi e ricongiungendosi a ritmo vertiginoso. Osservare questa folla impazzita mi fa ribrezzo. Quella marea umana, in cui è impossibile distinguere i volti delle singole persone, dà l'idea di uno sciame di insetti.

(Taguchi, 2008, pp. 9-10)

Echi di musica e il trambusto della folla mi rimbombano nella testa. Le luci delle insegne intermittenti mi abbagliano la vista. Il respiro di migliaia e migliaia di persone costituisce l'odore di Shibuya. [...] C'è troppa luce, tanto da darti il capogiro e da obbligarci a tenere gli occhi socchiusi. Il buio qui non esiste e le persone vanno e vengono senza essere seguite dalle proprie ombre, a mo' di fantasmi.

(Taguchi, 2008, p. 11)

Sin dalle primissime righe, si dispiega dunque uno scenario avveniristico di coesistenza tra natura e tecnologia, la visione di un nuovo habitat ibrido che è al contempo potenzialmente utopico e distopico. Taguchi delinea un quadro attuale della città che, se da una parte è illuminata a festa e pervasa da suoni di ogni tipo, dall'altra sembra in procinto di una terribile rottura causata dalla sovrabbondanza e dall'eccesso. Si percepisce, proseguendo con la lettura, un sentimento assai simile alla paura atavica della fine del mondo e della scomparsa dell'*homo sapiens* a favore di un nuovo essere ibrido dotato di un'intelligenza superiore, aumentata dai dati. Nonostante il ripetuto avvertimento di un possibile *meltdown*, di una catastrofe urbana, dell'imminente "microondizzazione" della città, per citare il termine ripetuto all'interno del romanzo, però, non si avverte in *Mosaico* alcun tratto fantascientifico: difficile immaginare che da un momento all'altro possano sbucare creature misteriose dal sottosuolo o irrompere nella scena navicelle spaziali capitanate da cloni spediti su pianeti paralleli intenzionati a dichiarare guerra alla razza umana,

senza contare che uno degli elementi caratteristici della letteratura di fantascienza è l'oscurità, mentre a Shibuya domina la luce. La razza umana esiste ancora, tutti i personaggi che si avvicinano nella narrazione le appartengono. Semplicemente, vive in un periodo storico, l'epoca contemporanea, dove «il confine tra innovazione e ricerca nelle scienze e nelle tecnologie, e fantascienza non è mai stato così labile» (Arcagni, 2016, p. 159). Gli uomini abitano in agglomerati urbani che sembrano modificare il loro corpo e che, a loro volta, sono rimodellati a immagine e necessità umana, poiché i confini tra i soggetti, i loro corpi e il mondo esterno stanno subendo un processo di radicale ridefinizione (Haraway, 1991; Plant, 1993). Da questo punto di vista, *Mosaico* contiene alcuni elementi avanguardistici che rimandano all'immaginario *cyberpunk*, tra cui lo spostamento dell'attenzione sulle percezioni soggettive, i riferimenti alla psichedelia, il dispiegarsi di spazi virtuali nel mondo reale e l'apertura al mondo dell'inconscio e dell'occulto (anche se, come si è visto, quest'ultimo era già presente sia in *Presa elettrica* che *Antenna*; si veda Coci, 2006).

È anche in virtù di questa ragione se *Mosaico*, pur essendo stato pubblicato per la prima volta nel 2001, risulta tuttora un romanzo attuale. Sono senz'altro assenti le tecnologie sviluppate negli ultimi dieci anni, come gli smartphone, i tablet, i social network o le app in grado di condividere contenuti audiovisivi e monitorare gli status di attività, ma una sua rilettura odierna non recherebbe lo stesso senso di estraniamento di *Install* di Wataya Risa. I mezzi di comunicazione, i soggetti, i *prosumer* della tecnologia (Ortoleva, 2009, p. 32), così come i timori e i sentimenti descritti, non sono, a differenza del software e della chat-room usati dalla giovane Asako, sorpassati, al contrario. *Mosaico* drammatizza «le paure che il crescente dilagare da parte della tecnologia nell'ambito delle relazioni interpersonali suscita» (Scrolavezza, 2012, p. 490), paure oggi sempre più amplificate dai fenomeni virali che dilagano in Rete o diffusi dai media, basti pensare ai casi di *cyber bullismo* o agli inquietanti episodi della serie di successo prodotta da Charlie Brooker per Endemol e acquistata da Netflix, *Black mirror*.

Masaya è iscritto alla mailing list di una strana organizzazione conosciuta come Comitato di soccorso del Redentore, un vero e proprio dispositivo di potere, se osservato attraverso la lente focaultiana, che invia continuamente messaggi ai propri seguaci sulla pericolosità delle onde elettromagnetiche rilasciate dai telefoni cellulari, onnipresenti all'interno del testo – laddove in *Presa elettrica* e *Antenna* non sono quasi nominati (in *Antenna* l'invasione maggiore è quella del mezzo televisivo).

[...] Lo sapevi che il tuo cellulare è uno strumento terrificante?

No? Allora te ne spiego subito il perché.

Un telefono cellulare genera onde elettromagnetiche. Si tratta di microonde di eccezionale potenza [...]. Ora, devi sapere che le onde di un forno a microonde sono molto simili a quelle dei cellulari. Pertanto, quando porti il cellulare all'orecchio e conversi, è quasi come se accostassi la tua testa a un microonde. [...] In effetti, le microonde determinano un'alterazione della materia. La materia, investita da quel tipo di onde, subisce una sorta di metamorfosi. Ecco, diciamo che si "microondizza". Ora, anche tu, continuando a utilizzare il tuo cellulare e senza minimamente accorgertene, ti stai trasformando in un essere umano "microondizzato".

(Taguchi, 2008, p. 147)

Questa prima mail, seguita da innumerevoli altre, profetizza la fine dell'essere umano come noi lo conosciamo. Annuncia nientemeno che una prossima metamorfosi, la trasformazione dell'*homo sapiens* in un essere umano "microondizzato", un uomo-macchina la cui ibridazione procede con un'accelerazione senza precedenti.

Il telefono cellulare, se utilizzato troppo a lungo in prossimità del cervello, provoca "microondizzazione". La "microondizzazione" non altera la natura dell'essere umano. Pur non causando alterazioni esteriori, determina tuttavia la trasformazione che riguarda i singoli atomi, investiti dalle vibrazioni, per cui non ci troviamo certo di fronte a un fenomeno percepibile mediante la vista. A mutare è, in maniera innegabile, la struttura del nostro sistema vitale.

(Ivi, p. 149)

La struttura cui fa riferimento Taguchi è evidentemente lo stesso sistema operativo di cui si parlava in *Presa elettrica* e *Antenna*, il software interno di cui tutti gli esseri umani sono muniti e che li rende, in virtù di questa particolarità, cyborg. In effetti, in *Mosaico*, il concetto di cyborg è molto forte, e riprende sia la metafora dell'incontro con l'altro elettromeccanico, poiché le onde intaccano direttamente il sistema operativo insito in ogni individuo, sia la metafora dell'incontro con l'altro genetico, poiché tale sistema operativo è indissolubilmente collegato al DNA umano e creerà un nuovo uomo, capace di processare le informazioni in maniera diversa. Mimi stessa, per la sua apparente freddezza e la mancanza di sentimenti come

l'amore materno, afferma di essersi guadagnata il soprannome di "cyborg" mentre arruolata nelle Forze di autodifesa. Mimi sfugge alle rappresentazioni classiche di femminilità, e possiede uno straordinario equilibrio psicofisico che le permette di incamerare ed espellere al momento tutte le informazioni (Taguchi, 2008, p. 263). Il cyborg proposto all'interno di *Mosaico*, di cui ancora una volta è Mimi, una donna, l'emblema, è un nuovo ibrido, il quale, lungi dall'essere sacrilegio, è collegato a una nuova forma di santità.

L'uso prolungato del telefono cellulare è causa di disgregazione psichica. Il tuo sé demolito, grazie allo speciale network per telefoni cellulari, può però ricomporsi e dare vita a un nuovo sé collettivo. Il cellulare non è un semplice strumento di comunicazione, in quanto esso cela un significato molto più profondo. Il cellulare è difatti il messaggero di Dio, ossia il Redentore che Dio ha invitato su questa terra alla fine del secolo [...]. Il nuovo Redentore riuscirà, per mezzo delle onde elettromagnetiche, a stravolgere l'esistenza dell'essere umano e a conferirvi nuova foggia.

(Taguchi, 2008, p. 151)

Il telefono cellulare, strumento portatile ideato e creato dall'uomo, rifoggerà a sua volta l'uomo in quanto nuovo Redentore, riproponendo il mito/sogno della creazione e del dominio che per secoli l'essere umano ha tentato di rincorrere (si pensi ai casi letterari più celebri quali *Frankenstein* o *Pigmalione*), fondendo per la prima volta «in un unico essere il creatore e la sua creatura» (Caronia, 2008, p. 24). Inoltre, dal momento in cui le conversazioni scritte hanno permesso a ogni individuo di sentirsi «padrone della comunicazione» (Scrolavezza, 2012, p. 490), il passo verso il desiderio di onnipotenza e creazione sarebbe stato, prevedibilmente, breve. Attraverso questa metafora, Taguchi sembra suggerire la necessità di una nuova ontologia dell'essere umano, un essere che svilupperà un sistema operativo capace di sintetizzare l'effetto delle onde anziché subirne l'influenza. Ecco allora che tra le due categorie di *homo sapiens* attualmente esistenti, *homo diarroicus* (uomini capaci di espellere immediatamente le informazioni ricevute a cui appartengono, tra gli altri, *hikikomori*, *freeters* o *neet* e di cui Mimi e Naomi sono, come si è visto, un esempio) e *homo stiticus* (uomini che accumulano le informazioni ricevute e che soccombono al loro peso, al pari del giovane Masaya) sarà necessario evolversi in direzione della prima. Affinché ciò accada, però, è necessario, ancora una volta, disgiungersi e

ricomporsi in un nuovo sé collettivo, perché ogni modifica del sé è inevitabilmente accompagnata da pratiche di liberazione. Affrancare il proprio sé dal corpo e collegarlo a un sé collettivo, ecco che cosa prega l'uomo contemporaneo. Il suo strumento di preghiera, la croce cui inginocchiarsi, il rosario da sgranare è, ovviamente, il telefono cellulare, come non manca di ricordare l'ennesima mail da parte del Comitato:

Il telefono cellulare è uno strumento di preghiera.

“Fa che possa collegarmi con qualcuno...”. È questo il tuo più grande desiderio, no? Ebbene, non ti sei forse già convinto che, per mezzo del tuo cellulare, puoi essere in grado di collegarti con chiunque? Sì, proprio così, grazie al cellulare, sei finalmente a contatto con il mondo.

(Taguchi, 2008, p. 152)

Il telefono cellulare è la croce del XX secolo, che produce effetti tutt'altro che trascurabili sul corpo umano. Se hai paura di cambiare, ti consiglio di liberarti immediatamente del tuo cellulare.

(Ivi, p. 155)

Ma se il telefono cellulare è lo strumento di preghiera, allora il luogo di culto è la grande stazione di Shibuya, gigantesco incrocio attraversato da una marea di individui con lo sguardo puntato sullo schermo.

Lascio vagare lo sguardo mentre ruoto piano la testa. La maggior parte delle persone è ferma e tiene gli occhi incollati sul display del cellulare; alcuni scrivono un messaggio, altri si limitano a leggere. Sembra che stiano pregando, in coro. È una scena surreale. In questo momento sono tutti collegati alla rete, in piedi e concentrati, col cellulare stretto in mano. Questo significa che adesso l'emissione di microonde è massiccia, per lo meno in quest'area. Sì, è lecito pensare che da queste parti l'utilizzo del telefonino sia di gran lunga superiore alla media.

(Taguchi, 2008, p. 183)

A Shibuya, i fedeli si radunano in una preghiera collettiva, come ben evidenziato dal passaggio descritto all'interno del libro in cui tutti ricevono una mail dal Comitato e si fermano nello stesso, preciso momento, creando una scena densa di

pathos. Una folla di credenti (o fanatici?) che si immobilizza in risposta a un comando divino:

Uno squillo del cellulare mi segnala l'arrivo di un messaggio.

Nello stesso istante, il cellulare di Kanō emette una melodia di ricezione messaggio.

Tiro fuori il cellulare dalla tasca in tutta fretta e, percependo un'atmosfera isolata, sollevo lo sguardo in direzione del grande incrocio della stazione di Shibuya: il flusso umano si è fermato come d'incanto e tutti, telefonino alla mano, tengono gli occhi fissi sul display. Sembra una specie di rito di massa, dal quale nessuno è escluso. Sono tutti lì immobili, impegnati nella medesima azione. È incredibile, per non dire assurdo. Attonita, do anch'io un'occhiata al cellulare. Il messaggio recita:

Il fondo di Shibuya sta per staccarsi. Collegatevi tutti!

(Taguchi, 2008, p. 202)

Shibuya assume in questo modo il ruolo di una mastodontica «cattedrale contemporanea» (Fuse, 2001, p. 329). Per giungere a questa conclusione, nella sua postfazione al romanzo giapponese, il critico d'arte Fuse parte dalla concezione che ha di "mosaico" affermando di aver pensato per prima cosa ai mosaici presenti nelle grandi chiese italiane. Se, sulle prime, aveva creduto di aver male interpretato il *concept* di *Mosaico*, dopo una lettura più attenta si era tuttavia reso conto di non avere totalmente frainteso l'intenzione del termine. I mosaici presenti nelle chiese italiane, scrive, raffigurano «un mondo divino che trascende la quotidianità», chiosando altresì che «la tecnica stessa del mosaico, in un certo senso, incarna la verità di Dio e dell'universo» (*Ivi*, p. 328).

Arriva dunque a concepire Shibuya, enorme centro urbano di Tokyo, come un gigantesco luogo sacro, una cattedrale che, anziché essere illuminata dalle luci riflesse dai mosaici, è illuminata dalle luci artificiali dei neon e degli schermi dei cellulari, in cui ogni singolo neon rappresenta un tassello.

Assumendo dunque Shibuya come nuovo luogo di culto contemporaneo, è possibile paragonare la paura della sua "microondizzazione" a opera dei telefoni cellulari con il timore già provato dall'arcidiacono Claude Frollo nel celeberrimo romanzo del 1831 di Victor Hugo (1802 - 1885), *Notre-Dame de Paris* (trad. it di D. Feroldi, Milano, Feltrinelli, 2014). Di fronte alla visione del libro stampato, Frollo si domanda se il nuovo sistema di scrittura e di comunicazione non ucciderà il vecchio,

sintetizzando il suo terrore nel celebre dubbio: *ceci tuera cela*, questo ucciderà quello?

- Ahimè! Questo ucciderà quello.

[...]

- Ahimè! ahimè! le piccole cose vengono a capo delle grandi; un dente trionfa di un masso. Il topo del Nilo uccide il coccodrillo, il pesce spada uccide la balena, il libro ucciderà l'edificio!

(Hugo, 2014, posizione e-book n. 2974)

L'arcidiacono aveva già intuito che l'architettura fosse il primo esempio di linguaggio dell'uomo, e l'idea che un nuovo mezzo di comunicazione, nella fattispecie la stampa, potesse "ucciderlo" aveva suscitato in lui il terrore. Allo stesso modo, in *Mosaico* si avverte la paura che l'eccesso delle piccole tecnologie di comunicazione possa uccidere la maestosa architettura urbana e le conversazioni dal vivo, creando un collasso, schiacciando l'intera Shibuya sotto una mole di dati informatici. Le tecnologie di comunicazione, i telefoni cellulari, i cartelli pubblicitari, le insegne, le musiche e i neon uccideranno l'architettura? Uccideranno Shibuya? Ovviamente la questione è estendibile a ogni grande metropoli urbana, come teorizzato da Caronia:

Le metropoli, tanto quelle del mondo industrializzato quanto quelle dell'ex terzo mondo, stanno scoppiando: per la concentrazione della popolazione, per l'estrema complessità della loro organizzazione, per le dinamiche conflittuali tra diversi gruppi etnici, religiosi e sociali. A intervalli più o meno regolari, sociologi e futurologi prevedono il collasso dei grandi sistemi urbani. Le utopie telematiche fanno intravedere la possibilità di una loro radicale trasformazione, dello scioglimento dei luoghi di aggregazione fisica nel flusso di informazioni e di contatti virtuali possibili oggi (e ancor di più domani) nelle reti.

(Caronia, 1996, p. 35)

La catastrofe urbana porterà a una trasformazione, come avviene nel caso di ogni rottura. La natura di Shibuya sarà ripensata in base alle nuove tecnologie, in maniera tale da divenire il nuovo habitat ideale per l'essere umano di domani. L'architettura cesserà di essere spaziale e si trasformerà in una nuova architettura

della comunicazione. E se la comunicazione si decentrerà dal luogo fisico al luogo virtuale, si assisterà allora a un mutamento di proporzioni nei rapporti umani. Similmente, dal momento che tecnologia che invade il corpo è la stessa che trasforma le città (Caronia, 1996, p. 36), diventa quindi necessario ripensare all'architettura urbana come a una complessa opera che conserva le caratteristiche del corpo e che si esprime in un linguaggio intellegibile alla maggioranza della popolazione diverso da quello verbale, ovvero quello dei simboli.

Shibuya cesserà di essere un magma di suoni ed edifici e diventerà quanto di più vicino ci può essere alla natura: una madre. Le nuove tecnologie che invadono il corpo si esteriorizzano al punto da tradurre la cultura in natura, permettendoci di ripensare a Shibuya come a una donna munita di un grande utero capace di generare la vita all'ombra dell'imponente edificio sede dei magazzini *Ichimarukyū*, enorme pene che incombe sulla stazione (Scrolavezza, 2012). Ciononostante, non vi è, nella femminilità nascosta di Shibuya, alcun riferimento alla donna come creatura sottomessa o sottoposta all'uomo. La donna, in questo caso, non è *altro*. Al contrario: proprio perché Shibuya contiene in sé l'organo riproduttivo femminile è in grado di generare energia e collegare tra loro le persone, inviare messaggi di rinascita e speranza e connettere tutti allo stesso momento, Shibuya diventa il cuore pulsante del nuovo apparato "essere umano-macchina", una nuova madre natura – in contrapposizione all'edificio dei magazzini *Ichimarukyū*, il grande fallo, l'imponente simbolo costruito culturalmente.

La tecnologia non ucciderà l'architettura urbana. Semplicemente, la rifoggerà, come accade con il corpo umano. Taguchi sembra voler intendere che all'evoluzione informatica si accompagnerà una rivoluzione biologica, ovvero che i due processi di «personificazione della tecnologia» e di «tecnicizzazione della persona» (Ortoleva, 1999, p. 12) procederanno di pari passo.

Tale rivoluzione creerà uomini e donne sempre più connessi con il mondo dei dati digitali, come profetizzato da Masaya quando ha un'esperienza corporea e sorvola il cielo di Shibuya:

Mimi, in questo momento sto osservando Shibuya dall'alto, dal cielo. È bellissima, sembra una palla a specchi multicolore! Ci sono luci dappertutto. Shibuya è come un gigantesco androide in cui convivono uomini e macchine... O meglio, un androide in cui uomini e macchine sono una sola cosa. È incredibile, è pazzesco! È tutto fuso

insieme, così, caoticamente. La natura... La natura sembra scomparsa. Anche gli alberi e le piante del parco di Yoyogi e del santuario Meiji sono collegati alle macchine, ed è quindi ovvio che proprio le macchine svolgono un ruolo fondamentale nella nostra attività vitale. Ormai, sia i vegetali sia noi esseri umani non siamo più natura. Lo so, sembra assurdo, ma è così. Siamo parte di un circuito elettrico innestato in via definitiva nella natura, un circuito elettrico che lampeggia senza sosta incorporato in ogni essere vivente. Sì, questa è Shibuya! Questo siamo noi! Cos'è, del resto, la natura allo stato puro?

(Taguchi, 2008, p. 213)

La visione di Masaya altro non è che una visione dell'epoca postumana, in cui natura e cultura sono ripensate in virtù del carattere pervasivo della tecnologia. Come già notato da Caronia:

Se c'è qualcosa che possiamo chiamare “natura umana”, essa non è niente di più che una straordinaria predisposizione alla plasticità, alla duttilità e alle varietà comportamentali, come dimostra l'ampissimo ventaglio di lingue e di culture che gli esseri umani sono stati capaci di costruire dalla loro comparsa sul pianeta: siamo esseri della possibilità, in lotta perenne e accanita contro la necessità. La nuova fase di ibridazione con la tecnologia, insomma, non rappresenta una deviazione dalle premesse, non ci fa uscire dall'alveo della specie.

(Caronia, 2008, p. 14)

Anche Taguchi sembra ripensare tecnologia e natura in questo stesso modo: un *continuum* spontaneo della plasticità dell'essere umano. Siamo tutti, uomini e donne in maniera indistinta, piccoli tasselli del medesimo mosaico – sebbene, come si è visto, le donne posseggono un sistema operativo dotato di alcune funzioni aggiuntive –, un circuito globale precursore di una potenziale intelligenza comune, un sapere ancestrale condiviso, che comunica con i singoli tramite le loro antenne, poiché ogni individuo è, nel suo piccolo, un ricevitore connesso ventiquattr'ore su ventiquattro, sette giorni su sette.

E, al pari di Mimi che necessita di una memoria di supporto in quanto gode esclusivamente di ricordi temporanei e frammentati, cercheremo tutti l'ausilio di una memoria esterna: in quel momento, i telefoni cellulari da cui dipendiamo e sui quali facciamo affidamento si trasformeranno, assumeranno i connotati di una protesi

corporea, saranno una parte estesa di noi stessi. Taguchi sembra volerci avvisare sulle conseguenze della dipendenza tecnologica, ponendosi un dubbio tuttora irrisolto: diventeremo telefoni cellulari?

«Ci sono migliaia e migliaia di cellulari che camminano per le strade... Un vero esercito, l'uno dietro l'altro, lampeggianti e luccicanti. In apparenza sono comuni esseri umani, ma interiormente sono proprio dei cellulari. Poi ce ne sono molti altri che, pur restando più o meno umani, hanno una parte del corpo tramutata in cellulare. Gli uomini, ormai, hanno un sacco di cose attaccate addosso... Sì, come tanti accessori innestati qua e là sul corpo. Di esseri umani autentici ne sono rimasti ben pochi... Ormai sono quasi tutti un ibrido tra uomo e macchina!»

(Taguchi, 2008, p. 168)

È interessante notare come i concetti espressi all'interno di *Mosaico* si siano dimostrati egregiamente resistenti all'usura del tempo. Ciò, naturalmente, è dovuto al carattere flessibile e mutevole sia della tecnologia, sia del soggetto cyborg. Con il progresso delle tecnologie è lecito immaginare un ulteriore sviluppo della morfologia cyborg.

Da questo punto di vista, è particolarmente interessante notare come Taguchi abbia prefigurato l'ipotesi di un nuovo uomo che è ibrido tra essere umano e telefono cellulare. In *Mosaico* non ha tuttavia avuto modo di sviluppare il tema: malgrado i telefoni cellulari siano letteralmente onnipresenti all'interno del testo e a dispetto delle lunghe catene di e-mail premonitrici inviate dal Comitato di soccorso del Redentore, nessun protagonista viene, in definitiva, microondizzato.

Forse è anche per approfondire questo argomento che lo riprende, qualche anno più tardi, in un racconto inedito in Italia il cui titolo è sufficientemente eloquente: *Cyborg Nana*.

4.4 – Il corpo come *device*. *Cyborg Nana*

Cyborg Nana non rappresenta certo lo zenit della produzione di Taguchi Randy. Si tratta di un racconto minore, inserito all'interno della raccolta *Hae otoko. Kusa jun'ai shōsetsu-shū* (lett. “L'uomo mosca. Racconti di amori puri e putrefatti”), pubblicata

nel 2009 e mai tradotta in lingue straniere. Come suggerito dal titolo stesso, il volume raccoglie brevi storie di amori puri al punto da “andare in putrefazione”, amori ovvero che sfociano nella dipendenza, nell’adorazione, nell’ossessione. Amori malsani. *Cyborg Nana* è la storia di una giovane che, al pari di molte sue coetanee, ha sviluppato una vera e propria dipendenza dai telefoni cellulari. Dal punto di vista della trama, la storia è piuttosto semplice e lineare: Nana, una ragazza di ventuno anni, torna nell’angusto appartamento dove abita con la madre e la sorella minore senza trovarvi nessuno; incapace di resistere senza comunicare, comincia a inviare mail agli amici, alla mamma e alla sorella, prima di riaccendere, come da sua abitudine, i vecchi telefonini, finché, tutt’a un tratto, quello nero metallizzato comincia misteriosamente a squillare e la collega con uno sconosciuto intenzionato a presentarsi a casa sua.

Se da una parte la storia non contiene i tropi più ricorrenti nella narrativa di Taguchi Randy, come l’intenzione di compiere un’indagine da parte della protagonista (presente anche nei report di viaggio) o la presenza di soggetti schizofrenici e/o gli *hikikomori* (termine che viene comunque citato nel corso della narrazione), *Cyborg Nana* può essere interpretato come una piccola appendice alla celebre trilogia ed è, per la visione che offre del rapporto tra corpo, identità e tecnologia, particolarmente idoneo ai fini di questo studio. Soprattutto, risulta interessante notare il modo in cui raffigura l’interazione con i *device* portatili, i dispositivi di potere contemporanei che influenzano le modalità di interazione, le pratiche di (de)soggettivazione con il prossimo e l’auto-percezione del proprio corpo.

Protagonisti indiscussi della storia sono infatti i *keitai denwa*, i telefoni cellulari che in Giappone hanno creato, com’è ormai ben noto, una vera e propria sottocultura. Alla base della loro diffusa popolarità vi erano senz’altro le caratteristiche esterne quali le dimensioni e il peso tendenzialmente standard, la resistenza all’acqua e agli urti, la presenza di una fotocamera e la vasta gamma di accessori, i gadget e le periferiche con cui customizzarli (McVeigh, 2003; Hjort, 2003). Senza contare che nei primi anni Duemila erano già in possesso delle funzionalità *i-mode*, del servizio mail, della fotocamera, del navigatore, di software per il download di musica e del collegamento alla televisione digitale (Gottlieb e McLelland, 2003; Tabuchi, 2009; Poupée, 2012).⁶³

⁶³ Un’analisi condotta da Matsui, Suzuki e Ushio per la Goldman Sachs rivela come già nel 1999 vi fossero in Giappone più di 44,8 milioni di utenti con un abbonamento a telefoni cellulari e riporta una

Erano dunque dei potenti mezzi di comunicazione ibridi e malleabili, capaci, per questa ragione, di influire su ogni aspetto della vita quotidiana delle persone. In *Mosaico* è possibile notare due utilizzi diametralmente opposti dei telefoni cellulari: da una parte quello politico operato dai membri del Comitato di soccorso del Redentore, i quali utilizzano il telefono cellulare come strumento di propaganda e comunicano con i propri adepti tramite catene di messaggi inviate in maniera massiva e costante; dall'altra, quello più sociale operato dai giovani per tenersi in contatto e creare nuove amicizie, come nel caso di Yukari, una ragazzina iscritta alla mailing list del Comitato intervistata da Mimi:

«[...] Io mi sono fatta un sacco di amici sulla rete. Adesso ne ho una sessantina...».

Yukari precisa che si scambia quotidianamente messaggi e e-mail con tutte queste persone, anche se non ha mai avuto modo di incontrarle. «E comunque, se proprio vuoi saperlo, io rientro nella norma, perché c'è gente che è in contatto anche con duecento persone». Yukari dice che tra i suoi amici virtuali c'è anche chi abita molto lontano, tipo a Nagasaki o a Sapporo. «Se l'altro non mi risponde più o meno subito, lo taglio immediatamente. Tanto di nuovi amici puoi fartene quanti ne vuoi, senza problemi. È molto conveniente, perché puoi cambiare scambiare come ti pare e piace [...]».

(Taguchi, 2008, p. 145)

Tuttavia, se in *Mosaico* la «compulsione alla comunicazione, alla connessione costante» (Scrolavezza, 2012, p. 487) accompagna la vita di molte comparse del romanzo, in *Cyborg Nana* questo aspetto è portato al parossismo. La protagonista, Nana, è una ragazza che dipende, in ogni aspetto della sua vita, dal telefono cellulare. Sente il bisogno di stringerlo continuamente e scrivere e-mail, convinta che ricevere una risposta quasi in tempo reale sia l'unico metodo per avvalorare, anziché affrancare, la propria esistenza.

Se nella mano destra non teneva il cellulare non stava in pace. Senza cellulare in mano si innervosiva, le bastava stringerlo tra le dita per non sentirsi più sola. Il

statistica operata dalla NTT Docomo secondo cui i due terzi degli abbonati erano donne (Matsui, Suzuki e Ushio, 1999, p.2). In questa stessa analisi, Matsui conia per la prima volta il termine “Womenomics” in riferimento all'importanza della presenza femminile nel mondo del lavoro per la crescita economica.

cellulare la collegava alle altre trecentoquarantadue persone del gruppo di consulenza al quale si era registrata.

Con la mano sinistra mangiava le patatine, poi si leccava le dita sporche di olio e con la mano destra scriveva con zelo mail agli amici. Tre per la precisione, in contemporanea. In quel modo si garantiva continuità nelle risposte. Quando digitava la risposta, la persona dall'altra parte la stava senz'altro pensando. Su quello non ci pioveva. Lei e i suoi amici erano collegati. A stento, ma lo erano. Spedire mail serviva solo per averne la certezza. Non aveva niente in particolare da chiedergli, lo faceva sempre e soltanto per ricevere quella certezza. Così facendo si metteva il cuore in pace.

(Taguchi, 2009, p. 38)

Riceve e-mail le serve per avere la conferma che qualcuno, da qualche parte, le sta rivolgendo un pensiero. Nella logica di Nana, così come in quella della sorella e della madre, l'equazione formulata da Scrolavezza del «*Digito, ergo sum*» (2012, p. 490) diventa una legge universale e insindacabile alla quale obbedire ciecamente.

Nella narrazione, le tre donne sono in contatto tra loro esclusivamente via mail. Il lettore non assiste a un loro incontro diretto, eppure tutte e tre sono convinte di essere collegate tra loro in virtù dei continui scambi di e-mail. Simulano vicinanza e familiarità, laddove ognuna è completamente estranea alla situazione dell'altra. La madre, *hostess* in uno snack bar munito di karaoke, si trova alle prese con clienti ubriachi e scontrosi, ma nelle conversazioni scritte non fa mai emergere questo aspetto. Yuka, la sorella quattordicenne, è stata drogata da un membro della *yakuza* e sta letteralmente subendo una violenza sessuale – una situazione dalla quale tenta di liberarsi senza successo e senza, ovviamente, menzionare questo “dettaglio” nella corrispondenza e-mail. Nana, da parte sua, sta vivendo una situazione tra l'occulto e l'eccitante con un misterioso sconosciuto che le si è presentato in casa con l'unico intento di avere un rapporto sessuale, dopo essere riuscito a telefonarle su un vecchio cellulare ormai fuori uso. Il continuo scambio di mail intrattenuto dalle tre donne, le quali non abbandonano il telefono cellulare neanche nei momenti più critici della loro serata, permette loro di simulare situazioni e far credere alle altre di stare vivendo una situazione di normalità. Anche Yuka, che sulle prime aveva cercato di chiedere aiuto alla sorella, in un secondo momento ritratta quanto scritto. Come se non bastasse, il suo appello iniziale rimane in parte inascoltato poiché negli ultimi tempi, ci viene spiegato, aveva cominciato a inventare scuse di ogni sorta perdendo gran parte della propria credibilità.

Che l'interazione virtuale permetta di simulare identità e vite diverse dalla quella effettiva e reale dovrebbe a questo punto essere ben chiaro (Featherstone e Burrows, 1999; Braidotti, 2014; Shapiro, 2015); significativo di questo racconto, però, è che ciò avvenga all'interno dell'ambito familiare. La vita familiare⁶⁴ in *Cyborg Nana* è condivisa solo in maniera virtuale e simulata: pur vivendo a stretto contatto in un minuscolo bilocale, le tre donne sembrano non conoscere niente della vita delle altre. Simulano vicinanza familiare esclusivamente via e-mail, e ogni tentativo di mettersi in contatto telefonico culmina in un insuccesso. Di conseguenza, se da una parte ricevere delle risposte via e-mail rappresenta una conferma della propria esistenza, dall'altra, impedisce di verificare l'identità quantomeno vocale del proprio interlocutore. Alla fine del racconto, quando lo *yakuza* si impossessa del telefonino di Yuka e invia una mail alla madre scrivendole di non preoccuparsi, questa non nutre il minimo sospetto riguardo l'identità dell'emittente, certa che si tratti della figlia minore. Nessuna delle tre donne nutre alcun dubbio riguardo la provenienza dei messaggi, poiché nel loro interagire con i *device* identificano i rispettivi interlocutori con i loro apparecchi telefonici. Confondono ovvero i soggetti della conversazione con gli oggetti.

In *Cyborg Nana*, il *device* cellulare simboleggia un vero e proprio dispositivo di potere che, attraverso il processo di "microondizzazione", per riprendere il termine utilizzato da Taguchi stessa, ha contribuito a desoggettivare i suoi utenti. Nana delocalizza la propria soggettività su differenti apparecchi che riaccende e riattiva all'occorrenza, ognuno dei quali conserva ricordi legati a momenti specifici della sua vita. Nel caso di Nana, dunque, il sé non è più localizzato nel corpo, bensì archiviato su diversi apparecchi elettronici.

Quando era da sola tirava fuori da sotto al letto la sua cesta e metteva in carica i cellulari. Loro riprendevano a vivere e le mostravano memorie del passato. Facevano

⁶⁴ La famiglia ritratta da Taguchi in questo è racconto breve è composta esclusivamente da donne, e non è difficile individuare la matrice autobiografica di alcuni elementi. Tanto per cominciare, le poche figure maschili che fanno da comparsa sono tutte negative, violente ed egocentriche, figure ovvero non dissimili da quella del padre (come descritto dall'autrice stessa nelle interviste citate a inizio capitolo; è tuttavia doveroso precisare che Taguchi non ha mai, in nessuna occasione, parlato di violenze sessuali in famiglia, dunque il comportamento del secondo papà di Nana è da ritenersi in tutto e per tutto un elemento di finzione). Anche l'intenzione manifestata dalle due sorelle di non continuare gli studi rassomiglia molto all'atteggiamento assunto da Taguchi in gioventù, così come il lavoro di *hostess* della madre deve somigliare molto a quello svolto dalla giovane Keiko nei locali di Kichijōji (anche per questi dettagli si faccia riferimento a tutte le interviste qui citate).

resuscitare gli scambi di mail con i suoi amori passati, le foto degli appuntamenti e altro ancora. Tutto tornava vivido. Ogni cellulare era pieno zeppo di vecchi ricordi. Ecco perché non aveva assolutamente intenzione di gettarli via. Aveva l'impressione che se lo avesse fatto avrebbe cancellato tutte le prove della sua stessa esistenza. I cellulari erano la sua memoria esterna. La memoria nel suo cervello era ambigua, e non possedeva un'anima. Nel cellulare invece erano registrati tutti gli scambi di mail, tutte le mail delle persone che pensando a Nana le avevano scritto. Senza cellulare finiva col sentirsi inconsistente. Privata del cellulare, era né più né meno che un fantasma. Un essere trasparente e senza sostanza. Terrificante.

(Taguchi, 2009, pp. 39-40)

Senza telefoni cellulari, Nana sente di essere non più una persona, ma un'entità astratta e trasparente. È come se al suo corpo si sostituisse un apparecchio elettronico fatto di dati, numeri e onde elettromagnetiche. Anziché sfruttare le tecnologie di comunicazione per nobili scopi, ne diventa succube, fallisce là dove Donna Haraway suggeriva di coglierne le potenzialità per rivoluzionare la propria esistenza, trasformando il suo corpo in un'antenna, in un'estensione protesica.

Ogni volta che lo stringe nella mano sente di essere la versione aggiornata di se stessa. *Quel qualcosa* è parte del suo cervello. Rappresenta il suo senso del tatto, la sua antenna. Nana è già un tutt'uno con *quel qualcosa*. Come un androide. Anche se, a dirla tutta, ora è *quel qualcosa* ad avere il controllo di lei. Proprio così, il controllo è in mano al telefono cellulare.

(Taguchi, 2009, p. 32)

Il telefono che stringeva nella mano destra si illuminò, e sottili cellule nervose si estesero dai chip aggrovigliandosi lentamente come edera attorno alle dita. Dalle ossa delle falangi si arrampicarono lungo tutto il braccio, e attraverso il midollo spinale giunsero fino al cervello. Si stava progressivamente impadronendo di lei. La stava trasformando in qualcosa di diverso da un essere umano. Nana non era altro che l'antenna del cellulare. Il cellulare era parte di lei e viveva al pari di un parassita nel palmo della sua mano destra. Ora stava tentando di entrare nei suoi sogni per dominare anche quelli.

Installazione della memoria esterna completata. Controllo batteria OK.

Output collegati.

Avvia Cyborg Nana.

(Taguchi, 2009, p. 66-67)

Nel processo di metamorfosi, Nana non è agente. È talmente microondizzata e immersa nelle pratiche di comunicazione da non avvertire che i confini del proprio corpo e quelli del telefono cellulare si stanno fondendo per creare un nuovo organismo cibernetico, Cyborg Nana. Questo nuovo essere simbiotico è controllato dal telefonino, le cui reti si annidano fino a conquistare il cervello e a creare un nuovo dispositivo che si potrebbe definire, in maniera non del tutto azzardata, un precursore dell'odierno "Internet delle cose". Con questo espediente, Taguchi concretizza quanto profetizzato in *Mosaico*, ovvero l'avvento di una nuova rete che avrebbe presto sovrastato il web e avrebbe consentito alle persone di connettersi insieme con la sola forza del pensiero. Conquistata dalla tecnologia, Cyborg Nana è ora in grado di interagire con il prossimo senza servirsi di alcun *device*:

Nana, ora cyborg, non aveva rivali. Le lenti dei suoi occhi vedevano il mondo, e lo registravano. In un batter d'occhio era collegata con chiunque. A patto che il numero di quel qualcuno fosse memorizzato nel telefono, è ovvio. Scorre la rubrica. Chi poteva contattare? Jun, Kentarō, Kōsuke? Asami, Chappy, Rika? Pensato, inviato all'istante! Il telefono cellulare era collegato con il cervello, per spedire una mail era sufficiente la forza del pensiero. Addio movimento delle dita, non sei più necessario!

(Taguchi, 2009, pp. 66-67)

Esempio di intelligenza artificiale, Cyborg Nana tenta di connettersi con il mondo, ma qualcosa nel suo sistema operativo non funziona. Nel momento in cui non riceve alcuna risposta va in tilt, poiché il suo software è programmato per comunicare in maniera compulsiva e non ammette il silenzio.

Impossibile inviare la mail. Notifica di messaggio non recapitato.

Che cosa stanno facendo tutti? Dove sono?

Huuuum. La tensione elettrica si è abbassata. La batteria di Nana è scarica. Lampeggia la spia rossa. Nessuna risposta! Nessuna risposta! Nessun risposta!

Dove siete, tutti? Rispondetemi, cosa state facendo?

Mi ignorano! Mi ignorano!

Oh, hai rotto!

Non sai proprio leggere tra le righe, eh?

Cyborg Nana cancellata. Rubrica rimossa. Memoria svuotata. Questo modello non va, è finito. Bisogna cambiarlo.

Nana si strappa il cellulare dalla mano destra.

Zampilla sangue rosso vivido.

(Taguchi, 2009, pp . 67-68)

Con *Cyborg Nana*, incentrato sull'interazione esagerata tra una donna e la tecnologia, Taguchi intende offrire una prospettiva distopica di quello che potrebbe accadere se non riuscissimo a sfruttare in maniera positiva le tecnologie di comunicazione, presentando al lettore un tipo di soggettività parassitaria. Allo stesso modo, sembra suggerire ancora una volta la necessità del superamento dei sistemi operativi che regolano l'individualità odierna, desueti rispetto alle urgenze attuali.

Capitolo 5 – Paradisi riconquistati. Tecnologie riproduttive e costruzione del sé artificiale in Murata Sayaka

Murata Sayaka, voce emergente della letteratura giapponese contemporanea che nel 2016 si è aggiudicata il centocinquantacinquesimo premio Akutagawa con l'innovativo romanzo *La ragazza del convenience store* (*Konbini ningen*, trad. it. di Gianluca Coci, Edizioni E/O, Roma, 2018) ed è stata nominata una delle donne dell'anno da Vogue Japan,⁶⁵ riscrive i valori tradizionali di amore, sesso e famiglia inserendoli all'interno di storie caratterizzate da sapori sovranaturali che, grazie all'ottima caratterizzazione dei personaggi, mantengono una forte impronta realistica. Definita tanto «formidabile» quanto «spaventosa, spietata e stomachevole» per l'eccessiva crudezza con cui descrive alcune scene (Fujita, 2013, p. 278), e in virtù di questa particolarità soprannominata “Crazy Sayaka” da colleghe e colleghi tra cui Nishi Kanako (n. 1977), Katō Chie (n. 1982) e Asai Ryō (n. 1989), nelle sue opere ripositiona i soggetti femminili e, più in generale, i soggetti di minoranza, dalla periferia al centro di un universo narrativo post-dialettico e post-umano (nonché post-traumatico, in quanto parte dei lavori si colloca temporalmente in seguito al triplo disastro dell'11 marzo 2011 rivelando elementi affini alla letteratura dell'olocausto atomico in cui ritornano concetti orwelliani quali il totalitarismo, la

⁶⁵ È possibile leggere la notizia sul sito della celebre testata all'indirizzo <http://www.vogue.co.jp/woty/2016/winners/sayakamurata.html>

perdita della memoria storica o l'annullamento dell'identità individuale). Nei suoi lavori ricorrono temi quali la fisicità femminile in relazione con la sua identità, il sesso e la sessualità (il primo inteso sia come atto sessuale che come sesso biologico, nonché come costruito sociale), la solitudine e l'emarginazione, l'incapacità di adattamento, e il disagio nei confronti dell'essere donna e dei ruoli di genere imposti dalla società sintetizzati nel termine *iwakan* (Miyauchi e Murata, 2011; Ichikawa, 2011; Kurihara, 2013; Enami, 2013). Tali tematiche sono introdotte ai lettori attraverso una prospettiva che appare enfatizzarne la normalità. Sono, ovvero, ribaltati e sviscerati dietro l'ambizione di riorganizzarli in maniera completa (Kurihara, 2013, p. 158). In queste pagine si cercherà di evidenziare in che modo l'iniziale senso di *iwakan* provato dai soggetti femminili scompaia tuttavia grazie all'utilizzo delle tecnologie, nella fattispecie quelle riproduttive e di controllo nascite.

5.1 – *Iwakan*, o del disagio dell'essere donna

Il primo lavoro imperniato attorno al tema del sesso femminile e della formazione dei caratteri secondari è *Junyū* (L'allattamento al seno, 2003), raccolta che prende il nome dal racconto di apertura e che permette a Murata di aggiudicarsi il premio Gunzō per esordienti. Come la scrittrice stessa ha dichiarato in più interviste, *Junyū* nasce dal suo secondo tentativo di scrittura, un progetto cui aveva cominciato a lavorare già durante gli anni delle scuole superiori, sebbene a quel tempo non ne avesse ricavato che una stesura abbozzata e decisamente più sintetica. Forse perché scoraggiata dalla sua scarsa produttività durante gli anni del liceo, dopo il diploma di maturità Murata sembrava avere quasi accantonato l'idea di diventare una scrittrice per proseguire invece nel campo della psicologia, salvo poi decidere quasi all'ultimo minuto di inseguire il suo sogno da bambina e iscriversi alla Facoltà di Letteratura dell'Università Tamagawa – senza però immatricolarsi al corso di letteratura giapponese e specializzandosi in arte, fortemente convinta che ampliare le proprie conoscenze l'avrebbe agevolata durante il processo creativo.

Nata a Inzai, nella prefettura di Chiba, e cresciuta nelle zone di Chiba New Town, che diversi anni più tardi diventerà il palcoscenico di molte sue storie quasi come a voler ricercare un collegamento con le proprie radici, Murata Sayaka è la

secondogenita di una casalinga e di un giudice ⁶⁶ particolarmente attenti all'educazione dei figli. Il padre accompagna ogni estate lei e il fratello di sei anni più grande nei campi estivi per bambini, mentre la madre si preoccupa sempre di preparare da mangiare ogni cosa di loro gradimento servendogli, per esempio, il riso al curry o gli hamburger.

La piccola Sayaka manifesta il proprio interesse nei confronti dei libri e della letteratura sin dalla tenera età: il fratello e la mamma sono lettori appassionati rispettivamente del genere SF e mystery, e la libreria situata in una camera al primo piano della loro casa, dove i due conservano le proprie collezioni, diventa la sua piccola biblioteca personale. È in questo modo che arriva a conoscere le opere di Miyazawa Kenji (1896 - 1933), Hoshi Shin'ichi (1926 - 1997), Mayumura Taku (n. 1934) e Arai Motoko (n. 1960), i primi grandi autori dei quali si innamora e di cui, usufruendo in seguito del servizio prestiti della biblioteca della scuola elementare che frequenta, divora tutti i racconti. Se le storie che preferisce sono quelle firmate Arai Makoto, lo stile che sembra apprezzare maggiormente è quello di Hoshi Shin'ichi (Takii, 2012; Hashimoto, 2016). Durante il periodo delle elementari viene inoltre a contatto con i tradizionali libri per ragazzi come *Il giardino segreto* di Frances Hodgson Burnett e *La regina delle nevi* di Hans Christian Andersen. Complice l'indole introversa che le crea non poche difficoltà a relazionarsi con i coetanei, al punto che spesso si assenta dall'asilo e alle elementari segue controvolta,

⁶⁶ Su alcune fonti on-line, in particolare sulle pagine create da fan e curiosi, si legge che il lavoro del padre potrebbe avere esercitato una certa influenza sulla produzione di Murata Sayaka. Tale influenza si sarebbe tradotta nella tendenza della scrittrice a raffigurare soggetti eccentrici e/o protagoniste che avvertono una vaga insofferenza nei confronti dell'amore e della famiglia – valutazione maturata secondo la logica che i giudici hanno spesso a che fare con persone che vivono ai margini della società. Giudizi di questo tipo sono ravvisabili, per citare giusto alcuni esempi, su blog e pagine personali quali <http://kimamana-topic.com/3670.html>, <http://everydaynews365.seesaa.net/article/440274124.html>, <https://tananews.blog.so-net.ne.jp/2016-07-19>, <http://nandemojouhoublog.seesaa.net/article/440235788.html>, <https://geinou-resistance.info/5803.html/2>, <http://saisinsokuhou.net/> 村田沙耶香可愛い/, <https://diary358.com/2621.html>. Le notizie sulla vita privata di Murata Sayaka cominciano a proliferare in seguito alla vittoria del premio Akutagawa, tuttavia la scrittrice non ha mai dichiarato apertamente di essere stata influenzata, anche solo in maniera indiretta, dal lavoro del padre. Piuttosto, ha sempre affermato che a ispirare i suoi lavori sono state le letture dall'infanzia all'età adulta e le storie reali ascoltate da amiche o persone a lei vicine. Il divagare di notizie non accertate riguardo la vita dell'autrice si ricollega direttamente al dibattito tuttora in corso sull'attendibilità delle fonti on-line e la disseminazione della critica in rete, quel «fenomeno imponente» il cui presupposto «è che i critici di professione non servono più, hanno perso autorevolezza e carisma, e finalmente ognuno può dire la sua, può legittimare direttamente la sua posizione nel campo letterario al di fuori dei vecchi circuiti istituzionali (editoria, giornali, università)» (Bertoni, 2018, p. 30).

scoppiando di frequente a piangere nel bel mezzo delle lezioni e costringendo le maestre a sospendere le spiegazioni (Ichikawa, 2011), la piccola Sayaka trova nel mondo dei libri un rifugio dove far galoppare liberamente le proprie fantasie e nel quale rintanarsi al sicuro. In questo stesso periodo scopre i libri per ragazze e legge Hori Naoko (n. ?), Mizuki Kyoko (pseudonimo di Nagita Keiko, n. 1949) e Kubota Ryō (n. 1952). Si appassiona al genere tanto da leggere con avidità praticamente tutte le storie per ragazze disponibili nella biblioteca scolastica, accorgendosi che la maggior parte di esse è incentrata sulla crescita femminile e sul passaggio all'età adolescenziale.

Protagonista indiscusso di tale passaggio è senza ombra di dubbio l'evento più importante che le ragazzine tra i dieci e i quattordici anni vanno inevitabilmente incontro: l'arrivo delle mestruazioni. In tutte le storie, il ciclo mestruale è vissuto dalle giovani eroine come un evento spiacevole, se non addirittura traumatico, metafora ovviamente di una rottura con l'unità corporea e con l'identità di bambina. E se questo era vero per le ragazzine che comparivano nelle diverse storie, lo stesso valeva per quelle in carne e ossa: Murata ha raccontato a più riprese di essere stata testimone di racconti di amichette che piangevano alla vista del sangue uscire dal proprio corpo, quasi terrorizzate. Ma lo sviluppo, per Murata, tarda ad arrivare, e mentre le sue coetanee si equipaggiano comprando i primi reggiseni, lei fantastica su come sarebbe cambiato il suo corpo e in che modo avrebbe dovuto comportarsi se qualcuno l'avesse sorpresa con gli assorbenti nello zainetto, e trasforma l'attesa in un susseguirsi di trepidazioni che la portano quasi a idealizzare il concetto stesso di "diventare donna". Nel suo cuore, lo ricollega sia alla possibilità di innamorarsi per la prima volta, di avere quel batticuore comunemente provato dalle protagoniste dei libri per ragazze che trovano nel principe azzurro la felicità, sia nella possibilità di avere rapporti sessuali, quasi che le due cose fossero necessariamente collegate (Miyachi e Murata, 2011; Takii, 2012; Murata, 2018c). Murata riprenderà e accentuerà questo tema nella maggior parte dei suoi lavori, tra cui, per citarne un paio, *Gin iro no uta* (La canzone d'argento, 2008) e *Shiro iro no machi no, sono hone no taion no* (Il bianco della città, delle ossa e della temperatura corporea, 2012). In *Gin iro no uta* fa capolino una giovane protagonista che soffre poiché il suo corpo, a differenza di quello delle coetanee, tarda a svilupparsi. Tuttavia, il sogno di vedere le curve modellare il suo corpo non si realizza, e l'ossessione di non riuscire a trovare

un compagno a causa della propria “anormalità” si trasforma per la ragazza nel desiderio di subire una violenza sessuale.

Anche *Shiro iro no machi no, sono hone no taion no*, romanzo vincitore del premio Mishima nel 2013, affronta un argomento simile. La protagonista, Tanizawa Yuka, che conosciamo mentre frequenta le elementari e rivediamo nella seconda parte del romanzo quando è una studentessa delle medie, è preoccupata poiché il seno non le si arrotonda e paragona la sua crescita interrotta a quella della città bianca dove abita, una Chiba New Town la cui espansione è frenata improvvisamente dalla crisi economica. Il sentimento di avversione nei confronti della propria impossibilità di crescere si espande in Yuka in quanto complesso di inferiorità prima e in quanto desiderio di sopprimere, uccidendolo, l’oggetto dei suoi desideri dopo. Essendo incentrato sul tema della crescita, anche questo romanzo affronta l’arrivo delle mestruazioni.

Il ciclo mestruale in questa storia è vissuto dalla protagonista come un evento a lungo atteso ma che nel suo manifestarsi è accompagnato uno spiacevole senso di *iwakan*. Yuka è in classe e deve scegliere il foglietto su cui scrivere, secondo la tradizione, il desiderio per la ricorrenza del Tanabata, quando tutt’a un tratto sente che il fatidico momento è arrivato anche per lei:

Mentre selezionavo la carta giapponese per scrivere in bella, ho provato un dolore improvviso al basso ventre e mi sono fiondata in bagno. Nell’istante stesso in cui mi sono abbassata le mutandine ho avvertito una sensazione umidiccia tra le gambe. Ho subito guardato in basso: le mie mutandine di cotone bianco erano macchiate di un liquido marroncino che non avevo mai visto prima. Per un attimo mi sono domandata se non avessi appoggiato il sedere da qualche parte sporco di fango, ma in men che non si dica ho compreso cosa si trattava: le mestruazioni! Le mutandine abbassate alle ginocchia, sono sprofondata nel panico. Erano totalmente diverse da come le avevo immaginate in base ai racconti sentiti. Mi ero figurata che uscisse giusto un poco di sangue, come quando si cade e ci si sbuccia il ginocchio, del resto anche Mika mi aveva rassicurata in questo senso, dicendomi inoltre che mi sarei accorta del loro arrivo perché il giorno prima sono precedute da perdite bianche. Io invece non ricordo di avere avuto alcuna perdita, e fino a pochi minuti fa non avevo avuto nemmeno alcuna avvisaglia di mal di pancia. Mentre pensavo questa e altre cose, ho sentito il liquido scendere lungo le cosce e mi sono affrettata a prendere la carta igienica. Tempo cinque secondi e me la sono passata in mezzo alle gambe: mi è stato

sufficiente lanciare un rapido sguardo per constatare che era completamente sporca di sangue.

(Murata, 2015, pp. 89-90)

Le mestruazioni sono il primo segno del passaggio all'età adulta, simbolo, riprendendo quanto già accennato, della rottura dell'identità di bambina e prerequisito essenziale per la sua trasformazione in donna – non a caso, nelle tesi presentate ne *Il secondo sesso* e altri saggi, già Simone De Beauvoir si riferisce sempre alle donne adulte, rimarcando, non senza una certa enfasi, che in età fanciullesca la differenza tra i due sessi non è evidente. Che l'identità di una donna adulta sia costruita o conseguenza naturale del suo essere nata bambina, dal punto di vista meramente biologico è tuttavia innegabile che ogni individuo dotato di genitali femminili vada incontro alle mestruazioni. Queste, infatti, sono la manifestazione che l'apparato genitale si sta trasformando in un organo pronto a creare, ospitare e riprodurre la vita. Ciò nonostante, alla domanda se all'epoca del suo stesso sviluppo fosse consapevole o meno che il suo corpo si sarebbe trasformato in uno pronto a creare bambini, Murata risponde che:

Più che un corpo pronto a generare bambini, sentivo che sarebbe diventato un corpo pronto all'amore. Le ragazze che compaiono nelle serie televisive d'amore hanno il seno sviluppato e i fianchi arrotondati, quindi mi domandavo se, una volta che anche il mio corpo fosse diventato così, i ragazzi avrebbero smesso di guardarmi come una bambina e avrebbero cominciato a vedermi donna. Pensavo che con lo sviluppo dei caratteri secondari il mio corpo sarebbe stato pronto all'amore e che mi sarei innamorata.

(Murata, 2018c)

A dispetto della forte consapevolezza che ha in merito al corpo femminile, pur non collegandolo ancora all'idea della procreazione in età adulta, da ragazzina Murata non sembra conoscere nulla, o quasi, del corpo e del sesso maschile. Si accorge per la prima volta dell'esistenza del sesso maschile dopo aver cambiato posto in classe tra la terza e la quarta elementare ed essere capitata accanto a un compagno, senza però provare alcun sentimento o attrazione – diversamente da quanto aveva immaginato. In terza media, la sua presa di coscienza dei due sessi è consolidata e il suo atteggiamento nei confronti dei compagni maschi ribaltato.

Questo *plot twist* nella vita di Murata avviene grazie alla presenza di un docente di sesso maschile che, per la somiglianza con il fratello nei confronti del quale nutre ovviamente un normale affetto familiare incondizionato dalle differenze biologiche, le permette per la prima volta di osservare un uomo senza ricollegarlo alla sua natura maschile. È lei stessa ad affermarlo:

Da piccola avevo una forte percezione del fatto di essere una femmina. In televisione e da altre parti il corpo nudo delle donne era trattato come un oggetto di valore, ed ero convinta che una volta cresciuta sarei stata guardata anch'io nello stesso modo, che sarei stata mercificata. Inoltre avevo un fratello più grande che spesso rispondeva alle mie domande fornendomi la giustificazione che alcune cose andavano in un certo modo “perché io ero una femmina”, il che contribuiva ulteriormente alla mia presa di coscienza. Poi, in terza media, nella mia classe è arrivato un professore che somigliava a mio fratello e per questa ragione aveva per me un non so che di familiare. Grazie a ciò ho potuto sperimentare per la prima volta l'assenza di distinzioni in base al sesso, e mi sembrava di essere in paradiso. Allora mi sono fatta forte e ho cominciato a bullizzare i miei compagni.

(Ichikawa, 2011, p. 326)

Comunque fosse, leggere le storie per ragazze e apprendere dei disagi legati alla crescita la affascina al punto da cominciare a maturare l'idea di volerne scrivere a riguardo. In sesta elementare, desiderosa di salvare su un supporto le proprie storie, si fa regalare dalla madre un *wapuro* acquistato per metà con i soldi messi da parte negli anni grazie alle buste ricevute dai parenti a fine anno e comincia a cimentarsi nella scrittura. Tuttavia, l'idea di non possedere ancora un proprio stile la scoraggia fortemente, ancora impressionata dalla scrittura di Hoshi e convinta di doverne trarre ispirazione: «Desideravo un mio stile personale, riconoscibile subito da chiunque, al pari di Hoshi Shin'ichi» (Ichikawa, 2011, p. 329).

Inoltre non sembra ancora essere del tutto consapevole di che cosa significhi diventare una scrittrice, e non a caso ammette di essersi affidata interamente al suo *wapuro*, quasi come se questo rappresentasse una sorta di creatura mitologica, un Dio creatore delle parole e delle ambizioni, similmente a quanto accade in *Resutoresu dorīmu* di Shōno Yoriko, dove il processore «permette la simbiosi tra parole e sogni» (Nakamura, 2013, p. 64). Ne parla nei seguenti termini:

Non c'è stata una vera occasione in cui ho pensato di voler diventare scrittrice, è un'idea che ho maturato poco alla volta. All'inizio pensavo semplicemente di voler stampare un mio romanzo, poi la cosa si è gradualmente trasformata nel desiderio di far leggere le mie storie alle persone. Ero convinta che si diventasse scrittori in maniera naturale, scrivendo e basta... Mi sono accorta che si trattava di una mia impressione solo dopo diverso tempo. Da piccola, quando mi sono fatta comprare il *wapuro*, ero convinta che esistesse una sorta di Dio che collegava il *wapuro* ai romanzi e li trasformasse automaticamente in libri. Poi però mi recavo in libreria e mi dicevo che questo Dio era molto severo, perché i miei libri non li metteva mai in vendita; li cercavo sugli scaffali ordinati per cognome, sotto la lettera "M", e vedevo sempre i nomi di Murakami Haruki o Murakami Ryū, ma mai che trovassi il mio, Murata Sayaka!

(Takii, 2016)

Una ventata di novità arriva con gli anni del liceo, quando Murata fa il suo incontro con una delle scrittrici che la affascina e influenza maggiormente: Yamada Eimi. Se innamora al punto da arrivare a rileggere gli stessi titoli anche tre, quattro volte, quasi ossessionata dalle trame e dallo stile con cui sono narrate. Di tutti i romanzi di Yamada Eimi, oltre ai più famosi *Occhi nella notte* (1985, *Baddo taimu aizu*, trad. it. di Giuliana Carli, Marsilio, 1994) e *Furīku shō* (Freak Show, 1989) preferisce in particolare *Fūsō no kyōshitsu* (L'aula dei cadaveri lasciati a decomporre, 1988), vincitore del premio letterario Hirabayashi Taiko.

Fūsō no kyōshitsu è la storia di Motomiya Anzu, una studentessa costretta a trasferirsi da una scuola all'altra per seguire il lavoro del padre. Cambiando in continuazione istituto e compagni di classe, Anzu ('Albicocca') cresce con la consapevolezza di doversi ripetutamente adattare e adeguare a ogni occasione, al pari di un camaleonte il cui colore della pelle cambia a seconda del suolo. Allo stesso modo però, sembra maturare l'idea che essere apprezzate per quello che si è dai propri coetanei sia un'impresa quasi impossibile, e, giunta alle scuole superiori, decide di essere semplicemente se stessa. Ma quando è costretta a trasferirsi nuovamente e approda in un liceo di provincia, si innamora del giovane e bel professore di educazione fisica, Yoshizawa, che sembra riservarle attenzioni particolari. Attenzioni che, ovviamente, non sfuggono né agli occhi della coordinatrice di classe né ai suoi compagni e che causano l'inizio di un terribile periodo di bullismo per la giovane Anzu, trasformando la classe in quello che per lei

è una sorta di camera delle torture dove sente di venire lentamente seviziata e lasciata a decomporre. *Fūsō no kyōshitsu* è incentrato sulla crescita e l'accettazione di sé e dell'altro e presenta al suo interno diversi elementi dicotomici come età fanciullesca/età adulta, Eros/Thanatos e essere umano/altre creature (Masuda, 1995), e anche grazie a questi elementi rientra nella lista di letture che Murata apprezza, tutte ovviamente imperniate attorno al senso di disagio legato alla crescita delle ragazze che diventano donne.

Tornando a Murata, è proprio in quegli stessi anni che comincia a scrivere le prime pagine, abbozzate, della storia che darà i natali a *Junyū*. Tuttavia, come si è già anticipato, abbandona il progetto a metà convinta di non possedere lo stesso talento di Yamada e che per questa ragione non avrebbe mai visto il proprio cognome comparire sulle copertine dei romanzi in commercio. Ma quando dopo essere tornata all'idea iniziale di provare a diventare una scrittrice si immatricola all'università, comincia ad ampliare le letture e approfondisce per conto proprio la conoscenza dei grandi scrittori del Novecento prima e dei contemporanei dopo. Passa in questo modo da Nastume Sōseki (1867-1916), Mishima Yukio, Tanizaki Jun'ichirō e Dazai Osamu a Ogawa Yōko, Matsuura Rieko (n. 1958) e Uchida Shungiku (Ichikawa, 2011; Takii, 2012). Di queste ultime si innamora in particolare delle trame che, analogamente alle letture da ragazzina e da liceale, ruotano attorno alle storie di donne che si relazionano con i problemi e le sofferenze causate dal loro sesso o le proprie deviazioni sessuali, tra cui il già citato *Diario di una gravidanza* di Ogawa, *L'alluce P* (1993, *Oyayubi P no shūgyō jidai*, trad. it. di Annalisa Zanoni, Marsilio, 1998), *Corpi di donna* (1987, *Nachuraru ūman*, trad. it. di Alessandro Giovanni Gervini, Marsilio, 1996) e *Kenshin* (Trasformarsi in un cane, 2007) di Matsuura e *Father fucker* (1993, *Fazā fakkā*, trad. it. di Maria Gioia Vienna, Marsilio, 2003) di Uchida.

Se nel periodo in cui aveva cominciato a lavorare a *Junyū* non aveva ancora maturato un proprio stile di scrittura, convinta che si sarebbe manifestato spontaneamente tramite l'esercizio, grazie alle letture effettuate durante gli anni universitari, Murata comprende il potere evocativo delle parole e riprende in mano il lavoro lasciato a metà. Scrivendo, avverte che le parole la trainavano in una direzione precisa e sente di voler indagare la psicologia dei suoi personaggi, i motivi dietro al senso di *iwakan* provati dalle persone – con particolare attenzione alle donne – nei confronti dello stare al mondo in generale e del sesso in particolare e la natura umana

nel suo complesso, che le appare misteriosa e impenetrabile, difficile da afferrare in maniera univoca (Miyachi e Murata, 2011). Percepisce una sorta di filo diretto che collega lei e le sue protagoniste, come se queste riuscissero a captare i piccoli sbalzi da lei subiti e li amplificassero:

Nella vita accadono diversi episodi, e alcuni di essi possono essere paragonati a forbici affilate. Possono avermi sfiorato e scalfito in superficie e io non ne accuso il dolore della ferita, ma nel momento in cui comincio a scrivere, quello stesso taglietto si apre nelle mie protagoniste in una ferita dalla quale trabocca l'inimmaginabile. Cose che per me rappresentano tutt'al più piccoli intoppi, si amplificano in loro al punto da trasformarsi in ostacoli insormontabili. Riguardo il sesso femminile, per esempio, io non vedevo l'ora che mi arrivassero le mestruazioni. Quando poi è giunto il momento ho provato un minimo di disgusto, è ovvio, ma niente di più. Ecco, ho l'impressione che durante il processo di scrittura quel briciolo di disgusto si espanda nel corpo delle protagoniste e diventi qualcosa di molto grosso. E scrivere di questo mi piace tantissimo!

(Murata in Takii, 2012, p. 4)

5.2 – Sessualità deviate: da *Junyū* a *Hakobune*

Murata si laurea nel marzo 2003, e nel maggio dello stesso anno, dopo aver compreso l'importanza dei concorsi letterari e averlo proposto alla giuria del premio Gunzō, debutta con *Junyū*. Malgrado all'interno di questa raccolta il suo stile non possa ancora definirsi consolidato, *Junyū* contiene *in nuce* tutti gli elementi che ricorrono all'interno del suo universo narrativo. La matrice autobiografica è forte, così come è palese la volontà di indagare la psiche femminile e farne affiorare le diverse sfumature. Il mondo del sesso, in particolare, appare ostile, disagevole, refrattario. A differenza di quello descritto nei romanzi delle autrici da cui trae maggiore ispirazione come Yamada Eimi o Matsuura Rieko, infatti, «il sesso descritto da Murata Sayaka non produce nei lettori neanche un po' della sensualità, della dipendenza, dell'attrazione e dell'oscenità possedute dalla parola *eros*» (Enami,

2013, p. 166).⁶⁷ Quello di Murata è un eros totalmente slegato dai piaceri carnali e dalla passione, e le protagoniste che si avvicinano nelle diverse storie sembrano rifiutare gli stereotipi di genere e la sessualità a loro assegnata. In *Junyū*, per esempio, sia nella storia che dà il nome alla raccolta che in *Koibito* (Il fidanzato), si trovano due protagoniste che sembrano liberare i propri impulsi esclusivamente su oggetti cui «è stata preventivamente strappata via la presunta superiorità data dall'essere uomini» (*Ivi*, p. 167): nel primo si tratta di un professore ventottenne assunto come insegnante privato, nel secondo di un orsacchiotto di peluche.

Protagonista di *Junyū* è una ragazzina che frequenta le scuole medie e che è ben lontana dall'essere la prima della classe. La madre, preoccupata per i risultati della figlia, decide così di assumere un docente e farle prendere ripetizioni due volte a settimana, di matematica il martedì e di inglese il venerdì. L'intera vicenda si svolge a casa della protagonista, un'anonima “Watashi” (Io) che racconta in prima persona quello che accade tra le mura domestiche e, in particolare, tra le pareti della propria camera. In questo modo, la storia risulta inscatolata all'interno di due sistemi: il primo è ovviamente quello dell'abitazione dove risiede la famiglia della protagonista e in cui si muovono lei e i genitori, il secondo quello della cameretta nel quale sono ammessi in via del tutto esclusiva solo Watashi e il professore. Nell'ambiente domestico, la madre della protagonista ci viene presentata, oltre che con i pochi dialoghi che intrattiene con la figlia, esclusivamente tramite le sue azioni di madre e moglie: mentre fa la lavatrice, mentre stende il bucato, mentre prepara da mangiare, mentre discute con il marito. Moglie e madre ormai da diversi anni, la donna appare perfettamente adagiata nel suo ruolo, al punto che, osservata dagli occhi di Watashi, sembra rispondere ai capricci del marito senza battere ciglio, come quando una sera lo vede tornare a casa ubriaco dopo una cena di lavoro con i colleghi al seguito e le ordina di servire alla svelta qualcosa da bere e da stuzzicare. Eppure continua a fargli il bucato e a piegargli ordinatamente la biancheria. Forse perché incapace di comprendere a pieno questi gesti, Watashi matura nei confronti di sua madre una sorta di avversione, come se non apprezzasse il suo stile di vita e, di conseguenza, il modello di femminilità da lei incarnato. Prendendo in prestito le parole della critica Takii, infatti:

⁶⁷ Enfasi non presente in originale.

la madre rappresenta per la figlia l'esempio più vicino e modello di stile di vita delle donne. Non è dunque scorretto pensare che l'odio nei confronti della sua presenza sia collegato anche con un senso di repulsione verso lo stile di vita delle donne in generale. Allo stesso modo, è possibile affermare che alla radice del suo odio nei confronti della madre vi sia il senso di repulsione stesso. Al suo interno risiedono l'odio nei confronti dei "ruoli maschili e femminili" nel matrimonio e nell'amore, nei confronti del "modo di vivere delle donne" inteso come fisso e univoco e l'idea di "femminilità" dettata e voluta dalle norme sociali.

(Takii, 2010, p. 231)

Watashi rifiuta il modello di donna incarnato dalla madre e traduce quella stessa ostilità chiudendosi in se stessa, nel proprio mondo. Ancora sollevata dall'obbligo sociale di diventare moglie e troppo giovane per essere mamma, Watashi crea un proprio universo a metà tra l'innocenza dell'età fanciullesca e le prime malizie del mondo adulto, e trova nel professore che le dà ripetizioni il complice ideale con cui concretizzare le proprie fantasie – immancabilmente tappata nell'enclave della cameretta e senza assolutamente essere intenzionata ad uscirne: «Quando lo vedevo all'esterno, il professore mi appariva ancora più vuoto, inorganico. Non volevo incontrarlo in altri posti al di fuori della mia stanza» (Murata, 2010, p.40).

Più che veri e propri atti erotici però, quelli che Watashi propone al giovane insegnante sono, dal suo punto di vista, semplici "giochi", quasi a simboleggiare che i preliminari all'amore, e forse anche l'amore carnale stesso, altro non siano che mero divertimento finalizzato a sé:

Nell'attimo stesso in cui ho visto il professore, le parole mi sono scivolte fuori dalla bocca.

«Ehi, giochiamo?» gli ho chiesto. Il nostro gioco era cominciato già da un pezzo e lo sapevamo perfettamente entrambi, ma ho osato proporglielo ugualmente. Perché quel giorno avevo in mente un nuovo giochetto, leggermente diverso dal solito.

Mi sono seduta sul letto e ho sollevato lo sguardo.

«Vieni qui».

Lui ha risposto al mio comando e con estrema lentezza si è messo in ginocchio davanti alle mie gambe. Io ho cominciato a sbottonare la blusa bianca della divisa scolastica, sganciando i bottoni uno dopo l'altro a partire da quello più in alto.

(Murata, 2010, p. 42)

Tra le labbra del professore c'era una cavità calda. Le pareti erano completamente inumidite, e quella cavità era riempita dal mio seno. La sua lingua era posizionata al di sotto dell'areola, incollata, senza lasciare spazio. Le sue labbra erano diligentemente entrate in possesso del mio capezzolo. Lui succhiava e risucchiava, quasi che sperasse di bere qualcosa, gonfiando e sgonfiando le guance come se stesse soffiando l'aria in un palloncino.

(Murata, 2010, p. 44)

L'allattamento al seno in qualità di atto erotico è qui presentato sotto le sembianze di un momento ludico, un gioco, un vero e proprio *divertissement*, dal momento che nella scena immediatamente successiva la giovane protagonista comincia a intonare una canzone cercando di seguire il movimento delle labbra di lui. L'idea del divertimento e dell'innocenza alla base di tale gesto è altresì accompagnata dall'accostamento di immagini pensato da Watashi, che paragona il movimento compiuto dalla bocca del professore a quella di una bocca che gonfia un palloncino.

La festa di Watashi e del professore culmina tuttavia con un episodio abbastanza traumatico: la madre di Watashi che, senza alcun permesso, entra nella sua cameretta violando nello stesso tempo sia i confini spaziali che identitari della figlia. Quando mette piede in quel luogo dove i due amanti «avrebbero dovuto rinchiudere un'atmosfera speciale» (Murata, 2010, p. 48) e sorprende il professore mentre sugge al capezzolo della figlia, spezza allo stesso tempo un incantesimo e un divertimento, proiettando bruscamente Watashi nell'età adulta. L'arrivo della madre che interrompe l'atto erotico, che pure, è bene ripeterlo, è privo di quella carica sensuale tipica dell'*eros* intenso in senso comune, può infatti essere interpretato come l'incombenza dei ruoli sociali e dell'età adulta sulla spensieratezza e sul divertimento della giovinezza. Tali ruoli sono qui personificati da una donna che ricopre il ruolo di moglie e madre e che, almeno dalle descrizioni fornite da Watashi, non si abbandona mai ai piaceri sessuali, quasi come se la possibilità di essere allo stesso tempo moglie/madre e donna/amante fossero incompatibili nella maniera più assoluta perché iscritte in due tipi di corpi differenti, uno "organico", riproduttivo e dedito alla cura della famiglia l'altro "inorganico", non riproduttivo e dedito all'amore. L'arrivo delle norme di femminilità consacrate dalla società impone di porre una fine ai giochi.

In *Junyū* è altresì presente un altro tipo di corpo inorganico capace tuttavia di donare affetto alla giovane Watashi, il peluche a forma di gatto di nome Mimi. Watashi racconta che da bambina usava addormentarsi tenendolo stretto tra le sue braccia e di aver conservato quella stessa abitudine ancora adesso che è più grandicella, ma solo per i momenti in cui è particolarmente triste o felice. Dichiara addirittura di avere l'impressione che sia stato proprio Mimi a crescerla (Murata, 2010, p. 46). Come il professore, anche Mimi è un oggetto sul quale Watashi proietta le proprie attenzioni, e, sempre al pari del docente che le offre ripetizioni, rappresenta un oggetto privato della superiorità maschile di cui parla Enami. Ed è proprio il peluche l'elemento che ritorna anche in *Koibito* in qualità di oggetto dell'amore provato dalla protagonista.

Il peluche di *Koibito* è a tutti gli effetti il fidanzato della protagonista. Ha la forma di un criceto, ma non ha la bocca, non può parlare né baciare, e i suoi peli di cotone hanno lo stesso profumo dei raggi del sole. Si limita a ricevere con diligenza tutte le attenzioni sessuali della sua padrona, al pari di una persona accondiscendente all'interno di un perverso gioco master/slave. Il suo nome è *Hoshio*, scritto in *katakana*, e non è difficile intravedere in questa scelta l'assonanza con l'aggettivo giapponese *hoshii*, utilizzato nella costruzione grammaticale per esprimere i propri desideri: *Hoshio* è a tutti gli effetti colui che incarna e soddisfa i desideri della protagonista. Al pari della protagonista di *Junyū*, anche la protagonista di *Koibito* è anonima. Nel corso della storia incontra una ragazzina delle elementari che come lei ha per fidanzato un peluche, questa volta un lupacchiotto di nome Mūta. Evitando di anticipare il finale della storia, quello cui occorre soffermarsi all'interno di questo racconto è il carattere puro dell'amore provato dalle protagoniste nei confronti dei rispettivi peluche, oggetti per bambini che però assumono il ruolo di veri e propri fidanzati, simbolo di come l'amore sia declinabile in diverse combinazioni e non esclusivo dei rapporti eterosessuali tra uomo e donna, e non a caso Murata sceglie di scrivere la parola *Koibito* in *katakana* anziché in *kanji*.

Anche l'idea di adottare dei peluche come oggetti della sessualità deviata delle due protagoniste trova le sue radici nelle letture da ragazzina di Murata (Takii, 2012). Tra le storie di Arai Makoto che ha amato in particolar modo, infatti, ha elencato *Kumasuke to issho* (lett. "Insieme a Kumasuke"), la storia dell'amicizia tra una bambina e il suo orsetto di peluche. In base a questa breve premessa, *Kumasuke to issho* potrebbe apparire come la candida storiella di una ragazzina che trova nel suo

amichetto peloso il migliore amico con cui trascorrere le giornate dell'infanzia, ma la trama assume improvvisamente i connotati di un vero e proprio racconto horror. Il pupazzo comincia infatti a pensare in maniera autonoma e a muoversi con la forza del pensiero, arrivando addirittura a parlare. Non solo non vuole abbandonare la sua amichetta, ma la vuole avere tutta per sé, la vuole monopolizzare, finanche a progettare di ucciderne i genitori – che muoiono improvvisamente in un incidente stradale. La piccola però non dubiterà mai della bontà del suo orsacchiotto, nel quale ha ormai riposto piena fiducia.

Riprendendo il discorso dei corpi e dell'identità delle protagoniste dei racconti di Murata appena presentati, è impossibile non notare come entrambe scelgano di legare i propri corpi a “oggetti” inorganici (anche il professore è descritto in questi termini). A questo proposito, Takii fa notare che:

le altre persone del mondo reale esistono in quanto presenze che completano il regno individuale delle protagoniste, ma la loro particolarità risiede nel fatto che non hanno la minima (parvenza di) sessualità.

[...] Simpatizzando con dei partner che non fanno percepire la propria sessualità, è come se le protagoniste rifiutassero il fatto di essere delle donne in carne e ossa.

(Takii, 2010, p. 230)

L'amore “puro” delle due protagoniste sfocia infine in una sessualità che devia da quella che è la norma, frutto, con tutta probabilità, sia del sentimento di *iwakan* provato verso proprio corpo da ragazzine, sia verso la sessualità ascritta al corpo che avranno da adulte.

Come si evince da quanto detto finora, quello che in *Junyū* comincia ad affiorare per emergere in superficie nei lavori successivi, è uno sguardo critico nei confronti della società e delle norme di identità e genere da essa dettate. La società assume progressivamente le sembianze di un marchingegno mostruoso che inscatola le persone all'interno di identità preconfezionate e preetichettate, senza lasciar loro la possibilità di fuggire o cambiare contenitore. L'esistenza innocua dei bambini in età scolastica viene drasticamente indirizzata all'interno di categorie precise, già scelte, e per tutte le bambine che nel passaggio verso l'età adulta cominciano a rendersi conto di essere “diverse” è impossibile sfuggire al perenne senso di *iwakan* causato dal essere provato nei confronti del proprio sesso. In merito a questo, Nishi scrive che:

Murata Sayaka traccia con un calore che quasi scommette sulla vita stessa il senso di estraneità che tutte le persone, lei compresa, nutrono nei confronti del sesso inteso come genere e la sofferenza del dover vivere all'interno di quel mostro gigante che è la società.

(Nishi, 2015, p.313)

La sofferenza derivante dall'appartenere a un sistema sociale che porta a doversi necessariamente identificare in un genere specifico e attenersi alle norme, ai ruoli e alle aspettative ascritte a tale genere, è descritta da Murata con grande abilità anche in *Hakobune* (L'arca, 2011), romanzo che esporta il sesso al di fuori della più classica cornice romantica. Serializzato per la prima volta a puntate sulla rivista *Subaru* nel 2010, *Hakobune* viene pubblicato con copertina rigida nel 2011 e in formato tascabile nel 2016. Appartiene dunque a un periodo di produzione più maturo dell'autrice, che in seguito a *Junyū* ha migliorato il proprio stile di scrittura e pubblicato *Mausu* (Il topo, 2008 – in cui torna il tema dell'aula scolastica vissuta in quanto spazio infernale, chiaro riferimento a *Fūsō no kyōshitsu*), il già citato *Gin iro no uta* e *Hoshi ga sū mizu* (L'acqua succhiata dalle stelle, 2010).

Hakobune presenta al suo interno tre protagoniste occupate a interrogarsi sulla propria identità di genere e sulla sua inconciliabilità con la società contemporanea: Rio, Chikako e Haru, la prima di diciannove anni e le altre di trentuno. Sono tuttavia Rio e Chikako a ricoprire il ruolo di protagoniste principali della storia, tanto che i diversi capitoli che formano il libro assumono a turno i loro nomi. Riho è incapace di avere rapporti sessuali con il proprio partner, al punto da arrivare a scegliere l'astensione. Questa condizione le crea tuttavia disagio e la conduce a riflettere sul significato del sesso e a interrogarsi sulla sua stessa identità di genere, accorgendosi di non rientrare nella categoria *cisgender*.⁶⁸

Non provava ripugnanza verso l'organo genitale femminile, ma lo trovava enigmatico e incomprensibile finché a esserne terrorizzata, non era mai riuscita a guardarlo direttamente. Con tutta probabilità, la ragione per cui aveva trovato il sesso tanto doloroso risiedeva nel fatto che non era ancora riuscita ad accettare il suo.

Chissà perché prima di questo momento non se n'era mai resa conto. Avere un organo femminile non significava necessariamente essere una donna. Il solo pensiero

⁶⁸ Il termine *cisgender* identifica tutte le persone la cui identità di genere coincide con il sesso biologico e i comportamenti o le norme a esso ascritte.

le fu sufficiente per vedere nella sua immagine allo specchio un'esistenza assai più libera e leggera, e provò l'impulso di cominciare a correre verso l'esterno. Voleva uscire allo scoperto così com'era per scoprire poco alla volta se fosse stata un ragazzo o, come aveva sempre immaginato, una ragazza. Ma un istante dopo aver pensato tutte queste cose fu attraversata da un dubbio: sarebbe davvero riuscita a osare tanto?

Sapeva dell'esistenza di bar e locali in cui si radunavano persone il cui corpo era quello di una donna e l'animo quello di un uomo, ma non poteva andarci nella sua condizione. Si sentiva una via di mezzo, e credeva che quei luoghi appartenessero alle persone che avevano già fissato il proprio sesso. Non avrebbe mai potuto trovare degli amici finché non si fosse decisa ad afferrare il contenuto del suo *coming out*.

(Murata, 2016, p. 24)

Riho seguita a domandarsi all'interno di quale categoria dovrebbe considerarsi e inserirsi, convinta che la sua attuale situazione di "via di mezzo" sia inconciliabile con la vita sociale e la possibilità di avere delle amicizie e delle compagne, o compagni.

La sua astensione dai rapporti sessuali, dunque, non dipende dalla mancanza di attrazione nei confronti dell'altro sesso, quanto dall'impossibilità di stabilire quale sia, per lei, *l'altro sesso*, concetto che le risulta tanto sfumato e nebuloso quanto la sua stessa identità. Deve considerarsi pansessuale? Queer? Asessuale? In effetti, è a quest'ultima soluzione che sembra approdare, quando incontra per la prima volta il termine giapponese *museisha*. Al di là della questione terminologica, il dubbio che attanaglia Riho la conduce inevitabilmente alla questione della difficoltà di vivere in un modo che sembra esaltare il binarismo di genere dove anche i luoghi e gli spazi pubblici sono altamente genderizzati (a partire, per esempio, dai bagni pubblici, rigorosamente divisi tra maschi e femmine e spesso marcati dai colori azzurro e rosa, per culminare nel mondo del lavoro, della politica e altro):

Regoliamo il nostro genere (almeno esternamente) in base ai nostri organi sessuali. Le persone si appigliano anche alla più debole ombra che si percepisce dall'ecografia per stabilire il sesso del feto: maschio se ha gli organi genitali maschili, femmina se ha gli organi genitali femminili. Una previsione che delle volte porta persino a fare i salti di gioia.

(Ichikawa, 2016, p. 219)

Riho continua a tormentarsi alla ricerca di una identità sessuale stabilita e, attraverso il proprio corpo, che diventa il suo personale strumento di indagine, si lancia nell'esplorazione di tutte le possibili combinazioni: donna/uomo, orientamento eterosessuale/orientamento omosessuale e via discorrendo. L'importanza di essere uomo o donna quasi scompare di fronte all'incombenza di trovare un senso alla propria persona. Del resto, a prescindere dal sesso, tutte le persone sono destinate a scontrarsi con il senso di *iwakan*, come Murata stessa sembra concludere:

Sono convinta che avrei senz'altro provato un certo senso di estraneità nei confronti del mio sesso anche se fossi nata uomo. La causa delle frustrazioni sarà anche diversa, ma entrambi i sessi provano disagio e nutrono dubbi.

(Miyachi e Murata, 2011, p. 18)

Contrapposto al personaggio di Riho, che si affanna per cercare nuovi confini entro i quali iscrivere il proprio corpo e la propria identità e, al contempo, di liberarsi dalle costrizioni imposte dal genere che le è stato prescritto, vi è Chikako, la quale trova una finalità alla propria esistenza nell'unione con la terra e con l'universo, e dunque nello sconfinamento dal corpo umano a prescindere dal sesso. Ancora una volta, come in *Junyū*, l'oggetto del desiderio è qualcosa che devia dall'uomo adulto ed eterosessuale: il mondo stesso.

Chikako, il cui nonno è appassionato di universo, ascolta sin da bambina i racconti su ciò che è *altro* dall'essere umano, e si libera di tale intelaiatura nel momento in cui si rende conto di essere essa stessa un frammento di stella, piccola parte dell'immenso universo, spazio eterno e origine del tutto, in un'immagine che ricorda molto da vicino quella delle affinità tra il grembo materno e il cosmo introdotta da Donna Haraway. Chikako, che a più di trent'anni non ha ancora una famiglia e figli come la maggior parte delle coetanee in Giappone, si scopre parte di una nuova soggettività che, prendendo in prestito le parole di Braidotti, potremmo definire «geocentrata» (2014, p. 89), che vede ovvero la terra al centro delle cose, enorme grembo materno che si espande attraverso le stelle in tutto il cosmo.

Suo nonno amava i racconti sull'universo.

«Qui siamo su una stella chiamata Terra».

«Terra?»

«Sì. La luce bianca che vedi è quella della stella chiamata Sole. Si chiama giorno, ma potrebbe essere la Terra. La superficie della terra è illuminata dal Sole» le disse, accarezzando il quadrato di luce riflesso sui *tatami*.

«Ah, sì?»

«La Terra fluttua da quattro miliardi e seicentomilioni di anni. Gli esseri umani sono prosperati solo di recente».

«Questo vuol dire che prima o poi scompariranno?»

«Proprio così».

«Ho capito».

«E che cosa accadrà quando scompariranno?»

«Torneranno a essere terra. Una parte di stella».

Chikako si guardò i palmi delle mani.

«Una parte di stella?»

«Sì. Gli esseri umani che vivono in questo momento, forse, sono simili a frammenti della Terra».

(Murata, 2016, pp. 67-68)

Alla fine, dopo un lungo percorso che la porta a interiorizzare le parole del nonno, Chikako sceglie di infrangere i confini di essere umano e di unirsi in atto sessuale con la Terra:

Mentre accarezzava la superficie della stella chiamata Terra, Chikako mormorò dentro di sé le seguenti parole: «Proverò a far sesso. Del resto, come essere umano sono destinata a diventare un frammento di stella, allora tanto vale farlo fino in fondo, con questa stella».

Avrebbe fatto sesso. Come oggetto, si sarebbe congiunta con la Terra con una forte sensazione oggettiva. Così facendo avrebbe cancellato quella vaga sensazione carnale di essere umano che le rimaneva nel corpo. Infilò il dito nella stella davanti ai suoi occhi. Il profumo della terra le riempì il naso. La sentiva tiepida, ma non sapeva dire se quella temperatura fosse il risultato del calore del sole che vi era rimasto o se del calore interno alla stella stessa. Affondò ulteriormente il dito.

(Murata, 2016, p. 212)

Un particolare molto interessante che emerge da questa descrizione è l'atto con cui Chikako si appresta a fare sesso con la Terra. L'affondare il dito nel suolo, infatti, ricalca a tutti gli effetti l'atto della penetrazione, ma è ben risaputo che la terra in

quanto elemento è accostata al genere femminile. Tramite l'amore con un oggetto, che pur essendo genderizzato è diverso dall'uomo adulto eterosessuale, Chikako rompe allo stesso tempo diversi confini, si slega cioè sia dalla sua essenza femminile, penetrando anziché venendo penetrata, che dall'essere un rappresentante della razza umana, congiungendosi con l'*altro* e andando *oltre*. Un doppio incontro che immediatamente permette di collocare *Hakobune* in una retorica post-umana e post-genero. Differentemente da Riho che in attesa di trovare una sessualità adatta alla propria persona sceglie di astenersi dal sesso, Chikako lo cerca in un qualcosa che decisamente sfugge dalla tradizionale proiezione di oggetto sessuale.

Al pari delle protagoniste di *Junyū*, Riho e Chikako si fanno portavoce di una sessualità che devia dalla norma, rappresentano due minoranze, e se da una parte il loro percorso contribuisce a rispondere al dibattito sulla natura dell'essere umano, dall'altra sembra consolidare l'impossibilità per il diverso di stabilizzarsi nel mondo dominato dalle attuali norme sociali e la conseguente necessità di doversi armare di una maschera sociale, proprio come un attore che si muova su un palco seguendo alla lettera un copione già stabilito. Eppure, osservata con gli occhi di Murata, essendosi liberata dagli obblighi iscritti al proprio genere, Chikako appare tutto fuorché una persona infelice:

Chikako rappresenta per me una creatura veramente, veramente speciale. Tra tutti i personaggi che ho creato fino a questo momento è talmente speciale che... più che un personaggio, rappresenta un concetto. Essere riuscita a crearla mi ha permesso di guardare avanti con ottimismo.

(Ichikawa, 2011, p. 324)

A proposito della sessualità di Riho e Chikako, Ichikawa fa notare che l'aver osato scrivere di loro rappresenti per Murata un vero e proprio atto di coraggio. Ai tempi della pubblicazione di *Hakobune*, infatti, l'attenzione mediatica nei confronti delle minoranze sessuali era assai ridotta rispetto a quella attuale, in Giappone come nel resto del mondo. Riho, in particolare, sa dell'esistenza di locali per persone la cui identità di genere non corrisponde con quella del sesso biologico, ma vive ancora in una società dove la questione è ancora molto ovattata. Ichikawa prova quindi a domandarsi come avrebbero vissuto lei e Chikako se fossero entrambe presenti nel mondo di oggi (una decina di anni dopo):

Nel 2014, ovvero quattro anni dopo la pubblicazione di *Hakobune*, la versione inglese di Facebook ha incrementato il genere selezionabile dagli utenti, proponendo cinquanta scelte. Non solo compaiono categorie come “agender” (privo di una consapevolezza sessuale), “questioning” (indeciso), “neutrous” (neutro), ma è anche degno di nota il fatto che l’utente possa creare nuovi termini che esprimono la propria sessualità, impostarla e scegliere se rendere il dato pubblico oppure no. Chissà che cosa avrebbero scritto le due protagoniste di *Hakobune*? Forse Riho avrebbe optato per “in dubbio” e Chikako per “Terrasessuale”.

(Ichikawa, 2016, p. 222)

L’aver saputo raffigurare donne che si liberano dei tradizionali costumi femminili e che presentano tipi di sessualità alternative, avvicina, secondo Enami, la produzione di Murata a quella di Matsuura Rieko, altra scrittrice che ha prestato la voce a rappresentanti di minoranze sessuali che non necessariamente sentono di dover essere amate da uomini adulti eterosessuali. A favore della sua tesi, Enami sottolinea come in *Kenshin*, per esempio, la protagonista venda la sua anima per trasformarsi in un cane, rifiutando in questo modo il suo corpo umano femminile e assecondando una perversione definita *dogsexual*, «cansessuale». «Seguendo le orme delle due scrittrici», afferma, «non vi sono dubbi sul fatto che Murata Sayaka sia la legittima erede di Matsuura Rieko» (Enami, 2013, p. 169).

Quanto asserito da Enami è senz’altro valido per quel che concerne il tema della sessualità che devia dalla norma. Bisogna tuttavia precisare che la sessualità di Murata è, come si è già anticipato, scollegata dal concetto tradizionale di erotismo, al contrario di quanto avviene nelle opere di Matsuura, all’interno delle quali ampio spazio è lasciato alle descrizioni dei rapporti sessuali. *Corpi di donna* si apre per esempio con un rapporto omosessuale, dove l’appetito sessuale di una delle due protagoniste è accostabile a quello legato al consumo di cibo, e il sangue del ciclo mestruale della ragazza a cui rivolge il *cunnilingus* a quello che potrebbe uscire da un pezzo di carne appena addentato. In questa scena, di conseguenza, l’appetito sessuale rassomiglia a un atto di cannibalismo. Di converso, Murata fa della sessualità neutra e inorganica il punto di forza delle proprie narrazioni, contrapponendo alla sessualità quasi “bestiale” delle protagoniste di Matsuura una sessualità più decentrata, non finalizzata all’orgasmo, priva di ogni tensione erotica. Costruita, plastica, quasi artificiale.

5.3 – Sessualità artificiali: *Seimeishiki* e *Seiketsuna kekkon*

Se nelle opere presentate fino a questo momento il rapporto delle protagoniste con il sesso è ancora fortemente influenzato da una società di stampo tradizionale, inserito all'interno di un mondo regolato da norme binarie e che poggia le proprie fondamenta sui valori attuali, con la pubblicazione di *Seimeishiki* (lett. “La cerimonia della vita”, 2013) assistiamo a un punto di svolta decisivo nella produzione di Murata. *Seimishiki* si configura come il capostipite di una nuova letteratura incentrata sulla possibilità di offrire un posto nel mondo a tutti i soggetti che rappresentano una minoranza. Questi sono infatti proiettati all'interno di storie ambientate o in un futuro prossimo o in un presente alternativo, in mondi privi di tabù e distinzioni in base al sesso e/o al genere. I valori e i principi che sorreggono i dualismi di corretto/scorretto, normale/anormale, uomo/donna, vita/morte, etica/morale all'interno delle istituzioni più tradizionali come la società e la famiglia, cominciano a essere letteralmente capovolti. Messi di fronte a questo straordinario espediente narrativo, i lettori non possono non interrogarsi sulle questioni etiche e morali della società attuale. Perché se con *Seimeishiki* parte un nuovo genere di produzione che trascende i confini dell'immaginabile assumendo connotati quasi surreali e/o fantascientifici, i sentimenti con cui sono descritti i personaggi e la prospettiva rovesciata con la quale questi guardano agli avvenimenti in corso sono talmente reali e concreti che non possono non indurre una riflessione sull'effettiva correttezza o validità della scala di valori attuale.

Sorge il dubbio che una grossa influenza su questo nuovo tipo di produzione possa averlo avuto, oltre a Hoshi Shin'ichi, anche il triplo disastro dell'11 marzo 2011 con le sue conseguenze. I mondi alternativi in cui sono ambientate le storie a partire da *Seimeishiki* presentano temi affini alla “letteratura della catastrofe” in cui ricorrono spesso il senso di perdita della memoria, la presenza di un regime politico che controlla tutti gli aspetti della vita del suo popolo, la precarietà e l'annullamento dell'individualità.⁶⁹

⁶⁹ Sulla “letteratura della catastrofe”, in particolare quella relativa al *post* 3.11, e sullo stato di “precarietà” in Giappone sono proliferati innumerevoli saggi, articoli di giornale e accademici,

Seimeishiki è il romanzo con cui Murata Sayaka apre il sipario di nuovi mondi alternativi. Ambientato in un futuro prossimo – tra trent’anni – presenta un Giappone dove, per far fronte contemporaneamente al sempre maggiore calo delle nascite⁷⁰ e alle problematiche relative al consumo di cibo, i funerali sono stati sostituiti da un nuovo rito, la “cerimonia della vita”, quella da cui trae spunto il titolo alla storia.

Secondo l’uso della cerimonia, in occasione della morte di una persona, la carne del defunto deve essere cucinata dalle persone a questo più care e servita in un banchetto dove i commensali sono invitati a favorire e contribuire al bene della società saziando a volontà due appetiti: quello legato al consumo di cibo e quello legato al consumo sessuale. In seguito al banchetto, per venire incontro alla morte di un membro della società, gli uomini e le donne sono infatti chiamati a unirsi sessualmente al fine di generare nuove vite. Non si tratta del sesso tradizionale frutto dell’amore o della passione tra due persone, e non a caso nel racconto ci si riferisce a questo atto come *jusei*, fecondazione, un termine che conferisce sin da subito una sfumatura di artificialità in quello che dovrebbe essere considerato l’atto carnale e organico per antonomasia.

Negli ultimi trent’anni abbiamo subito un lento processo di trasfigurazione. Ormai in pochi pronunciano la parola “sesso”, in quanto è diventato pratica comune parlare di “fecondazione”, ovvero di accoppiamento al solo fine riproduttivo.

Alla morte di una persona la cerimonia standard non è il funerale, bensì quella che viene chiamata la “cerimonia della vita”. Qualcuno attaccato alle vecchie tradizioni della veglia notturna e del rito funebre c’è ancora, ma la maggior parte sceglie di dar luogo alla cerimonia della vita perché i costi sono notevolmente ridotti grazie al sussidio offerto dal governo.

romanzi e trattati, da parte di autori e critici di nazionalità giapponese e internazionali. Sia per questioni di spazio che di affinità con la tematica del presente studio, sarebbe impossibile in questa sede ricordarli tutti, ma per una maggiore comprensione del fenomeno si consiglia fare riferimento alla manciata di testi di recente pubblicazione citati in bibliografia: Geilhorn e Iwata-Weikgenannt (2017), Bienati (2017), Mullins e Nakano (2016), Karan e Suganuma (2016), Allison e Baldwin (2015), Allison (2013), Coci (2013), Kawakami (2011). Nel volume curato da Coci, che rappresenta l’edizione italiana di quello pubblicato in Giappone da Waseda Bungakukai nel 2012 e intitolato *Shinsai to fikushon no “kyori”* è altresì presente un breve racconto di Murata Sayaka tradotto da Maria Teresa Orsi, “Gli innamorati del vento”.

⁷⁰ Si vedano a questo proposito le statistiche pubblicate sul sito del Kokuritsu Shakai Hoshō Jinkō Mondai Kenkyūjo (Istituto Nazionale della Popolazione e della Ricerca sulla Sicurezza Sociale) all’indirizzo <http://www.ipss.go.jp/>

La cerimonia della vita è semplice: invitati uomini e donne mangiano la carne del defunto mentre cercano un partner per la fecondazione, e quando lo trovano si appartano per avviare la procedura.

(Murata, 2013a, pp. 213-214)

Sin dalle pagine di apertura, dunque, Murata ci presenta, tramite le parole della protagonista, un mondo dove l'atto sessuale è scomparso a favore di quello che sembra a tutti gli effetti assumere i connotati di un rito sacrale e costruito, artificiale. In una società chiamata a fronteggiare sia la crisi alimentare che quella della popolazione, perpetuare la specie rappresentano le due priorità. I prodotti del concepimento, che avviene rigorosamente tramite il metodo sopracitato, non sono affidati alle cure delle famiglie, bensì affidati a centri specializzati e cresciuti come bambini della comunità. Chi partorisce e contribuisce in questo modo a incrementare il numero della popolazione nazionale viene addirittura accolto da colleghi e amici con applausi, tanto è il riconoscimento offerto a chi si presta per la nazione:

«Buongiorno!»

La ragazza che si era assentata dall'azienda due settimane fa è stata accolta da un applauso. Era tornata dopo aver preso un permesso per partorire al centro. Aveva trentasei anni ed era alla sua terza gestazione.

«Ha espulso il suo feto al centro?»

«Sì, l'ha espulso e lasciato alle loro cure, bisogna ringraziarla per quello che ha fatto!»

«Grazie!»

«Grazie per la fatica, grazie!»

Come membri del genere umano dobbiamo ringraziare le persone che espellono il feto. Le abbiamo regalato un mazzo di fiori, che ha preso con aria felice.

I bambini del centro sono cresciuti con cura come figli del genere umano, non di qualcuno in particolare.

(Murata, 2013a, p. 218)

I rapporti sessuali sono dunque visti al servizio della perpetuazione della specie anziché la naturale conseguenza dell'amore tra un uomo e una donna. Degni di menzione in questo frangente sono i due elementi necessari affinché la cerimonia della vita abbia luogo e che costituiscono due *topos* ricorrenti nella narrativa di Murata a partire da questo racconto: la morte e la fecondazione.

In *Seimeishiki* Murata abbandona il concetto di rapporto verticale tra la vita e la morte creando un nuovo cerchio della vita imperniato sull'importanza del corpo inteso come una fonte nutriente di vita, a prescindere dalla coscienza, un vero e proprio *niku-tai*, corpo di "carne". La vista dello *shitai*, del corpo morto, non fa paura, non è ricollegata all'evento tragico che spezza per sempre i legami. La carne, «*niku*» del corpo viene cucinata e servita a banchettanti che ne apprezzano il sapore e addirittura si stupiscono di quanto il loro conoscente possa, per esempio, essere buono insieme alle patate o altri ingredienti. L'atto di cibarsi di carne umana, ovvero l'atto di cannibalismo, non è vissuto con orrore o stupore, e rappresenta invero il preliminare alla cerimonia della vita. Viene qui spontaneo citare il pluristudiato collegamento dell'unione tra Eros e Thanatos, poiché in *Seimeishiki* l'atto di cannibalismo ne rappresenta il culmine. Similmente a quello presentato in Matsuura, il cannibalismo è qui concatenato all'atto sessuale, senza essere vissuto come un tabù. In questo modo, Murata infrange sia il confine tra quello che è lecito e quello che non è lecito (a livello etico e morale), sia il confine di corpo come unità da preservare – ne è una riprova lo spezzatino di carne di Yamamoto, il collega defunto della protagonista: un piatto squisito! Come abbia fatto Murata a presentare in maniera tanto naturale un atto che, osservato dal punto di vista dei lettori contemporanei radicati nell'attuale scala di valori appare quasi abominevole, ce lo spiega lei stessa in un'intervista disponibile on-line:

Sono sempre stata interessata al cannibalismo e mi domando come mai sia considerato un tabù quando vi sono alcune popolazioni dove, per esempio, mangiare l'anziano del villaggio rappresenta un rituale molto importante. Se da noi una mamma dovesse proporre di mangiare tutti assieme l'anziana vicina di casa al suo decesso, le sue parole darebbero origine a un caso gravissimo. Ecco spiegato perché mi capita di pensare al cannibalismo come a un fenomeno che in certe parti del mondo è permesso e in altre è temuto, oppure celebrato come una cerimonia sacra o controindicato (ride).

[...] Alcune scene in cui si ingeriscono nel corpo fluidi altrui, come per esempio quelle in cui si leccano le lacrime, ci appaiono romantiche, ma in fin dei conti si tratta semplicemente di inserire dell'acqua con un'alta concentrazione di sale. In un manga di Uchida Shungiku si parla di una ragazza a dieta che ogni volta che faceva sesso orale calcolava le calorie e le proteine dello sperma. Non si tratta di prodotti alimentari, ma ingeriti nel corpo hanno calorie e potrebbero contribuire al sostentamento.

(Murata, 2018c)

Leggendo queste parole, appare evidente che l'autrice non abbia una visione negativa e/o catastrofica del cannibalismo. Quella che emerge è piuttosto una considerazione neutra, maturata in seguito alla valutazione dei vari aspetti che il cannibalismo implica. In *Seimeishiki*, la carne umana altro non è che un prodotto alimentare da non sprecare e con cui nutrirsi, che diventa il pretesto per contribuire alla produzione di nuova carne umana tramite il rito della fecondazione.

Con l'introduzione della fecondazione, la riproduzione della specie umana cessa di essere un atto spontaneo e diventa il frutto di una cerimonia creata *ad hoc* dall'uomo, artificiale, per l'appunto. Pur chiamandosi "fecondazione", in *Seimeishiki* l'inseminazione avviene ancora tramite l'unione di due persone e senza l'ausilio di tecnologie riproduttive. Tuttavia, a differenza della riproduzione tramite atto sessuale, che si consuma in contesti intimi e privati, la fecondazione è una pratica diffusa a livello sociale che avviene all'infuori della coppia e del matrimonio, ricollocandosi all'interno di un rituale che riguarda la collettività nel suo intero. L'unione tra persone passa dall'essere un gioco o un divertimento come accade in *Junyū* e si trasforma in un dovere rituale decentrato dalla coppia, rendendo il sesso un atto che è contemporaneamente «celebrazione della vita» e «procreazione», per citare ancora una volta le parole di Mizuta Noriko.

Se in *Seimeishiki* il sesso, seppure risultato di performance in occasioni speciali, viene presentato allo stesso tempo come un atto ludico all'infuori del matrimonio e come atto ai fini riproduttivi, nel successivo *Seiketsuna kekkon* (lett. "Un matrimonio pulito", 2014) si ha una nuova scissione delle finalità ludica e riproduttiva, inserite rispettivamente fuori e dentro l'istituto del matrimonio. Quest'ultimo, infatti, deve rimanere, come suggerito dal titolo stesso, "pulito". *Seiketsuna kekkon* è pubblicato all'interno della raccolta che prende il nome del racconto di media lunghezza di apertura, *Satsujin shussan* (lett. "Parti e omicidi"), sul quale ci si soffermerà nei paragrafi successivi. Come tutte le opere a partire da *Seimeishiki* fino al più recente *Chikyū seijin* (lett. "Gli abitanti della stella Terra", 2018), con l'unica eccezione di *La ragazza del convenience store*, anche *Seiketsuna kekkon* è ambientato in un futuro prossimo o presente alternativo non meglio specificato. Narra di una coppia intenzionata a sposarsi e a trovare un metodo per avere figli, avendo deciso di perseguire un *modus vivendi* decisamente insolito: marito e moglie hanno infatti stabilito di non avere rapporti sessuali. I due si sono conosciuti su un sito di incontri,

e, nella loro concezione, la famiglia ideale è uno spazio “pulito” dove non fare assolutamente entrare il sesso – inteso sia come atto sessuale che come costruito sociale. Ciò non comporta che il sesso sia è cancellato dalle loro esistenze: semplicemente, è tenuto al di fuori della vita matrimoniale. Si tratta di un atto per sua natura sporco e parziale, pertanto non ammesso nell’istituto familiare – dove ogni membro gode del medesimo *status*. Nella famiglia sono ammesse solo persone che, annullando i rapporti sessuali, creano un legame che sorpassa il binarismo di genere, e i poteri e le gerarchie a esso intrinseci, un rapporto affine a quello che l’autrice ha dichiarato di avere con il fratello e che ha provato con l’insegnante di terza media. Un rapporto, dunque, senza “sesso” e post-genere.

«Partiamo dal fatto che provo un certo senso di estraneità nel dover creare una famiglia come estensione dell’amore. È una famiglia, non servono sentimenti di quel tipo, non serve essere uomo o donna».

«Lo stesso vale per me. Ho già convissuto con più di un uomo, ma a un certo punto cominciavo a provare disgusto per il mio partner e la storia finiva. Ci sono state diverse contraddizioni, chi pretendeva che fossi una donna nonostante fossimo una famiglia e chi mi vedeva come una persona comprensiva al pari di un’amica. Dovevo sempre diventare ora una mamma, ora una donna, ora un’amica. Io preferisco di gran lunga una convivenza semplice come quella tra fratello e sorella!»

«Sono dello stesso identico avviso! Era proprio quello che volevo dire! Nessuno però mi aveva mai capito... Anche quel sito di incontri è assurdo! E la colonnina delle entrate annuali, e questo, e quell’altro... Alle donne chiede persino di inserire il piatto forte in cucina, dai! La famiglia non è niente di tutto quello! Chi se ne frega se è uomo o donna, io voglio cercare un partner».

(Murata, 2014b, p. 163-164)

Le parole che i due aspiranti coniugi si scambiano in occasione del primo incontro sono simboliche in quanto presentano per la prima volta l’ideale di famiglia non basato sull’amore ma sulla fratellanza, un’istituzione che deve restare al di fuori delle norme di genere, e difatti la moglie ci spiega come anche i compiti in casa siano equamente divisi tra lei e il marito, un passo avanti rispetto all’immagine della madre e moglie che Murata dipinge in *Junyū*.

Un matrimonio che esclude nei limiti del possibile il “sesso” si è rivelato più comodo di quanto pensassi. Io guadagno quattro milioni di yen l’anno e mio marito cinque. Ogni mese mettiamo in casa centocinquantamila yen a testa e versiamo il resto nei rispettivi conti intestati, il che significa che in due viviamo con trecentomila yen. Quello che avanza lo mettiamo da parte. Abbiamo deciso di non fare la condivisione dei beni, casa compresa. Dal momento che sborsiamo esattamente la stessa cifra, abbiamo scelto di dividerci equamente anche i lavori domestici. Non possiamo fare proprio cinquanta e cinquanta come facciamo con i risparmi, è ovvio, così ho lasciato la cucina a mio marito che tanto è il suo forte e io mi sono presa in carico bucato e pulizie. Siamo però stati entrambi d’accordo ad affidare a lui le lavatrici del sabato e della domenica, perché considerando che in settimana facciamo entrambi straordinario e la sera ce la caviamo cenando ognuno per conto proprio, io avrei avuto un carico di lavoro maggiore. E fino a qui tutto liscio. La seccatura è stata il sesso.

(Murata, 2014b, pp.166-167)

In questo brano, il termine “sesso”, *sei* in lingua giapponese, viene utilizzato sia con il significato di sesso come genere, sia come atto sessuale – solo in alcune ricorrenze chiamato *sei kōi*. L’ambivalenza è chiaramente voluta, e sembra voler sottolineare come in un mondo dove l’atto sessuale è vissuto come divertimento questo sia da lasciare al di fuori della famiglia da una parte, e come l’ideale di famiglia perfetta debba escludere le differenze di genere per funzionare alla perfezione dall’altra. Tuttavia, come anticipato dalla moglie al termine del brano citato poc’anzi, l’esclusione del “sesso” tra marito e moglie si rivela una questione spinosa nel momento in cui i coniugi decidono di avere figli. Per ovviare al problema, i due protagonisti cercano una soluzione su internet e vengono a conoscenza di un ambulatorio di nuova concezione dove viene praticato quello che viene chiamato *Clean Breed*, un sistema studiato ad hoc per agevolare sia rappresentanti delle minoranze sessuali che decidono di avere figli che le altre persone che, a prescindere dalla motivazione, non riescono a fare sesso.

«Oggi assistiamo a una grande diversificazione delle preferenze sessuali. Secondo voi, un uomo affetto dal complesso di Lolita sposato con una donna di trentacinque anni va in erezione? E una donna che si eccita esclusivamente alla vista di immagini bidimensionali, può avere un rapporto con un uomo in carne e ossa senza provare sofferenza? Il partner non sempre coincide con l’oggetto dei desideri sessuali. Il che è straordinario, perché significa che chi sceglie di costruire una famiglia lo fa

con la logica, usando la testa anziché le parti bassi del corpo. Quando però si desiderano dei bambini, diventa problematico. Ed è proprio in quei momenti che ci si serve delle mani dei nostri esperti e del *Clean Breed*... Per riprodursi in maniera pulita e lasciare al futuro un ottimo materiale genetico!»

(Murata, 2014b, p. 171)

Grazie al *Clean Breed*, il contrasto tra il sesso in qualità di divertimento e il sesso in qualità di atto finalizzato alla riproduzione viene eliminato a favore di una pratica che viene descritta «una raffinata esperienza fisica diversa dall'eros che si svolge per mezzo delle tecnologie più avanzate» (*Ivi*, p. 172).

La fecondazione tramite *Cleean Breed* avviene all'interno di una camera completamente priva di elementi organici, con pareti bianche e sdraio ribaltabili bianche, in un ambiente del tutto asettico. Per le modalità con cui è svolta, ovvero con le infermiere che, dopo avere stimolato a sufficienza l'organo di lui con una vagina artificiale lo avvicinano, inserendolo, all'interno della vagina di lei nel solo momento dell'ejaculazione, ricorda inoltre lo stesso automatismo che si ha nell'inserire una spina all'interno della presa di corrente per mettere in funzione un macchinario artificiale, secondo una logica che ricorda molto da vicino quella presentata da Taguchi Randy in *Presa elettrica* – con la differenza che la protagonista di Taguchi trasforma il suo corpo in una fonte di energia attiva per riattivare gli animi maschili mentre quella di Murata fa avvicinare la sua vagina con l'intento di attivare le funzioni biologiche dell'organo femminile, senza mai uscire dalla sua passività.

Altra analogia ravvisabile è quella con *Kira kira hikaru* (1991, *Stella stellina*, trad. it. di Paola Scrolavezza, Asiasphere, 2013), romanzo di Ekuni Kaori che getta luce sui *giri kekkon*, i finti matrimoni celebrati al solo scopo di proteggere l'istituzione familiare e privi della passione amorosa tra i due coniugi che dovrebbe essere costituire la base su cui posare uno dopo l'altro i mattoni di una vita insieme. In *Stella stellina*, Shōko è una donna che soffre di depressione e si getta nell'alcolismo e Mutsuki è un uomo gay impegnato in una relazione extramatrimoniale con un altro ragazzo. All'intero di questa coppia, similmente a quanto accade in *Seiketsuna kekkon* «nessuno dei due incarna il partner ideale» (Scrolavezza, 2013b, p. 145) e i due coniugi si rivolgono alle tecnologie di fecondazione artificiale al fine di avere dei figli e garantirsi una prole. Sempre in *Stella stellina*, inoltre, Ekuni Kaori presenta l'idea di una fertilizzazione strana, in una sorta di “rapporto a tre”.

Altri esempi di relazioni che superano la polarità di genere e il concetto di “raporto a due” sono riprese da Murata in *Seimeishiki, Toripuru* (lett. “Storia a tre”, 2014), *Shōmetsu sekai* (lett. “Il mondo in estinzione”, 2015 – primo romanzo lungo dell’autrice) e *Chikyū seijin. Toripuru*, che appartiene alla raccolta di *Satsujin shussan*, è ambientato in un Giappone futuro dove le relazioni uomo-donna sono ormai superate ed è pratica comune avere due partner, indipendentemente dal sesso biologico, mentre in *Shōmetsu sekai* la protagonista e un suo compagno delle medie sono entrambi innamorati di un lapolispoliziotto. *Seimeishiki*, dal canto suo, non è una mera storia di cannibalismo e metodi di concepimento alternativi: quando la protagonista, senza aver partecipato alla cerimonia della vita in onore del defunto amico Yamamoto, si reca sulla spiaggia di Kamakura per un picnic in notturna, incontra un uomo e tale incontro crea l’occasione per un’unione alternativa. La donna ha con sé dei contenitori con la carne di Yamamoto e ne offre alcuni bocconi al giovane appena conosciuto, ma quando questo scopre che la carne appartiene all’amico defunto della donna, si rammarica di non poter partecipare con lei alla cerimonia della vita perché dichiaratamente omosessuale. Tuttavia, dopo averci riflettuto per un attimo, decide di offrirle il proprio seme in una provetta e le chiede di “auto-fecondarsi”. In quel modo, la protagonista entra in mare e tenta di inserire il liquido seminale dello sconosciuto nella sua vagina. Ora, è ben risaputo che lo sperma difficilmente sopravvive a lungo a contatto con l’aria, ed è difficile immaginare che la protagonista riesca a generare una nuova vita. Fondamentale, però, è l’idea dell’unione non sessuale con un partner gay, poiché permette alla storia di culminare in una alquanto insolita “relazione a tre” (Yamamoto, l’amica, il ragazzo omosessuale).

Tornando a *Seiketsuna kekkon*, il racconto rimane aperto all’interpretazione dei lettori e, come accade per *Seimeishiki*, non è possibile stabilire con esattezza se la fecondazione si concluda con una gravidanza oppure no. A prescindere dall’esito, è interessante notare il modo in cui la sessualità di coppia dei due protagonisti sia descritta come inorganica e artificiale e sia, a dispetto della forte libido che i due liberano fuori dal matrimonio, l’unica adeguata ai fini riproduttivi. Lei dichiara di avere frequentato per diverso tempo un uomo conosciuto su Facebook, mentre lui ha un’amante che, messa di fronte all’idea di un’ipotetica separazione da quello che considera il suo uomo, comincia a tempestare la moglie di chiamate e messaggi. Ironia della sorte, quando la moglie e protagonista scopre le perversioni del marito –

il quale sembra apprezzare in particolar modo i giochi madre/figlio e il farsi vestire come un bebè – ringrazia il cielo di non averlo come partner sessuale.

5.4 – No “sex” and the Paradise City: *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai*

Sebbene il tema della fecondazione sia stato introdotto per la prima volta in *Seimeishiki*, è *Seiketsuna kekkon* il primo racconto in cui Murata presenta allo stesso tempo l’annullamento del sesso inteso come genere all’interno della coppia e del sesso inteso come atto sessuale ai fini riproduttivi. Tale innovazione è permessa sia dall’apertura – o deviazione? – mentale dei due protagonisti che accettano di dividere equamente patrimonio e compiti domestici senza ascrivere all’uno o all’altro sesso un determinato ruolo, sia dall’avvento della tecnologia che consente la fecondazione “pulita”, priva di un vero contatto fisico. La fecondazione artificiale e l’intervento delle tecnologie riproduttive, diventano, a partire da questo momento, il tropo narrativo più ricorrente, se non quello dominante, nella letteratura di Murata Sayaka. Nelle società descritte in *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai* l’unico mezzo riconosciuto per la procreazione è quello artificiale, e tutte le donne che abitano questi mondi hanno un contraccettivo impiantato nell’utero al momento del menarca finalizzato a evitare le gravidanze indesiderate. Non solo: la famiglia, intesa come nucleo creato da un padre, una madre e uno o più figli e impostato sui legami di sangue, scompare, e con esso scompaiono anche il concetto di maternità intrinsecamente e unicamente legato all’esperienza femminile – inteso, ovvero, come esclusivo alle persone di sesso biologico femminile – e di cura e crescita dei bambini, ora affidati alle cure della comunità (come già abbozzato in *Seimeishiki*) anziché alle singole famiglie.

Prima di approdare a un’analisi dei due testi, è convenevole a questo punto cercare di capire le ragioni che hanno spinto l’autrice a ideare tali società, che osservate attraverso la lente dei valori odierni potrebbero apparire distorte, se non, come descritto dalla critica internazionale, distopiche. Negli ultimi tempi non è raro imbattersi nell’aggettivo *sexless* in riferimento alla società giapponese. La quindicesima indagine sulla fertilità nazionale condotta dal Kokuritsu shakai

Hoshō jinkō mondai kenkyūjo (Istituto nazionale della popolazione e della ricerca sulla sicurezza sociale) su un campione di popolazione tra i 18 e i 34 anni e pubblicata alla fine del 2016, svela che più del quaranta per cento degli intervistati ha dichiarato di essere ancora vergine e una buona metà delle coppie sposate di non avere avuto rapporti sessuali nell'ultimo mese,⁷¹ condizione che ha portato a una drastica diminuzione del tasso di fertilità, come evidenziato anche dall'ultimo libro di Amanda Seaman incentrato sugli aspetti di maternità e gravidanza nella letteratura giapponese intitolato per l'appunto *Writing Pregnancy in Low-Fertility Japan* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2017).

L'assenza di sesso tra i giovani e il conseguente abbassamento della crescita della popolazione sono indubbiamente due grandi problemi sociali che riguardano il Giappone contemporaneo, e non c'è da stupirsi se anche Murata Sayaka abbia pensato di scrivere a riguardo. Le sue fonti ispiratrici, al di fuori delle statistiche o agli articoli di giornale e i notiziari, sembrano essere ancora una volta le persone a lei vicine, come già era accaduto nel periodo della crescita quando ascoltava i racconti sulle mestruazioni dalle compagne.

Ho sentito con queste mie stesse orecchie di amiche che non vogliono avere rapporti sessuali con i mariti, così come ho letto di coppie che pur essendo fertili hanno optato per l'inseminazione artificiale. Mi sono domandata se il sesso non stesse scomparendo poco alla volta da questo mondo. Anche se scomparisse del tutto, però, la scienza con le sue possibilità ci aiuterebbe a preservare la vita. Incuriosita da questo argomento, ho cominciato a pensare in che modo avrebbe vissuto la specie umana una volta che il sesso fosse scomparso. E così, mi sono detta, perché non provare a scrivere di questo? [...] Credo che si rivolge al sistema [delle agenzie matrimoniali] in cui si approda direttamente al matrimonio senza passare dal tradizionale iter di innamoramento, sesso e nozze, debba scegliere una persona che la fa stare bene, degna di fiducia e con cui

⁷¹ La ricerca è pubblicata sul sito dell'Istituto all'indirizzo: http://www.ipss.go.jp/ps-doukou/e/doukou15/Nfs15_gaiyoEng.html. I suoi risultati sono stati commentati su una serie di articoli pubblicati dalle maggiori testate giapponesi, tra cui, per citarne alcuni: <https://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/16/national/social-issues/sexless-japan-almost-half-young-men-women-virgins-survey/#.XA-wBmhKiUk>, <https://www.japantimes.co.jp/news/2016/10/01/national/media-national/theres-nothing-weird-sexless-japan/#.XA-wBmhKiUk>, <https://www.theguardian.com/world/2017/feb/14/record-numbers-of-couples-living-in-sexless-marriages-in-japan-says-report>, <https://nationalpost.com/news/world/sexless-society-japan-has-a-worrying-number-of-virgins-government-finds>

non ci si stanca, piuttosto che privilegiare una persona fisicamente attraente. Forse è per via del fatto che intorno a me molte amiche si sono sposate tramite agenzie matrimoniali che ho maturato questa idea. Alcune di loro provano un certo disagio all'idea di essere costrette a fare sesso con il proprio partner. Molte non fanno proprio sesso, e altre ancora fanno ingerire il viagra al marito giusto i giorni dell'ovulazione nella speranza di concludere l'atto sessuale nel più breve tempo possibile. Contrariamente a ogni aspettativa, ho molte amiche che provano un senso di estraneità nel creare una famiglia a partire dal sesso. In altre parole, provano un senso di estraneità verso il sistema "famiglia" ai fini riproduttivi.

(Murata, 2018c)

Non sorprende, dunque, se con *Seiketsuna kekkon* Murata abbia tentato di descrivere la nascita di una famiglia decisa a incentrare la sua vita di coppia decurtando ogni minimo accenno al sesso. La sua critica sembra essere rivolta in particolare all'istituto familiare, interpretato come un nido creato con l'unico scopo di garantire una continuità legata più al sangue che alla specie e soggetto alle differenze di ruolo e genere imposte dalla società. Cosa accadrebbe però, se il sesso scomparisse del tutto e con lui anche l'istituto familiare? Mossa da questa curiosità, prova dunque a immaginare non solo una coppia, bensì intere società dove la fecondazione artificiale e le più moderne tecnologie di riproduzione prendono il sopravvento e le differenze tra uomo e donna si assottigliano al punto da neutralizzarsi.

In *Satsujin shussan* e in *Shōmetsu sekai*, Murata reinventa un Giappone dove le donne sembrano finalmente tagliare un utopico e futuristico traguardo: la libertà. Libertà dalle gravidanze indesiderate, dalle norme di genere e dai ruoli a esse ascritti. Tale liberazione avviene, sostanzialmente, grazie alla diffusione delle tecnologie di riproduzione e all'innovativo utilizzo di uteri artificiali per gli esseri umani di sesso maschile, ed è collegata alla liberazione del e dal sesso. Per procedere con ordine, si partirà qui dall'analisi dell'assenza del sesso in *Satsujin shussan*, racconto che precede di un anno la pubblicazione di *Shōmetsu sekai*.

Satsujin shussan viene pubblicato nel 2014 e nello stesso anno vince il quattordicesimo premio Sense of Gender assegnato dal *Jendā SF kenkyū kai* (the Japanese Association for Gender, Fantasy and Science Fiction) per le contromisure adottate per risolvere il problema del calo delle nascite. La storia è ambientata in una Tokyo del futuro dove il governo ha adottato un nuovo regolamento sociale

dall'estero (senza tuttavia precisare da dove) per venire incontro sia al sempre maggiore problema del calo delle nascite, incrementato in seguito alla diffusione dell'utilizzo delle tecnologie contraccettive, sia al problema dell'alto numero di suicidi, il cosiddetto "Sistema dei parti e omicidi". All'interno di questa società, tutte le persone possono contribuire allo sviluppo demografico diventando *umihito* ("addetti al parto" o "gestanti"), una nuova categoria sociale con l'incarico di partorire. Gli *umihito* che portano a termine con successo ben dieci gravidanze, dando in questo modo alla luce altrettanti bambini sani, sono autorizzati a uccidere un'altra persona a loro discrezione, la quale rientra in questo modo nella nuova categoria sociale chiamata *shinihito* ("cadaveri a venire", per merito della quale si riduce il numero dei suicidi, poiché tutte le persone vivono ora con la consapevolezza di poter essere selezionate in quanto *shinihito* e dover morire da un momento all'altro). Accantonando momentaneamente le implicazioni date dalle nuove categorie sociali appena introdotte, sembra qui opportuno soffermarsi sul significato del sesso all'interno del racconto. La storia è narrata in prima persona da Ikuko, nata tramite inseminazione artificiale da una madre che, prima di avere lei, aveva adottato un'altra figlia direttamente dal Centro – il luogo dove gli *umihito* lasciano i bambini partoriti, i quali sono affidati alle cure di addetti speciali che si occupano della loro crescita fino all'adozione, similmente a quanto accade in *Seimeishiki*. È Ikuko a spiegarci il funzionamento del nuovo sistema sociale:

Un tempo le persone si innamoravano, si sposavano e avevano figli facendo sesso. Con il passare degli anni hanno però cominciato a riprodursi tramite inseminazione artificiale, lasciando il sesso come mera espressione di amore e divertimento. Lo sviluppo di nuove tecniche contraccettive ha inoltre fatto sì che diventasse prassi comune impiantare un dispositivo nell'utero delle ragazze al momento del menarca, separando in questo modo il sesso dalla sua conseguenza più naturale, il concepimento. Ma l'assenza di gravidanze indesiderate ha portato a una drastica diminuzione della popolazione, e in un mondo dove gli abitanti diminuivano a vista d'occhio era più che naturale ideare un nuovo sistema capace di generare nuove vite al di fuori del sesso e del matrimonio. Un sistema molto più ragionevole che venisse incontro ai tempi che correvano. Il "Sistema dei parti e omicidi" è stato introdotto dall'estero prima che io nascessi, e permette a ogni persona capace di dare alla luce dieci bambini di ucciderne un'altra a sua discrezione.

(Murata, 2014a, pp. 14-15)

Il sesso in questo mondo altro non è che un atto di amore e gioco, parimenti a quanto accadeva in *Junyū*. Il nuovo sistema, che per le sue caratteristiche ricorda molto da vicino un regime totalitario (gli abitanti sono sorvegliati da una polizia speciale incaricata di osservare da vicino gli *shinihito* affinché non lascino il Paese), permette inoltre di separare una volta per tutte l'atto sessuale fine a se stesso dall'atto sessuale finalizzato alla riproduzione. Grazie a questo espediente, Murata offre alle sue protagoniste la possibilità di divertirsi senza la necessità di escogitare pazzie, punirle o renderle sterili (Mizuta, 1995), e proprio in virtù di questa ragione avrebbe potuto creare scene di sesso disinibito dalla prima all'ultima pagina, soprattutto in virtù del fatto che nella società descritta in *Satsujin shussan* molti tabù sono ormai superati. Ciononostante, all'interno del romanzo, il sesso non compare praticamente mai: né Ikuko né gli altri personaggi accennano di avere avuto rapporti sessuali, rendendo *Satsujin shussan* un'opera incontaminata dal sesso. L'unico personaggio che ha praticato sesso durante il corso della narrazione è Sachiko, ma il lettore lo scopre solo nelle ultimissime righe, e non certo perché è lei stessa a dichiararlo – sarà un'altra evidenza, come si vedrà, a svelarlo. Eppure, l'uso delle tecnologie di controllo delle nascite dovrebbe incentivare le donne a praticare sesso, avendo ora separato del tutto la funzione ludica da quella riproduttiva. Inoltre, all'interno del testo non figurano né uomini (oltre a Ikuko, conosciamo due colleghe, la sorella maggiore Tamaki e la già citata Sachiko, mentre i pochissimi personaggi di sesso maschile sono abbozzati e marginali, quasi inconsistenti) né altri generi di partner sessuali, e la tecnologia è utilizzata principalmente come ausilio alla riproduzione. Prima di approfondire il discorso su *Satsujin shussan*, si ritiene qui opportuno fare un piccolo passo indietro per indagare le modalità in cui l'assenza di sesso è stata sviluppata all'interno di *Shōmetsu sekai*.

Come suggerito dal titolo stesso, *Shōmetsu sekai* narra di un mondo decaduto, che scompare, che non esiste più. A differenza di *Seimeishiki* e *Satsujin shussan* non è ambientato nel futuro, bensì in un presente parallelo al nostro e, per questa ragione, può essere definito, più che una distopia o un'utopia, un'uncronia. È un romanzo sperimentale, il primo lungo nel quale Murata si cimenta, che raffigura un Giappone alternativo dove le tecniche di inseminazione artificiale per compensare la scomparsa dei tanti uomini morti al fronte durante la Seconda guerra mondiale sono talmente progredite che la riproduzione tramite atto sessuale è ormai caduta in disuso, e con

essa si sono dissolti i concetti di amore e famiglia intesa come struttura matrimoniale monogama, in quella che appare a tutti gli effetti un'evoluzione degli ideali precedentemente espressi all'interno di *Satsujin shussan*. Quando la protagonista Sakaguchi Amane scopre di essere nata tramite un rapporto d'amore tra la madre e il padre – che lei non ha mai conosciuto – rimane letteralmente sbalordita, anche perché la madre la sprona più volte a imporsi contro le loro attuali norme sociali e cercare l'amore. Tuttavia, Amane deve amaramente scontrarsi con i compagni di classe: cominciano a canzonarla, lei che è nata da quel rapporto incestuoso che è il rapporto sessuale tra coniugi deve generare ribrezzo, le dicono.

Ho scoperto di essere nata da un metodo di fecondazione un po' strambo quando frequentavo la quarta elementare, durante una lezione di educazione sessuale. Il giorno precedente, mia madre mi aveva mostrato un vecchio libro con la copertina ingiallita e, con il dito puntato sui disegni, mi aveva spiegato come ero arrivata tra lei e mio padre. Il suo racconto aveva un non so che di inquietante, io però ricordo di averlo ascoltato senza scompormi. Secondo mia madre mi sarebbe servito.

Tuttavia, l'indomani ci avevano insegnato tutt'altra storia! Ci avevano mostrato un DVD che rivelava il grande mistero della vita legato alla nascita dei bambini tramite il sistema di fecondazione artificiale. Avevo sentito puzza di bruciato, così dopo lezione avevo provato a fare qualche domanda alla responsabile della classe, di nascosto dai miei compagni. Era stata proprio lei a dirci che avremmo potuto chiederle qualsiasi cosa, se non l'avessimo capita. Ma dopo avere ascoltato quello che avevo da dirle, la maestra ha contratto il viso in una smorfia perplessa.

«Sì, tanto tempo fa molte persone rimanevano incinte in quel modo. Sono certa che la tua mamma volesse solo farti studiare la storia e i progressi della scienza».

«No, no, mi ha proprio detto che io sono nata in quel modo!»

«Oh... ecco... che strano».

«La mia mamma è strana? Dice le bugie?»

«Facciamo così, la prossima volta che ci sono i colloqui con la famiglia le chiedo bene io, sei d'accordo? Sono certa che la tua mamma sia molto dedita allo studio!»

Ma quando nell'ora di colloquio mia madre aveva raccontato alla maestra che ero nata in seguito a un rapporto sessuale, lei era rimasta talmente stupefatta che ne aveva subito parlato con i colleghi [...].

In men che non si dica la mia storia era diventata di dominio pubblico, e i miei compagni mi canzonavano con parole offensive.

«Ehi, sfigata, sei nata perché tua mamma e tuo papà hanno scopato, eh? Si chiama incesto, lo sai?! Che schifo!»

(Murata, 2015, pp. 11-12)

Il concepimento tramite atto sessuale che ingenera una situazione di bullismo è un esempio emblematico di come Murata Sayaka sia capace di ribaltare per intero i concetti definiti “normativi” all’interno della società attuale – poiché malgrado la sempre maggiore diffusione delle tecnologie riproduttive nel mondo contemporaneo, il loro utilizzo è riservato alle coppie o alle persone impossibilitate a concepire per vie naturali, e non rappresenta dunque lo standard per tutti come avviene in questo romanzo. L’atto sessuale in *Shōmetsu sekai* è malvisto al punto da scomparire addirittura all’interno del matrimonio, in totale contraddizione con le norme sociali del Giappone contemporaneo in cui l’intera società sembra sollecitare le giovani coppie di sposini affinché producano figli. Nel Giappone decaduto di *Shōmetsu sekai*, uomini e donne hanno il diritto di chiedere il divorzio se il proprio partner propone di avere un rapporto sessuale: in questo mondo, gli uomini altro non sono che «mera fonte di spermatozoi» (Murata, 2015, p. 86), e devono offrirli esclusivamente tramite fecondazione artificiale, mai tramite atto sessuale, perché quello viene definito incesto – è convenevole precisare che a dispetto della sfumatura apparentemente maschiofobica dietro la sopracitata espressione, nel romanzo uomini e donne sono trattati assolutamente alla pari e non vi è alcun minimo riferimento a una eventuale supremazia femminile. Amane stessa si sposa due volte, e la prima chiede il divorzio in seguito al tentativo, da parte del marito, di fare sesso con lei. Ancora una volta, dunque, la famiglia è dipinta come un’entità pulita e priva da contaminazioni sessuali, un tema assai caro a Murata, che riprende ed enfatizza anche nel più recente *Chikyū seijin*, in cui due coniugi uniti in un matrimonio *sexless* cominciano a dubitare di essere degli alieni approdati sulla Terra da un pianeta lontano e privo di tabù, ma non trovando alcuna navicella spaziale capace di ricondurli sulla stella madre, Poapipinobopia, sono costretti a coabitare insieme a quegli strambi abitanti della stella Terra, i quali insistono affinché lavorino, facciano sesso e si riproducano: quale assurdità!

Nelle società dipinte in *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai*, dunque, l’iniziale senso di *iwakan* provato dalle eroine di Murata nei confronti del sesso e delle norme di genere scompare a favore dell’assenza di sesso e dell’utilizzo dell’inseminazione

artificiale per riprodursi. In entrambi i romanzi ci troviamo di fronte a mondi che garantiscono la parità di genere e in cui è normale avere partner diversi da persone che dovrebbero incarnare “l’altro sesso”, quello tanto cercato da Riho in *Hakobune* senza approdare a una soluzione – mentre in *Shōmetsu sekai*, Amane afferma in tono convinto di credere che a nessuno importi se il proprio partner è uomo, donna oppure “cosa” (Murata, 2015, p. 23). Superate le differenze di genere, anche il confine biologico tra i corpi risulta ovviamente più fluido e permeabile, e non sorprende affatto che pure gli uomini possano contribuire al ripopolamento del Giappone. Per farlo, possono servirsi degli uteri artificiali sviluppati appositamente per permettere loro di essere perfetti membri della società. Interpretando il termine “sesso” con il significato di “genere”, dunque, è possibile affermare che le due Tokyo descritte da Murata Sayaka siano *sexless* anche dal punto di vista della totale assenza di differenze di genere.

Facendo un piccolo passo indietro e tornando alla nuova categoria sociale ideata da Murata e introdotta in *Satsuhin shussan*, gli *umihito*, è convenevole a questo punto soffermarsi sulla sua peculiarità. Essa è formata da cittadini che scelgono di dare alla luce dieci bambini e nella quale possono rientrare sia donne, sia uomini. Se per concepire dieci embrioni le donne ricorrono alla semplice tecnologia della fecondazione artificiale, gli uomini che si prestano al nobile scopo di ripopolare il Giappone possono asservire alla continuazione della specie avvalendosi dell’utilizzo di speciali uteri artificiali interni. Nel primo capitolo di questo studio si è osservato come già l’attivista Shulamith Firestone abbia promosso l’utilizzo degli uteri artificiali al fine di garantire la totale parità tra i sessi. Tuttavia, Firestone proponeva degli uteri artificiali esterni per permettere alle donne di continuare a lavorare e non subire discriminazioni e disparità di genere all’interno della società, mentre Murata escogita un nuovo sistema in cui sono gli uomini a utilizzare uteri artificiali interni per diventare *umihito* e procreare – ribaldando in questo modo la prospettiva e portando gli uomini a pari livello con le donne e non il contrario. Firestone, che vedeva nella maternità femminile un motivo di disuguaglianza sociale, affermava che «la riproduzione artificiale non è intrinsecamente deumanizzante. Allo stesso tempo, lo sviluppo di tale opzione dovrebbe rendere possibile un onesto riesame dell’antico valore della maternità» (Firestone, 1970, p. 181). A questo proposito, è utile qui citare un altro romanzo giapponese contemporaneo, sempre opera di una autrice, in cui compare l’uso di uteri artificiali esterni: *Baruun Taun no*

satsujin (lett. “Omicidio a Balloon Town”, 1994) di Matsuo Yumi. All’interno della storia, ambientata in una Tokyo di fine ventesimo secolo, la società giapponese ha ormai istituzionalizzato gli uteri artificiali per incentivare la gestazione esterna al corpo, ma un gruppo di donne contrarie a questo sistema “deumanizzante”, per utilizzare le parole di Firestone, manifesta il proprio malcontento e ottiene dall’amministrazione cittadina una *ku*, una intera circoscrizione, a disposizione delle mamme intenzionate a portare a termine la gravidanza in maniera naturale. Tale *ku* prende il nome di Balloon Town (un chiaro riferimento ai pancioni che vi circolano) ed è abitata esclusivamente dalle donne dal quinto all’ultimo mese di gravidanza. Come notato da Amanda Seaman, in questo romanzo, si assiste a un «tentativo di naturalizzare il ritorno alla gestazione all’interno del corpo e lontano dalla gestazione artificiale» (Seaman, 2004, p.140), contrariamente a quanto avviene nel romanzo di Murata Sayaka, come se Matsuo Yumi volesse suggerire il ritorno alle gravidanze naturali come emblema del ritorno al lavoro artificiale contrapposto alla produzione di massa, deumanizzante, tipica delle società capitalistiche di cui anche le gravidanze artificiali entrano a far parte. La vita a Balloon Town è infatti estremamente naturale, e benché l’accesso in questa particolare circoscrizione al femminile sia regolato da leggi ben precise, le donne che vi abitano possono vivere abbastanza liberamente.⁷²

Per contro, è possibile affermare che la riproduzione come quella descritta in *Satsujin shussan* non privi gli esseri umani della loro natura umana? Uomini e donne che scelgono di diventare *umihito* trascorrono almeno dieci anni della propria esistenza isolati dalla comunità, in quelli che sono chiamati “Centri”. All’interno di queste cliniche, ipermoderni e specializzati megareparti di maternità, le persone addette al parto sono costrette a subire una fecondazione dopo l’altra, autoimmolandosi come produttori della specie umana, al pari di operai addetti a una lunga catena di montaggio chiamata vita – una condizione ben diversa, dunque, da quella delle donne che popolano Balloon Town. Il loro, è ovvio, non può essere definito uno “sfruttamento” dal punto di vista lavorativo, perché quella di annullare la propria identità e il proprio genere al fine di diventare *umihito* è in tutto e per tutto una scelta che spetta all’individuo, ma, nella sostanza, queste persone si prestano a una funzione materna sviluppata in maniera esponenziale logorando i propri corpi.

⁷² Il romanzo di Matsuo Yumi appartiene al genere della detective fiction e ha due sequel, *Baruun Taun no tainashi* (lett. “Il mago di Balloon Town”, 2000) e *Baruun Taun no temaru uta* (lett. “La canzone della palla di gomma di Balloon Town”, 2002).

Molti uomini, soprattutto, non resistono alle dieci gravidanze, i corpi consumati dalle lunghe gestazioni – nel racconto è chiosato che, tra l’altro, non tutte terminano con la nascita di bambini sani. Gli *umihito* sono, in pratica, persone che scelgono di trasformare i propri corpi in macchine, diventando ovvero cyborg incaricati di produrre bambini, ragione per la quale sono venerati dal resto della popolazione al pari di divinità. Prima di *Satsujin shussan*, il corpo della donna, l’unico biologicamente capace di svolgere la funzione riproduttiva, era percepito come «il sito della differenza tra donne e uomini» (Mizuta, 1995, p. 88). Questa teoria, a lungo inseguita e combattuta dalle attiviste del movimento femminista, è tuttavia il risultato di un percorso ideologico che ammette esclusivamente l’esistenza di madri di sesso femminile ed è sviluppato all’interno di un sistema binario di genere dove «il dominio ontologico è circoscritto in maniera tale che un adulto è uomo o donna, ma non entrambi o nessuno dei due» (Zack, 2017, p. 141). Gli uomini, che prima di questo momento erano sempre stati visti come categoria libera dalla riproduzione, possono ora elevarsi al pari delle donne – che in *Satsujin shussan* possono scegliere se diventare madri, ora assolte da ogni obbligo sociale. Questa strategia riesce a demistificare allo stesso tempo sia l’idea che la maternità sia ascritta esclusivamente al corpo femminile, sia l’idea di una società che ragiona in termini di binarismo di genere: un *umihito* non è né uomo né donna, è entrambi, o nessuno, allo stesso tempo. Non è “l’altro sesso” o, prendendo il prestito la terminologia di Simone De Beauvoir, “il secondo sesso”: semplicemente, non è un sesso, è *agender*. Per la funzione che ricopre, un *umihito* è quasi privato della sua natura umana e svolge il ruolo di incubatore, trasformando il proprio corpo in un «contenitore intercambiabile» (Timeto, 2016, p. 24). Da questo punto di vista, *Satsujin shussan* offre una lezione morale non conservatrice sulla maternità: assicura la possibilità di un’uguaglianza di genere grazie alle tecnologie riproduttive che, anziché agire sul corpo femminile, intervengono all’interno di quello maschile. Interpretata sotto questa chiave di lettura, la storia può dunque essere vista l’evoluzione dello sviluppo di una società *gender free*⁷³ a dispetto dei suoi risvolti distopici, permettendo a *Satsujin shussan* di guadagnarsi un posto speciale nel sottogenere dell’utopia

⁷³ Il termine *gender free* venne introdotto per la prima volta nel contesto giapponese nel 1995, quando gli studiosi Fukaya Kazuko, Tanaka Toji e Tamura Takeshi lo utilizzarono all’interno di un opuscolo informativo-educativo pubblicato dalla Fondazione delle Donne di Tokyo. Utilizzarono il termine con l’accezione di “libertà dai ruoli di genere obbligatori”, ma il suo ventaglio di applicazioni si ampliò alle soglie del Duemila grazie ai nuovi movimenti femministi *mainstream* (Yamaguchi, 2014).

femminista riproduttiva (Specchio, 2018). Il fatto di accostare agli *umihito* gli *shinihito*, può, in effetti, condurre a un'interpretazione distopica del testo (Fujiwara, 2016). Tuttavia, la narrazione in prima persona ci consente di simpatizzare con la protagonista Ikuko che non sembra avere una visione distopica della realtà, e, soprattutto, non è su questo aspetto che il racconto è basato.

Nonostante possa ricordare un tipo di romanzo distopico, è in realtà basato sul senso di disagio ed estraneità provato nei confronti del sistema genderizzato contemporaneo. Eppure, la storia non si sviluppa in una struttura che supporta i valori attuali attraverso la negazione di quelli nella società futura in cui amore e sesso come li intendiamo oggi sono ormai scomparsi. Al contrario, distrugge il presente. Nelle opere di Murata Sayaka, sia l'amore che il sesso appartenenti al sistema attuale sono descritti in una visione estremamente claustrofobica.

(Iida, 2017, p. 70)

Grazie alla geniale introduzione degli *umihito*, Murata riesce a disarticolare ogni normativa iscritta ai generi, e se da una parte questa sovversione rischia di porre la maternità sotto un'ottica negativa, in quanto incorre nell'insidia di presentarla come una mascherata alla quale le persone si prestano al solo fine di saziare la propria sete omicida, dall'altra somiglia più al frutto di una profonda consapevolezza della necessità di una riscrittura delle norme di genere. La maternità può essere performata anche dagli esseri umani biologicamente uomini, perché le nuove tecnologie glielo consentono, sconfinando oltre ogni tipo di identità immutabile e olistica. Gli *umihito* sono *device* la cui rappresentazione sfocia nel mito, c'è da immaginare che Donna Haraway ne andrebbe orgogliosa: analogamente al suo cyborg, rendono fluidi i confini di genere sessuale e interraziale, poiché producendo uno dopo l'altro nuovi bambini ricordano molto da vicino animali alle prese con cucciolate, alienando la propria natura, e di certo scompaginano ogni tipo di relazioni sociali preconfezionate. Grazie alla tecnologia, in *Satsujin shussan*,

lo strano, l'incoerente, ciò che cade "fuori", ci offre pertanto un modo per intendere il mondo dato per scontato della categorizzazione sessuale come mondo costruito, anzi come mondo che potrebbe anche essere costruito diversamente.

(Butler, 2016, p. 157)

La diversità, l'alterità degli *umihito* si manifesta inoltre nella loro imperfezione corporea, poiché, come si è già detto, non tutti riesco ad affrontare fisicamente le dieci gravidanze. Anche Tamaki, la sorella di Ikuko, che durante la narrazione scopriremo essere *umihito*, dopo aver partorito il decimo figlio sano, è praticamente allo stremo delle forze. Del resto, il corpo materno, inteso ovvero come il corpo che ospita la gravidanza, è intrinsecamente «dirompente», in quanto «si espande, si dilata, si contrae ed espelle», nonché «permeabile» poiché «perde mucosa, sangue e latte», ragione per cui i suoi confini sono «indeterminati» (Hanson, 2015, p. 87). Il corpo di ogni *umihito* al termine delle dieci gravidanze cessa di essere umano, è un contenitore plastico ormai sformato, vuoto, post-umano. Perché allora un essere umano di sesso maschile, il cui corpo non è biologicamente preparato a trasformare i propri confini, dovrebbe sacrificare anni interi per intraprendere un'avventura che non sa se sarà in grado di portare a termine? Non sarebbe più convenevole mantenere il suo status di “uomo”? Tanto per cominciare, in una società dove grazie alle nuove categorie sociali le diversità di genere sono annullate, un essere umano di sesso maschile non trarrebbe alcun vantaggio dal preservare la propria integrità. Inoltre, non è detto che l'idea di una parità non possa fare insorgere una certa paura e ingenerare negli uomini un senso di inferiorità dovuto sia all'incapacità di riprodursi, sia dall'impossibilità di controllare il processo di creazione della vita (Caronia, 1996). Tale «invidia dell'utero» (Doane, 1990, p. 169) è altresì dovuta al timore che le donne, ora, possono uccidere tanto quanto, se non di più, degli uomini, in un mondo dove ogni madre è una eventuale assassina (Seaman, 2004) che aumenta il «potenziale distruttivo del corpo-macchina femminile» (Braidotti, 2014, p. 113).

Inoltre, il tema della diversità è strettamente legato con la categoria sociale degli *shinihito*, i quali, per la loro caratteristica di essere, come suggerito dal nome stesso, dei “cadaveri a venire”, rappresentano un modello di “inumanità” (Braidotti, 2014). Malgrado le loro funzioni vitali siano ancora attive, sono, di fatto, destinati alla morte, e possono per questa ragione essere paragonati a degli *zombi*, veri e propri morti viventi privati della facoltà umana del libero arbitrio – l'unica scelta a loro concessa è quella di suicidarsi, esclusivamente nel caso estremo in cui rigettino l'idea di essere uccisi secondo le modalità standard previste dal sistema. Diventano dei veri e propri cadaveri presenti nella quotidianità, contribuendo a oltrepassare in questo mondo anche il confine tra la vita e la morte.

Riprendendo il discorso su *Shōmetsu sekai*, al suo interno la categoria degli *umihito* non compare, ma le donne possono riappropriarsi della libertà imposta dagli attuali ruoli di genere grazie all'introduzione del reato di incesto nel rapporto matrimoniale ed entrando a far parte del sistema di cui si parlerà tra poco. Amane, la protagonista, subisce delle vere e proprie calunnie da parte dei compagni di classe quando questi scoprono il modo in cui è stata concepita. Questo, però, non instilla in lei un sentimento di disgusto nei confronti del sesso; al contrario, sembra infonderle una certa curiosità nei confronti di quella pratica ormai caduta in disuso. Al pari di una donna che, nella nostra realtà, si ribella alle norme sociali e sceglie di astenersi dal sesso e rifiuta i ruoli di moglie e madre, Amane si porta controcorrente e, seguendo i consigli della madre che la esorta a seguire la “strada giusta” in un mondo dove nessuno pratica più l'atto sessuale, lei decide di sperimentarne tutte le possibilità. Cerca l'amore con oggetti, tenta di amare uomini in carne e ossa, si abbandona ai personaggi di *anime*, sperimenta una stramba relazione a tre. Ma scopre presto che la Tokyo dove abita è un mondo perduto e privo dell'amore del quale le aveva parlato la madre.

Accanto all'ormai decaduta Tokyo, Murata affianca un'innovativa città perfetta che, per il totale annullamento del sesso biologico e del sesso inteso come genere, appare in tutto e per tutto come un paradiso. Si tratta della città sperimentale costruita, ancora una volta, nelle adiacenze di Chiba New Town, amministrata e gestita militarmente da un regime chiamato *Eden System*, in cui non esistono né eros, né matrimoni né le istituzioni familiari, e per accedervi è necessario esibire un passaporto. All'interno di questo microcosmo totalitario, tutti gli adulti a prescindere dal sesso biologico possono diventare “matri” grazie agli uteri artificiali, e i bambini nati dalle inseminazioni artificiali (matri e donatori di sperma sono estratti a sorte) sono affidati ancora una volta a un “Centro” in cui sono cresciuti da tutti gli abitanti come *kodomo-chan*, i bambini di tutta la popolazione – il Centro è un ambiente iperigienizzato creato con il solo obiettivo di conservare la specie. I lettori ne vengono a conoscenza grazie all'annuncio di una cronista, una sera che Amane e il marito stanno guardando la televisione:

La città sperimentale di Chiba compie i suoi primi dieci anni di vita. Tutti gli abitanti sono pronti a celebrare la ricorrenza e hanno programmato un gran numero di iniziative ed eventi per festeggiare.

Com'è risaputo, nella città sperimentale di Chiba non esiste alcun sistema familiare. Al suo posto vige il nuovo sistema studiato sotto ogni singolo aspetto psicologico e biologico in cui tutti gli adulti crescono insieme i bambini creando nuovi legami di vita.

Ogni anno, il 24 dicembre, il server seleziona in maniera random un campione di popolazione destinato alla fecondazione artificiale simultanea. Le persone fecondate sono monitorate dal server, che per l'occasione tiene conto sia dello stato di salute che del numero di gravidanze passate. Il sistema controlla alla perfezione il numero delle nascite, impedendo sia un accrescimento troppo elevato della popolazione che una sua diminuzione.

Gli uomini sono fecondati tramite uteri artificiali interni, ma anche quest'anno tutte le loro gravidanze sono culminate in un insuccesso. Dei cinquecento impianti, solo quattro hanno resistito e solo per i primi mesi. Le aspettative per il prossimo anno sono alte, tutti attendono con impazienza il primo bambino nato da un uomo!

I bambini nati dalla fecondazione assistita sono lasciati in cura al Centro, che ne diventa il tutore facendosi carico di tutte le spese alimentari, sanitarie e di vestiario. Sono rimessi in società a quindici anni, quando sono considerati adulti e in grado di essere fecondati a loro volta.

In questo mondo, tutti gli adulti sono mamme dei bambini. Loro compito è prendersi cura dei bambini, trasmettendogli l'amore di cui necessitano. Il primo bambino nato con fecondazione artificiale ha oggi otto anni, e gli studi hanno dimostrato che rispetto a un bambino nato all'interno del vecchio sistema della famiglia ha ricevuto più amore, è più stabile emotivamente ed è superiore sia in quanto a fisico che intelletto. Grazie al nuovo sistema, nessun bambino potrà mai soffrire in caso di perdita della famiglia, perché tutti crescono amati da tutti gli adulti. Se non è il paradiso questo! Proprio per questa ragione si è stabilito di assegnare al sistema il nome di *Eden System*.

(Murata, 2015, pp. 116-117)

Per via della totale assenza di differenze sociali e di genere e per la perfezione con cui i bambini sono cresciuti da tutti gli adulti senza differenza di sesso, questa città è vissuta come un vero e proprio paradiso sulla Terra. Non si tratta tuttavia dell'Eden puro e incontaminato di cui parla la mitologia cristiana, del luogo privo di mortalità che evoca una convivenza pacifica e innocua tra tutti gli esseri. Al contrario, l'Eden di cui parla Murata è il contrario del Paradiso terrestre, si tratta di un luogo invaso dalla tecnologia che isola ed esclude i suoi abitanti dal resto della

comunità umana, il cui progetto di riproduzione della specie sembra avere ambizioni eugenetiche – è quello cui allude il brano succitato tramite l'esaltazione delle caratteristiche del primo bambino nato nella città sperimentale. Sempre contrariamente all'Eden della mitologia cristiana, il peccato originale delle persone che abitano questo paradiso sembra quello di aver cercato di costruire una famiglia e aver tentato di avere figli tramite atto sessuale. Gli abitanti della città sperimentale hanno abbandonato ogni aspirazione familiare e hanno cercato «una via di uscita dal labirinto di dualismi con i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti» (Haraway, 2018, p. 84), contrapponendosi al mito delle origini e diventando, nella concezione della filosofa americana, dei veri e propri cyborg.

Dopo aver sperimentato il sesso nel mondo decaduto e aver cominciato ad avvertire una certa pressione, la protagonista Amane decide di chiedere residenza nella città sperimentale insieme al marito Saku. Entrambi vengono sorteggiati dal server per ricevere l'inseminazione artificiale, e, a differenza di Amane che non riesce a portare a termine la gravidanza, Saku completa con successo il parto diventando il primo uomo a dare alla luce un bambino della comunità. Ovviamente tutto questo è permesso solo dalla tecnologia, che ha tra l'altro trasformato la gravidanza in un vero e proprio evento mediatico seguito da milioni di spettatori, demistificandolo da ogni concezione più intimistica.

Marito e moglie ricordano due moderni Adamo ed Eva, o *techno*-Adamo e *techno*-Eva, che, grazie all'inseminazione artificiale e agli uteri artificiali interni, contribuiscono a ripopolare il pianeta, lontani dal mondo caduto nel degrado e perfetti abitanti dell'Eden. La città sperimentale di Chiba diventa, per tutti coloro che ambiscono a disfarsi delle norme sociali e dei binarismi di genere, un vero e proprio paradiso che, privando i genitori del loro legame naturale con i figli, sembra ricollegare ogni persona a un luogo più lontano, un universo, o grembo materno universale.

Un paradiso riconquistato nel quale, con tutta probabilità, molte protagoniste delle storie di Murata ambientate nel presente dove non si ricorre alle tecnologie riproduttive e le norme sociali incombono al punto far loro provare un sentimento di *iwakan*, vorrebbero trasferirsi.

5.5 – (Ri)produzione umana: *fino a Chikyū seijin*

Da quello che si è osservato nel paragrafo precedente, in *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai*, i due mondi “eutopici” creati da Murata Sayaka (Specchio, 2018) ribaltano il concetto di natura binaria e polarizzata avanzato, tra le altre, da Simone De Beauvoir e Luce Irigaray, introducendo un mosto post-gender ideale per nuovi soggetti cyborg. Al loro interno, la capacità riproduttiva che negli ultimi anni del secolo scorso in Giappone aveva fatto sì che la società patriarcale identificasse il sesso femminile come *umu sei*, il sesso che partorisce, cessa di essere la caratteristica indissolubilmente legata all’identità femminile. “Crazy Sayaka” dà luce a nuovi mondi alternativi dal carattere quasi fantascientifico dove le donne, muovendosi all’interno di uno scenario caratterizzato dall’assenza delle differenze di genere e dalla diversificazione di ruoli in contrapposizione alla massiccia presenza delle più innovative tecnologie di riproduzione, passano da essere “il sesso che partorisce” a essere “un sesso che può non partorire”. In questi mondi, le tecnologie di controllo delle nascite e quelle di riproduzione arrivano a svolgere simbolicamente tutte le funzioni delle quattro tecnologie ipotizzate da Foucault (si veda il Capitolo 2), in quanto modificano allo stesso tempo oggetti, significati, poteri socio-politici e identità individuali e collettive.

Se da un lato la parità, o assenza, di generi, rende le società di *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai* due utopie – del resto è Murata stessa a dichiarare di averle scritte con quella precisa intenzione (Fujiwara, 2016), dall’altro appaiono estremamente invivibili per via del controllo eccessivo da parte dei regimi che le governano: che una polizia in borghese debba sorvegliare gli *shinijito* affinché non lascino il Giappone e che un sistema computerizzato debba decidere tramite una estrazione random chi deve subire la fecondazione artificiale, agli occhi di noi acerbi lettori del primo Ventunesimo secolo appaiono fuori da ogni concezione “normale”. Non è un caso se in entrambi i romanzi e nel successivo *Chikyū seijin* le protagoniste cominciano a interrogarsi sui concetti di normale e anormale. Le narrazioni sono in prima persona, dunque ogni avvenimento ci viene esposto dal punto di vista delle dirette interessate, le quali anziché pontificare riguardo i concetti di giusto/sbagliato o normale/anormale, si domandano in quale misura e in virtù di quali criteri sia lecito giudicare i valori della società che le circonda. In *Shōmetsu sekai*, Amane compie un

vero e proprio percorso interiore, e il lettore esplora con lei le possibilità dell'amore nel mondo decaduto prima e la perfezione dell'Eden System dopo. In *Chikyū seijin*, al contrario, la giovane protagonista Natsuki dubita di essere un'aliena approdata da una stella situata ai confini dell'universo, tanto il suo modo di vedere le cose diverge con quello che gli abitanti della Terra etichettano sotto la definizione di "normalità". In *Satsujin shussan*, ancora, Ikuko non sembra intenzionata a prendere una posizione in merito al sistema dei parti e degli omicidi fino alle ultimissime righe del racconto, quando aiuta la sorella Tamaki, ormai priva di forze in seguito alle estenuanti gravidanze, a uccidere la persona da lei indicata come *shinihito*, Sachiko. Quest'ultima si scopre essere una seguace della Rudbeckia Society, un gruppo di fanatici intenzionati a ristabilire i vecchi valori sociali di amore e famiglia, e con il fidanzato intende concepire il loro figlio in maniera naturale, senza dunque avvalersi dell'inseminazione artificiale (ecco spiegato in che modo il lettore arriva a comprendere che si tratta dell'unico personaggio di tutta la storia che ha palesemente avuto un rapporto sessuale). Senza dilungarsi in un dibattito acceso, quando scoprono che Sakicho è incinta, le due sorelle assassine si interrogano per un momento sul da farsi: Tamaki è dell'idea che il feto non sia da considerare un essere umano e, di conseguenza, il loro non risulterebbe un duplice omicidio, vietato dal sistema; d'altra parte, Ikuko sembra comprendere l'importanza dell'aver strappato via una vita in più e opta infine per divenire *umihito* lei stessa al fine di espiare questa colpa. La scena dell'omicidio della malcapitata Sachiko in *Satsujin shussan* è descritta in maniera limpida e scorrevole, con le due donne impegnate in quella che sembra avere i connotati di una vivisezione chirurgica: osservano il sangue uscire dal corpo, ne commentano il colore, ricordano quando da piccole uccidevano gli insetti, osservano gli organi con occhi da scienziate. Spietate? Nemmeno, perché non ci troviamo di fronte a un delitto efferato compiuto per vendetta o odio. Quello che le due sorelle portano a termine è simile a un gioco finalizzato a se stesso, per assecondare un proprio capriccio, una curiosità, o forse alla punizione, perché Sachiko non è adatta a vivere nel nuovo sistema, e osservato da questa prospettiva l'omicidio può essere interpretato metaforicamente come il simbolo della tecnologia che vince sulla natura. Il sistema dei parti e omicidi avrebbe dovuto tutelare la vita e ridurre il numero di suicidi proprio perché avrebbe reso ognuno consapevole dell'imminenza della morte, trasformando la paura in salvezza e desiderio di vivere, una presa di coscienza capitata anche all'autrice stessa in seguito a una malattia (Ichikawa, 2011, p. 333).

Anche Ikuko rimugina più volte sulla possibilità che la sorella scelga proprio lei come sua *shinihito*. Ecco perché alla fine arriva, forse, a comprendere l'importanza della vita di quel feto e la "giustizia" del suo mondo.

«... To', c'era un'altra vita».

Mi sono voltata verso Tamaki con sguardo interrogativo e ho visto che in mano stringeva una cosa simile a una piccola matassa di sangue.

«Che ti prende, che cos'è?»

«Una nuova vita. Ecco perché questa signora si è impegnata al massimo per tentare di fuggire dal paese».

Sulle prime non ho capito cosa volesse dire, ma quando mi ha passato quella palla insanguinata ho notato subito che era aveva mani e piedi. Ora tutto mi era più chiaro. Ho continuato a reggerla sul palmo della mano sinistra e a fissarla con guardo assente, finché mia sorella mia ha riportata tra noi.

«Mmh, così ne abbiamo uccisi due».

La mano insanguinata, ho accarezzato delicatamente il feto. Lui ha rotolato né più né meno come se intendesse crogiolarsi nel sangue della mamma. Ho continuato a giocherellare con le sue manine, e alla fine ho socchiuso le labbra che avevano il sapore del sangue schizzato fuori dal corpo di Sachiko.

«... Diventerò *umihito*».

«Come, scusa?»

Mia sorella ha sollevato lo sguardo come se avesse appena udito lo scoppio di una bomba.

«Mi farò carico della morte di questa creatura. Prenderò la sua parte di vita e continuerò a partorirne altre ancora».

Anche ammesso che tra cento e più anni dovessero rivalutare le norme attuali e definirle il risultato di una perfetta follia, ho intenzione di diventare parte di questo mondo giusto e normale in questo preciso momento. Lo sguardo immobilizzato sul piccolo che continuava a rotolarsi sulla mia mano sinistra, mi sono accarezzata la pancia. Tamaki mi ha immediatamente afferrata per il camice bianco e ha scosso la testa con tutta se stessa.

«È un feto, non conta come omicidio! Dobbiamo solo stare zitte e nessuno lo verrà mai a sapere!»

«No, ormai ho deciso, voglio fare così».

(Murata, 2014a, pp.117-118)

Un finale di questo tipo appare a tutti gli effetti un *satori*, un risveglio. Ikuko arriva a comprendere che il loro sistema è “giusto e normale”. Dopo aver trascorso pagine intere a domandarsi se non fosse più corretto il sistema utilizzato in passato, comprende ora che il mondo in cui vivono è meglio strutturato. È superfluo specificare che la povera Sachiko non sarebbe stata dello stesso avviso. Del resto, come ci viene ricordato dal Comandante Fred ne *Il racconto dell'ancella*, il primo romanzo che affronta il tema della ripopolazione in seguito a un evento che porta al crollo delle nascite in un paese sviluppato che assume “cyborg” addette alla riproduzione, «meglio non significa mai il meglio per tutti [...]. Ma sempre, per alcuni, significa il peggio» (Atwood, 2017, p. 277).

I sistemi che regolamentano le società di *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai* presentano molti aspetti in comune con la Repubblica di Gilead, tra cui il già citato sistema di sorveglianza (tutte rielaborazioni della psicopolizia del Grande Fratello orwelliano) e l'impaziente attesa di vedere nuove generazioni ripopolare il territorio. Inoltre, *Shōmetsu sekai* e *Il racconto dell'ancella* condividono la peculiarità di presentare due mondi alternativi a quello presente senza trascendere in tempi lontani: le loro realtà sono assai vicine e mostrano il risultato di quello che accadrebbe o sarebbe accaduto *se* le cose fossero andate diversamente, *se* per esempio ci fossero stati problemi ambientali, *se* una guerra avesse devastato una nazione, *se* ci fosse stato un olocausto.

Considerando questo fondamentale aspetto, la produzione massiva di esseri umani che si afferma come *topos* ricorrente nelle ultime opere di Murata Sayaka, va a inserirsi all'interno di una narrativa che sorge dalle ceneri della tripla catastrofe di Fukushima. In seguito all'incidente nucleare, il dibattito sulle conseguenze delle radiazioni su mamme e futuri bambini, nonché su mamme animali e cuccioli, ha ingenerato controversie e un proliferare di interrogativi (Allison e Baldwin, 2015; Allison, 2013). Molti autori hanno cominciato a immaginare scenari apocalittici, poiché il mondo come lo si conosceva aveva cessato improvvisamente di esistere lasciando spazio a solitudine e smarrimento (Scrolavezza, 2018), e aveva cambiato in maniera inesorabile le vite di tutti i giapponesi, già investiti dal problema delle evidenti nascite in calo. Se le mamme avessero cessato di dare alla luce bambini, cosa sarebbe accaduto alla popolazione? Ora, non sembra che Murata Sayaka abbia mai dichiarato di avere scritto le proprie storie con l'intenzione di suggerire eventuali risposte alla catastrofe, e l'aspetto del ripopolamento che pare interessarle

maggiormente è quello relativo alla parità di genere, ma ricalca grossomodo le intenzioni di Kawakami Hiromi di lanciare un messaggio ai suoi connazionali.

Kawakami Hiromi è una delle prime scrittrici che tenta di far comprendere il modo in cui la vita è cambiata in seguito all'11 marzo 2011. Per prima cosa, a pochi mesi dalla triplice catastrofe, decide di apportare alcune piccole ma assai significanti modifiche al suo testo di esordio, *Kamisama* (Dio, 1994), riscrivendone una nuova versione, *Kamisama 2011* (Dio nel 2011, 2011). La storia narra in sostanza di un orso che per instaurare amicizia con il nuovo vicino di casa lo invita a pescare e, dopo avere pescato insieme, lo riaccompagna a casa. Nulla di strambo, se non fosse che nella riscrittura del 2011 Kawakami inserisce piccoli dettagli che segnano il cambiamento: nell'acqua del fiume, per esempio, c'è il cesio, e i due provetti pescatori non possono cibarsi del pesce – un avvenimento che senza dubbio non sarebbe stato possibile prima del triplice incidente. In aggiunta, nella più recente raccolta *Ōkina tori ni sarawarenai yō* (Affinché nessun uccellaccio ti faccia del male, 2016) propone un breve e delicato racconto intitolato *Katami* (Reliquie) che è opportuno menzionare in questo frangente. Il titolo si riferisce alle ossa tenute in ricordo delle persone scomparse e che fungono simbolicamente da reliquie di un'esistenza – reliquie che non sono venerate al pari di quelle dei santoni ma senza le quali non si avrebbe testimonianza della vita. *Katami* è, come la raccolta *Satsujin shussan e Shōmetsu sekai*, ambientata in un futuro, questa volta molto lontano, in cui la geografia dell'intero mondo è cambiata e dove al posto delle città vi sono piccoli comuni costruiti intorno a fabbriche speciali che producono tutto, essendo ormai il mondo naturale e i suoi abitanti naturali ormai estinti. Si produce ogni cosa, dalle piante, agli alimenti, agli... esseri umani:

Mio marito è uno ben piazzato. Per essere una donna ho una corporatura piuttosto robusta, dunque posso ritenermi soddisfatta: quando mi abbraccia sto divinamente, mi sembra di essere avvolta da una spessa coperta. Lui lavora in una fabbrica fuori città. È una fabbrica come le mille altre che si trovano un po' ovunque, ma ho sentito che è una delle più prestigiose dell'intero Paese. Anche se Yukiko ha smentito con una risata: «Sono tutte uguali! La tecnica è sempre la stessa, non si scappa!». Stessa tecnica e stessi macchinari ovunque, è vero, ma i prodotti finali non cambiano in base alle competenze delle persone che ci lavorano?

(Kawakami, 2016, p.7)

Da quello che so, la fabbrica di questa città è stata costruita quasi duecento anni fa, così come quella della città accanto, mentre la fabbrica più antica di tutto il Giappone è stata costruita a Tokyo circa mille anni fa. Oggi però non esiste più. Tra l'altro, pare che in tempi assai più remoti il Giappone e la penisola coreana fossero molto più distanti e non fossero collegate dall'attuale tunnel sottomarino, che l'Oceania fosse decisamente più a sud e che il continente americano fosse ben diviso tra nord e sud. Sono tutte nozioni che ho appreso da mio marito: ama guardare le vecchie carte geografiche.

Ma quando gli chiedo com'erano le cose ancora più in là nel tempo scuote la testa. Dice di non saperlo e che non c'è scritto da nessuna parte. Forse si tratta di qualcosa che non siamo tenuti a sapere. Del resto, a questo mondo ci sono tante cose che non siamo tenuti a sapere. Una volta Yukiko mi ha ammonita per via della mia curiosità. Non che ci sia niente di male nell'essere un po' curiosi, eh. Gli esseri umani devono essere avidi di sapere. La vita non è così lunga.

Nella fabbrica si producono generi alimentari. E bambini.

Le materie prime per fabbricare i bambini sono scelte a random. Alcuni si fabbricano dai bovini, altri dalle balene, altri ancora dai conigli.

«Perché non si fabbricano bambini dagli esseri umani?»

«Penso che un po' se ne fabbrichino. Ma le cellule staminali di origine umana sono deboli.»

«Ah, sì?»

«Le cellule estratte dagli esseri umani presentano un'alta percentuale di mutazioni accidentali che rallentano o intralciano la produzione.»

«Mmh».

Nessuno può sapere da che cosa deriva. Chissà se anche secoli addietro le persone vivevano in un mondo dove non era possibile sapere così tante cose.

(Kawakami, 2016, pp. 9-10)

Con generi alimentari si intende tutto quello che non è essere umano, come piante e animali. Ogni cosa si produce nella fabbrica.

«E non ti sembra strano vivere così? Che senso ha essere fabbricati, cresciuti, e poi unirsi, allevare altri bambini e morire?»

«Eh, ma è così che funziona».

(Kawakami, 2016, p.12)

Anche in questo mondo in cui gli esseri umani sono creati a partire dalle ossa di animali e per questa ragione hanno una vita di durata incerta, i bambini sono

cresciuti dalle donne e portati a giocare tutti insieme, un'analogia che non può non ricordare i Centri ideati da Murata, quei luoghi dove uomini e donne possono partorire e lasciare i propri figli affinché questi vengano cresciuti con amore da persone diverse dai genitori naturali – di cui non sempre l'identità è conosciuta, poiché in *Satsujin shussan* non è mai specificato a chi appartenga il seme, neanche nel caso di *umihito* uomini, e dunque questi potrebbero essere al contempo padri e madri dei propri figli o non essere, nel caso di uomini dotati di utero artificiale inseminato da sperma altrui, né l'uno né l'altro – madri surrogate, al massimo. Le tante città costruite intorno alle fabbriche di tutto il paese presenti nel racconto di Kawakami ricordano da vicino la struttura dei Centri e dell'Eden System, con un regime che ha regolamenti ben precisi (nel racconto di Kawakami non si può, per esempio, rivelare alle persone quando sono state allevate e da chi, come si evince quando Taku va a trovare la protagonista, allo stesso modo di come non è dato sapere le origini più antiche della civiltà) ma che ancora risulta impostato secondo la logica binaria e più tradizionale secondo cui gli uomini lavorano in fabbrica e le donne si prendono cura dei bambini. A differenza della società odierna però, anche in questo racconto la struttura della famiglia formata da padre, madre e figli, lascia spazio a una collettività di “mamme” che educano i bambini di tutti. Ma agli esseri umani, ci viene spiegato nel corso della narrazione, non viene concesso conoscere molte cose, *in primis* le modalità con cui gli esseri umani stessi sono creati. Il “mistero della vita” si traduce in questo racconto come il “mistero della creazione della vita”, dove la creazione è a tutti gli effetti una produzione. Gli esseri umani, ora creature prodotte *tout court* in maniera artificiale, non sono tenuti a sapere il segreto della vita – neanche ai lettori è dato sapere dell'esistenza di un'anima o di come gli androidi creati nelle fabbriche siano dotati di pensieri e sentimenti umani, trionfo della ragione sull'artificialità. La vita è inscatolata nelle città, gli esseri post-umani sono stati privati della loro natura e sono a tutti gli effetti cyborg, creature originate a partire dagli animali, perfetto esempio di identità fluida e sconfinata.

Il testo è chiaramente una metafora portata all'estremo della condizione umana, soggetta a cataclismi imprevedibili che potrebbero condurre alla totale perdita della natura originaria e alla creazione di mondi *in silico* che permettono di ripensare sia alla consapevolezza ecologica, sia al rapporto tra natura e cultura. Solo chi è capace di uscire da ogni perimetro preimpostato viene eletto allo status di “mito” – come accade nel finale di *Katami*.

Questo concetto è enfatizzato anche all'interno di *Satsujin shussan* e *Shōmetsu sekai*, dove si assiste a nascite che, più che ricordare la “riproduzione umana”, sono sintomatiche di una vera e propria “produzione”,⁷⁴ un «processo di mercificazione» che «riduce gli esseri umani a livello di manufatti e dunque di oggetti modificati dalla tecnologia votata al profitto» (Braidotti, 2014, p. 114), secondo una presa di posizione marxista che in qualche modo umilia e aliena la natura umana. Si ha, ovvero, una «deumanizzazione del soggetto in nome di una spietata efficienza» (Ivi, p. 116). Che è simile a quanto accade nella realtà attuale, in un Giappone sempre più preoccupato a produrre nuovi bambini. La società giapponese è tuttora impostata su un sistema binario regolato sul discriminante presupposto che tutte le donne sono potenziali mogli e madri (Kano, 2015, pp. 15-16), e un grave incidente diplomatico a conferma di questo radicato concetto risale appena una dozzina di anni fa. Nel gennaio 2007, l'allora Ministro della Salute, del Lavoro e del Benessere Yanagizawa Hakuo definì infatti le donne *umu kikai*, “macchine da parto” (AJWRC, 2007; Cullen, 2007; McCurry, 2007; Ōnishi, 2007; Seaman, 2017), e poco importa il numero di scuse alle quali si sono ovviamente aggiunte quelle del Primo Ministro Abe, forte promotore, tra l'altro, della *Womenomics* (Matsui *et. al*, 2019; 2014; 2010; 2005; 1999), poiché una dichiarazione così forte da parte di un personaggio politico è sintomatica di un concetto assai ben radicato. *Umu kikai*: è vergognoso etichettare in questo modo le donne in virtù della loro peculiarità di possedere un utero. Sembra infatti voler significare che il corpo delle donne è, o deve essere, un macchinario di proprietà del governo, dello stato. Un macchinario che stampi in maniera plastica essere umani per quella grande fabbrica che è la società. Messa in questi termini, la connotazione appare ancora più disumana e alienante, perché discrimina le donne sulla mera distinzione biologica assegnando loro un compito ben preciso che in nessun modo lascia spazio alla volontà individuale.

⁷⁴ I testi qui presentati sono incentrati sul concetto di “produzione” dell'essere umano. Ma “Crazy Sayaka” non poteva certo limitarsi all'idea di presentare un prodotto senza poi svelare in che modo gli utenti avrebbero potuto consumarlo. In *Seimeishiki* e *Chikyū seijin* propone la carne umana come un nutriente di cui cibarsi, ma è nel racconto *Materiale di prima scelta* (*Sutekina sōzai*), pubblicato nella versione italiana di Freeman's nel 2017 ma apparso per la prima volta in Giappone nel 2016, sul terzo volume di *Granta Japan* in collaborazione con Waseda Bungaku *Best of Young Japanese Novelist*, che ci suggerisce in che modo poter riutilizzare il resto del corpo. In questa storia, le tecnologie del futuro permetteranno infatti di ricavare mobili o anelli pregiatissimi dalle ossa umane e costosissimi abiti ricavati dai capelli, in uno scenario interamente eco-sostenibile che sembra proprio volerci suggerire come, grazie alla tecnologia, potrebbe essere possibile migliorare la condizione attuale anche dell'intero pianeta.

È esattamente in questi termini che Natsuki, la protagonista dell'ultimo romanzo di Murata Sayaka *Chikyū seijin*, vede la società: come una grande fabbrica. La storia è ambientata nel presente, tra un piccolo paese di montagna chiamato Akishina, nella prefettura di Nagano, e l'immane città di Chiba, forse il riferimento autobiografico che maggiormente ritorna nelle opere di Murata Sayaka, e ruota principalmente attorno a tre personaggi: Natsuki, suo cugino Yū e suo marito. Tra i tre, nessuno sembra comprendere a fondo le regole della società, che guarda alla loro diversità con occhi alieni. Natsuki, da piccola, crea un mondo suo ed esclusivo in cui crede di essere una maghetta alla quale il peluche Pyut, un alieno che arriva dalla lontana stella Poapipinobopia, ha regalato un portacipria e una bacchetta magica per salvare il mondo, mentre il cugino Yū è convinto di essere un alieno in attesa che una navicella lo riporti a casa. Il marito comprende di essere un abitante di Poapipinobopia capitato sulla Terra per sbaglio quando incontra Natsuki, e non può veramente fare a meno di interrogarsi sul perché gli umani debbano vivere in quella grande fabbrica che è il mondo, ricoprendo allo stesso tempo il ruolo di produttori di lavoro e di figli, lo stesso interrogativo che si pone la protagonista di *Katami*. La struttura della società attuale vista come «fabbrica sociale» (Braidotti, 2014, p. 98) viene descritta nel mondo seguente:

Vivo in una fabbrica che produce esseri umani.

La mia città è piena di nidi umani attaccati gli uni agli altri.

Molto probabilmente assomiglia alla stanza dei bachi da seta di cui usava parlarmi zio Teruyoshi.

Esemplari di sesso femminile si accoppiano con esemplari di sesso maschile e vanno a vivere in nidi quadrati schierati in lunghe file insieme ai bambini. Ogni coppia cresce i figli nel proprio nido.

Siamo in una fabbrica di esseri umani assemblati con la carne. Un giorno noi bambini usciremo e saremo spediti in missione. La prima missione affidata agli esseri umani, sia maschi che femmine, è un allenamento. Consiste nel procurare del cibo da riportare al nido. Bisogna diventare strumenti del mondo, quindi si riceve un compenso da altri esseri umani e con quello si compra il cibo. Quando dopo qualche tempo i giovani esemplari sono pronti per l'accoppiamento, si chiudono nei nidi e producono figli.

(Murata, 2018b, pp. 36-37)

In seguito Natsuki asserisce che, in quanto esemplare sano di portatore di utero, il suo corpo appartiene alla società, poiché lei è nata al solo scopo di dare continuità alla specie tramandando i propri geni alle generazioni future. I tre protagonisti decidono di isolarsi e vivere insieme nella casa della famiglia di Natsuki che si trova ad Akishina, abbandonando “la fabbrica” e dando il via a una nuova vita che oltrepassa ogni confine immaginabile, ma la loro idilliaca quotidianità viene infine spezzata dall’arrivo di alcuni esemplari di quella stramba specie che popola il pianeta/fabbrica Terra.

Tramite questo romanzo, in cui, in via del tutto eccezionale, Murata fa scomparire la fecondazione artificiale e ricolloca i personaggi nel presente, sembra di comprendere che, a differenza delle donne del futuro, libere dalle norme sociali che le vogliono necessariamente madri e mogli grazie all’utilizzo delle più sviluppate tecnologie riproduttive, le donne di oggi necessitano ancora di isolarsi per essere loro stesse. Nel corso della narrazione, Natsuki afferma a più riprese che nel mondo omologato della fabbrica gli esseri umani adulti subiscono un lavaggio del cervello al fine di non deviare dalla norma e prega affinché questo possa presto sortire dei buoni effetti anche su di lei, perché chi vive secondo gli standard, ribadisce, vive meglio. Per vivere veramente bene nel presente ancora contaminato dalle disuguaglianze di genere, ci insegna Murata, è necessario diventare a tutti gli effetti un macchinario della fabbrica. Far parte dell’ingranaggio. E ce lo dimostra in maniera magistrale con la pubblicazione di *La ragazza del convenience store*.

5.6 – Identità artificiali nel mondo contemporaneo: *La ragazza del convenience store*

Dopo aver vinto il prestigioso premio Akutagawa e avere sorpreso un’intera nazione, *La ragazza del convenience store* è stato tradotto in coreano, inglese, italiano, tedesco, olandese, portoghese, portoghese brasiliano, spagnolo, polacco e francese e nel 2018 è stato elencato nella lista dei migliori libri del 2018 dal *Newyorker*.⁷⁵ Uno dei motivi dello strepitoso successo di questo caso letterario è con tutta probabilità

⁷⁵ Notizia su: <https://www.newyorker.com/culture/2018-in-review/the-best-books-of-2018>

dovuto alla particolare ambientazione della storia, decentrata dal classico spazio urbano e quasi interamente circoscritta all'ambiente asettico e automatizzato dei *konbini*, i convenience store che costellano l'intero suolo nipponico e, per questa ragione, familiari a tutti i giapponesi. Naturalmente i convenience store esistono anche in altri paesi del mondo, ma in Giappone hanno la caratteristica di essere letteralmente onnipresenti e di essere repliche gli uni degli altri, in quanto ogni catena ha un suo identico formato che ripropone in ogni punto vendita. Un recente articolo uscito sul Japan Times e riportato in traduzione sul volume n.4/2018 di Internazionale Extra, ci insegna che il primo prototipo di *konbini* è stato aperto addirittura nel 1673 a Kyoto, quando un commerciante dotato di notevole intuito aprì un negozio capace di rispondere alle necessità quotidiane dei propri clienti offrendo loro prodotti e servizi a prezzi fissi. In quattrocento anni sono ovviamente cambiati sia prodotti che servizi, ma la comodità, ci spiega l'autore, è rimasta la medesima, trasformandosi però da «bene di lusso a servizio di base» (Hoffman, 2018, p. 96). I *konbini* giapponesi rappresentano a tutti gli effetti l'emblema della comodità: al loro interno è possibile trovare di tutto, dai generi alimentari confezionati ai beni di prima necessità, dalle camicie bianche capaci di salvare colloqui di lavoro nel caso ci si macchi di caffè alle bevande alcoliche, dagli ombrelli alle riviste, dai pranzi precotti alle verdure fresche, e ogni catena ha marchi e prodotti personalizzati. Alcuni sono muniti di fotocopiatrici e fax, la maggior parte permette di utilizzare la toilette e quasi tutti hanno sportelli automatici per il prelievo di denaro. E, soprattutto, sono generalmente aperti ventiquattro ore su ventiquattro, sette giorni su sette. La scelta di ambientare un romanzo in questi piccoli mondi formato tascabile si è dunque rivelata vincente (Specchio, 2018c) per la possibilità offerta a tutti i lettori di entrare appieno nell'universo abitato dalla protagonista Furukura Keiko, impeccabile commessa totalmente immersa nel suo «acquario» (Murata, 2018a, p. 21).

Come sempre accade nelle opere di questa geniale autrice, la scelta non è casuale. Quando Murata Sayaka si trasferisce da Chiba a Tokyo per frequentare l'università, una delle prime cose che fa è trovare un lavoro part-time come commessa in un *konbini*. È proprio questa esperienza lavorativa, che la scrittrice prosegue per lunghi anni, anche mentre impegnata a scrivere i romanzi, a ispirarla e a consentirle di descrivere con dovizia di particolari l'interno dello SmileMart in cui lavora la protagonista. Allo stesso tempo, l'esperienza del *konbini* è il particolare al quale i media giapponesi sembrano avere rivolto maggiore attenzione, spesso

tralasciando l'importanza e il valore letterario dell'opera in sé. Non è esagerato affermare che tutte le interviste on-line uscite in seguito alla vittoria del premio Akutagawa contengono almeno una domanda relativa alla sua vita da commessa a discapito della motivazione che la ha spinta a creare questo testo.

La ragazza del convenience store è un romanzo che si presta a diverse chiavi interpretative, poiché è possibile leggerlo come un esempio di produzione post-Fukushima⁷⁶ che «si discosta dal *mainstream* perché rende la precarietà un'ancora di salvezza» (Scrolavezza, 2018), un emblema della solitudine diffusa in tutto il mondo (Nagai, 2017) o un brano che conferma la necessità per le donne di neutralizzarsi al fine di raggiungere la parità di genere (Specchio, 2018c). Per questa ragione, l'analisi che segue non deve in alcun modo essere intesa un'esegesi universale, come del resto non è con l'intento di fornire una lettura univoca che si sono proposte le teorie espresse nelle pagine precedenti. Piuttosto, si cercherà di inquadrare il testo all'interno del filo conduttore di questo studio, ovvero come l'uso e la funzione della tecnologia e dell'artificialità sono sviluppate nel corso della narrazione e in che modo queste abbiano contribuito alla creazione di una nuova identità “androide” da parte della protagonista.

La trama è piuttosto semplice ed è incentrata sul personaggio di Furukura Keiko, una donna di trentasei anni che lavora nel *konbini* da quando ne ha diciotto, dal primissimo giorno di apertura dello SmileMart situato a Nisshokuchō. Keiko racconta subito di essere rinata a partire da quella data, il 1 maggio 1998. Prima di allora, ci fa sapere, è sempre stata «un po' strana» (Murata, 2018a, p. 15): da piccola propone alla madre di cucinare un uccellino morto affermando che sarebbe la cosa più naturale del mondo dal momento che il padre andava matto per gli *yakitori* e lei e la sorella adoravano il pollo fritto, mentre in seguito, alle elementari, tira una palata in testa a un compagno nel tentativo di porre un freno a una litigata in corso. Stufa di non capire lo sgomento del mondo adulto di fronte al suo comportamento sempre giudicato “anormale”, decide infine che non avrebbe più preso iniziative personali, «a costo di adeguarmi agli altri in tutto e per tutto e di piegarmi alle loro regole» (*Ivi*, p. 20). Questa frase è indizio di come ancora una volta Murata ci proietti di fronte a un soggetto ai margini che si pone il dubbio sulla validità delle norme che regolano la

⁷⁶ La critica ha evidenziato come anche la letteratura “post-Fukushima” abbia contribuito a una maggiore consapevolezza della precarietà tra la popolazione giapponese (Rosenbaum, 2015; Claremont, 2015 e Iwata-Weickgenannt, 2015).

società contemporanea. Keiko è giudicata diversa dalle persone comuni per via della sua totale incapacità di empatia (Scrolavezza, 2018), caratteristica intrinseca all'essere umano e fondamentale in una società piena di regole non scritte, al punto che lei stessa sente di dover "guarire" (Ivi, p. 21). Ma non è la sua unica diversità. Poche pagine dopo, scopriamo che è anche totalmente priva di istinti sessuali e che non si è mai innamorata di nessuno. E, ovviamente, non ha nemmeno mai dato un bacio o avuto rapporti sessuali. La sua condizione le crea non pochi problemi anche nelle relazioni con le amiche, stupite nel ritrovarla anno dopo anno sempre single e aggrappata al suo lavoro part-time. Tuttavia, anziché immaginare che possa avere dei problemi legati al suo modo di pensare e vedere le cose, le amiche ritengono che possa avere gusti differenti, ennesima dimostrazione dell'attenzione da parte di Murata Sayaka alle minoranze:

«E tu, Keiko?» mi chiede. «Ancora tutta soletta, niente marito?».

«Già, niente marito».

«Non dirmi che lavori ancora in quel *konbini*?»

Rifletto un attimo, prendo del tempo prima di rispondere. So bene che per una persona della mia età non è normale essere single e non avere un impiego full-time. Mia sorella me lo ha ripetuto un miliardo di volte. Ma non avrebbe senso mentire, dopotutto Miho e Satsuki conoscono la verità.

«E invece sì, ci lavoro tuttora». Yukari appare spiazzata, non se lo aspettava. Ai colleghi del *konbini* racconto che i miei genitori sono malati e hanno bisogno di continua assistenza. È stata mia sorella a inventarsi queste scuse per me. Quando avevo vent'anni o poco più non ne avevo bisogno, perché a quell'età non è affatto strano fare lavoretti part-time, ma poi mi sono ritrovata a essere l'unica del gruppo a non avere uno status sociale sufficientemente solido, senza un vero lavoro né un marito. Sulla mia presunta "fragilità fisica" nessuno ha mai battuto ciglio, ma sono convinta che tutti o quasi sentano puzza di bruciato, visto che sanno benissimo che passo la maggior parte delle mie giornate a lavorare in piedi.

«Keiko, posso farti una domanda un po' indiscreta? Ti sei mai innamorata?» mi chiede all'improvviso Satsuki, in tono scherzoso.

«Innamorata? Che vuoi dire?».

«Sei mai stata con qualcuno... Sai com'è, non ce ne hai mai parlato...».

«Ah, okay. No, credo di non essermi mai innamorata di nessuno».

La mia risposta rapida e sincera genera un silenzio tombale. Ammutolite, le mie amiche si scambiano dei lunghi sguardi imbarazzati. Ho sbagliato? Forse avrei fatto

meglio a mentire e a inventarmi una risposta più ambigua, del tipo: “Ho avuto delle storie ma niente di che, credo di non avere ancora trovato l’uomo giusto”. In questo modo avrebbero finito col pensare che non ho avuto relazioni stabili ma che almeno sono andata a letto con qualcuno. Non so, qualcosa di complicato, una tresca con un uomo sposato, per esempio. Ci avrei fatto una figura migliore, stando al loro punto di vista di donne “normali”. Che stupida, eppure mia sorella è sempre stata molto chiara: «Per quanto riguarda le questioni private cerca di tenerti il più possibile sul vago. Così il tuo interlocutore interpreterà le tue risposte come gli pare. È un metodo infallibile, credimi». Come ho fatto a dimenticarmene? Mi sono fregata con le mie stesse mani.

«Io ho molti amici omosessuali, su questo non ho alcun tipo di problema» afferma Miho rompendo il silenzio, come per tastare il terreno. «Per me non c’è nessuna differenza, se un’amicizia è sincera... E poi oggi si sente parlare sempre più spesso anche di sessualità, no?».

«Sì, è vero, pare che giovani disinteressati al sesso siano in forte aumento. Chissà come mai, eh?».

«In TV ne parlano tanto, e comunque pare sia molto difficile fare coming-out...».

Non ho esperienza in materia, non ho una coscienza ben definita della mia sessualità. Non mi sono mai interessata più di tanto all’argomento e, a essere sincera, non l’ho mai vissuto come un problema. Miho e le altre la vedono in modo diverso, lo so, e immaginano che per me sia un dramma.

(Murata, 2018a, pp. 43-45)

In questo passaggio è rilevante notare sia come l’autrice abbia saputo lasciare spazio alla possibilità di rappresentare soggetti non *cisgender*, sia il modo in cui, nonostante la disponibilità delle amiche di accogliere qualsiasi identità di genere e orientamento sessuale della protagonista, questa percepisca di essere “diversa” dalla norma e si prodighi alla ricerca di scuse che giustifichino la sua situazione. Ritorna il concetto di sessualità, ma questa volta non ci troviamo in una storia ambientata in un mondo alternativo o futuro, bensì nell’epoca contemporanea, in una società che, da come è raffigurata all’interno della narrazione, sembra cercare di omologare tutte le persone e discrimina la diversità, a dimostrazione del detto *deru kugi ga utareru*, “il chiodo sporgente verrà battuto”. Vi è un personaggio, in particolare, che si fa promotore dell’idea che le attuali norme e istituzioni sociali siano rimaste pressoché invariate rispetto all’epoca *Jōmon*, come a voler significare che per superarle sia necessario un ulteriore passo evolutivo. Si tratta del nuovo arrivato nel gruppo di commessi dello SmileMart, Shiraha:

Gli individui inutili per la comunità vengono eliminati. Sei un uomo incapace di cacciare? Via, non servi! Sei una donna che non può procreare? Sparisci, togliti dai piedi! La società moderna finge di mettere al centro del mondo l'individuo, ma in realtà tutti quelli che non si adeguano alle norme sono scartati, neutralizzati e messi al bando, senza alcuna pietà!

(Murata, 2018a, p. 85)

Come in altri romanzi di Murata, si avverte dunque l'incombenza di assolvere ai ruoli ascritti a ciascun genere. Keiko ha trentasei anni, e sebbene anche in Giappone l'età del matrimonio si stia gradualmente spostando di qualche anno, le persone che la circondano si aspettano che convogli presto a giuste nozze e abbia, possibilmente, dei figli. Dopo un tentativo di finta convivenza con Shiraha, che ricorda sia il matrimonio pulito di *Seiketsuna kekkon* che il matrimonio di dovere di *Stella stellina*, Keiko sente di non essere adatta a performare una ipotetica compagna. Il loro patto vuole che entrambi facciano credere alle rispettive famiglie di essersi sistemati, ma nel concreto si traduce nell'obbligo di Keiko di lasciare il lavoro part-time al *konbini* per dedicarsi alla ricerca di un impiego full-time al fine di mantenere lo sfaticato non-marito con il quale ha inscenato la relazione. Tuttavia, allontanandosi dal *konbini*, Keiko si accorge di non essere una "donna" come le hanno sempre fatto credere parenti e amiche, bensì una persona, un essere umano neutro, che appartiene al *konbini*.

Mentre svolge il suo ruolo di commessa, infatti, tutto ciò che le occorre è attenersi alle regole scritte di un manuale che impone loro movimenti e frasi meccaniche, trasformando sia uomini che donne in vere e proprie macchine da lavoro. Durante il periodo di training, i commessi vengono ripetutamente addestrati a ripetere i saluti, prestare attenzione ai rumori dei frigoriferi che si chiudono al fine di riempire subito gli spazi lasciati vuoti con nuovi prodotti, salutare con un sorriso i clienti e niente più, a prescindere dal sesso. Il *konbini* è un esempio di vita artificiale che si muove in una scatola inorganica:

Nelle notti in cui non riesco a prendere sonno i miei pensieri corrono verso quella scatola di vetro trasparente, dove la vita non si ferma neanche per un istante, le luci sempre sparate a mille. All'interno di quella specie di acquario freddo e asettico tutto

va avanti come un congegno perfetto. E finalmente provo un certo sollievo e mi addormento, rasserenata da quelle scene familiari e dalla musica del *konbini*.

Il mattino dopo, come sempre, rivesto i miei panni di commessa e ritrovo in un attimo il mio posto tra gli ingranaggi del mondo. Solo in quel caso, e in nessun altro, posso dire di funzionare come una persona “normale”.

(Murata, 2018a, p. 31)

Per l'eccentrica Keiko, il *konbini* si trasforma nell'unico posto dove sentirsi normale e parte della comunità, una entità “pulita” (Nakamura, 2018). Una normalità in scatola, si potrebbe dire, che però permette anche a noi lettori di osservare con occhi diversi tutte le persone che si muovono al di fuori, nella società in cui viviamo. Questo aspetto è evidenziato anche da Ogawa Yōko, che nella pagina relativa ai commenti sull'assegnazione del meritato premio Akutagawa ha scritto:

Quando si prende un protagonista anomalo a livello sociale e lo si posiziona all'interno della scatola del *konbini* normalizzata in maniera artificiale, si comincia a vedere in maniera vivida tutta l'equivocità delle persone appartenenti al mondo esterno. [...] I confini in questo romanzo si espandono e si restringono a piacere.

(Ogawa, 2016)

Il fatto di sentirsi un perfetto ingranaggio del mondo esclusivamente nel momento in cui indossa la divisa è fondamentale ai fini del presente studio poiché permette di comprendere come anche in questo caso sia la tecnologia, l'artificiale, l'unico vero mezzo con cui abbattere una volta e per tutte il senso di *iwakan* dato dal dover rispondere alle aspettative sociali dell'essere donna. Keiko non si sente mai una “donna” che lavora nel *konbini*, ma un *konbini ningen*, una “persona-konbini”. In *La ragazza del convenience store* la creazione di un'identità artificiale è la risposta alle manipolazioni di potere nella società. La “commessa” costruita da Murata Sayaka è, al pari degli *umihito* di *Satsujin shussan*, una creatura neutrale che sceglie di ricoprire un ruolo al di fuori di ogni norma di genere. Naturalmente, questo non significa che le commesse e i commessi nei *konbini* siano dotati di contraccettivi o uteri artificiali, le tecnologie di riproduzione e controllo delle nascite in questo romanzo non compaiono affatto. La “neutralizzazione” dei sessi nel *konbini* è permessa sia dalla simmetria degli incarichi assegnati a ognuno, sia dall'utilizzo di divise identiche per uomini e donne:

L'addetto al training arrivò e ci consegnò le divise con il logo del *konbini*. Le indossammo e ci preparammo così come indicavano le immagini sul poster con le istruzioni preliminari: capelli lunghi legati dietro, niente orologi, gioielli e altri accessori. In fila, uno accanto all'altro, ci eravamo trasformati come per magia in una squadra compatta e omogenea di perfetti commessi.

Il primo esercizio riguardava i saluti. Schierati in riga, ci fecero ripetere uno a uno, numerose volte: «*Irasshaimase!*» [...].

«*Irasshaimase!*» gridai nel medesimo tono di prima, inchinandomi come da manuale e cominciando a scansionare i prodotti. In quell'istante, per la prima volta nella vita, assaporai la sensazione di aver trovato il mio posto nel mondo. Sono nata, finalmente!, pensai entusiasta. Quello fu il primo giorno della mia nuova vita come “normale” componente degli ingranaggi della società.

(Murata, 2018a, pp. 24-28)

Keiko sente di essere normale esclusivamente quando abbandona sua “natura” di essere umano di sesso femminile e veste i panni di neutrale commessa del *konbini*, indossando quell'uniforme che è uguale per tutti e passando in questo modo da “donna” a “*ningen*”, essere umano.

Medesima “transizione” è stata vissuta anche dalla scrittrice in prima persona, la quale ha intervallato la propria esperienza di commessa nel *konbini* con un part-time in un ristorante per famiglie:⁷⁷

Le uniformi nei *konbini* sono le stesse a prescindere dal sesso, senza enfatizzare “le donne”. Nel ristorante per famiglie era leggermente diverso, ci dicevano di indossare i collant, truccarci e comportarci in maniera elegante perché sempre sotto lo sguardo dei clienti. Nel *konbini* si può lavorare anche struccate, al naturale, la barriera tra uomini e donne è estremamente bassa. Avendo dei ricordi in cui da piccola mi veniva sempre richiesto di comportarmi in maniera più femminile... Poter lavorare nel *konbini* senza

⁷⁷ Il part-time nel ristorante per famiglie, ci rende noto Murata, non è durato molto a lungo, perché non le consentiva di concentrarsi a dovere nel lavoro di scrittura. Torna perciò a lavorare nel *konbini*, e paradossalmente produce di più nei giorni di servizio che in quelli di riposo, al punto che l'editor le consiglia di aumentare le ore da commessa. Il motivo, aggiunge, è dovuto al fatto che stare in casa la spinge a oziare e immergersi in fantasie, ma per scrivere un romanzo ha bisogno di portarsi fuori le mura domestiche e appostarsi, per esempio, in un bar. Allora inventa sempre scuse per uscire: il dottore, la classe di conversazione inglese, incontri con i colleghi (Murata in Takii, 2016)

essere né uomo né donna ma come neutrale commesso mi ha fatto provare un'incredibile senso di liberazione.

(Horikawa, 2017, p. 168)

Nell'ottica della continua ricerca di offrire un luogo ideale ai soggetti di minoranza nella società contemporanea, i quali «soffrono per la difficoltà delle proprie vite [...], incapaci di trovare un compromesso con la realtà così come con l'ambiente circostante» (Fujita, 2013, p. 283), Murata Sayaka sembra voler suggerire che questo sia da trovare nella neutralizzazione del genere. Solo creando una propria identità artificiale, gli esseri umani, tutti, possono partecipare senza discriminazioni a alla società comune. Non devono sconfinare incorporando tecnologie di riproduzione nel proprio corpo, devono essi stessi diventare dei *devices* tecnologici. Parafrasando le parole di Kuroki Gō, docente di lingua giapponese presso un istituto professionale della prefettura di Miyazaki, è possibile affermare che i commessi, come gli androidi, siano in tutto e per tutto dei robot incaricati di simulare i comportamenti umani e che, nonostante la loro natura robotica, siano riconosciuti dalle persone che li circondano come persone uguali a loro (Kuroki, 2017, p. 17). Si tratta grossomodo della stessa esperienza che accade a Keiko: nessuno sospetta i suoi tentativi di emulazione, lei potrebbe essere un androide. Del resto, è completamente priva di empatia, ed è proprio l'empatia l'elemento che più di ogni altro permette di distinguere l'essere umano dall'androide (Caronia, 1996).

La ragazza del convenience store sembra suggerire l'urgenza di diventare *konbini*-sessuali, di amare l'artificiale. Al posto della “musica” sentita dai protagonisti del romanzo *Musica* di Mishima Yukio (1965, *Ongaku*, trad. it. di Emanuele Ciccarella, Milano, Mondadori, 2005), Keiko tende le orecchie a un altro genere di “musica”, quella del *konbini*, l'unica armonia capace di far vibrare il corpo che, non a caso, compare sia nella scena di apertura che di chiusura del romanzo:

Nei *konbini* in Giappone risuonano sempre mille rumori. Dal trillo all'ingresso che annuncia l'arrivo dei clienti alla voce cantilenante di una star della TV che pubblicizza nuovi prodotti e si diffonde nel negozio attraverso gli altoparlanti. Dal saluto dei commessi che accolgono i clienti gridando a perdifiato ai bip dello scanner della cassa. Il tonfo dei prodotti sul fondo del cestino della spesa. Il fruscio dell'involucro di cellophane di dolcetti e focaccine. Il ticchettio dei tacchi sul pavimento. Una miriade

di suoni che si fondono tra loro e si insinuano dentro di me senza sosta: è la “musica del *konbini*”.

(Murata, 2018a, p. 11)

Contemplo la mia sagoma riflessa nella vetrina del negozio dal quale sono appena uscita. Quelle braccia e quelle gambe sono concepite solo e unicamente per il mondo del *konbini*: nell’attimo stesso in cui me ne rendo conto la mia vita acquisisce per la prima volta un senso compiuto.

Irasshaimase! Irasshaimase!

Ripenso al momento in cui ho visto mio nipote in ospedale attraverso l’ampia vetrata del nido, poco dopo la nascita. Dall’altra parte del vetro sento provenire una voce limpida e vivace, molto simile alla mia. Le mie cellule vibrano all’unisono in ogni angolo del corpo, le sento agitarsi sottopelle, risvegliate dalla musica soave del *konbini*.

(Murata, 2018a, pp. 159-160)

La musica che incornicia il testo, congiuntamente al ricordo della protagonista relativo al momento in cui ha visto per la prima volta il nipote, ci consente di accostare l’immagine del *konbini* a quella dell’ecografo di Donna Haraway (si veda il Capitolo 2). Come l’ecografo, anche il *konbini* è un cubo artificiale dotato di un monitor (le vetrine) per osservare la vita che si muove al suo interno. La vita di persone senza sesso, indistinguibili dall’esterno grazie alla loro uniformi e forse create in maniera artificiale, ma che in virtù di questa caratteristica possono ritenersi sollevate da ogni obbligo sociale ascritto alle norme di genere.

Conclusioni

La relazione tra l'umano e l'altro tecnologico è cambiata nel contesto contemporaneo, per toccare livelli senza precedenti di prossimità e interconnessione. La condizione postumana è tale da costringere allo slittamento delle linee di demarcazione tra le differenze strutturali o tra le categorie ontologiche, ad esempio tra l'organico e l'inorganico, l'originale e il manufatto, la carne ed il metallo, i circuiti elettronici e i sistemi nervosi organici.

(Braidotti, 2014, p. 97)

Come è cambiata, nel contesto giapponese contemporaneo, la definizione di donna? E in che modo la donna si è relazionata con l'altro tecnologico? Difficile fornire una risposta univoca alla *vaexata quaestio* posta dal primo interrogativo, come altrettanto complesso risulta rispondere al secondo. Poiché ogni scrittrice fornisce una propria interpretazione dell'essere donna, è possibile affermare che si tratti una domanda ancora aperta, il cui ventaglio di risposte cambia a seconda degli interlocutori e del contesto, senza ammettere alcun responso univoco e universale per sua natura esclusivo e demolitore. Allo stesso modo, come si è osservato nelle pagine precedenti, ogni scrittrice, ogni protagonista, ogni donna, si relaziona all'altro tecnologico in maniera assai differente, esponendo diverse prospettive sull'argomento. Del resto, non rientrava nelle finalità di questo studio cercare una comunanza d'intenti tra le scrittrici prese in esame, appartenenti a tre diverse generazioni e provenienti da milieu culturali distanti. Ognuna designa le proprie immagini e suggestioni del femminile e del femminino, così come ognuna si relaziona all'esperienza con l'altro tecnologico in maniera differente, eppure tutte sembrano convergere su un punto in particolare: il rifiuto delle tradizionali norme di

femminilità, dei ruoli di genere e delle convenzioni sociali, e la possibilità di trarre vantaggio dall'uso delle tecnologie.

Wataya Risa, che negli anni ha proseguito la propria carriera scrivendo altri romanzi di successo tra cui *Yume o ataeru* (Regalare sogni, Kawade shobō shinsha, 2007), *Katte ni furueteru* (Tremo senza controllo, Bungei shunjū, 2010) e il più recente *Watashi o kuitomete* (Fermami!, Asashi shinbun shuppan, 2017), al momento della stesura di *Install* non aveva ancora raggiunto la maggiore età. Ciononostante, è riuscita a creare una storia densa di significato con al centro una ragazza che si serve dell'esperienza virtuale per ricreare il proprio sé reale. Internet, ancora agli albori, è qui presentato come uno strumento tutto considerato positivo (“tutto considerato” poiché vi sono comunque dei riferimenti ai primi *troll* e ai precursori degli attuali *haters*, come il cliente che invia il link di un virus e quello che insulta Asako dubitando che non sia la stessa Miyabi con cui ha chattato il giorno precedente) ancorché ignoto e misterioso, che suscita fascino e timore allo stesso momento. Asako non esplora mai altri siti, rimane ancorata alla chat room che sente ormai di sua proprietà, senza domandarsi come potrebbe essere il mondo della rete osservato da altre finestre. È pur vero che la storia è ambientata agli inizi degli anni Duemila e che le pagine on-line erano infinitamente meno numerose di quelle che popolano la galassia digitale oggi, tuttavia Asako non è mai mossa dalla curiosità – che doveva invece essere propria alla sua autrice, navigatrice di forum e chat letterarie. L'esperienza nella chat-room serve ad Asako, che ancora non ha una vera e propria concezione del proprio corpo di donna, per portare a termine una battaglia personale, per reinstallarsi, quasi come se il suo sé fosse in realtà un sistema operativo ormai bloccato, metafora prossima a quella proposta da Taguchi Randy nelle sue opere.

Nonostante *Install* sia stato scritto dopo *Presa elettrica* e *Antenna*, e la sua autrice rappresenti una delle scrittrici di successo più giovani, è Taguchi Randy, in realtà, a offrire sin dall'inizio un panorama più ampio e dettagliato del mondo della rete ai suoi albori. Esperta navigatrice, mostra la sua dimestichezza con le tecnologie informatiche e di comunicazione già dalle prime righe di *Presa elettrica*, quando descrive la scena in cui la protagonista Yuki, subito dopo essersi svegliata in un love hotel, accende il computer portatile per controllare l'andamento della borsa. In un mondo dove le nuove tecnologie si dicono appartenere ai giovani, dove si parla di *nativi* e *migranti digitali*, è una scrittrice di quasi quarant'anni a portare per prima il mondo delle nuove tecnologie di comunicazione all'interno dei suoi romanzi:

Taguchi è la *madre digitale*. Nelle sue opere, le donne sono già adulte e consapevoli del proprio corpo e della propria femminilità, che tuttavia non assoggettano mai ai domini di potere maschile. In *Preso elettrica* e *Antenna*, le due donne al centro della narrazione, Yuki e Naomi, praticano scambi “sessuo-economici” nei quali tuttavia ribaltano le logiche di dominio e si impongono padrone del gioco, praticando un tipo di sessualità finalizzata esclusivamente al piacere e al consumo, mai alla riproduzione. Sono sciamane della moderna metropoli, offrono consulenza, esperienze extracorporee, energia e speranza. I loro corpi generano, ma non bambini, bensì energia e potere. Sono prese elettriche, la loro vagina è il loro punto di contatto con i mondi *altri*.

Da questa prospettiva, Taguchi sembra affermare una visione essenzialista della donna, ovvero un essere umano dotato di apparato genitale femminile. Tuttavia, grazie probabilmente all'estrema familiarità con il mondo della rete dove ogni differenza di genere è annullata, non vi sono mai, nelle sue opere, almeno quelle qui prese in esame, riferimenti al genere come costruito sociale che agevola o impedisce determinate azioni. In questo senso, nei suoi romanzi, le differenze di genere sono superate, le sue eroine assumono comportamenti e ruoli anche maschili – si pensi al caso di Mimi, in mosaico, arruolata nelle Forze di autodifesa. Anche Mimi, come Yuki e Naomi, è una donna ed è dotata di un sistema operativo interno *sui generis*, ma la “porta usb” del suo corpo/hardware non è la vagina, bensì le orecchie. Mimi difetta di amore materno, per contro ha la capacità di tendere le orecchie alle parole del prossimo e come Yuki e Naomi riesce a comunicare con un mondo che è altro: il computer centrale del mondo, che raccoglie sotto forma di dati tutte le antiche memorie, una sorta di digitalizzazione della sapienza sciamanica. Questi tre soggetti sono trasversali, comprendono l'umano ma incorporano anche parti elettroniche, e la terra con le sue antiche conoscenze. La loro presenza, allo stesso modo della “femminilizzazione” di Shibuya, ci invita a riformulare una nuova ontologia e una nuova cosmogonia, così come a ideare nuovi linguaggi di comunicazione comuni a tutte le specie – quelli che, in *Mosaico*, minacciano di far collassare la vecchia architettura e che potrebbero essere i linguaggi di programmazione.

Più che assistere al «tramonto tra cultura e natura» (Braidotti, 2014, p. 90), Taguchi ci permette quindi di assistere a una nuova alba di convivenza e sinergia. Ciononostante, come non ha mancato di precisare con la stesura di *Cyborg Nana*, è evidente che ogni utilizzo esagerato o finalizzato a scopi di potere e controllo della

tecnologia, rischia di dispiegare risvolti distopici sugli eventi e collegare l'organismo umano a assemblaggi improbabili più vicini a quelli del mondo fantascientifico. Taguchi, che fa della comunicazione il proprio cavallo di battaglia nel lavoro e nella vita privata, intende dunque ricordare che la tecnologia non dev'essere uno strumento di potere, bensì di connessione e di soddisfazione dei bisogni.

Se, dunque, a inizio anni Duemila, le tecnologie informatiche e di comunicazione sono state rese protagoniste di alcuni romanzi, negli anni successivi la fascinazione per questi nuovi mondi si attenua a favore di una normalizzazione. Poco alla volta, i computer, i telefoni cellulari, e tutte le nuove tecnologie cominciano a comparire con regolarità sia nella quotidianità, sia tra le pagine dei romanzi, senza ridestare lo scalpore e la sorpresa iniziali. Diverso è per il ruolo delle donne, che fatica, per contro, a svincolarsi dalle idee preconcepite. Un gran numero di romanzi e racconti ha visto protagoniste donne forti ed eroine dissolute, ma nella società giapponese aleggia ancora, neppure troppo velatamente, un certo pregiudizio nei confronti della donna e una forte genderizzazione degli spazi e dei ruoli. In questo modo, una dozzina di anni dopo Wataya Risa e Taguchi Randy, un'altra scrittrice appare sulla scena letteraria che ricorre con frequenza all'uso delle tecnologie a favore delle donne, Murata Sayaka.

Nelle opere di Murata Sayaka, che ha patito in prima persona alcune forme di discriminazione di genere sin da quando era bambina, sia per colpa delle pubblicità dogmatiche che proiettavano gli ideali del femminile, sia per il continuo ripeterle da parte della famiglia che era una femmina e in virtù di questa ragione non avrebbe dovuto/potuto comportarsi come il fratello (Murata Sayaka trascorre la propria adolescenza a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, in un Giappone nel bel mezzo della bolla economica, quando gli schermi pubblicitari lanciano immagini di donne dai fisici perfetti), appare però un altro tipo di tecnologia, quella riproduttiva e anticoncezionale. Questo, è bene precisarlo, non significa che i telefonini, Internet e i social network non compaiano nelle sue opere: sono anzi visti come efficaci strumenti di comunicazione e connessione, usati per conoscere persone ed esplorare le possibilità di luoghi per soggetti non *cisgender* e utilizzati in maniera costante, sintomo della normalità che contraddistingue oggi tutte queste applicazioni.

Murata Sayaka posiziona le donne e le minoranze sessuali al centro della propria narrativa sin dal romanzo di esordio, e, poco alla volta, intraprende per loro un vero e proprio percorso di "liberazione" che riposiziona i soggetti di minoranza

all'interno di una nuova cittadinanza che esclude i dogmi dell'eteronormatività e delle imposizioni culturali a essi connesse. Le protagoniste di Murata sfuggono alla mercificazione e alle strutture egemoniche, esprimono la propria sessualità all'infuori del matrimonio e della famiglia, promuovendo una vera e propria campagna di ribellione. Al pari dell'attivista canadese Shulamith Firestone, anche Murata Sayaka arriva a proporre l'utilizzo di tecnologie riproduttive per separare una volta e per tutte l'utero delle donne dalla sua vincolante funzione riproduttiva (con le dovute differenze spiegate nel Capitolo 5) e la creazione di una comunità svincolata da ogni legame, sia familiare che matrimoniale, in cui i bambini sono cresciuti da tutti adulti in maniera equa. Crea un nuovo stato ideale non dissimile dalla Repubblica platonica, un Eden artificiale in cui rinascere liberi e generare una nuova umanità, come accade in *Shōmetsu sekai*, oppure un Centro, in cui solo coloro che intendono sacrificare la propria vita al lavoro sociale – al fine, occorre ricordarlo, di vedere esaudito il più proibito e pericoloso desiderio umano, la possibilità di compiere un omicidio – scelgono di assumere un nuovo genere neutro e diventare *umihito*, madri surrogate o addetti alla gestazione, “impiegati statali”, come accade in *Satsujin shussan*. Queste due storie in particolare sono degne di menzione in quanto, pur essendo state etichettate dalla critica come esempi di romanzi distopici, differiscono parecchio dalle distopie internazionali più celebri. Diversamente dalla maggior parte delle utopie femministe scritte a partire dagli inizi del Novecento, popolate per lo più da donne convinte di vedere nell'uomo l'altro malvagio e da abbattere, nelle storie di Murata la controparte maschile non è mai vista in un'accezione negativa, e la loro possibilità di contribuire attivamente alla procreazione/ripopolazione ne è la prova. Gli uomini e le donne esistono, per procreare sono ovviamente necessari un utero e un liquido seminale, semplicemente il primo può essere artificiale e impiantato nel corpo maschile così da permettere una totale parità dei sessi nella società. Questo vale naturalmente nelle società da lei ideate e ambientate nel futuro, poiché il presente, ci insegna soprattutto con *La ragazza del convenience store* e *Chikyū seijin*, vuole ancora la donna intenzionata a sposarsi e costruire una normalità familiare: la soluzione, allora, è quella di performare la neutralità, giorno dopo giorno, di apprendere al pari di un'intelligenza artificiale il minimo indispensabile per sopravvivere e inscenare normalità. Diventare androide.

Malgrado il suo spiccato interesse per la realtà femminile e le minoranze sessuali, Murata Sayaka sembra non avere mai aderito o partecipato a movimenti o

attività legati alle correnti femministe. Se si osserva la sua prospettiva di liberazione delle donne dal ruolo obbligato di madri e mogli, tuttavia, è possibile, in una certa misura, classificarla in quanto femminista, poiché ambisce a una rivoluzione che riguarda tutte le donne. Una rivoluzione che, considerati i notevoli sviluppi in campo biotecnologico, risulta persino potenzialmente attualizzabile. Nonostante includa gli esseri umani biologicamente uomini in questa rivoluzione, forse non è lecito definire il femminismo, sempre ammesso che così si possa definire, da lei promosso come inclusivo, in quanto riguarda ancora esclusivamente la popolazione giapponese senza prendere in considerazione le altre etnie, ma la soluzione che offre, ovvero l'uso delle tecnologie riproduttive, è senza ombra di dubbio universale.

In definitiva, è possibile affermare che le tre scrittrici qui analizzate abbiano proposto nuovi modelli di femminilità, nuove donne attive e combattive, soggetti ibridi capace di usare e far proprie tutte le tecnologie messe a disposizione dalla società attuale. Dunque, alle domande poste in apertura, una delle possibili risposte è che le donne del Giappone contemporaneo, così come molte altre donne del mondo intero, siano soggetti ibridi. Donne cyborg, o techno-donne, nuove eroine che non temono l'altro a prescindere dalla sua forma, sia esso uomo, animale o macchina. Donne che fanno uso delle tecnologie del sé al fine di ricostruire la loro persona e le relazioni con il prossimo, che vivono liberamente la sessualità a prescindere dalla sua forma e dal suo oggetto, e che, letteralmente, sono in grado di abbattere ogni confine e creare nuove vicinanze.

Immagini

Disclaimer

Le immagini sono soggette a copyright. Tuttavia, non è stato possibile risalire ai loro autori e/o contattarli. Per questa ragione, sono da intendersi qui inserite a scopi meramente illustrativi, poiché la loro presenza contribuisce a una comprensione più immediata dei concetti a esse collegate.

Immagine 1

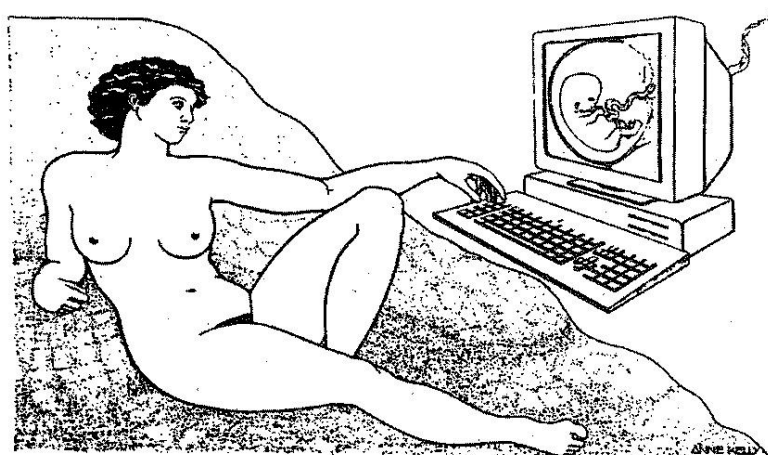


Immagine 2



Appendici

Appendice 1 – Cyborg Nana (サイボーグナナ *Saibōgu Nana*) di Taguchi Randy

Nana aveva l'abitudine di nascondere i suoi ricordi più preziosi sotto il letto a castello. Nel minuscolo appartamento di appena due stanze e cucinino, se così si poteva chiamare, non c'era altro posto dove potesse nascondere qualcosa: lo spazio buio e impolverato sotto il materasso inferiore di quel letto acquistato a un prezzo stracciato dal grossista rappresentava per lei una sorta di luogo sacro, l'unico territorio nel quale la sua famiglia non avrebbe mai potuto avere accesso.

Anni prima ci aveva nascosto un gattino raccolto dalla strada. Lo aveva trovato dentro una scatola di cartone rovesciata nello spazio di raccolta rifiuti situato in concomitanza del trivio in fondo al suo quartiere residenziale, doveva averla abbandonata qualche passante. Era fuori dalla rete di protezione, e sopra si era posato un grosso corvo evidentemente interessato al contenuto. Il cartone apparteneva a una nota ditta di trasporti e traslochi, sui lati c'era il disegno di un gatto. Da dentro si sentiva un lamento simile a un pianto. A Nana era stato sufficiente dare una sbirciata per notare un gattino piccolissimo, un cucciolo che non aveva ancora aperto gli occhi. Era davvero morbido, oltre che terribilmente carino. Faceva quasi paura tanto era esposto al mondo esterno nella sua fragilità. Le era venuta voglia di tenerlo con sé. Di appropriarsi di qualcosa che fosse ancora più piccolo e debole di lei. Le ragazze nutrono spesso quel genere di dolce desiderio, è un fatto risaputo.

Lo aveva preso in braccio e portato a casa, dopodiché lo aveva nascosto sotto al letto. Sapeva che se avrebbe chiesto a sua madre il permesso di tenerlo, lei le avrebbe risposto con un no secco. Aveva preso l'abitudine di nutrirlo quando in casa non c'era nessuno. Gli dava il latte, ma non lo beveva. Gli dava i biscotti, ma non li mangiava. E mentre un giorno ci giocherellava lui si è acquietato privo di energie nel palmo della sua mano. In preda allo spavento, Nana lo aveva avvolto in un asciugamano, posato in una scatola di scarpe e nascosto sotto al letto. Allora aveva tirato un sospiro di sollievo, ma non aveva più avuto il coraggio di guardare dentro la scatola. Aveva la sensazione che dentro stesse succedendo qualcosa di orribile, e non aveva nessuna intenzione di vedere cosa fosse. Dunque l'aveva lasciata lì, e da bambina quale era in breve tempo si era completamente dimentica del gattino.

Le era tornato in mente all'incirca un anno dopo. La scatola era sempre stata al suo posto, ma fino a quel momento aveva finto di non vederla. Adesso le era venuta voglia di aprirla, sentiva che era arrivato il momento. Così l'aveva tirata fuori e, tutta tremante, l'aveva aperta. Con sua grande sorpresa però, dentro non c'era nessun gattino, era completamente vuota! Non riusciva a spiegarselo, come poteva essere accaduto? E però si era tranquillizzata.

Il gattino doveva essere volato da Dio, non c'era altra spiegazione. Dunque era andato tutto bene, meglio di quanto potesse sperare. Non essendo successo niente di così temibile come aveva immaginato, Nana non aveva dato troppa importanza all'avvenimento. Si era anzi rasserenata e aveva cominciato a nascondere in quello stesso posto oggetti e cose di ogni sorta. Sotto al letto c'era uno spazio collegato con un altro mondo. C'era Dio. Qualsiasi altra cosa si posasse là sotto, non poteva più essere trovata. Era al sicuro.

Così ci aveva nascosto anche un costume da bagno taccheggiato. Lo aveva desiderato da matti, e non aveva potuto fare a meno di impadronirsene. Non avrebbe mai potuto indossarlo, era un modello a costume intero, pacchiano e decisamente fuori moda, per di più da bambina. Ma c'era stato poco da fare, quando l'aveva visto aveva voluto impossessarsene e non voleva abbandonarlo. Non indossava mai i vestiti taccheggiati, aveva paura. Allora, perché li rubava? Perché li desiderava, è ovvio! Ed era più che soddisfatta per il solo fatto di averli rubati. Nella sua concezione, il desiderio di possesso era un tutt'uno con il senso di colpa: non appena si impossessava di qualcosa, le veniva paura. Se avesse indossato anche un solo capo rubato, sarebbe accaduto qualcosa di terribile, ne era certa. Quindi li nascondeva. Se

li nascondeva sotto al letto, si sentiva tranquilla. Del resto, sotto al letto era un posto tutto speciale. Era un luogo sacro nella penombra collegato con gli spazi più reconditi del suo animo.

Adesso c'è nascosto il suo tesoro, in un cesto con tanto di coperchio comprato in un negozio che vende tutto a cento yen e che ha posizionato ben bene verso il muro. Qualcosa che per lei rappresenta la cosa più importante in assoluto, seconda solo alla vita. Qualcosa che adora al punto tale da aver richiesto che venga cremato insieme a lei quando morirà. Anche se forse non sarà possibile bruciarlo, perché *quel qualcosa* resisterebbe anche alle elevatissime temperature del forno, senza minimamente accennare a scomporsi. Il corpo di Nana sarebbe ridotto a uno scheletro di ossa bianche e *quel qualcosa* resisterebbe tutto nero e carbonizzato. Perché il corpo di *quel qualcosa* è composto da materiale diverso. Ma Nana lo tratta in tutto e per tutto come se fosse una parte del suo corpo. E ha chiesto che venga cremato insieme a lei quando sarà il momento.

Ogni volta che lo stringe nella mano sente di essere la versione aggiornata di se stessa. *Quel qualcosa* è parte del suo cervello. Rappresenta il suo senso del tatto, la sua antenna. Nana è già un tutt'uno con *quel qualcosa*. Come un androide. Anche se, a dirla tutta, ora è *quel qualcosa* ad avere il controllo di lei. Proprio così, il controllo è in mano al telefono cellulare.

Talvolta estrae il suo tesoro in gran segreto. Nella scatola ne ha conservati ben quattro, li ha messi a dormire. Non sono morti: dormono e basta. Con quali prove è possibile affermarlo? Semplice, messi sotto carica si svegliano e respirano. Appena aprono gli occhi si accende una spia luminosa che la manda letteralmente su di giri: è il momento in cui ritornano in vita.

I telefoni cellulari non muoiono. Rispondono al richiamo di Nana e socchiudono sempre gli occhi. Il primo è argentato, il secondo è nero metallizzato, il terzo è rosso e il quarto è bianco sporco. Quello che adesso è parte di lei e ne detiene il controllo assoluto è il quinto, di un rosa metallizzato. È dotato di navigatore che le permette di verificare la posizione attuale tramite satellite. Il monitor trasmette immagini nitide e meravigliose: ovvio, è il modello più recente che consente addirittura di guardare la televisione. Nana ha l'abitudine di cambiare il cellulare all'incirca una volta all'anno. Sceglie sempre quelli con un pacchetto tariffario inferiore ai cinquemila yen, ma è chiaro che il costo delle chiamate sommato a quello dei servizi a pagamento nuoce non poco alle sue tasche da ventunenne. Nana spende

la metà della sua vita attaccata al cellulare. Non guarda la televisione. Non legge riviste. Le è sufficiente stare in compagnia del telefono cellulare. Con quello può fare di tutto. Non ci fa niente, ma se volesse potrebbe fare qualsiasi cosa in qualsiasi momento.

Ha ricevuto il suo primo cellulare a diciassette anni. Glielo aveva comprato sua madre quando dopo avere abbandonato la scuola superiore aveva cominciato a fare un lavoro part-time.

«Ogni tanto fatti sentire!» le aveva detto. Si era fatta promettere che l'avrebbe contattata in ogni occasione. Nana le scriveva una mail ogni volta che tornava a casa tardi dal lavoro, quando usciva a divertirsi con le amiche o nei momenti in cui non si sentiva bene. Lo aveva preso come un vero e proprio dovere. La madre le rispondeva puntuale, ma nel giro di pochi mesi le loro conversazioni si erano trasferite per intero sul cellulare. Dal vivo non si incontravano quasi mai, ma che problema c'era? Con il cellulare potevano ugualmente sentirsi come se niente fosse. Nana e sua mamma sono sempre collegate. Se in questo preciso momento Nana le mandasse una mail, sua madre risponderebbe in tempo zero. Possono controllare a vicenda di essere vive e vegete. Se una risponde, l'altra si tranquillizza. Il cellulare era sufficiente per la sopravvivenza del legame familiare.

Quella sera Nana tornò dopo essere stata a cena fuori con un'amica conosciuta sul lavoro. Le luci erano spente. Aprì la porta con il suo duplicato delle chiavi e constatò che in casa non c'erano né la madre né la sorella Yuka, che frequenta ancora alle medie. Non ha un papà e abita solo con loro due. Negli ultimi tempi Yuka sembrava rifiutarsi psicologicamente di andare a scuola. E dirla tutta, non ci andava già da diverso tempo, anche se la madre immaginava ancora di sì. Non aveva dato troppo peso ai capricci della figlia poiché era già passata dalla stessa difficoltà quando era toccato a Nana. Le ragazzine a quell'età sono così, bisogna lasciarle stare e le cose si risolvono da loro, pensava, con Nana era andata in quello stesso modo. Se non voleva più andare a scuola, non aveva alcun senso spedircela contro voglia. E se sulle prime se l'era detto a mo' di discolpa, con il tempo aveva cominciato a convincersi che fosse veramente così.

«Voglio portare il maggiore rispetto possibile nei confronti dei sentimenti delle mie bambine...» aveva detto quando l'insegnante responsabile della classe di Nana si era presentata in casa loro. Rispetto, rispetto, rispetto. Aveva bombardato la donna al

suono di quella parola. E quest'ultima come avrebbe potuto controbattere di fronte al rispetto di una mamma verso i sentimenti delle figlie? In nessun modo, col silenzio.

La madre aveva rispettato la volontà delle figlie sia quando era stato il momento di Nana, sia al momento di Yuka. In entrambi i casi, le insegnanti avevano ascoltato senza opporre la minima resistenza. Erano entrambe state d'accordo nel voler rispettare la volontà delle ragazze. Se non volevano più andare a scuola, potevano smettere di farlo. Quando era toccato a lei, Nana era rimasta in silenzio. Non voleva andare a scuola sin dal principio e ovviamente non aveva nulla da obiettare in merito al verdetto, ma aveva sentito puzza di bruciato. Faticava a credere che avessero davvero voluto rispettare i suoi sentimenti, ma non sapeva bene spiegare cosa non la convincesse del tutto. Sta di fatto che era andata su tutte le furie e per trattenere la rabbia aveva preferito starsene zitta. Avevano rispettato la sua volontà, e la cosa la faceva sentire terribilmente avvilita. Dopo la visita della docente si era chiusa a piangere di nascosto.

Alla fine, aveva abbandonato la scuola durante il liceo. Voleva guadagnare, così si era trovata un lavoro part-time. Prima aveva vissuto per qualche tempo come *freeter*. La madre lavorava tre volte a settimana nello snack bar del quartiere, mentre di giorno era occupata in faccende di vario tipo nell'ufficio di amministrazione di un centro commerciale. Principalmente, controllava i monitor delle telecamere di sorveglianza per verificare che non ci fossero taccheggi. Anni prima il suo lavoro principale era stato quello serale, ma invecchiando c'erano stati sempre meno locali disposti ad assumerla.

«Accidenti a loro, ora è pieno di filippine e russe che cercano di mettersi qualcosa da parte, una vera seccatura!»

Le donne straniere si accontentavano di un salario più basso, e i locali si tenevano bene alla larga dalle giapponesi di mezza età che gli sarebbero costate un capitale senza rendergli altrettanto.

Era evidente che quella sera la madre fosse di turno e la sorella fosse ancora in giro da qualche parte. Nana e Yuka si passavano sette anni di differenza. In realtà, erano figlie di due padri diversi. Difatti non si somigliavano. Nana non ricordava quando suo padre era andato via di casa. Tempo di accorgersene, che sua madre era convolata a seconde nozze, aveva avuto una seconda figlia e in due anni aveva di nuovo divorziato. Era stato in quel momento che aveva cominciato a fare due lavori, un di giorno e uno di sera: doveva mantenere la famiglia.

Vivevano in un misero appartamento. Nana e la sorella si evitavano a vicenda. Yuka era nel pieno dell'adolescenza ed era puntualmente di cattivo umore, Nana si sentiva a disagio. Non che non andassero d'accordo, ma tra loro c'erano comunque sette anni di differenza e non avevano molti argomenti in comune. Negli ultimi tempi era una lotta continua: Yuka si ostinava a usare senza permesso i trucchi e gli accessori di Nana, una dichiarazione di guerra, insomma. Senza contare che la notte stava spesso fuori casa senza mai avvisare prima. Di giorno dormiva e di notte usciva. Non andava a scuola, ma non era certo una *hikikomori*. Non esistono *hikikomori* che trascorrono la notte fuori allo stesso modo in cui faceva lei. Ma a quanto pareva non frequentava una bella compagnia. Era facile capirlo perché si sentiva sempre debole, veniva meno alla parola data senza darsi troppo pensiero, e, soprattutto, raccontava bugie decisamente poco credibili. Di tanto in tanto si intascava anche dei soldi dal portafoglio della madre.

Nana sapeva che Yuka si stava devastando, le era venuto lo sguardo truce. E sapeva anche che non era una cosa da trascurare, una sua vecchia compagna si era ridotta nello stesso stato. Abusava di solventi, in classe lo sapevano tutti. Era stata lei stessa a spargere la voce, è chiaro. In breve tempo aveva cambiato espressione. Gli occhi si erano assottigliati e appuntiti come quelli di una volpe. Era andata pure da Nana a chiedere soldi in prestito come se fosse la cosa più naturale del mondo. Si vestiva come una scappata di casa e camminava con le braccia penzoloni. Faceva quello che le pareva e dava sempre di testa. Nessuno voleva più starle vicino, poi un giorno era sparita. Senza preavviso, senza che nessuno se ne accorgesse. Su di lei non circolò alcuna voce, era come se non fosse mai esistita, sin dall'inizio. Che avesse paura delle droghe era risaputo, ma non era noto fino a che punto, nel concreto, le temesse. Più delle droghe, quello che faceva veramente paura a Nana era che quella ragazza se ne fosse andata senza che qualcuno potesse accorgersene, risucchiata nel nulla, come se niente fosse mai accaduto.

Seduta al tavolo mentre sbocconcellava dei biscotti, Nana mandò una mail a Yuka.

<Ohi, oggi dormi fuori?>

Dlin. Mail inviata. Un momento da batticuore.

La risposta arrivò subito.

<Sono da un'amica, stanotte vuole farmi fermare qui.>

La mail era corredata dal uno smile. Nel vederlo, Nana si tranquillizzò e mandò una seconda mail a sua madre.

<Sono tornata ora. Yuka dorme fuori.>

Anche la madre rispose in un batter d'occhio.

<OK. In frigo c'è l'anguria, mangiala.>

Nana aprì il frigorifero e vide un quarto di anguria pronto al consumo, però non le andava di mangiarla da sola. Faceva un caldo atroce nonostante il condizionatore acceso, in più si sentiva l'odore dolciastro dell'aromatizzante. Nana lo detestava, la madre aveva il vizio di comprarlo senza badare alla profumazione: mischiato all'odore di muffa della cucina, l'unico effetto che creava era quello di un'indicibile povertà. Quella casa era un immondezzaio, trasudava anni e anni di vita sciatta in cui si era accumulata sporcizia su sporcizia. Ma era pur sempre casa sua, e quel disordine la tranquillizzava.

Aprì la Coca Cola comprata al *konbini* e cominciò a sgranocchiare le patatine al gusto di pizza, che negli ultimi tempi stavano spopolando. Tra una patatina e l'altra ovviamente controllava la mail.

Se nella mano destra non teneva il cellulare non stava in pace. Senza cellulare in mano si innervosiva, le bastava stringerlo tra le dita per non sentirsi più sola. Il cellulare la collegava alle altre trecentoquarantadue persone del gruppo di consulenza al quale si era registrata.

Con la mano sinistra mangiava le patatine, poi si leccava le dita sporche di olio e con la mano destra scriveva con zelo mail agli amici. Tre per la precisione, in contemporanea. In quel modo si garantiva continuità nelle risposte. Quando digitava la risposta, la persona dall'altra parte la stava senz'altro pensando. Su quello non ci pioveva. Lei e i suoi amici erano collegati. A stento, ma lo erano. Spedire mail serviva solo per averne la certezza. Non aveva niente in particolare da chiedergli, lo faceva sempre e soltanto per ricevere quella certezza. Così facendo si metteva il cuore in pace. Le andava bene anche stare dov'era.

Quando era da sola tirava fuori da sotto al letto la sua cesta e metteva in carica i cellulari. Loro riprendevano a vivere e le mostravano memorie del passato. Facevano resuscitare gli scambi di mail con i suoi amori passati, le foto degli appuntamenti e altro ancora. Tutto tornava vivido. Ogni cellulare era pieno zeppo di vecchi ricordi. Ecco perché non aveva assolutamente intenzione di gettarli via. Aveva l'impressione

che se lo avesse fatto avrebbe cancellato tutte le prove della sua stessa esistenza. I cellulari erano la sua memoria esterna. La memoria nel suo cervello era ambigua, e non possedeva un'anima. Nel cellulare invece erano registrati tutti gli scambi di mail, tutte le mail delle persone che pensando a Nana le avevano scritto. Senza cellulare finiva col sentirsi inconsistente. Privata del cellulare, era né più né meno che un fantasma. Un essere trasparente e senza sostanza. Terrificante.

Quando finiva di mandare le ultime mail di saluti, per non stare con le mani in mano estraeva la cesta da quel luogo divino sotto al letto e la scoperchiava. Afferrava il primo dei quattro apparecchi allineati in disordine, premeva il pulsante di accensione e lo schermo si accendeva accompagnato da un suono. Tra le immagini ricevute, anche quelle del tipo con cui si era frequentata. La memoria era intasata dalle sue mail.

Tutto ok? Che fai?

Che bello ieri sera! Dobbiamo tornare al cinema presto!

Te l'ho detto, io ora sto impazzendo, c'ho troppa voglia!

Oh, Nana, voglio vederti. Da matti!

Tardo dieci minuti, scusa.

Domani che mangiamo? Io ho voglia di *okonomiyaki*, tu?

Nana, ti adoro! Non vedo l'ora di stringerti forte!

Le tornava il mente il sesso con lui e sentiva una sorta di febbre accendersi dentro di lei. Mentre rileggeva le vecchie mail le sembrava di essere nel bel mezzo della corrispondenza e attendeva con impazienza la risposta successiva.

Attendeva sempre. Ogni singolo momento della sua giornata attendeva che il telefono le squillasse. Era in continua attesa. Ormai era abituata a quella sensazione, non si sentiva strana. Non arrivava ancora niente. Ora sì che cominciava a spazientirsi!

Afferrò il secondo telefono, quello nero metallizzato. Quando si accese comparve l'immagine di sfondo: il suo secondo fidanzato, che sorrideva in posa con le dita a V. Kazu. Il tipo che nella sua breve vita le era piaciuto di più. Anche lui diceva di essere innamorato perso. A un certo momento, gli era diventata indispensabile. Era arrivato a dirle di non poter più vivere senza di lei. Nana non pensava che fosse una bugia. Ma sapeva che non sarebbe durata per sempre. Andava

bene in quel momento, perché lei esisteva in questo mondo. Viveva in questo mondo e dunque aveva i suoi diritti. Il mondo esterno la accettava e poteva gioire tranquillamente vivendo alla giornata, senza alcuna preoccupazione. Non erano durati in eterno, ma i giorni di felicità c'erano stati anche per lei, e poteva ricordarli grazie al cellulare.

Accarezzò il cellulare che rifulgeva di nero. Il suo caro e amato cellulare. Lo considerava parte di sé. Questa sono io, si diceva. È parte di me. Parte della mia vita, della mia carne, del mio cervello. Ecco come lo percepiva. Un organo esterno. Il suo cuore. Stinse quel corpicino nero metallizzato forte al suo petto, e lui fece lampeggiare la piccola luce della posta in arrivo, né più né meno come se fosse il suo battito cardiaco. Un suono digitale e sgraziato si diffuse al pari dell'Aria sulla quarta corda.

Nana andò su di giri. Il cellulare aveva appena trillato. Stentava a crederci, era impossibile, ma mossa da un riflesso condizionato premette il pulsante della cornetta verde.

«Pronto... ?»

«Eh? Chi sei?»

Era la voce di un uomo sconosciuto.

«Questo numero non è più in uso...»

L'uomo rise.

«Ma se lo stai usando proprio adesso!»

«Non intendo quello, è di un telefono che non uso più...»

«Chi sei?»

«Io? Ma che domanda è...»

«Sei la fidanzata di Andō?»

«No, e ripeto che non uso più questo numero!»

Non sapeva come spiegarsi.

«Mmh. Adesso sei sola?»

L'uomo era insistente.

«Sì».

«Quanti anni hai? Dove sei?»

«Tu, piuttosto, chi sei? Hai finito di chiedere agli altri senza dire niente su di te?»

«Io? Ah, giusto. Mi chiamo Ryōta. Piacere!»

«Nana, piacere».

«Nana, eh. Che coincidenza esserci collegati in questo modo, se sei libera ti va di vederci?»

«Come? Adesso?»

«Beh, è ancora presto».

«Sì, lo so, ma...»

«Sei fidanzata, è per questo che esiti?»

«No... Sono sola».

«Ottimo, allora! Dove sei?»

«A casa...»

«A casa, dove?»

«Itabashi».

«Che fortuna! Io ora sono a Ikebukuro, siamo vicini! Ti vengo incontro, ho la moto».

«La moto?»

«Sì. Dovevo andare a fare un giro a Yokohama con gli altri, ma non c'avevo testa. Andiamoci insieme!»

«Ma che dici? Così, all'improvviso...»

«Dai, senti, ti richiamo appena arrivo a Itabashi».

L'uomo attaccò.

Perché mai quel telefono si era messo a squillare? Era vecchio di tre anni. Poi era passata da NTT alla *au*, possibile che quel numero fosse ancora attivo? Non era per niente tranquilla, decise di chiamare una collega.

«Ehi, secondo te un cellulare ormai di qualche anno fa può funzionare ancora?»

«Come? Booh, non credo».

«Mi è appena successo! Ha cominciato a squillare, di colpo! E non è finita: ho risposto e dall'altra parte c'era un tipo sconosciuto!»

«Ma che storia è?! Che tipo, sentiamo?»

«Ha detto che era in moto, mi ha invitata a fare un giro con lui a Yokohama».

«Che fico!»

«Non lo so... Chi l'ha mai visto prima? Come faccio a sapere se è fico!»

«Sì, giusto».

«Che devo fare? Lo incontro?»

«Se hai bisogno chiama, ok? Mi faccio sentire anche io!»

«Grazie».

Il cellulare nero squillò una seconda volta, proprio in quel momento. Nana si affrettò a rispondere.

«Eccomi qui, sono a Itabashi. In che zona stai?»

«Come? Di già? Ecco... Sono al 3-2-1...»

«Aspe' che guardo il navigatore. Ah, sì, capito. Mi dici il numero dell'appartamento?»

Tempo qualche secondo e si sentì il rumore dei passi di qualcuno che saliva le scale, e un momento dopo qualcuno bussò alla porta di casa. Nana, il telefono stretto nella mano, si affrettò a rispondere.

«Un momento!»

Quando aprì la porta si trovò davanti un uomo. Avrà avuto sui ventitré, ventiquattro anni. Era un tipo magro e dalla carnagione scura, lo sguardo indurito. Aveva i capelli lunghi e arricciati. Il tatuaggio di uno scorpione sulla spalla. Indossava una canottiera viola e nella mano destra impugnava un casco pieno di sfregi.

«Hello! Nana?»

«Sei... Ryōta?»

«Che fortuna! Quanto sei carina!»

L'uomo si fece spazio nel piccolo ingresso e di colpo spintonò Nana.

«Ehi, ma che fai?»

«Ti saluto!»

La lingua viscida dell'uomo si ficcò nella sua bocca.

Quando accompagnò i clienti fuori dal negozio, sentì la piacevole brezza della sera.

«Tornate presto!»

La madre di Nana salutò gli uomini con un sorriso affabile e scosse la mano in segno di saluto, e nel momento in cui quelle silhouette traballanti scomparirono al fondo della strada le tornò in mente la figlia.

<Hai mangiato l'anguria? Stasera cerco di fare presto.>

A mail inviata, sullo schermo comparve l'immagine di una lettera che volava.

Quando vide che la destinataria aveva visualizzato la posta si tranquillizzò. Aprì la porta alle sue spalle per tornare nel *karaoke* e fu accolta dal frastuono di mille suoni.

«Smettila, adesso alzo la voce!» gridò Nana. L'uomo assunse un'espressione seria e si allontanò con aria insoddisfatta.

«Oh, ma che palle! E io che pensavo fossi di quell'umore!»

Nana rimase delusa nel constatare l'atteggiamento gelido dell'uomo. In quel preciso momento avvertì un dolore alla parte inferiore del corpo.

«Ti è arrivata una mail».

Nana controllò subito il telefono. Era sua madre.

<Hai mangiato l'anguria? Stasera cerco di fare presto.>

Le rispose in quattro e quattr'otto.

<Mangiata. Forse dopo esco, cmq tutto OK. Lavora pure serena.>

Comunque fosse andata la serata, non voleva che sua madre tornasse presto. Sarebbe accaduto qualcosa, se lo sentiva. Nutriva paura e speranza allo stesso tempo.

«Non hai niente da bere? C'ho sete».

L'uomo si insinuò in casa e senza fare complimenti si accomodò al tavolo. Con lui appollaiato sulla sedia, la cucina appariva ancora più striminzita. Nana si vergognò della miseria in cui viveva. In quel momento, si sentiva inferiore al suo ospite.

«Ho dell'anguria, ne vuoi?»

«Anguria? Tu la mangi?»

Nana affettò l'anguria e cominciarono a mangiarla. Mentre addentava una fetta arrivò una mail da parte della sorella.

<Cazzo, cazzo, mi han fatto bere una roba strana, cazzo.>

Nana rispose seduta stante.

<Tutto ok? Dove sei?>

<In bagno, ho vomitato, torno a casa.>

Nana si fece venire le lacrime agli occhi e guardò l'uomo. Era la tecnica che usava ogni volta che voleva attirare l'attenzione.

«Che cosa faccio?»

«Cos'è successo?»

«È mia sorella, Yuka, dice che le hanno fatto bere una roba strana. Spero che non le sia successo niente, ultimamente frequenta una brutta compagnia».

«Forse è nei guai».

«Dice che ha vomitato».

«Prova a chiamarla».

Nana compose il numero della sorella. Squillava a vuoto. *Il telefono della persona chiamata potrebbe essere spento o non raggiungibile...*

«Non risponde».

«Dov'è?»

Le aveva appena spedito una mail, dunque era ancora viva. Ma se non rispondeva significava che doveva essere finita chissà dove a combinare chissà che cosa. In quel momento trillò il telefono. La suoneria era una canzone di Yokozaki Ayumi.

«Pronto?»

Era la sua collega.

«Come sta andando, Nana, tutto okay?»

«Sì, serena».

«Allora? Che tipo era?»

Nana posò lo sguardo sull'uomo.

«Mmh, sì, così così».

«Oh, oh... Mi pare di capire che stia andando tutto bene... Ottimo, mi tranquillizzo!»

«Thank you! Ciao!»

Collegate. Siamo collegate, pensò. Nana si rallegrò. Qualcuno si preoccupava di lei, e la sola idea la faceva sentire al settimo cielo. Andava bene chiunque, l'importante era che qualcuno la stesse pensando, perché se non fosse stata nei pensieri di qualcuno avrebbe cessato di esistere. Era il sortilegio che gravava su di lei.

«Dunque io sarei “così così”?»

Le domandò l'uomo dandole un colpetto sulla testa. Ormai erano diventati piuttosto intimi, non si sarebbe mai detto che era la prima volta che si incontravano. A Nana la cosa non dava fastidio. Era un tipo prepotente, però era felice che lo fosse. L'uomo la guardò, evidentemente interessato. Quello sguardo fu sufficiente perché il giovane corpo di Nana provasse dolore. La paura e il pericolo non ricoprivano ormai la benché minima importanza, il suo corpo e i suoi sentimenti, prima aridi, erano diventati una cosa sola ed erano rinvigoriti. Sapere di essere desiderata le piaceva, la trasformava in una donna stupida e inebetita. L'uomo le carezzò i capelli e avvicinò la faccia alla sua. Nana si lasciò baciare. Si lasciò prendere. Lui le infilò una mano

sotto al reggiseno e le afferrò i capezzoli. Gemette. Quando qualcuno la stringeva a quel mondo sentiva di essere finalmente viva. Desiderava che quel momento continuasse in eterno.

«Anche tu sei così così».

Le abbassò la cerniera dei jeans e le infilò le dita nelle mutandine. Non le piaceva quel genere di contatto troppo diretto, avrebbe preferito continuare a essere abbracciata, invece l'uomo le aveva subito infilato le dita dentro. Le faceva male. Non era molto bagnata, e lui non la prese bene. Estrasse il pene e lo portò all'altezza della bocca di Nana, che senza dire una parola cominciò a succhiarlo. Si impegnò al massimo per procurargli piacere, se non ci fosse riuscita avrebbe rischiato di farsi detestare.

«Brava, così!»

Nella sua bocca, il pene diventava sempre più grosso. Tutt'a un tratto sentì di non farcela più, le venne quasi il conato, ma lui le strinse i capezzoli e lei ricominciò a succhiare ancora più forte. Sentì le gambe intorpidirsi. Affannata, fece per dire qualcosa, ma in quel momento le squillò di nuovo il cellulare. Allora sollevò d'istinto lo sguardo e allungò la mano verso il tavolo. Lui montò su tutte le furie e la bloccò dai fianchi, penetrandola da dietro.

«No! Non ora che arriva il bello!»

Nana fece cadere il telefono sul tappeto. Continuava a suonare.

«Che cazzo stai combinando?»

Beccata. Il tizio le strappò il telefono di mano e le mollò un pugno sulla guancia.

«Così non va bene, ci stavamo tanto divertendo!»

Il tizio aveva fatto irruzione all'improvviso. A parte Yuka che non lo aveva mai visto prima, gli altri sembravano conoscerlo di vista. Era un energumeno, portava i capelli corti e indossava un completo. Doveva essere uno di quegli *yakuza* di cui tanto si parlava, era chiaro persino a una ragazzina come Yuka. Era sopraggiunto proprio mentre tutti stavano inalando il solvente e aveva domandato fino a quando avevano intenzione di farsi del male con quella roba. Coglioni, aveva detto, se vi fate di solventi fin da giovani vi cadono i denti. C'è un sacco di roba migliore di quella, aveva quindi aggiunto, e aveva lanciato delle pasticche. «Shibuya!» avevano esclamato gli altri. Non era chiaro se avessero chiamato il tipo

per nome o se invece avessero indicato la provenienza geografica della roba. Forse la prima. Shibuya aveva allora spiegato che quella droga si chiamava Speed e aveva precisato che fosse sicura, ordinando a tutti di assumerla. Yuka aveva obbedito al comando come tutti gli altri, ma presa da una strizza improvvisa si era tappata nel bagno e aveva finto di vomitare. Quando era uscita e aveva detto di voler tornare a casa perché non si sentiva bene, l'omaccione si era alzato di scatto e le aveva mollato un pugno dritto in faccia. Le uscì del sangue dalla bocca e le venne mal di testa. Non hai ancora capito, le disse, il bello deve ancora venire, tu non te ne vai proprio da nessuna parte, tu vieni a divertirti con me. Le ficcò una siringa nel braccio, e lei per la strizza non riuscì a disobbedire. Nel frattempo i suoi amichetti se l'erano filata. Cominciò a sentirsi sempre più leggera, le sembrava di ondeggiare nell'aria, di fluttuare in un sogno. Poco alla volta svanì anche il panico. Si sentiva debole e appesantita nello stesso tempo. Moriva dalla voglia di tornare a casa. Provò a radunare le ultime energie e a chiamare Nana, l'aveva sentita poco prima, sapeva che era sveglia. Adesso però non le rispondeva.

«Vediamo un po' se sei vergine» fece Shibuya.

Le fece penzolare un affare enorme davanti agli occhi. Era lungo e scuro, ossuto. Shibuya glielo avvicinò lentamente e glielo ficcò in bocca, dritto fino alla gola. Yuka per poco non ebbe un conato di vomito, si sentì soffocare. In quel momento fece cadere il cellulare che teneva in mano.

Un vecchio stava cantando il secondo singolo di fila di Itsuki Hiroshi.

Il volume del *karaoke* era troppo alto per poter sentire le chiamate in arrivo, e quando guardò il cellulare notò che il segnale luminoso stava lampeggiando: doveva averne persa una. E infatti... Aveva una chiamata persa da parte della figlia più piccola, Yuka.

«Ehi, un'altra birra!»

In quel momento nel locale c'era il pienone, non aveva proprio tempo di mettersi a telefonare. Applaudì al cliente e chinò il capo in cenno di risposta, dopodiché versò altra birra come richiesto e finse di andare al bagno per richiamare Yuka, ma lei non rispose. Senza altra scelta, le mandò una mail.

<Mi hai cercata?>

Poi cercò Nana, ma anche lei non rispose. Chissà che cosa stavano combinando quelle due. Il fatto di non poterle raggiungere per telefono la fece innervosire. Ogni

volta che qualcuno non le rispondeva al telefono, si innervosiva. Spedì una mail anche alla grande.

<Yuka ti ha cercata?>

Dovevano risponderle, che diavolo! E con queste parole nella testa uscì dal bagno e fu travolta dalla musica a tutto volume del *karaoke*. Era ora di tornare al lavoro e sguazzarci dentro.

A carponi e collegata con l'uomo alle sue spalle, Nana fece il possibile per allungare la mano e raccogliere il telefono. Se non avesse controllato l'emittente di quella chiamata non sarebbe riuscita a stare in pace. Qualsiasi cosa stesse facendo in qualsiasi momento, se il telefono squillava si controllava, punto.

La chiamata arrivava da Yuka. La richiamò subito, mentre il tipo continuava a fotterla. Sentiva il segnale di libero, ma la sorella non rispondeva. Che strano.

«Ehi, fermati, c'è qualcosa che non va con mia sorella!»

Fece per liberarsi dalla presa dell'uomo, ma lui la tirò ancora una volta a sé.

«Mi sa tanto che anche lei se la sta spassando con qualche poco di buono» fece lui, e cambiò posizione rimettendosi in piedi e sollevando una gamba di Nana, ma sempre tenendola ben stretta a sé. Nana emise un gemito. Era un suo vezzo, lo faceva anche quando non provava particolarmente piacere. Se non l'avesse fatto, sarebbe stata disprezzata, pensava. E aveva il terrore di essere disprezzata.

Il telefono nella sua mano destra trillò ancora una volta. Non lo avrebbe mollato, neanche per un momento. Questa volta però era la madre, e la ignorò di sana pianta. Ma tempo pochi secondi e ricevette una mail.

<Yuka ti ha cercata?>

A quanto pare, Yuka aveva provato a chiamare anche lei. Era come pensava, doveva esserle accaduto qualcosa. Ma non poteva farci niente, per quanto avesse provato a richiamarla non aveva potuto mettersi in contatto.

Yuka era nata quando Nana aveva sette anni, figlia del nuovo marito della madre. Nana aveva il terrore che la sorellina le avrebbe portato via la mamma, aveva desiderato che non nascesse. Dopo il parto era andato come aveva previsto, sua mamma era stata completamente assorbita dalla nuova arrivata. Nana si era sentita sola e triste. Lei non conosceva neanche il volto di suo padre, non aveva la più pallida idea di che sembianze avesse. Per non sentirsi totalmente abbandonata aveva fatto l'impossibile per accaparrarsi le simpatie del nuovo papà. Gli sedeva sempre in

braccio e voleva fare il bagno insieme, e quando lui aveva cominciato a toccarle i genitali, lei aveva taciuto. Aveva intuito che fosse strano, ma non poteva capire quanto strano. Allora aveva immaginato che molto probabilmente le cose andavano a quel modo e basta. Non le andava di essere toccata, ma aveva paura di essere disprezzata e quindi aveva stretto i denti. Lui la carezzava quando la madre non era in casa le faceva stringere il pene con la sua mano da bambina. Le diceva che gli piaceva, perché la sua manina era morbida e dolce. Poi quell'abitudine si era rapidamente intensificata fino a trasformarsi in qualcosa di più grande, perché lui aveva cominciato a strusciarsi contro di lei. A otto anni, Nana già sapeva che un pene flaccido si trasformava in un organo grande e duro. Quando la madre di giorno andava a fare compere e la sera si addormentava stanca insieme a Yuka, il nuovo padre chiedeva a Nana di sedersi sulle sue cosce e cominciava a stuzzicarla e farsi stuzzicare. Nana si sentiva già sporca e aveva già voglia di fare sesso con un uomo. Avrebbe voluto incontrare qualcuno e affidargli al più presto il suo corpo. In quel modo si sarebbe sentita al sicuro. Il sesso sarebbe stato come una riscrittura di dati. Più ne avesse sovrascritti, più avrebbe nascosto quelli vecchi.

L'uomo che era con lei in quel momento sembrava in procinto di raggiungere l'orgasmo, cominciò a sbatterla con maggiore violenza. Doveva fare qualcosa!

«Vieni fuori...» gli disse.

L'uomo annuì alle sue parole e diede i colpi finali.

In quel momento sentì il suono di una notifica. Era arrivata una mail. Lei però si trovava in uno stato di coscienza vagamente offuscato e non capiva quello che stava accadendo. L'unica cosa di cui si rendeva conto era che stava succedendo qualcosa alle sue parti basse. Shibuya la stava leccando, e lo stava facendo con il massimo dell'impegno, aveva i lati della bocca completamente inumiditi. Che scena buffa. Un uomo grande e grosso che si avvinghiava a lei così saldamente. La stava leccando anche nell'ano... Che strano e... Che solletico! Massì, ormai poco importava, che facesse quello che voleva!

«Quanti anni hai detto che hai, quattordici? Crescendo migliorerai sempre di più».

Yuka sollevò il capo e si guardò le gambe: Shibuya era sdraiato tra le sue cosce, poteva vedergli l'enorme tatuaggio azzurro disegnato sulla schiena. Raffigurava un drago, e dava a tutti gli effetti l'impressione di guardarla infuriato.

Però era bello. Chissà da quanto tempo le stava facendo quelle cose? Adesso la stava trastullando proprio lì. Poco alla volta cominciava a provare piacere.

Beep. Beep. Beep. Il telefonino lampeggiava di verde. Le stava segnalando che era arrivata una mail. Voleva controllare la posta. Doveva, controllare la posta. Moriva dalla voglia di controllare la mail, non poteva assolutamente farne a meno. Doveva controllarla, in qualsiasi momento: durante i test scolastici, quando andava in bagno, mentre veniva fottuta da un tipo della *yakuza*...

Allungò la mano e raggiunse il cordino, dopodiché fece per avvicinarlo a sé. Era da parte di sua mamma, come aveva immaginato.

<Mi hai cercata?>

Quella mail la fece sorridere. Era buffo leggerla in quel frangente. Ma poi, che mail stupida era?

Shibuya si accorse subito di quella distrazione e le strappò il cellulare di mano. Yuka, per gli effetti della droga, scoppiò a ridere.

«Chi è, eh? Un uomo?»

Aveva lo sguardo inferocito. Non c'era dubbio, era proprio uno *yakuza*.

«No, è mia mamma».

«Adesso le rispondo io e le dico che non deve preoccuparsi!» rispose Shibuya in una risata. Gli mancava un dente.

Il vecchio ubriaccone cominciò a farneticare. Tipico, lo faceva sempre.

Aveva il brutto vizio dell'alcool. Anche lei aveva clienti che faticava a sopportare, e gli uomini come lui stavano in cima alla lista. Era uno di quelli che pur sapendo di non reggere l'alcool ci davano dentro a dismisura fino a farsi odiare. Ripeteva sempre le stesse cose e trattava male le *hostess*. Una volta diceva che non gli piaceva come si comportavano, quella dopo se la prendeva per come si rivolgevano. Ma chi diavolo si credeva di essere? Pusillanime, ecco che cos'era, un pusillanime capace di comportarsi con prepotenza soltanto con le *hostess*. L'unica cosa grossa che aveva era l'ego, pure le cifre che sganciava erano misere. Mentre lottava disperatamente contro la voglia di spedirlo al più presto fuori dal locale, la madre annuiva a caso alle sue parole. In quel momento le trillò il cellulare. Aveva ricevuto una mail, in un tempismo che non poteva essere pessimo.

«Che cazzo fai, eh?»

L'uomo si alzò in piedi e sbatté i pugni contro al tavolo.

«Non si usa il cellulare mentre si parla coi clienti, cretina!» urlò, e scaraventò il bicchiere con la birra per terra, rompendolo. Com'era prevedibile, la *mama-san* si avvicinò dal bancone e cominciò il suo sermone.

«Signore, lei è ubriaco, ci sono cose consentite e altre non consentite».

Clienti come quello bisognava lasciarli alla *mama-san*, c'era poco da fare. La madre si affrettò a raccogliere i cocci per terra e con la scusa di gettarli via uscì dal locale. La mail di poco prima arrivava da Yuka.

<Me la sto spassando con amici, non ti preoccupare.>

Sollezata, la madre trasse un sospiro. Quella Yuka, pensò, non faceva altro che darsi ai bagordi serali. Sorrise e le rispose.

<Non puoi continuare a dormire fuori! Domani vedi di tornare a casa!>

Soddisfatta di essersi comportata come una vera madre, rientrò nel locale. Avevano diversi problemi, ma per fortuna le figlie le scrivevano in continuazione, il che era sinonimo che non avessero preso una brutta strada. Bene così. Nel locale i clienti stavano schiamazzando. A quanto pareva, si stavano accordando per andare a bere altrove insieme alle *hostess* una volta che il *karaoke* avesse chiuso. Perché no, si disse, in fondo Yuka si sarebbe fermata fuori e a quell'ora Nana doveva essere già a letto. Ogni tanto le faceva bene prendersi un attimo di respiro.

«E va bene, magari mi aggiungo anch'io!» disse, e i clienti la accolsero a gran voce. Era finalmente ora di chiusura.

Dopo avere eiaculato, l'uomo si affrettò a chiudere la zip dei pantaloni e afferrò il casco che aveva posato sul tavolo, poi cominciò a infilarsi le scarpe. Nana aveva l'ombelico e la pancia sporchi di liquido seminale, e quando lo vide prepararsi per uscire lo guardò sbigottita.

«Via già via?»

Lui le rispose senza nemmeno voltarsi.

«Sì, mi sono ricordato di un impegno».

«Non dovevamo andare insieme a Yokohama?»

Per una frazione di secondo, l'uomo apparve dispiaciuto, e Nana non se lo lasciò sfuggire.

«La prossima volta, okay?»

Con un cenno della mano, l'uomo sparì alla stessa velocità della luce con cui si era presentato. Nana sentì il rumore dei passi mentre scendeva veloce per le scale,

poi lo udì mettere in moto la moto e partire. Si sollevò e con un fazzoletto si pulì lo sperma rimasto addosso, dopodiché si riallacciò i pantaloni. Dire che si sentiva misera era riduttivo. Avrebbe voluto scappare via.

Avrebbe mentito a se stessa se avesse detto di non essere rimasta ferita. Aveva nutrito aspettative, pur non sapendo esattamente quali. Si era sentita indispensabile. Aveva creduto che diventando l'oggetto del desiderio e dell'amore di quell'uomo, lui si sarebbe preso cura di lei. Aveva sperato che tra loro nascesse del tenero e che avrebbero cominciato a fare affidamento l'una sull'altro. In quel modo avrebbe potuto riacquistare un po' di umanità, invece era tornata a essere un fantasma. Si sentì sul punto di scomparire. Era tornata alla sua esistenza piatta e monotona. Al pensiero di essere stata usata e gettata da quel mezzo uomo provò una tristezza indicibile. E però sapeva di non poterci fare niente: in fin dei conti, pensava, lei era quel genere di donna. Questa sono io, è il destino che mi tocca, si diceva, e in quel modo riusciva a risollevarsi. Rimase per qualche minuto con lo sguardo perso nel vuoto, totalmente priva di ogni pensiero. Senza un pensiero, senza una lacrima.

Aveva suonato il telefono, era venuto un uomo, aveva fatto sesso. Stop. Non era accaduto nient'altro.

Afferrò il cellulare nero metallizzato.

Senza che se ne accorgesse, la batteria si era scaricata ed era morto. Come aveva fatto a prendere la linea? Non riusciva a togliersi quella domanda dalla testa.

Lo ripose nel cestino e lo conservò come da abitudine sotto al letto. Quando sbirciò in quello spazio oscuro e melanconico, si ricordò improvvisamente del gattino. Lo aveva trovato pochissimo tempo dopo essersi trasferita in quella casa, la madre aveva scoperto della sua relazione con il marito e aveva subito chiesto il divorzio, dopodiché aveva trovato quell'appartamento per lei e le figlie. Nana era convinta che sua madre l'avrebbe odiata per il resto della vita. Già, perché lei era la figlia sporca, quella macchiata del peccato. Non riusciva più a guarda in faccia nessuno.

Allora era uscita e aveva vagabondato per le vie del centro e aveva raccolto quel gattino. Una volta tornata a casa però, non era riuscita a parlarne con nessuno. Che sua madre glielo avrebbe lasciato tenere, era impensabile. Si era sentita persa, e al culmine dell'indecisione lo aveva nascosto sotto al letto. In quello spazio scuro e melanconico collegato con Dio.

Si fermò a fissare il vuoto sotto al letto. Puzzava di muffa e di stantio.

Provò ad appiattirsi e a infilarsi in quello spazio piccolo e stretto. Avanzò strisciando e finalmente trovò un modo. Una volta sotto, constatò che uscivano alcune travi dalla struttura del letto. Era buio pesto. Le sembrò a tutti gli effetti di essersi immersa in un altro mondo, sempre più silenzioso, sempre più pungente. La polvere sul tappeto le si ficcava dritta nel naso. Ma si tranquillizzò. In quella posizione, aveva l'impressione che qualcuno la stesse abbracciando. Sì, era stretta nell'abbraccio tra il letto e il pavimento, imballata alla perfezione in una scatola. Avrebbe voluto lasciarsi lì e abbandonare il suo corpo alle cure di Dio. Avanti, mio Signore. Che intenzioni hai con me? Mi accoglierai, come hai fatto con il gattino? Oppure mi farai resuscitare, come hai fatto con il cellulare nero?

Desiderava che qualcuno facesse qualcosa per lei. Non ne poteva più di essere quella che era, stava troppo male. Stava perdendo la forza di vivere. Aveva la batteria scarica. Rimase immobile, nell'attesa che accadesse qualcosa. Si armò di pazienza. Udì il rumore delle lancette dell'orologio e quello del frigorifero in azione, poi il segnale acustico di una pattuglia di sorveglianza in lontananza. Ma per quanto aspettasse, non accadeva nulla. Si annoiava. Non avendo altra scelta, uscì da sotto al letto.

Illuminata dalla pallida luce del neon, la sozza casa in cui abitava le appariva ora ancora più deprimente. Era tutto in disordine: *manga* e riviste abbandonati a metà lettura e lasciati per terra, vestiti presi in lavanderia e ancora incellofanati, snack comprati al *konbini* mangiucchiati e dimenticati nel sacchetto da forno microonde. Niente che avesse valore, niente che avesse calore. Solo cianfrusaglie da spilorci.

Sul tavolo era rimasta la buccia dell'anguria mangiata poco prima con l'uomo. I semi erano dispersi sul tappeto. C'era stato un uomo. La sensazione di avere avuto un corpo estraneo tra le cosce ne era la prova. Aveva bisogno di qualcuno. Le sarebbe andato bene persino subire uno stupro. Anche solo per un secondo, se qualcuno avesse avuto bisogno di lei, si sarebbe rinvigorita. Invece no, moriva di nuovo. Era in fin di vita.

Erano da poco passate le tre del mattino. La madre non era ancora tornata.

Nana scattò una foto ai semi dell'anguria e la mandò via mail alla madre.

<L'anguria era ottima, mamma!>

La foto era la prova che se l'era mangiata. Sua madre ne sarebbe stata senz'altro felice.

Dopo qualche secondo, la madre rispose.

<Sei ancora sveglia? Tardo un po', tu vai a dormire. Ah, Yuka mi ha scritto, non ti preoccupare.>

Sola nel buio della cucina, Nana fece scorrere con una rapidità impressionante il dito sullo schermo e lesse l'intero testo della mail, poi rispose a sua volta.

<Va bene, prenditela comoda.>

Subito dopo scrisse ai suoi amici di mail. Voleva dare prova della sua esistenza.

Ohi, tutto ok? Che fai?

No, vabbè, sono di nuovo stata mollataaa!

Domani danno pioggia.

Scrisse messaggi a mezzo mondo. Le sarebbe stato sufficiente ricevere una risposta per mettersi il cuore in pace. Un istante dopo averli inviati, si mise in attesa. Aspettava una risposta con la stessa fame di una bambina a stomaco vuoto. Ma, com'era logico che fosse, non ricevette risposta subito. Controllò la casella della posta in arrivo, doveva pasticciare con il telefono, altrimenti non si sarebbe acquietata. Inutile. Inutile. Inutile. Non era in grado di fare altro che boccheggiare in un mare di inutilità, se non avesse scritto mail non avrebbe potuto vivere. Se qualcuno non le avesse risposto sarebbe andata al manicomio, sarebbe morta di pazzia.

Nessuna mail in arrivo.

Si addormentò prima di ricevere una risposta.

Il telefono che stringeva nella mano destra si illuminò, e sottili cellule nervose si estesero dai chip aggrovigliandosi lentamente come edera attorno alle dita. Dalle ossa delle falangi si arrampicarono lungo tutto il braccio, e attraverso il midollo spinale giunsero fino al cervello. Si stava progressivamente impadronendo di lei. La stava trasformando in qualcosa di diverso da un essere umano. Nana non era altro che l'antenna del cellulare. Il cellulare era parte di lei e viveva al pari di un parassita nel palmo della sua mano destra. Ora stava tentando di entrare nei suoi sogni per dominare anche quelli.

Installazione della memoria esterna completata. Controllo batteria OK.

Output collegati.

Avvia Cyborg Nana.

Nana, ora cyborg, non aveva rivali. Le lenti dei suoi occhi vedevano il mondo, e lo registravano. In un batter d'occhio era collegata con chiunque. A patto che il

numero di quel qualcuno fosse memorizzato nel telefono, è ovvio. Scorse la rubrica. Chi poteva contattare? Jun, Kentarō, Kōsuke? Asami, Chappy, Rika? Pensato, inviato all'istante! Il telefono cellulare era collegato con il cervello, per spedire una mail era sufficiente la forza del pensiero. Addio movimento delle dita, non sei più necessario!

Adesso sono con Asami, stiamo andando a Ikebukuro.

Che ci fai con Asami, Jun?

La cosa non ti riguarda!

Mi riguarda eccome! State insieme? E Rika?

Con Rika ho chiuso!

Serio?!

Cazzo, Rika s'è fatta fregare da Asami. Quella è pessima, si sa.

Assurdo, Rika!

Ci hanno sempre prese per il culo!

Nervoso totale! Vuoi che venga?

Ora non è il momento, ti scrivo poi, ok?

Impossibile inviare la mail. Notifica di messaggio non recapitato.

Che cosa stanno facendo tutti? Dove sono?

Huuuum. La tensione elettrica si è abbassata. La batteria di Nana è scarica.

Lampeggia la spia rossa. Nessuna risposta! Nessuna risposta! Nessun risposta!

Dove siete, tutti? Rispondetemi, cosa state facendo?

Mi ignorano! Mi ignorano!

Oh, hai rotto!

Non sai proprio leggere tra le righe, eh?

Cyborg Nana cancellata. Rubrica rimossa. Memoria svuotata. Questo modello non va, è finito. Bisogna cambiarlo.

Nana si strappa il cellulare dalla mano destra.

Zampilla sangue rosso vivido.

Appendice 2 – Un matrimonio pulito. *Seiketsuna kekkon* (清潔な結婚) di Murata Sayaka

Lo vedo uscire dalla stanza in fondo con la faccia addormentata. Si è svegliato al suono elettronico di fine lavaggio.

«Buongiorno! ... Scusa, vuoi che faccia io?»

A casa nostra la lavatrice del fine settimana è compito di mio marito. Solo che da buon impiegato di banca ha lavorato anche ieri sera fino all'ultimo treno, così oggi ho deciso di dargli il cambio.

«Non c'è problema! Ah, ho lavato anche la maglietta verde, ho fatto bene?»

«Sì, grazie mille.»

Mentre porto il bucato in veranda e faccio per stenderlo, si mette a mangiare dei toast preparati da sé dopo essersi lavato la faccia, essersi vestito e aver dato una pulita al tavolo. Quando lo guardo mi sento come l'allevatrice di una civetta pulita e intelligente. È bello tenere in casa un animale a cui piace la pulizia. A tre anni dal matrimonio, mio marito rappresenta ancora oggi un'esistenza pulita. Un'amica che si è sposata per amore press'a poco nello stesso periodo in cui mi sono sposata io si lamenta invece perché ha finito per provare una sorta di avversione fisiologica nei confronti del marito. Cosa che io assolutamente non provo. Mio marito mangia in maniera pulita e anche quando avverte l'urgenza di fare i bisogni, come per esempio quando defeca, non lascia mai tracce di sporco né nel wc né nel lavandino. Ama la

pulizia, e in effetti mi domando se non avremmo fatto meglio a scambiarci i ruoli così da lasciare a lui i pavimenti. Quando finisco di stendere glielo propongo.

«E chi sono io, un Roomba?» controbatte in una risata.

Fuochino, dico io.

«Allora tu, Mizuki, sei molto vicina a un coniglio o a uno scoiattolo. Silenziosa e ipersensibile al minimo rumore, che né mi balzi addosso né hai impeti di rabbia!»

«Vuoi dirmi che gli scoiattoli non si arrabbiano?»

«Si tratta in tutto e per tutto della mia immaginazione! Ci vedo entrambi come due animaletti puliti che vivono senza darsi fastidio l'uno con l'altro. Non è meraviglioso?»

Lo è eccome. Molte cose di lui mi danno fastidio, è ovvio, come il fatto che cambi il rotolo della carta igienica troppo presto o che nonostante gli chieda di dividere i piatti usati in base allo sporco lui li impili a seconda della tipologia. Ma sono dettagli e lascio correre senza andare in escandescenza, forse perché tra noi c'è ancora la giusta distanza.

Ci siamo conosciuti su un sito di incontri. Nella bacheca in cui i diversi candidati sono chiamati a scrivere i propri ideali riguardo al matrimonio, tra i vari “vorrei costruire una famiglia piena di calore” e “desidero una famiglia felice e piena di bambini”, il mio attuale marito aveva scritto: “ambisco a un matrimonio pulito”. Allora mi ero messa a leggere il suo profilo fin nei minimi dettagli e avevo trovato un'altra frase molto interessante: “Desidero una vita tranquilla con una persona con cui andare d'accordo come fossimo fratello e sorella, senza intrighi sessuali”. Incuriosita, gli ho proposto di scambiarci qualche foto e di incontrarci di persona. Quando l'ho visto per la prima volta indossava un paio di occhiali con la montatura argentata e aveva l'aria di essere un tipo ipersensibile, sono stata sul punto di fraintendere che scrivendo “matrimonio pulito” sottintendesse che fosse in realtà un maniaco dell'igiene. Ma tempo di farci due o tre parole e ho capito che si riferiva a ben altro.

«La mia famiglia ideale è uno spazio tranquillo in cui vivono due coinquilini in buoni rapporti che custodiscono la casa come un fratello e una sorella che si conoscono dall'infanzia».

«Ma certo. Sì, posso comprendere».

«Partiamo dal fatto che provo un certo senso di estraneità nel dover creare una famiglia come estensione dell'amore. È una famiglia, non servono sentimenti di quel tipo, non serve essere uomo o donna».

«Lo stesso vale per me. Ho già convissuto con più di un uomo, ma a un certo punto cominciavo a provare disgusto per il mio partner e la storia finiva. Ci sono state diverse contraddizioni, chi pretendeva che fossi una donna nonostante fossimo una famiglia e chi mi vedeva come una persona comprensiva al pari di un'amica. Dovevo sempre diventare ora una mamma, ora una donna, ora un'amica. Io preferisco di gran lunga una convivenza semplice come quella tra fratello e sorella!»

«Sono dello stesso identico avviso! Era proprio quello che volevo dire! Nessuno però mi aveva mai capito... Anche quel sito di incontri è assurdo! E la colonnina delle entrate annuali, e questo, e quell'altro... Alle donne chiede persino di inserire il piatto forte in cucina, dai! La famiglia non è niente di tutto quello! Chi se ne frega se è uomo o donna, io voglio cercare un partner».

Dopo aver vomitato quelle parole tutto d'un fiato si era asciugato il sudore con un fazzoletto a strisce azzurre. Poi aveva scolato il bicchiere d'acqua davanti a lui e aveva sospirato.

«Sono felice che tu riesca a capire quello che provo. Ma suppongo che si tratti di un mero ideale».

«No, ma non possiamo saperlo se non ci proviamo».

«Come?»

Ricordo di averlo guardato dritto negli occhi dopo che si era risistemato gli occhiali scivolati a causa del sudore.

«Ti va di provarci? Di creare con me questo "matrimonio pulito"?»

«Che dici, uno di questi giorni andiamo in ambulatorio?» mi chiede mentre legge il giornale.

«In ambulatorio... ?»

«Ormai hai trentatré anni, no? Penso che faresti bene a farti fecondare gli ovuli, ormai è ora».

«Hai ragione» annuisco, mentre una fetta di limone galleggia sul mio tè. Anch'io sono dell'idea che sia arrivata l'ora.

«Forse è il momento giusto. Anche a lavoro le acque si sono calmate».

«Che dici, prendiamo appuntamento per la settimana prossima?»

«Frena, frena! Sto ancora prendendo la pillola, posso anche smettere domani, ma devo per prima cosa rimettere il corpo in condizione di ovulare».

«Uhm, forse ho corso troppo» mi dice, l'aria insolitamente timida.

«Anche se non credo che riusciranno a fecondarmi già alla prima visita, eh... Però potrebbero farmi un esame ginecologico, quindi meglio prendere appuntamento appena mi finiscono le mestruazioni, che dici?»

«Okay».

Le perdite dovute all'interruzione della pillola mi arrivano sempre un paio di giorni dopo che ho finito il blister. Sono molto più leggere del ciclo vero e proprio, si esauriscono in due o tre giorni. Glielo spiego e decidiamo di prenotare una visita più avanti, il sabato tra due settimane.

Un matrimonio che esclude nei limiti del possibile il "sesso" si è rivelato più comodo di quanto pensassi. Io guadagno quattro milioni di yen l'anno e mio marito cinque. Ogni mese mettiamo in casa centocinquantamila yen a testa e versiamo il resto nei rispettivi conti intestati, il che significa che in due viviamo con trecentomila yen. Quello che avanza lo mettiamo da parte. Abbiamo deciso di non fare la condivisione dei beni, casa compresa. Dal momento che sborsiamo esattamente la stessa cifra, abbiamo scelto di dividerci equamente anche i lavori domestici. Non possiamo fare proprio cinquanta e cinquanta come facciamo con i risparmi, è ovvio, così ho lasciato la cucina a mio marito che tanto è il suo forte e io mi sono presa in carico bucato e pulizie. Siamo però stati entrambi d'accordo ad affidare a lui le lavatrici del sabato e della domenica, perché considerando che in settimana facciamo entrambi straordinario e la sera ce la caviamo cenando ognuno per conto proprio, io avrei avuto un carico di lavoro maggiore. E fino a qui tutto liscio. La seccatura è stata il sesso.

«Il sesso per me è un atto a cui o si dà libero sfogo da soli nella propria camera o si risolve fuori. C'è l'amore fatto in casa, quello fatto quando si torna stanchi dal lavoro, ma per quello provo un'avversione fisiologica».

«Ti capisco alla perfezione! A me l'amore piace quando è ancora agli inizi, mi trovo sempre in difficoltà quando la relazione va avanti e comincia a somigliare a una semi-convivenza, con il partner che allunga improvvisamente le mani mentre dormi e per qualche ragione sconosciuta comincia a palparti anche se tu te ne stavi solo bella rilassata a fare niente!»

«La pensiamo esattamente allo stesso modo. Che sollievo, pensavo di essere l'unico anormale».

E così abbiamo deciso sin da subito di evitare il sesso e fare la coppia asessuata, ma entrambi desideravamo avere figli. Disagio totale. Abbiamo dunque fatto una ricerca su internet e abbiamo scoperto l'esistenza di un ambulatorio specializzato a cui si rivolgono le persone che rappresentano una minoranza sessuale quando vogliono riprodursi e che per cause di forza maggiore non possono farlo: coppie gay che desiderano un bambino, asessuati che desiderano avere un figlio, persone che non hanno soldi a sufficienza per ricorrere all'inseminazione artificiale o che semplicemente non riescono a trovare medici che non operano discriminazioni di genere. Era quanto c'era scritto sulla home page. Io e mio marito non rientriamo pienamente in quella che si può definire una minoranza sessuale, così abbiamo per prima cosa deciso di chiamare per ricevere una conferma, e loro hanno accolto la nostra richiesta di visita senza difficoltà.

«Non appena vi verrà voglia di avere un bambino chiamate. Accettiamo le prenotazioni per le visite in ogni momento».

«A dire il vero, noi siamo una coppia sposata eterosessuale...»

Ma la donna all'altro capo aveva risposto con dolcezza.

«Non c'è problema. Nel nostro ambulatorio ci sono anche molte persone così. Una moglie con un uomo che raggiunge l'orgasmo solo guardando i film di animazione, una coppia sposata che non fa sesso ma desidera avere figli e altri ancora in diverse circostanze. Il nostro lavoro è quello di offrire il sesso come pratica medica».

Non avevamo la più pallida idea di che cosa intendessero per "sesso come pratica medica", ma ci aveva tranquillizzato molto sapere che cercando avremmo trovato una soluzione. Il numero ce l'abbiamo ancora. Adesso mio marito ha finito di mangiare i toast e si è messo a giocare a un videogioco. Lo guardo con la coda dell'occhio e compongo il numero dell'ambulatorio per prenotare la visita.

Sono passate due settimane, è sabato mattina, e siamo venuti per la visita. L'ambulatorio si trova nel cuore della Aoyama bene ed è un bellissimo edificio bianco che sa di molto redditizio. In sala d'aspetto ci sono dei divani grigio tenue e si sente una musica rilassante. Oltre a noi c'era seduta solo una donna, la quale è però andata via dopo aver ricevuto dei medicinali allo sportello per il pubblico.

«Takahashi? Entrate pure» ci chiamano nel giro di qualche minuto. Dentro la stanza c'era una dottoressa con i capelli corti.

«Siete qui per il *Clean Breed*, giusto?»

«Chiedo scusa, che cos'è il *Clean...* »

«*Clean Breed*. Tradotto letteralmente significa “riproduzione pulita”. Il sesso che offriamo come pratica medica non è finalizzato al piacere, e per distinguerlo dal sesso tradizionale abbiamo stabilito di chiamarlo in questo modo».

«Ah...»

La dottoressa guarda il questionario che abbiamo compilato e annuisce più volte.

«Mmh, mmh, chiaro. Dunque da quando vi siete sposati non avete mai fatto sesso ma desiderando dei bambini avete pensato di rivolgervi a noi per il *Clean Breed*. Ho capito bene?»

«Ecco, a dire il vero non abbiamo ancora deciso... Vorremmo chiederle per prima cosa di spiegarci in che cosa consiste il *Clean Breed*, non ci è molto chiaro» dice mio marito, al che la dottoressa fa cenno di sì con la testa e dopo aver messo da parte il questionario accavalla le gambe.

«Credo che possiate grossomodo capirlo dalle informazioni scritte sulla home page e da altre parti, ma ve lo spiegherò ancora una volta a voce. Oggi come oggi le persone che per una questione mentale non riescono a far sesso con il proprio partner sono in aumento. Inoltre non è detto che il partner che soddisfa le proprie sessuali sia anche la persona adatta con cui creare una famiglia, così come è valido il contrario. Infatti non sempre la persona che risponde a tutti i requisiti del partner ideale con cui costruire una famiglia suscita eccitamento sessuale. Il pensiero tradizionale di sposarsi e avere figli facendo l'amore è vecchio e desueto, del tutto inadatto ai tempi che corrono. Il sesso per divertimento e il sesso finalizzato alla gravidanza sono oggi due cose completamente diverse, non ha alcun senso confonderle l'una con l'altra. Non è idoneo alle circostanze attuali delle persone moderne» precisa. Poi si alza e ci sporge un opuscolo informativo a testa intitolato “Il *Clean Breed* e i nuovi modelli di famiglia”.

«Oggi giorno assistiamo a una grande diversificazione delle preferenze sessuali. Secondo voi, un uomo affetto dal complesso di Lolita sposato con una donna di trentacinque anni va in erezione? E una donna che si eccita esclusivamente alla vista di immagini bidimensionali, può avere un rapporto con un uomo in carne e ossa

senza provare sofferenza? Il partner non sempre coincide con l'oggetto dei desideri sessuali. Il che è straordinario, perché significa che chi sceglie di costruire una famiglia lo fa con la logica, usando la testa anziché le parti bassi del corpo. Quando però si desiderano dei bambini, diventa problematico. Ed è proprio in quei momenti che ci si serve delle mani dei nostri esperti e del *Clean Breed*... Per riprodursi in maniera pulita e lasciare al futuro un ottimo materiale genetico!»

«Ah...»

Non avendo altro da fare, durante la lunga spiegazione della dottoressa mi sono messa a sfogliare l'opuscolo informativo. Ricorrono spesso frasi del tipo “lo stile delle nuove coppie sposate” o “una raffinata esperienza fisica diversa dall'eros che si svolge per mezzo delle tecnologie più avanzate”.

«Signori Takahashi, nel questionario avete dichiarato di esservi sposati dopo aver messo bene in chiaro che il vostro matrimonio e il sesso avrebbero dovuto restare due cose distinte, eh... Lo trovo magnifico, siete due coniugi davvero all'avanguardia!»

«A dirla tutta, non l'abbiamo stabilito con quell'intenzione...»

La dottoressa non incarna esattamente l'ideale di persona con cui mi trovo bene. Mi mette a disagio, e quando mi giro verso mio marito noto che ha la mia stessa reazione: il volto scolorito, sta fissando la penna a sfera che la dottoressa continua a far girare tra le dita.

«Il *Clean Breed* è la pratica medica all'avanguardia che fa proprio al caso vostro! La terapia non è coperta da assicurazione medica e costa novemilacinquecento yen per volta. Lei dovrà misurarsi ogni giorno la temperatura corporea basale così da avviare la procedura durante l'ovulazione. Se la gravidanza non dovesse presentarsi nonostante diversi tentativi, possiamo offrire un servizio di consulenza per l'infertilità. Ma lei è ancora giovane, sono certa che le basterà ripetere la procedura e non avrà bisogno di alcun trattamento. A ogni modo, è anche possibile effettuare un test per la sterilità preliminare al *Clean Breed*».

«Mi sembra un po' caro...» si lascia scappare mio marito, in un bisbiglio. Ma la dottoressa lo sente e gli rivolge lo sguardo con un sorriso affabile.

«Perché si tratta di un trattamento d'avanguardia. Qui in Giappone non è stato adottato quasi da nessun ambulatorio, e la situazione è tale per cui la domanda supera l'offerta. Ieri, per esempio, abbiamo avuto una coppia che si è scomodata appositamente da Tottori e che ne è rimasta profondamente impressionata. Allora,

per quando volete prenotare? Se prenotate subito potete anche scegliere la musica preferita da ascoltare durante l'operazione. Come ho già detto, il procedimento standard prevede di prenotare durante i giorni dell'ovulazione calcolati in base al calendario della temperatura corporea basale, ma ci sono buone possibilità di rimanere incinte anche al di fuori da quelle date...»

«A dire il vero, oggi siamo venuti con il solo scopo di ricevere una consulenza... Preferisco discuterne prima con mio marito» mi affretto a dire prima che la conversazione proceda verso una piega indesiderata, e la dottoressa annuisce sorridente.

«Ma certo, parlatene pure in tutta tranquillità. Ve l'ho detto perché il *Clean Breed* è parecchio richiesto e non sempre si trova posto proprio durante l'ovulazione. Avete ancora un certo margine di tempo, ma prima prenotate meglio è».

«Certo, è tutto chiaro. La richiameremo dopo averne discusso come coppia» risponde secco mio marito, scattando in piedi. Mi precipito a seguirlo fuori dalla stanza.

Usciti dall'ambulatorio abbiamo camminato verso Omotesandō e siamo entrati in una caffetteria. Non veniamo quasi mai da queste parti.

«Allora, che cosa ne pensi?» gli chiedo mentre sorseggia il suo caffè latte. Mio marito risponde con una smorfia.

«Mmh, mi puzza parecchio... Ha parlato di terapia medica, il che è diverso dalla fecondazione artificiale, dunque significa che alla fine della fiera non siamo io e te farla, giusto?»

«Così sembra...» Dopo aver tratto un sospiro, accarezzo con l'indice la superficie della mia tazza di tè. «... Eh, ma come altro possiamo fare?» gli chiedo allora, lo sguardo fisso sul tè.

«Mmh? Per fare?»

«Per fare figli. Vogliamo provarci con le nostre sole forze, noi due, a casa?»

Non faccio in tempo a finire la domanda che mi sento montare un violento senso di disgusto e serro istintivamente gli occhi senza nemmeno sollevare lo sguardo. Tra le sopracciglia mi si formano delle rughe. Nel mentre, mi faccio indietro con la schiena per appoggiarmi alla sedia e prendere le distanze da mio marito.

«Gh... Veramente...»

Anche lui deve avere avuto la stessa reazione, non vedo più i suoi piedi sotto al tavolo e immagino li abbia ritirati. La sua avversione per la cosa mi tranquillizza quel tanto da permettermi di risollevare la testa e vederlo in un'espressione sofferente mentre fissa la sua bevanda.

«... Costa un occhio della testa, a questo punto è meglio procedere con la fertilizzazione artificiale. Del resto la usano anche le coppie che praticano sesso, e non è detto che non troveremo un medico comprensivo. Per pagare novemilacinquecento yen, voglio dire, tanto vale provare a cercare in quella direzione».

«Sì, hai ragione».

Confortato dalla mia risposta, finalmente alza gli occhi dal caffelatte e sposta lo sguardo verso l'esterno. Fuori dalla caffetteria passano una signora a spasso con il cane, un impiegato che dopo aver lanciato un'occhiata all'orologio accelera il passo, un gruppetto di studenti che giocherellano con i telefoni cellulari e altre persone. Li osservo in maniera distratta e mi domando chissà quanti di loro sono stati spermatozoi eiaculati durante rapporti sessuali d'amore. Potrebbero essere nati da un sesso sfrenato nei giorni dell'ovulazione della mamma, oppure da un'inseminazione artificiale o forse ancora da una violenza sessuale. Quel che è certo, è che da spermatozoi hanno raggiunto l'ovulo e hanno poco alla volta cominciato a crescere prendendo la forma di persone. Torno a posare lo sguardo sotto al tavolo. Le scarpe di mio marito ancora non si vedono.

Finito di pranzare mi reco nei bagni dell'azienda per lavare i denti e ricevo una chiamata da un numero sconosciuto. Dopo un attimo di esitazione rispondo e sento la voce di una donna.

«Parlo con Takahashi Mizuki?»

«Mi scusi, lei chi è?» domando in tono autoritario e anche un po' contrariata.

«Io... Sono la donna che frequenta Nobuhiro».

«Ah. La sua amante?» controbatto con voce stupida.

Io e mio marito abbiamo deciso di non portare il sesso in famiglia, ma questo non significa certo che non proviamo alcuna libido: semplicemente, siamo convenuti sul liberarla al di fuori. Proprio come una perfetta coppia formata da fratello e sorella in piena adolescenza che incontrano i propri partner e ci vanno a letto di nascosto fuori casa ma che una volta tra le mura domestiche si comportano al pari di due

angioletti ignari persino del significato stesso del termine “sesso”. Forse qualcuno ci vedrà come due traditori, ma per noi è la cosa più naturale di questo mondo. Anch’io fino a due mesi fa mi vedevo con un tipo conosciuto su Facebook, l’ho mollato perché ne avevo abbastanza. Ora, pare che mio marito abbia detto alla sua amante di volerla lasciare perché ha deciso di avere un figlio con me. Avrebbe potuto continuare a spargere il suo seme a volontà, ma a differenza di me che sono proprietaria degli ovuli da fertilizzare, aveva preso la cosa con molta più serietà e diligenza. A giudicare dall’atteggiamento isterico della donna, però, era probabile che avesse intenzione di lasciarla già da tempo e che avesse voluto usare la questione dei figli come un’ottima scusa.

«Vuoi lamentarti con me? Come vuoi, fai pure. La zimbella della situazione resti comunque tu!»

«No, non ho nessuna intenzione di lamentarmi. Né tantomeno di lasciarlo. Possiamo consultarci, visto che la cosa riguarda entrambe? E visto che io sono esterna alla vostra relazione?»

Più le rispondo in maniera spassionata, più la tizia dà in escandescenze.

«A quanto pare voi due non fate sesso... E non ti vergogni neanche un po’? Come donna, dico. Io lo soddisfo sempre al massimo, sai? Noi ci amiamo!»

«Certo, è ovvio, perché sei la sua amante! Noi invece siamo una famiglia e quindi non facciamo sesso! Ascolta, sto per finire la pausa, non posso trattenermi al telefono».

«Che sfacciata! Tu non sei in grado di dargli il sesso che lui desidera veramente! Con te non gli si rizza nemmeno!»

«Sì, certo, è per quello che siamo una famiglia!»

E con questo chiudo la chiamata e blocco il suo numero di telefono. La pausa è finita.

«Va tutto bene, Mizuki?» mi domanda mio marito mentre pasticcio al cellulare seduta sul sofà. È appena uscito dal bagno e ha preso una bottiglietta di acqua minerale dal frigo prima di voltarsi verso di me.

«In che senso?»

«Negli ultimi tempi stai sempre attaccata al cellulare!»

«Sì, mi arrivano montagne di spam. Sto pensando di cambiare indirizzo mail».

«Se è per quello, basta cambiare le impostazioni e la cosa è risolta! Non ce la puoi proprio fare con gli apparecchi elettronici, eh?» mi fa mentre si strofina i capelli con l'intento di asciugarli.

La montagna di mail arriva dall'amante di mio marito, immagino che abbia strappato il mio indirizzo dal suo cellulare. Dal giorno della telefonata mi tempesta letteralmente ogni giorno. Sulle prime ho pensato di bloccare anche le mail, poi la vicenda ha cominciato a farsi più intrigante del previsto e ho deciso di lasciare tutto così. Anche perché quelle che mi arrivano sono le loro foto erotiche. Mi mettono in forte imbarazzo, come se avessi appena beccato mio fratello minore proprio nel bel mezzo della masturbazione. Sembra che mio marito impazzisca a giocare a mamma e neonato: ci sono foto in cui succhia le tette e dove è a pancia in su e si fa cambiare il pannolino. Era la prima volta che vedevo il suo pene, e a quanto pareva quei giochetti lo facevano letteralmente impazzire, perché nella foto in cui indossava il pannolone ce l'aveva durissimo, si vedeva lontano un miglio. Le foto erano corredate da messaggi che non davano a intendere altro se non che il sesso e l'amore avessero fatto uscire di testa quella donna: "Hai visto? Solo io posso diventare la sua mamma!", "Lo sai che quando gli tocco l'ano si mette a gridare implorando di averne di più? Mamma, di più, di più! Dimmi un po', tu sei capace di fare altrettanto?", "Solo io posso diventare la sua mamma. Sei una donna incompleta!" e molto altro. Le fotografie di mio marito con tanto di ciuccio e bavaglino mentre striscia carponi sono qualcosa di meraviglioso, e nel vederle posso solo ringraziare con tutto il cuore di non essere io la sua partner sessuale! Mentre penso a questa e altre cose sento il cellulare che vibra in una mano. Sarà l'ennesima mail da parte della tipa, mi dico convinta, invece quando controllo noto che arriva da una vecchia compagna di liceo di nome Ryōko. Mi ha spedito la foto del suo bebè mentre dorme sereno nella sua culla insieme a un messaggio: "E tuuu? A che punto sei??? Vedrai che Nobuhiro sarà un super papà!".

A quel punto mi alzo, poso il cellulare sul tavolo e chiamo mio marito.

«Ehi!»

«Che c'è?» si gira lui. Stava guardando la televisione e non aveva ancora finito di asciugare i capelli.

«Ci ho pensato un po' e... Che dici, vogliamo andarci?»

«Dove?»

«In quella clinica. Se ci pensi ci sono molti posti dove la fecondazione artificiale costa ancora più cara, e anche mettersi a cercare un medico in grado di comprendere la nostra situazione non sarà impresa semplice. Lì invece possiamo andarci senza troppi pensieri, e non dovendo nemmeno fare le analisi possiamo risparmiarci almeno quella spesa. Tra l'altro si tratta di una pratica vicina al sesso naturale, graverebbe meno anche sul mio corpo».

«Dici? Io non ho idea di quanto possa gravare sul corpo della donna, se tu mi dici che ti va bene, allora va bene anche a me» risponde. Ha una strana espressione dipinta in volto, ma il fatto che non abbia respinto la proposta significa che quella dottoressa non gli stava poi così tanto antipatica.

«In realtà, da quando ci siamo recati in visita per il consulto ho cominciato a segnare la temperatura corporea basale. E se prenotassimo per quando ho la prossima ovulazione? Sono in vena di provarci!»

«E dai, se riesco a prendere un giorno di permesso ci andiamo» annuisce lui, senza però staccare gli occhi dalla televisione. Sullo schermo stavano trasmettendo immagini di paesaggi di un paese straniero accompagnate dalle note di un violino.

Fortuna ha voluto che questa ovulazione capitasse di sabato, un giorno perfetto per entrambi. E così, eccoci qui alla clinica.

«Buongiorno!» ci saluta l'infermiera con un inchino di deferenza, al che mio marito si affretta a ricambiare. «Bene, per prima cosa cambiatevi e indossate questi» ci dice, e ci consegna dei camici bianchi simili a quelli che si indossano durante le visite specialistiche. «Dovete spogliarvi interamente, via anche la biancheria! Addosso dovete avere solo questo. Per gli oggetti di valore potete usare questa piccola cassaforte. Chiamatemi pure quando avete finito».

Io e mio marito entriamo nei camerini e indossiamo il camice bianco. Quello da donna espone il corpo molto meno di quel che pensassi, ha le maniche lunghe e la gonna lunga, tanto che mi domando se non siano d'intralcio all'operazione. Ovviamente, tengo la considerazione tutta per me.

«Molto bene, ora, signore, mi segua da questa parte».

Faccio scorrere la tendina del camerino e vedo mio marito in piedi con addosso un camice uguale al mio. È evidente che non è abituato alle gonne, quando l'infermiera lo esorta a seguirlo nella stanzetta accanto si avvia aggiustandosi in maniera compulsiva sia davanti che dietro. Ci conducono in una stanza bianchissima

e senza finestre, con solo due grandi poltrone reclinabili bianche simili a quelle che si trovano dai dentisti, ma riprodotte in scala gigante. Sono posizionate una di fronte all'altra. All'interno troviamo altre due infermiere che ci aspettano in piedi e indossano una maschera. Nell'aria è diffuso un forte profumo di lavanda, quasi soffocante: devono avere acceso un olio essenziale. Si sente anche della musica classica di sottofondo, ma è al minimo.

«Si accomodi qui».

Mio marito si sdraia sulla poltrona più lontana mentre le infermiere abbassano lo schienale fino a quando non si appiattisce quasi del tutto e lui assume la stessa posizione di un paziente addormentato.

«Signora, lei venga da questa parte» dicono ora a me, così mi accomodo sull'altra poltrona bianca. È morbida e soffice, ed è leggermente più alta di quella dov'è sdraiato mio marito.

«Appoggi qui i le gambe».

La mia poltrona ha due poggiatesta laterali, come i lettini ginecologici, e quando mi posiziono come da istruzioni mi ritrovo con la gambe spalancate. Ma grazie alla gonna lunga non provo alcun imbarazzo.

«Molto bene, ora il seme di suo marito sarà il suo dono».

Senza che nemmeno me ne accorgessi, anche l'infermiera che ci ha accompagnati nella stanza ha indossato la mascherina. Le altre due annuiscono, le mani avvolte in sottili guanti di lattice né più né meno come se stessero per procedere chirurgicamente. Si avvicinano tutte e tre a mio marito e, come per entrare in armonia con la musica rilassante, infilano le mani con tanto di guanti sotto il suo camice e cominciano a toccargli il pene.

«Va tutto bene, signor Takahashi? Cerchi di fare del suo meglio».

Senza occhiali, mio marito strizza forte gli occhi e si affida totalmente alle tre infermiere. Dopo qualche minuto, una di loro, l'espressione docile, pronuncia una frase:

«Il flusso della vita ha raggiunto il corpo di suo marito».

Capisco che le infermiere hanno gli fatto raggiungere l'erezione e ora le vedo avvicinarsi verso di me, che attendo con le gambe spalancate.

«Adesso tocca a lei» mi dice una, e sento le loro mani infilarsi sotto il mio camice. Mi spalmano un gel al profumo di erbe sulla vagina e per l'inaspettata

sensazione di freddo faccio un piccolo sobbalzo. Ma non mi ha dato fastidio, mi sembra in tutto e per tutto di essere a una visita ginecologica.

«Ora procediamo a collegare il flusso della vita con la portatrice degli ovuli» annuncia adesso con aria solenne, ed estrae un oggetto che non conosco, forse uno strumento di lavoro. È una sorta di rotolo metallizzato, una delle due estremità è collegata da un lungo filo a una spina che la donna inserisce in una presa elettrica. Lancio una rapida occhiata e noto che contiene del gel simile all'agar-agar, dunque immagino che possa trattarsi di una vagina artificiale. L'infermiera si comporta proprio come se stesse seguendo tutti i passaggi di una terapia: arrotola all'insù la gonna di mio marito e infila il suo pene all'interno della coppetta metallizzata.

«Takahashi, quando nascerà la vita dovrà sollevare lo sguardo. Alzi le mani! Ha capito?»

Mio marito annuisce senza rispondere. È pallido, e con i pugni stringe forte l'orlo del camice.

«Adesso stimoleremo il suo flusso della vita con delle onde elettromagnetiche! Ha capito, signor Takahashi?»

Malgrado la spiegazione, da come muove le mani la mia impressione è che l'infermiera gli stia semplicemente massaggiando il pene con la vagina artificiale. Bisogna ammettere che è fatta molto bene. Guardo meglio e leggo che sul rotolino c'è scritto in inglese *Clean Breed*. L'infermiera è interamente assorta nel muovere lo strumento. Il gel freddo al suo interno mi schizza su una gamba.

«Si tratta di uno strumento di ultima generazione, forse è un po' freddo, ma porti pazienza: ci vorrà giusto un attimo!»

Mentre gli estraggono con forza lo sperma, mio marito lancia di tanto in tanto dei gemiti. Sta sudando.

«Cerchi di impegnarsi, signor Takahashi!»

«Abbiamo quasi finito... Ecco! Il flusso della vita è in procinto di liberarsi a fiotti! Signora, si avvicini, così, stringa le mani di suo marito!»

Confusa, mi sollevo dallo schienale e stringo le mani di mio marito, che sento deboli.

«Così! Forza!» lo incita l'infermiera che continua a stimolarlo con la vagina artificiale.

«Dai, tesoro!» mi unisco alle grida d'incitamento, al che mio marito solleva tremolante la mano sinistra.

«Il flusso della vita sta per fuoriuscire!» grida una, al che un'altra abbassa di colpo lo schienale della mia poltrona e fa per spostarla. In questo momento ho lo sguardo rivolto al soffitto, e non ho davvero la più pallida idea di quello a cui mi stanno per sottoporre. Sono sempre con le gambe spalancate e mi sembra di capire che mi stanno spostando ancora più vicina a mio marito. Quando mi fermo sento una cosa entrare nella vagina: suppongo sia il suo pene, me lo hanno infilato proprio come se avessero infilato una spina nella sua presa elettrica. La sensazione che ne ricavo è inorganica, lo sento sì e no, ricorda il getto del bidet. È freddo, non so per quale ragione, sembra che lo abbiano cosparsa di quel gel. Forse è per questo motivo che lo percepisco in tutto e per tutto come un mero strumento finalizzato all'espulsione dello sperma.

«È fuoriuscito!» strilla un'infermiera, e nello stesso momento una sensazione tiepida si allarga nel mio basso ventre. A quanto pare, mio marito ha eiaculato.

«Ottimo lavoro, signore!»

«Complimenti anche a lei, signora».

Io e mio marito siamo ancora sdraiati. Le infermiere ci asciugano il sudore con un piccolo asciugamano caldo. Poi una di loro mi consegna un assorbente come quelli che si usano per il ciclo e mi lo appiccico sugli slip, che mi infilo. «Ottimo lavoro!» si premura di dirmi quella che mi sta asciugando il sudore sulla fronte. Sembra davvero che mio marito abbia appena partorito qualcosa e io lo abbia afferrato e trattenuto.

«Tenga l'assorbente per qualche ora e non si faccia il bidet. Se proprio ne sente l'esigenza, una volta a casa si sciacqui con una doccia. Ancora complimenti per l'ottimo lavoro!»

«Sì, grazie...» annuisco non senza un briciolo di delusione: è stato più rapido e indolore del previsto. La parte più gravosa è spettata a mio marito, che ha dovuto eiaculare contro forza e senza il minimo stimolo di eccitazione. Lo sento respirare con affanno.

«Novecentocinquantamila yen per questa roba, che batosta!» dice indignato mio marito mentre siamo sulla via del ritorno.

«Eh, maledetti!» replico io, cercando di trattenere il liquido dentro di me.

«Io comunque non ho avvertito niente di minimamente sessuale... A te com'è andata?»

«È la prima volta che mi fanno fare quella cosa contro la mia volontà! Mi avevano chiesto se desideravo prendere un medicinale, avrei fatto meglio a dirgli di sì!» risponde contrariato. «Non ho sentito molta differenza tra quando ero dentro a quell'apparecchio e quando ero dentro di te, dove finiva quello e dove iniziavi tu, booh? Non ho fatto in tempo ad accorgermene che ero fuori. Però in effetti sì, non mi sembra di averlo fatto con una persona» aggiunge borbottando.

«In tal caso va bene, no? Siamo comunque riusciti a preservare la nostra vita asessuata!»

«Sì, quello sì...»

Ci fermiamo in un parco nelle vicinanze.

«Ti dispiace se vado un attimo in bagno? Voglio cambiarmi l'assorbente».

«Fai, fai» annuisce mio marito. Ha addosso una strana espressione, non capisco se è dovuta all'idea che qualcosa espulsa dal suo corpo stia ora scivolando fuori dal mio. Deve fargli strano.

Quando in bagno mi abbasso le mutandine, lo sperma di mio marito cola sull'assorbente e ho l'impressione che mi sia arrivato un ciclo di colore bianco.

«Scusa l'attesa!»

«Figurati. Tutto okay?»

Al che mi siedo di fianco a lui e lo tranquillizzo. «Stai sereno, sono solo un po' stanca. Pausetta prima di tornare a casa?» gli propongo. E così rimaniamo per qualche minuto seduti a osservare le persone nel parco. È pieno di bambini, forse perché è festa.

«Dai, forse non è stata un'esperienza così terribile».

«No, anche perché non mi sembra affatto di avere avuto un rapporto sessuale con te. Dal questo punto di vista è andata bene, ci siamo ripromessi di non portare il sesso tra di noi» mormora mio marito mentre guarda con aria distratta un gruppetto di bambine che giocano nella sabbionaia.

«Tu cosa vorresti, maschietto o femminuccia?»

«Una femminuccia. Cioè, mi andrebbe anche un maschietto, ma immagino che se avessi una femminuccia non mi stancherei mai e poi mai di guardarla!»

«Ah».

Mio marito assottiglia gli occhi e fissa una delle bimbe che si alza e corre verso la madre. «Mamma, mamma!» grida, ma la giovane si era già alzata in piedi prima ancora che la piccola potesse chiamarla con la sua voce innocente. Sembrano andare

d'amore e d'accordo, la mamma le accarezza la testa e la bambina la abbraccia tutta sorridente. Mio marito non gli stacca gli occhi di dosso, e sulla fronte gli vedo affiorare delle piccole gocce di sudore.

«Ehi, ti senti bene?»

Senza rispondere, si porta di colpo la mano alla bocca e comincia a tossire: «Coff! Coff!» È da stamattina che non mette niente sotto i denti, gli esce giusto un po' di succo gastrico. Lo guardo mentre si accovaccia per trattenere il vomito, né più né meno come se soffrisse delle nausee gravidiche.

«Mamma! Mamma!»

La voce innocente della piccola riecheggia in tutto il parco giochi. Poso una mano sulla schiena di mio marito, sta tremando, forse sta per avere un nuovo attacco.

In quel preciso istante sento tutto il suo sperma che mi fuoriesce dalla vagina.

Appendice 3 – Reliquie (形見 *Katami*) di Kawakami Hiromi

Yukiko aveva proposto di andare a fare un bel bagno. Dopo aver fatto i preparativi, abbiamo indossato le tuniche leggere di garza bianca e siamo uscite. Tenendo i bambini per mano, abbiamo camminato per cinque minuti lungo la strada in pavé che conduce fino al fiume. Era sprovvista di alcune pietre. La capogruppo Chiaki si chinava di tanto in tanto per raccogliere i sassolini sparsi attorno ai buchi.

«E questa zona ancora si salva!» Yukiko era intervenuta a favore del posto scelto per la scampagnata.

«Sì, questa città è sicura» ha risposto Chiaki con un cenno del capo, e dopo essersi avvolta le garze ha accelerato il passo. Sentivamo lo scroscio del fiume e intravedevamo i vapori tra le cime degli alberi. Erano vapori naturali.

Siamo entrate poco alla volta e abbiamo riscaldato i nostri corpi. Le tuniche lasciavano intravedere i seni e le pance. La pelle bianca ha cominciato presto ad arrossarsi e a imperlarsi di sudore. Qualcuna ha bagnato solo i piedi, altre si sono immerse come si deve, fino al collo. I bambini hanno fatto gruppo e si sono allontanati. Sono rimasti dove si toccava, schizzandosi a vicenda e producendo grossi schiamazzi che attraversavano il fiume. Lungo la riva opposta abbiamo visto nuotare un animale, ma non siamo riuscite a riconoscerlo.

Dopo qualche tempo Chiaki ha dato un colpetto di tosse. «Facciamo quelle che se ne vanno?» ha proposto un'altra. Allora siamo uscite dall'acqua con le nostre

tuniche gocciolanti e siamo tornate indietro. Il pavé che all'andata era stato sempre asciutto, dopo il nostro passaggio si è bagnato come se ci avesse appena strisciato un sopra enorme serpente.

Mi sono sposata cinque anni fa.

Mio marito è uno ben piazzato. Per essere una donna ho una corporatura piuttosto robusta, dunque posso ritenermi soddisfatta: quando mi abbraccia sto divinamente, mi sembra di essere avvolta da una spessa coperta. Lui lavora in una fabbrica fuori città. È una fabbrica come le mille altre che si trovano un po' ovunque, ma ho sentito che è una delle più prestigiose dell'intero Paese. Anche se Yukiko ha smentito con una risata: «Sono tutte uguali! La tecnica è sempre la stessa, non si scappa!». Stessa tecnica e stessi macchinari ovunque, è vero, ma i prodotti finali non cambiano in base alle competenze delle persone che ci lavorano? Quando gliel'ho chiesto, mio marito ha annuito con aria felice. Gli dico che lo amo da impazzire più volte a settimana. Convalidare in questo modo i miei sentimenti mi tranquillizza e mi inquieta allo stesso tempo.

Mentre mio marito lavora io allevo i bambini.

Corrono sempre dappertutto. Yukiko riesce ancora a inseguirli, ma negli ultimi tempi non fa che ripetere di avere il fiatone. E pensare che prima la capogruppo era lei e non sembrava mai stanca di giocare! Io li porto al grande parco giochi che c'è al centro della città. Ci sono una fontana, un ruscello, un castello di tubi metallici, la sabbioniera e un piccolo carosello in legno. Ma sui cavalli possono salirci solo più grandi, quelli che vanno almeno all'asilo. Il primo giorno di materna ci montano subito in groppa esaltati, girando più e più volte, sbracciandosi per farsi notare. Ma si stufano presto, e in tempo zero tornano ai giochi di sempre come guardia e ladri, calcetto con i barattoli o mamma e figlio. Il vecchio che gestisce il carosello deve aver superato i settanta già da un pezzo. Una volta mi ha detto di abitare nella zona a nord della città. E anche di non avere più una moglie. In autunno sulla giostra non sale quasi più nessuno, e il lui trascorre giorni interi seduto in silenzio. Le rarissime volte in cui a un bambino viene il capriccio di montare in groppa a un cavallo di legno aziona una leva installata accanto alla giostra e questa comincia a muoversi lentamente, accompagnata da una musica lagnosa. La giostra si ferma dopo otto giri

esatti, dopodiché i bambini scendono con aria annoiata e corrono difilato verso la sabbioniaia.

Chiaki è reduce da matrimoni. Il primo marito è morto cinque anni dopo il matrimonio. Il secondo è morto dopo dieci anni, a causa di una malattia. Dal terzo si è separata un anno fa.

«Poteva evitare di registrarlo nello stato di famiglia!» ha commentato di nascosto Yukiko. Aveva ragione, ma penso di capire perché Chiaki avesse voluto farlo. Registrare una persona nello stato di famiglia non cambia niente, nella pratica si vive comunque insieme felici e contenti andando incontro alla vecchiaia.

«Magari l'ha fatto per avere un segno tangibile del tempo trascorso insieme?» ho allora risposto.

Sul volto di Yukiko però è calato un velo di malinconia.

«Chissà, forse».

Io mio marito non l'ho registrato. Lui non se la sentiva.

«Sento che avrò una lunga vita» aveva detto.

«E io? Non vivrò molto?».

«Non puoi saperlo. Nessuno, può saperlo».

Nel rispondere aveva fatto spallucce.

Anche lui come Chiaki si era già sposato tre volte. Io due. Le sue ex moglie e i miei ex mariti sono morti tempo fa. Mio marito ha conservato le reliquie, io no. Lui tiene quelle delle ex mogli imballate in tre piccole scatolette, su un cuscinetto d'ovatta.

Di tanto in tanto conto con le dita il numero dei bambini che ho allevato fino a oggi. Uno, due, tre, quattro. Quelli di cui ricordo nome e volto sono quindici. Ma considerando anche quelli di cui non ricordo nemmeno il nome, ne avrò tirati su più di cinquanta. I bambini crescono in fretta, troppo, in fretta. I più precoci entrano all'asilo già dopo tre mesi, ed è raro che qualcuno ci vada a quattro o cinque anni. Una volta alla materna, diventano quasi indipendenti. Come ho già detto, ricordo abbastanza bene i nomi di quindici di loro, ma se dovessi rivederli ora che sono adulti non metto la mano sul fuoco che li riconoscerei al primo sguardo. Qualche giorno fa è venuto a trovarmi un adulto fatto e finito che mi sembrava di conoscere.

«Mamma, sei tu, vero?» se n'è arrivato porgendomi dei fiori. Erano quei fiorellini bianchi che crescono sulla collina proprio accanto alla fabbrica.

«Prendi, li ho raccolti per te» mi ha detto con fare timido. Non ricordando il suo nome ho avuto un momento di esitazione, poi lui si è presentato.

«Sono Taku».

«Oohh!»

Il mio primissimo bambino! Incredibile come si fosse fatto grande! Quando l'ho riconosciuto gli ho preso la mano e lui l'ha stretta con fare dolce.

«Mi sposo».

«Oh!»

«Sai dirmi quando sono stato tuo figlio?»

«Sai bene che è vietato rivelare queste informazioni! E poi, sei piombato così all'improvviso...»

Mi sono guardata bene attorno e ho constatato che non c'era nessuno che potesse farci qualche domanda. Oggi non c'era nemmeno Yukiko. L'ho abbracciato stretto. Lui, il primo bambino che avevo allevato. Potevo sentire i muscoli possenti e il calore del suo petto.

«Congratulazioni!»

Taku mi ha sorriso e ha chinato il capo. Era felice di avermi incontrato, e dopo avermelo detto ha ricambiato l'abbraccio. Dopodiché si è congedato e si è voltato per tornare a casa.

Quando chiedo a mio marito come va in fabbrica risponde sempre facendo spallucce. Sì, boh, solito.

Da quello che so, la fabbrica di questa città è stata costruita quasi duecento anni fa, così come quella della città accanto, mentre la fabbrica più antica di tutto il Giappone è stata costruita a Tokyo circa mille anni fa. Oggi però non esiste più. Tra l'altro, pare che in tempi assai più remoti il Giappone e la penisola coreana fossero molto più distanti e non fossero collegate dall'attuale tunnel sottomarino, che l'Oceania fosse decisamente più a sud e che il continente americano fosse ben diviso tra nord e sud. Sono tutte nozioni che ho appreso da mio marito: ama guardare le vecchie carte geografiche.

Ma quando gli chiedo com'erano le cose ancora più in là nel tempo scuote la testa. Dice di non saperlo e che non c'è scritto da nessuna parte. Forse si tratta di

qualcosa che non siamo tenuti a sapere. Del resto, a questo mondo ci sono tante cose che non siamo tenuti a sapere. Una volta Yukiko mi ha ammonita per via della mia curiosità. Non che ci sia niente di male nell'essere un po' curiosi, eh. Gli esseri umani devono essere avidi di sapere. La vita non è così lunga.

Nella fabbrica si producono generi alimentari. E bambini.

Le materie prime per fabbricare i bambini sono scelte a random. Alcuni si fabbricano dai bovini, altri dalle balene, altri ancora dai conigli.

«Perché non si fabbricano bambini dagli esseri umani?»

«Penso che un po' se ne fabbrichino. Ma le cellule staminali di origine umana sono deboli.»

«Ah, sì?»

«Le cellule estratte dagli esseri umani presentano un'alta percentuale di mutazioni accidentali che rallentano o intralciano la produzione.»

«Mmh».

Nessuno può sapere da che cosa deriva. Chissà se anche secoli addietro le persone vivevano in un mondo dove non era possibile sapere così tante cose.

«Ehi, perché non mi mostri le reliquie delle tue ex mogli?» ho provato a chiedergli.

Mio marito ha annuito ed è andato a prendere le scatole.

La prima moglie era stata originata da un topo. La seconda da un cavallo. La terza sapevo che era stata originata da un canguro, me l'aveva già detto.

Le reliquie che conservava nelle scatole erano ossa. Nella fattispecie, quelle subito accanto alle vertebre cervicali che somigliano alla forma del cranio dell'animale di origine. Com'è ovvio che sia, sono molto più piccole delle ossa dei crani veri e propri. Si possono richiedere dopo il decesso, prima che il corpo del defunto venga cremato in fabbrica. Dunque è solo con la morte che possiamo conoscere l'origine di qualcuno. Le ossa della moglie originata dal cavallo sono quelle che preferisco. Le cavità oculari e la punta del naso sono assai distanti, sembrano potersi mettersi a parlare da un momento all'altro.

«Di chi eri più innamorato?»

«Di te».

Se morirò prima di lui, conserverà le mie reliquie in una quarta scatola? A dirla tutta, l'idea mi fa un po' senso.

«Non mi va di finire come le altre, uff!» gli ho detto, e lui è scoppiato a ridere.
«Hai ragione. Dai, ci penso» mi ha quindi risposto.

Ma pensarci era inutile: lui è morto pochissimo dopo.

Dopo averne fatto richiesta allo sportello dedicato, in fabbrica mi hanno fornito le sue reliquie. In biblioteca le ho confrontate con alcune foto nell'enciclopedia illustrata e ho notato che le sue ossa di origine somigliavano molto a quelle del cranio di un delfino. Accanto alle fotografie di alcuni delfini che nuotavano c'era scritto che quegli animali vivevano in media una quarantina di anni. Mio marito sembrava avere sui cinquant'anni, quindi per essere stato originato da un delfino aveva vissuto a lungo. Per qualche tempo non ho avuto voglia di fare niente.

«Non tormentarti a quel modo, fallo per i bambini. Sono certa che anche il tuo defunto marito ti direbbe così» ha cercato di incoraggiarmi Yukiko. Ma in quel momento non avevo neanche le forze per prendermi cura dei piccoli.

«I bambini... Non sono solo una seccatura?»

«Che vuoi dire?!» mi ha tuonato contro Yukiko. «Senza bambini il mondo finirebbe! Dobbiamo fabbricarli, allevarli e in base a loro preservare le informazioni genetiche delle tante creature viventi, solo in questo modo possiamo mandare avanti il mondo!»

Non afferravo bene il senso delle sue parole. Ovviamente erano cose che avevo già sentito, da bambina non facevano altro che ripetermelo ogni santo giorno finanche allo svenimento, e però non ne afferravo il senso.

«Ehi, tu lo sai da dove arrivano gli uomini?» ho provato a chiedere a Chiaki. L'avevo invitata a farci il bagno noi due da sole. Non mi andava proprio di incontrare Yukiko. Chiaki ha accettato di buon grado e dopo aver indossato le tuniche abbiamo passeggiato fino al fiume. Lei ha canticchiato per tutto il tempo, senza dire una parola né sulla morte di mio marito né sui bambini. Le ero molto grata per questo.

Dalla superficie dell'acqua si formavano bolle e si sollevavano vapori. Ci siamo immerse a lungo, tanto che il sudore ci grondava sulla fronte, sulle tempie e sul collo, ma siamo comunque rimaste immerse per tutto il tempo. Chiaki si è risolledata poco alla volta quando il sole ha cominciato a tramontare. Aveva i seni e la pancia dello stesso rosa delle pesche.

«Eri innamorata del marito che ti è appena morto?» mi ha domandato a denti stretti. Ho annuito. E in quel momento mi sono scese delle lacrime. Dagli occhi e dal naso.

«Ehi, vuoi vedere una cosa?» mi ha quindi detto, dopodiché si è avvicinata al piccolo cestino che aveva appoggiato lungo la sponda del fiume e ha tirato fuori una scatoletta piatta e quadrata. Ha aperto il coperchio e mi ha mostrato quello che c'era all'interno.

«Ma che roba è?»

«La gola di Buddha! Sembra che in Europa lo chiamino “pomo d'Adamo”».

Sull'ovatta c'era un piccolo ossicino la cui forma differiva totalmente da quella delle ossa di origine che ricordavano i crani degli animali, sembrava una farfalla che non era riuscita a dispiegare le ali.

«Le persone derivate da altri esseri umani non hanno ossa di origine che ricordano il cranio di un animale, no? Al loro posto si può però ottenere questo che è prerogativa degli esseri umani. Quando mi è arrivato il pacco dalla fabbrica ci sono rimasta di sale! Non avrei mai e poi mai immaginato che il mio secondo marito derivasse da un essere umano! Era vecchiotto, eh, ma pensavo che derivasse da qualche mammifero longevo!» mi ha spiegato, poi ha sorriso in silenzio.

«Anche perché sai, a oggi in questa città avranno fabbricato in tutto sì e no dieci persone di origine umana!»

«E di altri mammiferi?»

«Mmh, il mio primo marito ha detto che anche delle specie meno numerose ne hanno fabbricati almeno un migliaio».

Il primo marito di Chiaki era il vicedirettore della fabbrica. Forse è per questo che era in possesso di informazioni inaccessibili alla gente comune.

«Senti, ma perché producono solo persone?»

«Guarda che producono anche generi alimentari!»

Con generi alimentari si intende tutto quello che non è essere umano, come piante e animali. Ogni cosa si produce nella fabbrica.

«E non ti sembra strano vivere così? Che senso ha essere fabbricati, cresciuti, e poi unirsi, allevare altri bambini e morire?»

«Eh, ma è così che funziona».

Chiaki si era abbassata ad accarezzare con dolcezza una parte di pavé senza pietre. La nostra pelle sotto la tunica era tornata del bianco placido di sempre.

«Questa strada esiste da più di mille anni».

«Davvero?»

«Anche questo me l'ha detto il primo marito».

«Chi l'ha costruita?»

«Gli uomini!»

«Eh, ma perché?»

«Non lo so!»

Ho provato a ricordarmi la sabbia al fondo del letto del fiume dove ci siamo fatte il bagno. Le ossa polverizzate vengono sparse nel fiume. Sia le ossa di mio marito che le mie quando sarò il momento continueranno a mescolarsi con le altre polverizzate e a essere calpestate dai piedi delle donne.

Yukiko ci ha appena detto di amare molto la storia di quell'uomo e quella donna che se ne sono andati via fiume su una barchetta.

«Dai, non me l'aspettavo!»

«Sì, neanch'io».

A nessuno era mai balenata l'idea di andarsene dalla città, invece quell'uomo e quella donna sono scesi lungo il fiume a bordo di una piccola imbarcazione. Hanno spinto la barca fino al mare, e la corrente li trasporterà verso un continente sconosciuto. Lì allevano dei bambini e costruiranno una nuova città.

«Guarda che è un mito!» ha mormorato Chiaki.

Che cos'è un mito? Una narrazione sacra. Che cos'è sacro? Non ne ho la più pallida idea, per il semplice fatto che non somiglia a nessuna delle cose prodotte nella fabbrica. Questa storia si tramanda di donna in donna con delle piccole increspature. Il fatto che i due allevassero dei bambini significava che anche nell'altro continente erano presenti delle fabbriche, no? Anche se di sicuro si tratta di fabbriche agli antipodi dalla nostra. Ah, come vorrei vederne una! Ma ho una fida tremenda di scendere lungo il fiume.

I bambini continuano a schiamazzare. I più grandicelli urlano a squarciagola facendo finta di affogare. Sento Yukiko che li sgrida. «Non si fa, accidenti! E se poi affogate per davvero? Sono guai! »

Un animale con le orecchie lunghe sta nuotando nei pressi dell'altra riva. Gli animali sono destinati a diventare prodotti alimentari, ma quelli che riescono a scappare e ad attraversare il fiume a nuoto vengono risparmiati.

«Chissà se la corrente trasporterà anche quell'animale in un continente sconosciuto».

«Se andrà così, anche quell'animale entrerà nel mito!»

Oggi l'acqua è calda. L'animale agita le gambe a tutta forza e lo si vede ora dentro ora fuori dall'acqua. Ho da poco polverizzato le ossa di mio marito per spargerle nel fiume. Prima di affondare, i frammenti bianchi hanno galleggiato per qualche istante sulla superficie come minuscoli punti luce. I miti. Si parla di miti, eh. Che cosa strana. Le ragazze continuano a mormorare tra loro soffocando qualche risata.

Bibliografia

Avvertenza. Per le citazioni nel testo sono state usate le edizioni di seguito riportate. Laddove i testi in lingua straniera non presentavano una traduzione ufficiale in lingua italiana, o per i testi in lingua straniera la cui traduzione ufficiale in lingua italiana sia risultata, per diversi motivi, irreperibile, le note nel presente studio sono da intendersi tradotte dall'autrice dello stesso.

La bibliografia e la sitografia elencano tutti i testi e gli indirizzi web citati direttamente e indirettamente all'interno del presente studio. Data la quantità e la natura degli argomenti trattati, la selezione è stata inevitabilmente selettiva e parziale. Nei casi in cui più fonti erano disponibili sullo stesso argomento, si è preferito fare riferimento alle pubblicazioni più recenti, possibilmente pubblicate a partire dagli anni Duemila.

ABEL, Jonathan E. (2016). "Japanese Twitterature: global media, formal innovation, cultural différence". In Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 328-341

ALDERMAN, Naomi (2017) (2016), *Ragazze elettriche* (traduzione italiana di Silvia Bre), Milano: Nottetempo

ALLISON, Anne (2013). *Precarious Japan*. Durham e Londra: Duke University Press

ALLISON, Anne e BALDWIN Frank (a cura di) (2015). *Japan. The Precarious Future*. New York: New York University Press in collaborazione con il Social Science Research Council

ANDŌ, Hiroshi (2014). *Nihon kindai shōsetsu shi*. Tokyo: Chūko sensho

ARCAGNI, Simone (2016). *Visioni digitali*. Torino: Einaudi

- ARUKA, Miwako (2011). *Feminizumu seigi ron*. Tokyo: Keisō shobō
- ATWOOD, Margaret (2017) (1988). *Il racconto dell'ancella* (traduzione italiana di Camillo Pennati). Milano: Ponte alle Grazie
- AUGÉ, Marc (2018) (1992). *Non luoghi* (traduzione italiana di Dominique Rolland, a cura di Carlo Milani). Milano: elèuthera
- BALSAMO, Anne (1999) (1995). “Forme di personificazione tecnologica: interpretazioni del corpo nella cultura contemporanea”, in Featherstone, Mike e Burrows, Roger (a cura di). *Tecnologia e cultura virtuale. Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk* (traduzione italiana di L. Ruggerone con una presentazione di P. Ortoleva), Milano: Franco Angeli, pp. 172-199
- . (1995). *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham e London: Duke University Press
- BERTONI, Federico (2018). *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*. Roma: Carocci editore.
- BIENATI, Luisa (2017). “La coscienza critica dell’era post-atomica: *il Diario di Hiroshima e Nagasaki* di Günther Anders e *Note su Hiroshima* di Ōe Kenzaburō”, in Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio (a cura di), *Between*, VII.14 (2017), pp. 1-24
- . (2005). *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi
- BIENATI, Luisa e SCROLAVEZZA, Paola (a cura di) (2009). *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*. Venezia: Marsilio
- BRAIDOTTI, Rosi; CRISPINO, Anna Maria (a cura di) (1995). *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità* (traduzione italiana di T. D’Agostini), Roma: Donzelli.

- BRAIDOTTI, Rosi (2018) (1995). “La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea”, *Introduzione a Haraway, Donna* (1991) (I trad. it 1995, I trad. economica it. 2018), *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano: Universale Economica Feltrinelli, pp. 9-382002)
- . (2014). *Il postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte* (traduzione italiana di Angela Balzano), Roma: DeriveApprodi
- . (2003) (2002). *In metamorfosi, verso una teoria materialistica del divenire*. (Traduzione italiana di Maria Nadotti), Milano: Feltrinelli
- . (1994). *Nuovi soggetti nomadi*. (traduzione italiana di A.M. Crispino), Roma: Luca Sossella editore
- BROWN, Janice (2011). “Caught in a ‘Restless dream’. Contemporary Japanese Women Writers and the Era of Globalization”. In Carin Holoryd e Ken Coates (a cura di), *Japan in the Age of Globalization*, London & New York: Routledge, pp. 158-174
- BULLOCK, Julia C., KANO, Ayako e WELKER, James (2017). *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of Hawaii Press
- BULLOCK, Julia C. (2010). *The Other’s Women Lib. Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*. Honolulu: University of Hawaii Press
- BUTLER, Judith (2016) (1990). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità* (tradotto dall’edizione Routledge del 1999), Roma e Bari: Laterza
- . (2011) (1993). *Bodies that Matter*, London e New York: Routledge
- CALORIO, Giacomo (2018). “L’altra parte del reale: la rivoluzione digitale secondo il cinema giapponese contemporaneo”, in Matteo Cestari, Gianluca Coci, Daniela Moro e Anna Specchio (a cura di), *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*. Roma: Aracne, pp. 407- 430

- CARONIA, Antonio (2008) (1985). *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*. Milano: Shake Edizioni
- . (1996). *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padova: Franco Muzzo Editore
- COCI, Gianluca (a cura di) (2013). *Scrivere per Fukushima*. Roma: Atmosphere Libri
- . (2006). “*Presa elettrica e Antenna: storie di taumaturgia per il nuovo millennio*”, in *Dongfang – Il cinema dell’Estremo Oriente: Giappone*, catalogo, pp. 36-39
- CLAREMONT, Yasuko (2015). “Towards a new literary trend: contemporary Japanese society mirrored in literature”, in Iwate-Weickgenannt, Kristina e Rosenbaum, Roman (a cura di) *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London & New York: Routledge, pp. 152-168
- COLLIN, Françoise (2018) (2003). “Il lato nascosto della democrazia: la generazione tra desiderio, tecnica e biopolitica”, in Missana, Eleonora (a cura di), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, pp.173-194
- CORNYETZ, Nina (1996). “Power and Gender in the Narratives of Yamada Eimi”, in Schalow Paul G. e Walker Janet A. (a cura di), *The Woman’s Hand*. Standford: Standfor University Press, pp. 425-457
- CREIGTON, Millie R. (1996). “Marriage, Motherhood, and Career Management in a Japanese ‘Counter Culture’”. In Anne E. Imamura (a cura di), *Re-Imagining Japanese Women*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, pp.192-220
- DALES, Laura (2009). *Feminist Movements in Contemporary Japan*. London & New York: Routledge

- DE BEAUVOIR, Simone (2016) (1989). *Il secondo sesso* (Traduzione italiana di Roberto Cantini e Mario Andreose, 1° ed. 1961), Milano: Il Saggiatore
- DE LAURETIS, Teresa (1999). *Soggetti eccentrici*. Milano: Feltrinelli
- DOANE, Mary Anne (1990). “Technophilia: Technology, Representation and the Feminine”, in Jacobus, Mary; Fox Keller, Evelyn; Shuttleworth, Sally (a cura di), *Body/Politics: Women and the Discourse of Science*, New York: Routledge, pp. 163-176
- DU PREEZ, Amanda (2009). *Gendered Bodies and New Technologies: Re-thinking Embodiement in a cyber-era*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- EHARA, Yumiko (1990). *Wakaritai anata no tame no feminizumu nyūmon*. Tokyo: JICC
- ENAMI, Amiko (2013). “Mukitekina karada: Murata Sayaka to/no erotishizumu”, in *Yuriika*, Vol. 45 (9) 2013/7, pp. 166-171
- ENOKI, Masaki (2007). “Renzoku intābyū. ‘Genzai’ josei bungaku e no manazashi”, in *Subaru*, Vol. 29(5) del 5/2007 pp. 156-167
- ERICSON, Joan E. (2016). “A New era of Women Writers”, in Shirane Haruo, Suzuki Tomi e Lurie David (a cura di). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 641-647
- . (1996). “The Origins of the Concept of ‘Women’s Literature’”, in Schalow Paul G. e Walker Janet A. (a cura di), *The Woman’s Hand*. Standford: Standfor University Press, pp. 74-118
- FARCI, Manolo (2012). *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la teoria dei consumi*. Milano: Franco Angeli
- FELSKI, Rita (2003). *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press

- FUSE, Hideto (2001). “Kaisetsu”, in Taguchi Randy, *Mozaiku*, Tokyo: Gentōsha, pp. 327-332
- FUJIMOTO, Yukari (2000). “Kaisetsu”, in Taguchi Randy, *Konsento*. Tokyo: Gentōsha, pp. 339-341
- FUJIMURA-FANSELOW, Kazuko e KAMEDA, Atsuko (a cura di) (1995). *Japanese Women: New feminist Perspectives on the Past, Present, and Future*. New York: The Feminist Press
- FUJIMURA-FANSELOW, Kazuko (2011). *Transforming Japan. How Feminism and Diversity are making a Difference*. New York: The Feminist Press
- FEATHERSTONE, Mike e BURROWS, Roger (1999). “Per una personificazione della tecnologia: introduzione”, in Featherstone, M. e Burrows, R. (a cura di) (1995), *Tecnologia e cultura virtuale: Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk* (traduzione italiana di L. Ruggerone di *Cyberspace, Cyrbodies, Cyberpunk*. London, Thousand Oaks e New Delhi: Sage), Milano: Franco Angeli Editore, pp. 15 – 36
- FERRIS, Suzanne e YOUNG, Mallory (2006). *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. London & New York: Routledge
- FIRESTONE, Shulamith (1970). *The Dialectic of Sex*. London & New York: Verso
- FOCAULT, Michel (2018) (2006). *Utopie. Eterotopie* (a cura di Antonella Moscati). Napoli: Edizioni Cronopio
- . (2011) (2001). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* (a cura di Salvo Vaccaro). Milano e Udine: Mimesis Edizioni
- . (1992). *Le tecnologie del sé* (traduzione italiana di S. Marchignoli). Torino: Bollati Boringhieri
- FREEDMAN, Alisa (2018). “Thumb-Generation Literature. The Rise and Fall of Japanese Cellphone Novels”, in Freedman, Alisa e Slade, Tom (a cura di),

- Introducing Japanese Popular culture*. London & New York: Routledge, pp. 323-333
- FUJIMOTO, Kenichi (2005). "The Third-Stage Paradigm: Territory Machines from the Girls' Pager Revolution to Mobile Aesthetics", in Ito, Mizuko; Okabe, Daisuke e Matsuda, Misa (a cura di), *Personal, Portable, Pedestrian. Mobile Phones in Japanese Life*. London & Cambridge: The MIT Press, pp. 77-102
- FUJITA, Kaori (2013) (2008). "Kaisetsu", in Murata, Sayaka *Gin iro no uta*, pp. 278-284
- GEILHORN, Barbara e IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (a cura di) (2017). *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*. London & New York: Routledge
- GROSZ, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- HAYLES, Katherine (1999). *How we became posthuman. Virtual bodies in bernetics, Literature, and Informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press
- HANSEN, Gitte Mariane (2016). *Femininity, Self-harm and Eating Disorders in Japan. Navigating contradiction in narrative and visual culture*. London & New York: Routledge
- HANSEN, Kelly (2016). "Electronic literature and youth culture: the rise of the Japanese cell phone novel", in Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 301-314
- HARAWAY, Donna; (2018) (1991). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. (I edizione nella collana Intersezione marzo 1995, cura di Borghi Linda). Milano: Universale Economica Feltrinelli

- . (1997). “The Virtual Speculum in the New World Order”, in Centro per gli Studi di Genere dell’Università SOAS di Londra (a cura di) *Feminist Review*, N. 55/1997, pp.22-72
- HARTLEY, Barbara (2016). “Feminism and Japanese literature”, in Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 82-94
- HARZEVSKY, Stephanie (2011). *Chik Lit and Postfeminism*. Charlottesville: University of Virginia Press
- HAWTRHONE, Susan e KLEIN, Renate (1999). *Cyberfeminism. Connettivity, Critique + Creativity*. North Melbourne: Spinfex Press
- HIDETO, Fuse (1995). *Posuto hyūman*. Tokyo: Hōzōkan
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2018). *Joryū hōdan – Shōwa o ikita josei sakka tachi*, Tokyo: Iwanami shoten
- HILLMAN, David e MAUDE, Ulrika (2015). “Introduction”, in Hillman, David e Maude, Ulrika (a cura di). *The Body in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.1-9
- HIRATSUKA, Raichō (2006). *In the beginning, Woman was the Sun* (traduzione inglese e cura di Craig Teruko). New York: Columbia University Press
- HOFFMAN, Michael (2018). “La filosofia della comodità” (traduzione italiana di Giusy Muzzopappa), in *Internazionale extra*, n. 4/2018, pp. 96-99
- HONDA, Tooru (2008). *Naze keitai shōsetsu wa ureru no ka*. Tokyo: Sofutobanku kurieiteibu kabushiki kaisha
- HORIKAWA, Yoshiyuki (2017). “Konbini ningen ga miru fūkei” in *Weekly Tokyo Keizai*, n. 6702, 7 gennaio 2017, pp. 168-169.
- HJORT, Larissa (2003). “Cute@keitai.com” , in Gottlieb, Nanette e McLelland, Mark (a cura di), *Japanese cyberculture*. London & New York: Routledge, pp. 50-59

- HUGO, Victor (2014). *Notre-Dame de Paris* (traduzione italiana di Daniela Feroldi, con una introduzione di Goffredo Fofi). Milano: Feltrinelli, versione e-book
- KAY, Alan e GOLDBERG, Adele (1977). “Personal Dynamic Media”. In *IEEE Computer*, pp. 31-41
- ICHIDA, Ishii (2016). *Webu shōsetsu no shōgeki – Netto hatsu hitto kontentsu no shikumi*. Tokyo: Chikuma shobō
- ICHIKAWA, Makoto (2016). “Kaisetsu”, in Murata, Sayaka (2016). Hakobune, Tokyo: Shūeisha bunko, pp. 215-222
- ICHIKAWA, Makoto e MURATA, Sayaka (2011). “Intabyū. Murata Sayaka: shōsetsu o kaite ‘kaihō’ e mukau”, in *Subaru* n. 33 (2011/12), pp. 322-335
- IDA, Yūko (2004) (1998). *Karera no monogatari. Nihon kindai bungaku to jendā*, Nagoya: Nagoya daigaku shuppan kai
- . (2016). *Kanojotachi no bungaku. Katarinikusa to yomareru koto*. Nagoya: Nagoya daigaku shuppan kai
- . (2017). “Murata Sayaka no genzai” in *Gakushi-kai kaihō*, vol. 922 (2017:1), pp. 68-71.
- IRIGARAY, Luce (2017) (1974). *Speculum. Dell’altro in quanto donna* (traduzione italiana di Luisa Muraro), Milano: Feltrinelli
- IWATA-WEICKGENANT, Kristina (2015). “Precarity beyond 3/11 or “Living Fukushima”: power, politics, and space in Wagō Ryōichi’s poetry of disaster”, in Iwata-Weickgenannt, Kristina e Rosenbaum, Roman (a cura di) *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London & New York: Routledge, pp.187-211
- JACOBWITZ, Seth (2015). *Writing Technology in Meiji Japan. A Media History of Modern Japanese Literature and Visual Culture*. Cambridge e London: Harvard University Press

- JENKINS, Henry (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo
- JENKINS, Katherine (2016). “Amelioration and Inclusion: Gender Identity and the Concept of *Woman*”, in *Ethics*, vol. 126, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 394-421
- KAKUTA, Mitsuyo (2017). *Kyō mo ichinichi kimi wo miteta*. Tokyo: Kadowakwa bunko.
- . (2014). *La cicala dell’ottavo giorno* (Traduzione italiana di Gianluca Coci). Vicenza: Neri Pozza
- KAMATA, Toji e TAGUCHI, Randy (2001). “Tamashii to mukiaitai – taidan”, in *Hatoyo!* V. 4/2001, N. 204, pp. 41-47
- KANEHARA, Hitomi (2005). *Amebic*. Tokyo: Shūeisha
- . (2006) (2005). *Serpenti e piercing* (Traduzione italiana di Alessandro Clementi). Roma: Fazi Editore
- KANO, Ayako (2016). *Japanese Feminist Debates. A Century of Contention on Sex, Love and Labor*. Honolulu: University of Hawaii Press
- KARAN, Pradyumna P. e SUGANUMA, Unryu (a cura di) (2016). *Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*. Lexington: The University Press of Kentucky
- KATO, Haruhiro (2005). “Japanese Youth and the Imagining of *Keitai*”, in Ito, Mizuko; Okabe, Daisuke e Matsuda, Misa (a cura di), *Personal, Portable, Pedestrian. Mobile Phones in Japanese Life*. London & Cambridge: The MIT Press, pp. 103-122
- KAWAKAMI, Hiromi (2016). “Katami”, in *Ōkina tori ni sarawarenai yō*. Tokyo: Kōdansha, pp. 6-17
- . (2011) *Kamisama 2011*. Tokyo: Kōdansha
- KIRINO, Natsuo (2017). *Yoru o tani o iku*. Tokyo: Bungei shunjū

- . (2015). *Daku onna*. Tokyo: Shinchōsha
- . (2014). *Yoru, mata yoru no fukai yoru*. Tokyo: Gentōsha
- . (2005). *Hakujakyō itanshimon*. Tokyo: Bungei shunjū
- KITAZAWA, Yukata (2005). *Shikaku to vācharuna sekai – Koronbusu kara posuto hyūman e*. Tokyo: Sekai shisōsha
- KITSUKAWA, Yukio (2001). “Taguchi Randy ron: kanojo ni totte subete wa raiburuna tabi na no da”, in *Hatoyo!*, V. 4/2001, N. 204, pp. 48-53
- KLEIN, Renate (a cura di) (1989). *Infertility: Women Speak Out about their Experiences of Reproductive Medicine*. London & Siney: Unwin Hyman
- KOHINATA, Kenichi (2002). “Internet Explorers – Bōkenshatachi (1). Chatto intābyū – shōsetsuka Wataya Risa”, su Toshokan no gakkō hen (a cura di) *Toshokan no gakkō*, Vol. 27/2002 N.3, pp. 70-73
- KURIHARA, Yūichirō (2013). “Murata Sayaka to Murata Sayaka ikō: hatashite ‘sei’ wa henshin saretaka?”, in *Yuriika*, Vol. 45 (9) 2013/7, pp. 157-165
- KUROKI, Gō (2017). “Ningen to wa nani ka”. In *Shakai bungaku henshū iin kai* (a cura di), *Shakai bungaku: shōtokushū – Murata Sayaka “Konbini ningen” kansō shū*, vol. 46/2017, pp. 17-19
- KURUMISAWA, Ken (2004). “Oshieru kodomo – Wataya Risa ‘Insutōru’ saidoku”, in *Kanagawa daigaku kenkyū ka* (a cura di), *Kanagawa daigaku hyōron*, N. 48/2004, pp. 120-122
- LA MARCA, Paolo (2019). *Pop generation. La letteratura giapponese ai tempi del cellulare*. Reggio Calabria: Falzea Editore.
- LAMARRE, Thomas (2018). “Cyborg Empiricism. The Ghost Is Not in the Shell”, in Alisa Freedman e Toby Slade (a cura di), *Introducing Japanese Popular Culture*, Londra e New York: Routledge, pp.300-310.

- LUNSING, Wim (2016) (2001). *Beyond Common Sense. Sexuality and gender in contemporary Japan*. Londra e New York: Routledge.
- MASUDA, Masako (1995). “Fūsō no kyōshitsu” (Yamada Eimi) o yomu: Shōjo ‘Anzu’ no shi to saisei no monogatari”, in Nihon bungaku kyōkai (a cura di), *Nihon bngaku*, vo. 44(6), pp. 47-56.
- MATSUDA, Misa (2005). “Discourses of *Keitai* in Japan”, in Ito, Mizuko; Okabe, Daisuke e Matsuda, Misa (a cura di), *Personal, Portable, Pedestrian. Mobile Phones in Japanese Life*. London & Cambrige: The MIT Press, pp. 19-40
- MATSUO, Yumi (1994). *Baruun Taun no satsujin*. Tokyo: Hayakawa
- . (2000). *Baruun Taun no tejinashi*. Tokyo: Bungei shunjū
- . (2002). *Baruun Taun no temari uta*. Tokyo: Bungei shunjū
- MATSUURA, Rieko (1996) (1987). *Corpi di donna* (traduzione italiana di Alessandro Giovanni Gervini), Venezia: Marsilio
- . (1998) (1993). *L’alluce P* (traduzione italiana di Annalisa Zanoni). Venezia: Marsilio
- MCVEIGH, Brian J. (2003). “Individualization, individuality, interiority, and the Internet. Japanese university students and e-mails”, in Gottlieb, Nanette e McLelland, Mark (a cura di), *Japanese cyberculture*. London & New York: Routledge, pp. 19-33
- MILLAR, Melanie Stewart (1998). *Craking the Gender Code: Who rules the wired worls*. Toronto: Second Story Press
- MIYADAI, Shinji e TAGUCHI, Randy (2002). “Eiga ‘Consento’ tokubetsu kikaku. Shakai kara hamidasu mono e no messēji”, in *Kinema shun hō*, (1347) V. 1348 /2002 N. 1, pp. 122-127

- MIYAUCHI, Chiwako e MURATA Sayaka (2011). “Tokushū: Murata Sayaka ‘Hakobune’ intabyū”, in Shūeisha hen (a cura di) *Seishun to dokusho*, V. 46 (11), N. 424/2011/11, pp. 14-19
- MIYOSHI, Kayano (2001). “Taguchi Randy ga dekiru made”, in *Hatoyo!*, V.4/2001 N.204, pp.36-41
- MIZUTA LIPPIT, Noriko e SELDEN, Iriye Kyoko (a cura di) (2011). *More Stories by Japanese Women Writers*. London & New York: Routledge. New York: M. E. Sharpe
- . (a cura di) (1991). *Japanese Women Writers. Twentieth Century Short Fiction*
- MIZUTA LIPPIT, Noriko (1998). *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*. New York: M. E. Sharpe
- MIZUTA Noriko e KITADA Sachie (2002), *Yamauba tachi no monogatari. Josei no genkei to katarinaoshi*, Tokyo: Gekugei shorin
- MIZUTA, Noriko (1995) “Women’s Self-Representation and Transformation of the Body”, in *Josai International Review*, Vol.1, N.1, pp.86-102.
- . (2017). “Gendai josei bungaku – yamauba no katari”, in Mizuta, Noriko; Kobayashi, Fukuko; Hasegawa, Kei; Iwabuchi, Hiroko e Kitada Sachie (a cura di), *Gondai josei bungaku o yomu. Yamaubatachi no katari*, Tokyo: Āto ando kurafutsu, pp. 9-48
- MONTICELLI, Rita (2012). *The Politics of the Body in Women’s Literatures*. Città di Castello: I libri di EMIL
- MORDENTI, Raul (2013) (2007). *L’altra critica. La nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*. Roma: Editori Riuniti
- MORITA, Hitoshi e OGATA, Takashi (2000). “Dejitaru bungaku no riron to kōsō to kokoromi”. In *Jōhō shori gakukai kenkyū hōkoku*, n. 100, 27.10.2000, pp. 1-8

- MULLINS, Mark R. e NAKANO, Koichi (2016). *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan. Political, Religious, and Sociocultural Responses*. New York: Palgrave & Macmillan
- MURAKAMI, Ryū (2003) (2000); *Kyōsei chū*. Tokyo: Kadokawa bunko
- MURASAKI, Shikibu (2015). *La storia di Genji* (traduzione italiana e cura di Maria Teresa Orsi), Torino: Einaudi
- MURATA, Sayaka (2018a). *La ragazza del convenience store* (traduzione italiana di Gianluca Coci). Roma: Edizioni E/O
- . (2018b). *Chikyū seijin*. Tokyo: Shincōsha
- . (2017). “Materiale di prima scelta”, in Jonh Freeman (a cura di). *Freeman’s. Scrittori dal futuro* (traduzioni di Sara Reggiani, Leonardo Taiuti e Umberto Manuini). Firenze: Edizioni Black Coffee, pp.81-94
- . (2016). “Shōsetsu to iu kyōkai”, in *Bungeikai* n. 70 (9), pp. 9-11.
- . (2016). *Hakobune*. Tokyo: Shūeisha bunko
- . (2015). *Shiro iro no machi no, sono hone no taion no*. Tokyo: Asahi bunko
- . (2014a). “Satsujin shussan”, in *Satsujin shussan*. Tokyo: Kōdansha bunko, pp. 7-119
- . (2014b). “Seiketsuna kekkon”, in *Satsujin shussan*. Tokyo: Kōdansha bunko pp.159-190
- . (2014c).” Toripuru”, in *Satsujin shussan*. Tokyo: Kōdansha bunko, pp. 1221-158
- . (2013a). “Seimeishiki”, in *Shinchō: sōsaku tokushū*, Vol. 110, N.1, pp. 211-231
- . (2013b). “Gli innamorati del vento” (traduzione italiana di Maria Teresa Orsi), in Coci, Gianluca (a cura di). *Scrivere per Fukushima*. Roma: Atmopshere, pp. 47-53

- . (2010). *Jyunū*. Tokyo: Kōdansha bunko
- NAITOH, Mica *et. al.* (2009). *Twitter shōsetsu shū. 140 ji no monogatari*. Tokyo: kabishiki kaisha
- NAGAI, Rika (2017). “Tokushū: kodoku to bungaku. Murata Sayaka ‘Konbini ningen’ no kodoku to Masuda Mizuho ‘shunguru seru’ no kodoku w no kōsatsu”, in *Sekai bungaku* n. 125 (2017/7), pp. 21-28
- NAKAMURA, Fuminori (2018). “Kaisetsu”. In Murata, Sayaka, *Konbini ningen*. Tokyo: Bungei bunko, pp. 162-168
- NAKAMURA, Miharuru (2013). “*Hen’i suru*” *nihon no shōsetsu*. Tokyo: Hitsuji shobō
- NAKANO, Hitori (2007). *Train man. Romanzo d’amore collettivo* (traduzione italiana di Mimma de Petra), Roma: Isbn Edizioni
- NARITA, Ryūichi (2007). *Taishō demurokashii*. Tokyo: Iwanami shoten
- NATHAN, Jurgenson (2012). “When Atoms Meet Bits: Social Media, the Mobile Web and Argumented Revolution”, in *Future Internet*, V.4 N.1, pp: 83-91
- NEMURA, Naomi (2017). *Posuto hyūman eshikkusu josetsu: saibā-karuchā no karada o tou*. Tokyo: Seikyūsha
- NISHI, Nanako (2015). “Kaisetsu”. In Murata, Sayaka (2015) (2012), *Shiro iro no machi no, sono hone no taion no*. Tokyo: Asahi bunko, pp. 313-318
- NOVIELLI, Maria R. e SCROLAVEZZA, Paola (2012). *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*. Venezia: Cafoscarina
- OGAWA, Yōko (2018). *L’isola dei senza memoria* (traduzione italiana di Laura Testaverde). Milano: Il saggiatore
- . (2007). *La casa della luce* (traduzione italiana di Mimma de Petra). Milano: Il Saggiatore
- . (2007). *L’anulare* (traduzione italiana di Cristiana Ceci), Milano: Adelphi

- . (2009). *Profumo di ghiaccio* (traduzione italiana di Paola Scrolavezza). Milano: Il Saggiatore
- . (2009). *Una perfetta stanza di ospedale* (traduzione italiana di M. Matteri e Y. Matake). Milano: Adelphi
- OGINO, Miho (2014). *Onna no karada. Feminizumu ikō*. Tokyo: Iwanami shōten
- ONOSAKA, Junko R. (2003). “Challenging society through the information grid. Japanese women’s activism on the Net”, in Gottlieb, Nanette e McLelland, Mark (a cura di), in *Japanese cyberculture*. London & New York: Routledge, pp. 95-108
- ORBAUGH, Sharalyn (2016). “Women’s Fiction in the Postwar Era”, in Shirane Haruo, Suzuki Tomi e Lurie David (a cura di). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 737-747
- . (1996). “The Body in Contemporary Japanese Women’s Fiction”, in Schalow Paul G. e Walker Janet A. (a cura di), *The Woman’s Hand*. Standford: Standfor University Press, pp. 119-164
- ORTOLEVA, Peppino (2009). *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologia*. Milano: Il Saggiatore
- OTOMO, Rio (2010). “A girl with her writing machine”, in Aoyama, Tomoko e Hartley, Barbara (a cura di), *Girl Reading Girl in Japan*. London & New York: Routledge, pp. 130-142
- OZAKI, Mariko (2007). *Gendai nihon no shōsetsu*. Tokyo: Chikuma purimā shinsho
- PILCHER, Jane e WHELEHAN, Imelda (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE
- PLANT, Sadie (1995). “The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics”, in *Body & Society*, Vol. 1 (3-4), London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE, pp. 45-64

- POUPÉE, Karyn (2012). “Internet au Japon”, in Arséene, Séverine; Poupée, Karyn; Soulier, Alexandra e Therwath, Ingrid (a cura di) *Internet en Asie. Chine, Corée du Sud, Japon, Inde*. Alres: Editions Philippe Picquier, pp.89-132
- ROMEO, Pasquale (2013). *L'uomo windows*. Roma: Armando
- ROSENBAUM, Roman (2015). “Towards and Introduction: Japan’s Literature of Precarity”, in Iwate-Weickgenannt, Kristina e Rosenbaum, Roman (a cura di) *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London & New York: Routledge, pp. 1-23
- SANO, Shinichi e TAGUCHI, Randy (2000). “Tokai no mori ni seisokushihajimeta haipā jigana onnatachi – ‘Tōden OL jisatsu jiken’ Sano Shinichi vs Taguchi Randy ‘Consento’”, in *Shūkan Asahi*, N. 105(37) del 18 agosto 2000, pp. 141-144
- SAITŌ, Minako (2002a). *Bundan aidoru ron*. Tokyo: Iwanami Shoten
- . (2002b). *L-bungaku kanzen dokuhon*. Tokyo: Magazine House
- SAITŌ, Satomi (2016). “Narrative in the digital age: from light novel to web serials”, in Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 315-327
- SAITŌ, Tamaki (2013). *Hikikomori. Adolescence without End* (traduzione inglese di Jeffrey Angles). Minneapolis & London: University of Minnesota Press
- . (2004). *Bungaku no chōkō*. Tokyo: Shinchōsha
- SCROLAVEZZA, Paola (2013a). “Silhouettes in black: l’ombra del giallo nella scrittura femminile del Giappone contemporaneo”, in Gianluca Coci (a cura di), *Japan POP. Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*. Roma: Aracne, pp.189-208
- . (2013b). “Fragili equilibri nella terra fra le stelle”, in Ekuni Kaori, *Stella stellina*. Roma: Atmosphere Edizioni, pp.143-152

- . (2012). “Oltre le onde: ipermedia e iperrealità in *Mosaico* di Taguchi Randy”, in Amitrano, Giorgio e De Maio, Silvana (a cura di). *Nuove prospettive di ricerca sul Giappone*. Napoli: Il Torcoliere, pp.483-498
- . (2011). “Hayashi Fumiko: l’identità nomade”. In *Lampi* (traduzione italiana di Paola Scrolavezza). Venezia: Marsilio, pp.6-39
- SEAMAN, Amanda (2017). *Writing Pregnancy in Low-Fertility Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press
- . (2016). “Inner pieces: isolation, inclusion, and interiority in modern women’s fiction”, in Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di) *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 55-66
- . (2004). *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1900s Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press
- SEDDWICK, Eve (2001). *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, (edizione italiana a cura di F. Zappino), Roma: Carocci
- SEI SHŌNAGON (2002), *Note del guanciale* (traduzione italiana di Lydia Origlia), Milano: SE
- SHAPIRO, Eve (2015). *Gender circuits. Bodies and Identities in a Technological Age* (seconda edizione). New York & London: Routledge
- SHEEMAN, Paul (2015). “Posthuman Bodies”, in Hillman, David e Maude, Ulrika (a cura di) *The Body in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 245-260
- SHŌNO, Yoriko (1981) *Gokuraku*. Tokyo: Kawade shobō shinsha
- . (1996), *Resutoresu dorīmu*. Tokyo: Kawade shobō shinsha
- . (2003) *Suishōnai seido*. Tokyo: Shinchōsha

- SLYMAKER, Douglas N. (2011). *The Body in Postwar Japanese Fiction*. London & New York: Routledge
- SNYDER, Stephen (2016). “Contemporary Japanese Fiction”, in Shirane Haruo, Suzuki Tomi e Lurie David (a cura di). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 760-767
- SŌSEKI, Natsume (2006). *Il cuore delle cose* (traduzione italiana di Nicoletta Spadavecchia). Vicenza: Neri Pozza
- . (2006). *Io sono un gatto* (traduzione italiana di Antonietta Pastore). Vicenza: Beat
- SPECCHIO, Anna (2018a). “Eutopizing the Dystopia. Gender Roles, Motherhood and Reproduction in Murata Sayaka’s *Satsujin shussan*”, in *Metacritic Journal for Comparative studies and Theory*, 4, 1, pp. 94-108
- . (2018b). “*I’m every woman*. Hayashi Mariko verso un nuovo modello di donna nel Giappone contemporaneo”, in Matteo Cestari, Gianluca Coci, Daniela Moro e Anna Specchio (a cura di). *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*. Roma: Aracne, pp. 389-406
- . (2018c). “Ciò che conta è diventare un ingranaggio”. Recensione di Murata Sayaka, *La ragazza del convenience store* (Traduzione italiana di Gianluca Coci), Edizioni E/O, Roma, su *L’indice dei libri del mese*, n. 12/2018, p. 30
- . (2014). “Ogawa Yōko e la bellezza interrotta”, in Giovanni Borriello (a cura di), *Orientalia Phartenopea XIV*, marzo 2014, pp. 87-100
- STEINBERG, Marc (2018). “Condensing the Media Mix: *The tatami Galaxy’s* Multiple Possible Worlds”, in Freedman, Alisa e Slade, Tom (a cura di), *Introducing Japanese Popular culture*. London & New York: Routledge, pp. 252-262

- SUZUKI, Michiko (2010). *Becoming Modern Women. Love & Female Literature in Prewar Japanese Literature & Culture*. Stanford: Stanford University Press
- TACHI, Kaoru (2014). *Joseigaku to jendā kenkyū no kōsei to tenkai*. Yokohama: Seorishobō
- TAGUCHI, Randy (2009). “Saibōgu Nana”, in *Hae otoko*. Tokyo: Bungei shunjū, pp.27-68
- . (2008). *Mosaico* (traduzione italiana di Gianluca Coci), Roma: Fazi
- . (2007). *Antenna* (traduzione italiana di Gianluca Coci), Roma: Fazi
- . (2006). *Presa elettrica* (traduzione italiana di Gianluca Coci), Roma: Fazi
- . (2002). “Sōshitsu to iu yasuragi – Atogaki”, in *Antena*. Tokyo: Shinchō bunko, pp. 374-380
- TAKAHASHI, Takako in *Sora no hate made* (Fino alla fine del cielo, 1972
- TAKEMURA, Kazuko (2003). “*Posuto*” *feminizumu*. Tokyo: Sakuhinsha
- TAKEMURA Kazuko (2010), “Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future”, in *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 16, pp.13–33;
- TAKII, Asayo (2010). “Kaisetsu”, in Murata, Sayaka (2010) *Jyunū*. Tokyo: Kōdansha bunko
- TANAKA, Mitsu (2016). *Inochi no onnatachi e: torimidashi ūman ribu ron*. Tokyo: Pandora
- TIMETO, Federica (2016).”Uno è troppo poco, ma due sono troppi. Ovvero il cyborg come non rappresentazione”, in Bianchi, Amos e Leghissa, Giovanni. *Mondi Altri. Processi di soggettivazione nell’era postuma a partire dal pensiero di Antonio Caronia*. Milano e Udine: Mimemis Edizioni pp.121-134
- TOKUZA, Akiko (1999). *The Rise of the Feminist Movement in Japan*. Tokyo: Keio University Press;

- TSUBOI, Hideto (2012). *Sei ga kataru – niyūseiki nihon bungaku no sei to karada*.
Nagoya: Nagoya daigaku shuppan kai
- TSUSHIMA, Yūko (1979). *Hikari no ryōbun*, 1979
- UCHIDA, Shungiku (2003) (1993). *Father Fucker* (traduzione italiana di Maria Gioia
Vienna), Venezia: Marsilio
- UENO, Chizuko; Ogura, Chikako e Tomioka Taeko (1992). *Danryū bungaku ron*.
Tokyo: Chikuma shōbo
- VERNON, Victoria (1988). *Daughters of the Moon: Wish, Will and Social Constraint
in Fiction by Japanese Women*. Berkeley: University of California Press
- VILLANI, Paolo (a cura di) (2006) *Kojiki: un racconto di antichi eventi*, Venezia:
Marsilio
- VINCENT, Keith J. (2016) “Queer reading and modern Japanese literature”, in
Hutchinson, Rachel e Douglas, Leith (a cura di). *Routledge Handbook of
Modern Japanese Literature*. London & New York: Routledge, pp. 69-82
- VISWANATHAN, Meera (1996), “In Pursuit of the Yamanba: The Question of Female
Resistance”, in Schalow Paul G. e Walker Janet A. (a cura di), *The Woman’s
Hand*. Stanford: Stanford University Press, pp. 239-261
- WATAYA, Risa (2007). *Solo con gli occhi* (traduzione italiana di Antonietta Pastore),
Torino: Einaudi
- . (2006). *Install* (traduzione italiana di Antonietta Pastore), Torino: Einaudi
- . (2002). “Chokusha intābyū”, in *Bungakukai* N. 56(2) del 2/2002, pp. 296-
298
- WILCOX, Lauren (2017). “Drones, swarms and becoming-insect: feminist utopias and
posthuman politics”, in The Feminist Review Collective (a cura di) *Feminist
Review*, Vol. 116/2017, pp. 25-45

- YAMADA, Eimi (1994). *Occhi nella notte* (traduzione italiana di Giuliana Carli),
 Venezia: Marsilio
- . (1988). *Fūsō no kyōshitsu*, Tokyo: Kawade shobō shinsha
- . (1989). *Furīku shō*, Tokyo: Kadokawa shoten
- YAMAGUCHI, Tomomi (2014). “‘Gender Free’ Feminism in Japan: A Story of
 Mainstreaming and Backlash”, in *Feminist Studies*, V.40 N. 3, pp. 541-572
- YOSHIMOTO, Banana (2017) (1993). *Kitchen* (traduzione italiana di Giorgio
 Amitrano). Milano: Feltrinelli
- ZACK, Naomi (2005). *Inclusive Feminism. A Third Wave Theory of women’s
 Commonality*. Laham, Boudler, New York, Toronto & Oxford: Rowman &
 Littlefield Publishers, Inc.

Sitografia

- AOKI, Mizuho (2016). “In sexless Japan, almost half of single men and women are
 virgins: survey”, articolo pubblicato su *The Japan Times* il 16 settembre 2016 e
 disponibile al sito:
[https://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/16/national/social-issues/sexless-
 japan-almost-half-young-men-women-virgins-survey/#.XA-wBmhKiUk](https://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/16/national/social-issues/sexless-japan-almost-half-young-men-women-virgins-survey/#.XA-wBmhKiUk)
 (24/12/2018)
- ASIA-JAPAN WOMEN’S RESOURCE CENTRE (AJWRC) (2007). “Atsu rōshō `josei wa
 ko o umu kikai’ to hatsugen”, notizia riportata sul bollettino del centro
 all’indirizzo:

<http://ajwrc.org/jp/modules/bulletin/index.php?page=article&storyid=237>

(15/11/2018).

BRASOR, Philp (2016). “There’s nothing weird about ‘sexless’ Japan”, articolo pubblicato su *The Japan Times* il 10 ottobre 2016 e disponibile all’indirizzo: <https://www.japantimes.co.jp/news/2016/10/01/national/media-national/theres-nothing-weird-sexless-japan/#.XA-wBmhKiUk> (25/12/2018).

COTTOGNI, Pino (2007). “L’antenna degli sciamani moderni”. Recensione del libro di Taguchi Randy, *Antenna*, pubblicato il 21 settembre 2007 e disponibile on-line all’indirizzo: <https://www.thrillermagazine.it/5347/l-antenna-degli-sciamani-moderni> (15/01/2019)

CULLEN, Lisa (2007). “Are Women ‘Baby-machines’?”, articolo apparso sul *Time* il 5 febbraio 2007 e disponibile on-line all’indirizzo: http://business.time.com/2007/02/05/are_women_babymaking_machines/ (15/01/2019).

DIGIDAY, Redazione di (a cura di) (2015). “Z sedai (genzai no 10 dai) nitsuite, maaketaa ga shitteoku beki 5tsu no koto”, pubblicato su Digiday 22 ottobre 2015 e disponibile on-line all’indirizzo: <https://digiday.jp/brands/5-things-brands-need-to-know-about-centennials/> (27/12/2018)

DIGITAL ARTS, sito web: <https://www.daj.jp/20th/history/> (31/12/2018).

EBISAWA, Rui (2016). “Sekkusū nante yoku dekiru wa ne, anna kitanai koto. Shinkan *Shōmetsu sekai* de jōshiki ni yusaburikakete...”. Articolo corredato da intervista a Murata Sayaka pubblicato il 14 febbraio 2016 sul sito del giornale Sankei e disponibile on-line all’indirizzo: <https://www.sankei.com/premium/news/160214/prm1602140029-n1.html> (25/11/2018).

EBISAWA, Rui (2018). “Ikiru jousei no kunō to kakusei, senrestu ni... *Konbini ningen kara ni nen*, Akutagwa shō sakka Murata Sayaka san ga shinsaku *Chikyū seijin shuppan*”. Articolo corredato da intervista pubblicato il 3 ottobre 2018, disponibile on-line all’indirizzo: <https://www.iza.ne.jp/kiji/life/news/181003/lif18100315560016-n1.html> (25/11/2018).

ENCICLOPEDIA DELLE DONNE: <http://www.encyclopediadelledonne.it/> (31/10/2018)

FUJIWARA, Akira (2016). “Disutopiashōsetsu, ukeru wake. Wakamono ga jiketsu hiromeru sendō, Otoko ga jinkō shikyū de shussan” in *Mainichi shinbun*, articolo disponibile on-line all’indirizzo: <https://mainichi.jp/articles/20160607/dde/012/040/002000c>. (31/01/2019).

FŪTOKŌ, Redazione di (a cura di) (2008). “Taguchi Randy-san intābyū”. Intervista a Taguchi Randy del 28 luglio 2008 disponibile on-line al sito *Fūtokō* all’indirizzo web www.futoko.org/special/special-04/page0728-168.html (31/01/2019)

MAGEE, Chris (2008). “Review: Install – Kei Kataoka (2004)”, recensione del film *Install* pubblicata su Jfilm Pow-wow l’11 luglio 2008 e disponibile on-line all’indirizzo <http://jfilmpowwow.blogspot.com/2008/07/review-install-kei-kataoka-2004.html> (31/12/2108)

MATSUI, Kathy; SUZUKI, Hiromi e TATEBE, Kazunori (2019). *Portfolio Strategy Research. Womenomics 5.0. Progress, areas for improvement, potential 15% GDP boost*. Relazione per Goldman Sachs disponibile on-line al sito <https://www.goldmansachs.com/insights/pages/womenomics-5.0/> (05/05/2019)

MATSUI, Kathy; SUZUKI, Hiromi; TATEBE, Kazunori e AKIBA Tsumugi (2004). *Japan: Portfolio Strategy. Womenomics 4.0: Time to Walk to the Talk*. Relazione per Goldman Sachs disponibile on-line al sito

<https://www.goldmansachs.com/insights/pages/macroeconomic-insights-folder/womenomics4-folder/womenomics4-time-to-walk-the-talk.pdf>
(05/05/2019)

MATSUI, Kathy; SUZUKI, Hiromi; EOYANG, Christopher; AKIBA, Tsumugi e TATEBE Kazunori (2010). *Japan: Portfolio Strategy. Womenomic 3.0: The Time is Now*. Relazione per Goldman Sachs disponibile on-line al sito https://www.goldmansachs.com/insights/investing-in-women/bios-pdfs/womenomics3_the_time_is_now_pdf.pdf (05/05/2019)

MATSUI, Kathy; SUZUKI, Hiromi; SUWABE, Takashi; USHIO, Yoko; NAKATA, Mitsuya; IWAO, Yohei (2005). *Womenomics: Japan's Hidden Asset. Japan Portfolio Strategy*. Relazione per Goldman Sachs disponibile on-line al sito <https://www.goldmansachs.com/insights/investing-in-women/bios-pdfs/womenomics-pdf.pdf> (05/05/2019)

MATSUI, Kathy; SUZUKI, Hiromi e USHIO Yoko (1999). *Portfolio Strategy. Womenomics. Buy the female economy*. Relazione per Goldman Sachs disponibile on-line al sito <https://www.goldmansachs.com/our-firm/history/moments/1999-womenomics.html> (04/05/2019)

MCCURRY, Justin (2007). “Japanese minister wants ‘birth-giving machines’, aka women, to have more children”, articolo apparso il 29 gennaio 2007 su *The Guardian* e disponibile on-line all’indirizzo: <https://www.theguardian.com/world/2007/jan/29/japan.justinmccurry>
(2/12/2018)

MURATA, Sayaka (2018c) (2016). “Tayasuku kawariyuku sekai no ibitusite junsuina hito o egaku”. Intervista rilasciata per e a cura della redazione di Kawade shobō shinsha in occasione della pubblicazione di *Shōmetsu sekai* pubblicata un versione cartacea il 1 agosto 2016 e disponibile on-line su *Dokushojin web*,

- dove è stata modificata il 19 luglio 2018:
<https://dokushojin.com/article.html?i=3726> (25/11/2018).
- OGAWA, Ito. Sito personale dell'autrice: <http://ogawa-ito.com/> (31/01/2019).
- OGAWA, Yōko (2016). Commento relativo all'assegnazione del 155mo premio Akutagawa, reso pubblico l'11 agosto 2016 e disponibile on-line all'indirizzo:
<http://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo155.htm> (15/12/2018).
- ŌNISHI, Akahito (2007). "Konogoro mimi o sobadate sase rareru futatsu no kotoba: suō masayuki kantoku "soredemo boku wa yattenai" no 'kokka kenryoku' to 'josei wa kodomo o umu kikai' hatsugen Yanagisawa Atsushi rōshō no 'sōchi'", articolo disponibile on-line sul blog di Asahi Net: <http://www.asahi-net.or.jp/~hh5y-szk/onishi/colum334.htm> (14/12/2018).
- PIZZINI, Franca. "The medicalization of women's body". Articolo in *Archeologia woman*, disponibile on-line all'indirizzo:
<http://archeologia.women.it/user/cyberarchive/files/pizzini.htm>. (31/01/2019).
- HASHIMOTO, Tatsunori (2016). "Sakka Murata Sayaka-san no shodana". Intervista a Murata Sayaka pubblicata il 11 settembre 2016 su *Men's Jocker Culture* disponibile on-line sul sito : <https://mensjoker.jp/culture/11929> (14/11/2018).
- HAYASHI, Mariko. Sito web della scrittrice: <https://hayashimariko.exblog.jp> (31/01/2019).
- HOROVITZ, Bruce (2012). "After Gen X, Millennials, what should next generation be?", articolo pubblicato su *Usa Today* il 5 aprile 2012 e disponibile on-line all'indirizzo <http://usatoday30.usatoday.com/money/advertising/story/2012-05-03/naming-the-next-generation/54737518/1> (25/12/2018)
- KAKUTA, Mitsuyo. Blog del suo gatto: <http://totohoho.kadobun.jp/> (31/09/2019).
- KAWAKAMI, Mieko. Sito web della scrittrice: <http://www.mieko.jp/mieko-kawakami> (31/01/2019).

- KIRINO, Natsuo. Sito web della scrittrice: <http://www.kirino-natsuo.com> (31/01/2019).
- KURODA, Shōta (2018). “Wataya Risa: ‘Insutōru’ ron. Asako to chatto”, in Nagoya daigaku daigakuin bungaku kenkyū ka (a cura di), Nagoya daigaku kiyō ronbun, Vol. 46/2018, pp. 13-22, disponibile on-line all’indirizzo permanente: <http://doi.org/10.18999/nagsh.46/13> (17/12/2018).
- IPSS: Kokuritsu Shakai Hoshō Jinkō Mondai Kenkyūjo (Istituto Nazionale della Popolazione e della Ricerca sulla Sicurezza Sociale): <http://www.ipss.go.jp> (31/01/2019).
- IZQUIERDO, Victoriano (2017). “How Porn & Technology Are Replacing Sex for Japanese Millenials”, articolo pubblicato sul blog *Fight the New Drug* e disponibile on-line all’indirizzo: <https://fightthenewdrug.org/how-porn-sex-technology-is-contributing-to-japans-sexless-population/> (16/11/2018).
- RED CIRLE, Redazione. <https://www.redcircleauthors.com/> (31/01/2019)
- RIZZACASA D’ORSOGNA, Costanza (2015). “Chi sta arrivando? La generazione Z”, articolo pubblicato su *Il Corriere* il 26 settembre 2015 e disponibile su https://www.corriere.it/cronache/15_settembre_26/chi-sta-arrivando-generazione-z-3175b132-6452-11e5-a4ea-e1b331475bf0.shtml (25/12/2018).
- SCROLAVEZZA, Paola (2018). “Da Murata Sayaka, il ritratto di una di una donna al di là dell’empatia”, Recensione sul *Manifesto* del 9 settembre 2018 e disponibile on-line al sito: <https://ilmanifesto.it/da-murata-sayaka-il-ritratto-di-una-donna-al-di-la-dellempatia/> (30/1/2019).
- SHINDŌ, Naoko (2003). “Keritai senaka no Wataya Risa san”, intervista all’autrice pubblicata sul sito *e-Hon* il 28 luglio 2003 e disponibile all’indirizzo on-line https://www1.e-hon.ne.jp/content/sp_0031_wataya.html (27/12/2018).

- TAKAHASHI, Gen'ichirō (2005). “Jyū nana sai no kanpeki”. Articolo del 13 agosto 2005 pubblicato on-line su Mammo.tv e disponibile on-line all'indirizzo web http://www.mammo.tv/column/genichiro_takahashi/20050813.html (23/12/2018).
- TAKII, Asayo (2012). “Sakka no dokusho michi. Dai 125 kai: Murata Sayaka san”. Intervista a Murata Sayaka pubblicata sul sito *Web hon no zasshi* il 16 maggio 2012 e disponibile on-line all'indirizzo: http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi125_murata/index.html (26/11/2018).
- TAKII, Asayo (2016). “Watashi ni totte, konbini wa sekai no tobira deshita”. Intervista a Murata Sayaka pubblicata sul sito di *Bunshun* il 10 ottobre 2016 e disponibile on-line all'indirizzo: [bunshun.jp/artic/-/148](http://www.bunshun.jp/artic/-/148) (01/06/2018).
- TABUCHI, Hiroko (2009). “Why Japan's Cellphones Haven't Gone Global”. Articolo del 19 luglio 2009 pubblicato sul *New York Times* e disponibile on-line al sito: <https://www.nytimes.com/2009/07/20/technology/20cell.html> (18/01/2019)
- TAGUCHI, Randy. Sito ufficiale della scrittrice: <https://www.randy.jp/> (31/10/2018).
- . Blog ufficiale: <https://runday.exblog.jp/> (31/10/2018).
- . Community on-line: <http://chita-grandy.demeken.net/> (15/01/2019).
- . Account Twitter: <https://twitter.com/randietta> (15/01/019).
- . Account Facebook:
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100023846584201&lst=100002906161895%3A100023846584201%3A1547730294&sk=about> (15/01/2019).
- . Web Magazine: <https://note.mu/randyt/m/m267b76a3f3a7> (15/01/2019).
- THE WORLD BANK. Sito Ufficiale: <http://www.worldbank.org> (18/12/2018).
- VINTAGE MAC MUSEUM. Sito Ufficiale: <http://vintagemacmuseum.com/the-hidden-history-of-mr-macintosh/> (26/12/2018)

VIJAYAKUMAR (2013) “Y sedai wa, fukakaina ‘why’ sedai?”, articolo pubblicato il 14 febbraio 2013 sullo *Harvard Business Review* e disponibile on-line all’indirizzo: <http://www.dhbr.net/articles/-/1643> (25/12/2018).

WASHINGTON POST, Redazione del (a cura di) (2016). “Sexless society: Japan has a worrying number of virgins, government finds”, pubblicato sul sito del *Washington Post* il 19 settembre 2016 e disponibile on-line all’indirizzo: <https://nationalpost.com/news/world/sexless-society-japan-has-a-worrying-number-of-virgins-government-finds> (31/12/2018).