

Becoming-Kaijū: The Gothic and the Monsters of the Anthropocene

Andrea Suverato

Abstract

The paper aims to demonstrate how the stylistic features and tropes of the Gothic mode provide an aesthetic representation of Anthropocene phenomena. Drawing on the contrast between «landscape» and «environment» as outlined by Niccolò Scaffai's ecocritical proposal in *Letteratura e ecologia* (2017) and the «becoming-animal» theory developed by Deleuze and Guattari in *Mille plateaux* (1980), the article analyzes a series of texts in which the figure of the kaijū serves as a means to reflect on the anthropogenic impact on nature and the relationships with various living species. As it will result from the analysis, this process leads to an exploration of alternative ethical models deviating from the dominant one. Special attention will be given, in particular, to the *Godzilla* film franchise and the short stories *The Fog Horn* (1951) by Ray Bradbury and *Bridezilla* (2022) by Kim Fu.

Keywords

Gothic, Anthropocene, Ecocriticism, Becoming-Animal, Kaijū, Godzilla, Ray Bradbury, Kim Fu.

Divenire-kaijū. Il gotico e i mostri dell'Antropocene

Andrea Suverato

Il corpo del mostro

Nel 1997, di rientro da una regata transoceanica, l'oceanografo Charles J. Moore dichiarò di essersi imbattuto in una grande quantità di materiali galleggianti nel nord del Pacifico. Le denunce di Moore, articolate tramite una serie di articoli e interviste, fecero conoscere al mondo il cosiddetto Great Pacific Garbage Patch (GPGP), un'enorme concentrazione di rifiuti di diversa natura (come bottiglie, boe e reti da pesca, oltre a una infinità di frammenti più piccoli) dovuta all'azione del vortice del Nord Pacifico, una corrente oceanica che viaggia in senso orario tra la California e il Mar del Giappone. All'epoca delle denunce di Moore, la presenza di plastica in quelle acque non era ignota ai ricercatori, che già verso la fine degli anni Ottanta avevano riscontrato nell'area una densità più alta della media di detriti neustonici, ossia sulla superficie dell'acqua (Day *et al.* 1990). In uno studio pubblicato su *Nature* nel 2018, è stato stimato che nel GPGP fossero presenti 1,8 milioni di miliardi di rifiuti plastici, per un peso approssimativo di 79 mila tonnellate, disseminati lungo un'area di circa 1,6 milioni di chilometri quadrati (Lebreton *et al.* 2018).

Pochi fenomeni come il GPGP sono in grado di dare una misura concreta del represso naturale che caratterizza l'Antropocene: la non sostenibilità del modello economico consumista, che vive sulla sovrapproduzione industriale e sullo sfruttamento di materiali non biodegradabili, riemerge in tutta la sua distruttività in uno dei luoghi più remoti del pianeta, occultato alla vista dei centri che ne sono i maggiori responsabili. Il GPGP, con la sua mole, pone una serie di interrogativi inquietanti, che vanno dall'impatto antropico sull'ecosistema (la fauna marina essendone la prima vittima: dalle tartarughe che scambiano i sacchetti galleggianti per meduse, agli albatros che nutrono i loro piccoli con pellet di materiali plastici, del tutto simili a uova di pesce) agli effetti negativi sulla salute umana (com'è noto,

la microplastica è sempre più presente all'interno del pesce che finisce sulle nostre tavole).

Non per questo il GPGP è sfuggito agli ostacoli della rappresentazione che riguardano il racconto dell'Antropocene, come ha notato Marco Malvestio a proposito del cambiamento climatico (2021: 98-99): anche il GPGP, come il global warming, è un «iperoggetto» (Morton 2018), ovvero un'entità che non può essere visualizzata per intero e i cui effetti non ricadono su un luogo e un tempo determinati (2018: 11). A dispetto delle enormi proporzioni, non è visibile dal satellite, essendo perlopiù composto da microplastiche (il 94% del totale). Quando Moore lo aveva attraversato sul finire degli anni Novanta, ne aveva potuto avere una visione forzatamente parziale, e lo stesso può dirsi anche per le più recenti spedizioni di raccolta dei materiali plastici. È stato con ogni probabilità per ovviare a queste resistenze alla percezione unitaria del fenomeno che nel racconto giornalistico ci si è riferiti al GPGP come a una gigantesca isola di plastica nel mezzo del Pacifico (grande due volte il Texas, tre volte la Francia, come viene ripetuto spesso), arrivando persino a proporre di riconoscerla come 196° stato del pianeta, con tanto di bandiera e valuta (Adkins 2024). Al netto della sua parvenza grottesca, l'aneddoto registra un evidente tentativo di riterritorializzazione attuato nei confronti di un fenomeno perturbante, in cui ciò che è stato conosciuto come oggetto di consumo ritorna come *haunting*, presenza fantasmatica che minaccia gli spazi del pianeta e chi lo abita (gli animali in primo luogo, per arrivare, come detto, all'umano).

Nello scenario descritto si possono riconoscere gli elementi tipici del gotico. Un luogo remoto e isolato dal resto della civiltà, l'incontro inatteso con una presenza infestante, un prodotto della tecnologia umana che assume forme mostruose e sfugge al controllo del proprio creatore. Un motivo, quest'ultimo, frequentemente impiegato in quel filone della tradizione gotica che riflette sulle «relazioni tra mostruosità e tecnologia», dalla «biotecnologia del Dr. Frankenstein alla chimica trasformativa del Dr. Jekyll, ai grotteschi esperimenti medici del Dr. Moreau» (Edwards 2015: 1-2). In tutti questi casi, nota Justin D. Edwards, gli ultimi ritrovati del progresso si rovesciano in tecnologie «che non possono essere contenute» e che di conseguenza «innescano morte, distruzione e caos» (*ibid.*). Simili narrazioni mettono in rilievo la natura metaforica del mostro, il suo essere assemblaggio delle paure e delle ansie di un'epoca, come ha intuito Franco Moretti in un noto saggio (2020: 184). Dello stesso avviso Jeffrey Jerome Cohen, secondo cui il corpo del mostro è un corpo culturale che «incarna paure, desideri, ansie e fantasie» del corpo sociale. In quanto tale «esiste solo per essere letto» (Cohen 1996: 4), e dunque interpretato.

Pensiamo a Godzilla, un'altra «strana bestia» – letteralmente, *kaijū* (怪獣)¹ – che, come il GPGP, abita le acque del Pacifico settentrionale. Quando *Gojira* uscì nelle sale giapponesi nel 1954, le implicazioni politiche, tecnologiche e ambientali dietro l'enorme rettile emerso dal mare per portare distruzione nella baia di Tokyo dovevano apparire alquanto manifeste. «Il tema del film, sin dal principio, era il terrore della bomba», ha spiegato il produttore del film Tanaka Tomoyuki: «l'umanità aveva creato la bomba, e ora la natura avrebbe ottenuto la sua vendetta» (Ryfle 2005: 47). Il Giappone di allora, occorre ricordarlo, era ancora alle prese con le ferite materiali del secondo conflitto mondiale; in quest'ottica, l'imponenza della creatura e la scia di morte e macerie che lasciava dietro di sé non poteva che riportare alla mente la devastazione di Hiroshima e Nagasaki, avvenuta appena nove anni prima. Ma è l'origine stessa di Godzilla a renderlo segno dell'età del nucleare e dell'azione antropica: come il film lascia intendere, «la nascita del mostro è in realtà una rinascita» (Edwards 2015: 1) provocata dai test statunitensi sull'Atollo Bikini, avvenuto pochi mesi prima. Sarebbero state le radiazioni delle bombe all'idrogeno sganciate in quell'occasione ad aver provocato la spaventosa mutazione della creatura (un rettile preistorico) e ad averla equipaggiata con il ben noto raggio atomico.

Che il corpo del mostro sia culturale, lo testimonia l'evoluzione semantica cui va incontro nel corso del tempo. Se, al momento della sua prima comparsa, Godzilla rappresentava la paura della minaccia atomica, negli innumerevoli sequel e remake della pellicola (l'ultimo, risalente al 2023, è il 37° del franchise) le cose cambiano sensibilmente. Nei film successivi lo si vede combattere contro kaijū provenienti da altri luoghi del pianeta o, come King Ghidorah, dello spazio, vestendo i panni di guardiano protettore del Giappone, e ciò proprio grazie all'arsenale atomico in suo possesso. Non è un caso che, come ha scritto Tatsumi Takayuki, questo «passaggio da vittima del nucleare a suo difensore sia coinciso con il periodo di intensa crescita economica tardocapitalistica del dopoguerra, durante il quale il Giappone stesso è andato incontro a un radicale mutamento» (Takayuki 2014: 73).

Nelle sue più recenti manifestazioni, il Re dei kaijū ha conosciuto infine un'ulteriore trasformazione, che dall'orizzonte semantico del nucleare

¹ Secondo uno studio (Nakane 2009), il termine farebbe la sua comparsa nel *Libro dei monti e dei mari* o *Shan Hai Jing* (山海经), classico enciclopedico della letteratura cinese di datazione incerta (risalente in ogni caso a più di duemila anni fa) in cui sono riportati località e miti della Cina, e che comprende anche la classificazione di diverse creature fantastiche.

lo ha traghettato verso quello del cambiamento climatico²: se in *Shin Godzilla* (2016) la creatura è concepita come un disastro naturale inarrestabile, «un'entità priva di coscienza in continua metamorfosi, che cresce a dismisura in proporzioni e potenza» (Elbein 2023), al contrario *Godzilla: King of the Monsters* (2019) allude alla capacità dei titani (l'equivalente di kaijū nel franchise statunitense) di guarire l'ambiente anziché di distruggerlo. Nei titoli di coda, viene mostrato un articolo di giornale che collega la comparsa di una foresta pluviale nel deserto del Sahara all'attività di un titano; un altro racconta di come le barriere coralline del Pacifico si siano ripopolate grazie al passaggio subacqueo utilizzato da Godzilla per i suoi spostamenti; un terzo infine riconosce la funzione regolatrice della creatura, che monitorando l'attività degli altri titani non solo previene gli attacchi alle città degli uomini, ma si fa garante dell'ordine naturale.

Per la sua capacità di dare forma concreta a fenomeni immateriali, il gotico si colloca tra le modalità dell'immaginario più congeniali al racconto dell'Antropocene³. Attraverso quali procedimenti e figure sono articolati i mutamenti ecosociali in atto? Di quali prospettive ideologiche il gotico si fa veicolo? Le pagine che seguono tentano di fornire una risposta a questi interrogativi: i testi presi in esame illustrano il passaggio, in seno alla cultura occidentale, da una concezione di natura come «paesaggio» a una visione della stessa come «ambiente», secondo la distinzione proposta da Scaffai in *Letteratura e ecologia* (2017). Proprio a partire dalla nozione di «ambiente» (Umwelt), si ricorrerà alla teoria del «divenire-animale» di Deleuze e Guattari (1980) per illustrare come il gotico, mediante la figura del kaijū, rifletta sull'impatto antropogenico sulla natura e sulle relazioni tra essere umano e altre specie viventi, al fine di esplorare modelli etici alternativi a quelli dominanti. Così facendo, il contributo si pone nel solco di due importanti filoni di ricerca: da un lato, la lettura ecocritica del kaijū (e dei suoi omologhi occidentali), che negli ultimi anni ha visto la comparsa di alcuni importanti studi⁴; dall'altro, l'applicazione della teoria deleuziana al gotico da parte di Fisher (2018), con le sue evidenti implicazioni politiche.

² «Nel mondo di Godzilla», ha osservato Jason Barr, «i kaijū sono trattati alla stregua di eventi atmosferici di massa»: la loro comparsa è accompagnata infatti da un «monitoraggio costante, avvertimenti ed evacuazioni» (Barr 2023: 30). Si tratta di una serie di dispositivi narrativi comuni sia a questo genere di prodotti culturali che ai *disaster movie* che hanno al centro fenomeni naturali come inondazioni, terremoti, uragani ed eruzioni.

³ Cfr. Smith-Hughes 2016; Edwards *et al.* 2022; Weinstock 2023.

⁴ Cfr. Rhoads-McCorkle 2018; Rawle 2024.

Partecipazioni contro natura

Il processo di risemantizzazione che ha attraversato la figura di Godzilla rispecchia le modifiche occorse negli ultimi settant'anni all'interno del pensiero ecologico. Il primo *Gojira*, come traspare dalle parole di Tomoyuki, è modellato sulla base di un immaginario ecofobico (Estok 2009), costruito sulla pretesa umana di avere pieno controllo sulla natura (l'assenza del quale si traduce sistematicamente in catastrofe). Una simile prospettiva informava del resto i numerosi *monster movie* di marca statunitense degli anni Cinquanta, tra i quali spicca *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) di Eugène Lourié, che secondo alcuni avrebbe ispirato Tomoyuki nell'ideazione del primo kaijū⁵. Il paradigma antropocentrico non prevede soluzioni intermedie tra il sopraffare e l'essere sopraffatti: date le due opzioni, i film dell'epoca propendono, com'è intuibile, per la prima – e *Gojira* non fa eccezione. Così, nel finale si assiste alla sconfitta della creatura per opera di un ulteriore ritrovato della tecnica, l'Oxygen Destroyer, una bomba ancora più temibile dell'atomica che aveva dato vita al mostro.

La ricodifica del kaijū da minaccia nucleare a fenomeno ambientale può allora essere letta come la spia di un cambio di paradigma: nelle sue manifestazioni più recenti, la creatura è ancora una presenza minacciosa e potenzialmente distruttiva, ma la sua comparsa non coincide più soltanto con quest'ultimo aspetto; in alcuni casi, come dimostra il film del 2019, quella svolta da Godzilla è una funzione persino benefica. Dato ancora più significativo, l'imperativo della sopraffazione fa posto a quello della convivenza. All'umanità spetta ora un ruolo assai diverso rispetto a quello assunto in passato. Non è più questione di dominare, ma di condividere uno stesso ecosistema con gli altri agenti che ne fanno parte – piante, animali e kaijū: talvolta entrandovi in conflitto, talvolta stringendo delle alleanze inattese.

Queste trasformazioni sono riconducibili al passaggio, in Occidente, da una concezione di natura come «paesaggio» a una di natura come «ambiente» (Scaffai 2017: 23-33). Nel primo caso, la rappresentazione obbedi-

⁵ Sebbene ciò sia probabile (il titolo provvisorio del film, tradotto in inglese, era *The Giant Monster from 20,000 Miles Beneath the Sea*), va detto che il consenso non è unanime al riguardo: secondo Takayuki, la mancanza di un circuito mediatico paragonabile a quello attuale rende tutt'altro che scontata la conoscenza da parte di Tomoyuki dell'opera di Lourié. In questo senso, resta aperta la possibilità che «*Gojira* sia stato un progetto indipendente che ha rivaleggiato simultaneamente» (2014: 77) con quello americano.

sce a un modello che oppone essere umano e natura. Si parla di paesaggio quando l'alterità animale o vegetale viene addomesticata (letteralmente, incorniciata) dallo sguardo dell'io; un gesto che prefigura l'annientamento del mostro nelle battute finali. Un processo di cui la letteratura occidentale si è storicamente impadronita. Il film di Lourié citato poc'anzi è una libera riscrittura del racconto "La sirena" (1951) di Ray Bradbury, in cui un dinosauro acquatico viene attratto dal suono del corno da nebbia di un faro, scambiato per il richiamo di un suo simile. Se nella pellicola l'azione si sposta sulla città di New York, dove il dinosauro semina panico e devastazione prima di incontrare la propria fine a causa delle radiazioni rilasciate da un ordigno nucleare, il testo di Bradbury s'inscrive all'interno di una cornice più intima e tipicamente gotica: la vicenda si svolge perlopiù di notte, quando l'oscurità e l'alzarsi della nebbia rendono necessaria l'attivazione della sirena, e resta confinata per l'intera durata alla dimensione del faro, un luogo per definizione remoto e solitario. Essenzialmente gotica è anche la tematica del ritorno del represso, di cui la riemersione del dinosauro costituisce un'evidente figura:

«È una specie di dinosauro!» Mi accosciai, aggrappandomi alla ringhiera della scala.

«Uno di quella razza.»

«Ma si sono estinti!»

«No, si sono soltanto nascosti nel Profondo [the Deeps]. Profondamente, profondamente giù nella profondità del Profondo. Non c'è che una parola, ora, Johnny, una vera parola, e dice tanto: il Profondo. C'è tutta la freddezza e l'oscurità e la profondità in una simile parola.» (Bradbury 1964: 24)

In quelle profondità, che sono al tempo stesso una misura spaziale (gli abissi) e temporale (il passato), la creatura farà ritorno sana e salva al termine del racconto. A differenza dell'adattamento del 1953, non si può parlare qui di sopraffazione in senso letterale; tuttavia, il testo di Bradbury ricade nella trappola dell'antropomorfismo laddove riflette sul comportamento del dinosauro. I sentimenti dell'animale sono sistematicamente umanizzati: dalla solitudine di cui è preda, in quanto si tratta probabilmente dell'ultimo esemplare della sua specie, all'ira che lo porta ad avventarsi contro la struttura del faro quando la sirena che ha atteso per «un milione di anni» (1964: 28) inspiegabilmente tace di fronte a lui. Secondo McDunn, il più anziano dei due guardiani, quanto avvenuto gli avrebbe persino insegnato un'amara lezione, cioè che «non si può amare troppo una cosa, in questo

mondo» (*ibid.*: 30). I suoi gesti, e persino i suoi pensieri, sono letti attraverso categorie antropocentriche: non c'è mistero, né alterità; piuttosto, un «paesaggio» dai contorni ben definiti e modellati dall'occhio umano.

Le cose vanno diversamente nelle produzioni più attuali, in cui non soltanto i kaijū sono compresi come parte dell'ecosistema (*Godzilla: King of the Monsters*, 2019), ma ne viene anche preservata la quota di irriducibile alterità (*Shin Godzilla*, 2016). Queste rappresentazioni si pongono nell'ottica di un superamento dell'opposizione binaria, in favore di una prospettiva che pone in relazione uomini, piante, animali (e kaijū) come agenti di uno stesso ecosistema. Questa rete di rapporti, ben inteso, non implica una comprensione reciproca: Scaffai utilizza la nozione di ambiente (Umwelt) in riferimento al lavoro del biologo ed etologo Jakob von Uexküll (1864-1944), secondo cui «ogni organismo percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse» (Scaffai 2017: 29). Ciò che consente lo sviluppo delle specie viventi non è l'esercizio del controllo da parte di una di esse (il soggetto umano) o una sorta di armonia generale, semmai l'indifferenza nei riguardi dei rispettivi ambienti. Si tratta, com'è facile intuire, di un equilibrio precario, sempre esposto al pericolo del conflitto.

L'aspetto più interessante delle tesi di Uexküll, ai fini del nostro discorso, risiede proprio nel riconoscimento di un'agentività non umana basata su categorie specifiche. «Troppo spesso», scrive Uexküll, «ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano» (Uexküll 1934, cit. in Scaffai 2017: *ibid.*). Uexküll nota, per esempio, come il tempo di vita della zecca dipenda fortemente dai rapporti che l'animale intrattiene con i suoi dintorni. Al contrario di molte specie, uomini compresi, la zecca può vivere per diversi anni senza nutrirsi; questo perché il passaggio di un mammifero sotto il ramo della pianta cui è appesa rappresenta un'eventualità tutt'altro che scontata. Paradossalmente, è l'assenza di stimoli che traducano le marche percettive (olfattive, tattili) in marche operative (lasciarsi cadere dal ramo, penetrare in un punto esposto della pelle) a garantire la longevità dell'animale. Al contrario, una volta che la zecca si nutre del sangue di un altro essere vivente il suo destino è segnato: a quel punto non le resta che lasciarsi cadere, deporre le uova e morire. Pur nella sua semplicità, poiché limitato a una quantità ristretta di marche percettive e operative, quello della zecca è un Umwelt a sé stante, al tempo stesso connesso e separato dagli altri.

Nelle pagine di *Mille plateaux* dedicate al «divenire-animale», Gilles Deleuze e Félix Guattari tornano sull'esempio di Uexküll, leggendolo sulla

scorta della teoria dei corpi di Spinoza. Anziché tramite l'elaborazione di tassonomie rigide e la definizione di caratteri specifici e generici, Deleuze e Guattari ragionano in termini di affetti passivi e attivi (che subentrano alle marche percettive e operative). Se, dal punto di vista della fisiologia, gli affetti della zecca sono determinati da caratteristiche fisiche o organiche, ragionando in termini di etica le cose vanno diversamente:

non sappiamo nulla di un corpo finché non sappiamo quello che può, cioè quali siano i suoi affetti, come possano o meno comporsi con altri affetti, con gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, per scambiare con lui azioni e passioni, per comporre con lui un corpo più potente. (Deleuze-Guattari 2003: 364)

In contrasto con un'idea forte di soggetto, la prospettiva di Deleuze e Guattari apre alla possibilità di alleanze impreviste con corpi non umani, le cosiddette «partecipazioni contro natura» (*ibid.*: 346), fondate sull'eterogeneità e sul contagio anziché su un'evoluzione lineare e preordinata. «Non si tratta di imitare [...], di "fare" [...], di identificarsi con» l'animale, ma di fare esperienza dell'alterità, di far diventare l'animale «un pensiero nell'uomo» (*ibid.*: 365). L'arte in generale, e la letteratura in particolare, è un canale privilegiato per questa azione, poiché lo spazio della finzione si fonda precisamente sulla relazione conflittuale con ciò che è altro da sé. Un esempio chiarificatore è contenuto già in avvio di capitolo, con l'analisi del film *Willard* (1971) di Daniel Mann. Il protagonista eponimo è un ragazzo di ventisette anni, descritto come un disadattato sociale, che vive da solo con la madre inferma. Anziché sterminare una nidiata di topi, come gli era stato ordinato di fare, Willard stringe amicizia con alcuni di questi. Intanto, la morte della madre lascia Willard in gravi difficoltà economiche. A lavoro, non solo il ragazzo non ottiene l'aumento sperato, ma deve far fronte anche ai ripetuti tentativi di Al Martin, il suo capo, di estorcergli la casa in cui vive. È allora che l'alleanza con i topi genera un movimento imprevisto, dapprima eliminando Al per conto di Willard, in seguito sabotando il tentativo dello stesso Willard di instaurare una relazione amorosa con una sua collega. «C'è tutto», osserva Deleuze: «un divenir-animale, che non si limita a passare per la rassomiglianza [...], una circolazione d'affetti impersonali, [...] una irresistibile deterritorializzazione, che annulla in anticipo i tentativi di riterritorializzazione edipica, coniugale o professionale» (*ibid.*: 336).

La lettura del film di Mann mette in chiaro da subito le implicazioni etico-politiche sottese al concetto deleuziano. Il divenire-topo di Willard si traduce, a ben guardare, in un rifiuto degli standard di vita della società

capitalistica del tempo: una casa di proprietà, un lavoro ben retribuito, una relazione stabile. In questo senso, il divenire-animale di Deleuze e Guattari va compreso nel quadro del più ampio processo del divenire-minoritario, «ossia il movimento che conduce a decostruire le proprie identità maggioritarie di partenza [...] per costruire alleanze in favore delle entità minoritarie emarginate, represses o subordinate a una maggioranza oppressiva» (Vignola 2013: 121). Il divenire-animale, come caso specifico del divenire-minoritario, guarda all'agentività non umana come a un repertorio di strategie, di modi di vedere e di pensare alternativi, con l'obiettivo «di sottrarre l'individuo alle logiche di dominio, di omogeneizzazione e di rigida collocazione sociale» (*ibid.*: 122) che predeterminano le possibilità del soggetto.

La moglie del kaijū

Il modo gotico, che opera sfumando i confini tra soggetto e oggetto, tra animato e inanimato, tra ciò che è vivo e ciò che è morto, è di frequente terreno di rappresentazione del divenire-animale in letteratura. Si pensi al già citato *The Island of Dr. Moreau* (1896) di H. G. Wells, a certi racconti di Algernon Blackwood, come *Ancient Sorceries* (1908) o *The Man Whom the Trees Loved* (1912), o al più recente *The Lighthouse* (2008) di Joyce Carol Oates. Figure gotiche come il vampiro e il lupo mannaro costellano il discorso di Deleuze e Guattari come altrettanti esempi del divenire, e lo stesso *Willard*, da cui è partita la riflessione attorno al divenire-animale, è un film che presenta motivi e procedimenti tipici del gotico. Ciò non è probabilmente un caso, dal momento che, nelle sue varie forme, il gotico veicola una crisi del sociale, un represso (politico, sessuale, ambientale, ecc.) che mette in discussione un apparato di norme preordinato (Botting 1996: 1-2). È allora che proliferano i divenire-animali, le partecipazioni contro natura: «con i contagi, le epidemie, i campi di battaglia e le catastrofi» (Deleuze-Guattari 2003: 346).

Consideriamo "Bridezilla", un racconto contenuto nella raccolta *Mostri meno noti del ventunesimo secolo* (2023) della canadese Kim Fu. Lo sviluppo di nuovi affetti come via di fuga da norme sociali ritenute oppressive e il ritorno del represso ambientale appaiono nel testo fondamentalmente interconnessi, come ci suggerisce l'architettura del racconto, che fa perno attorno a due poli narrativi: il matrimonio di Arthur e Leah e la comparsa di un mostro marino nell'oceano Pacifico. A stabilire la connessione tra questi eventi eterogenei è la scena iniziale, ambientata all'interno di una tavola calda: mentre Arthur, divorando i suoi pancake, chiede a Leah di

sposarlo, la tv dietro di lui trasmette le prime immagini della creatura, ripresa col telefono da un pescatore al largo delle coste delle Hawaii.

Com'è prevedibile, l'entità è da subito descritta in termini di mostruosità dal discorso giornalistico, sebbene il termine venga posto «tra virgolette nei titoli e nel testo a scorrimento, di solito seguito da un punto di domanda» (Fu 2023: 211). Al netto della mole e delle apparenze inquietanti – la creatura appare come «una balena viscida, priva di occhi, screziata di arancione e giallo fluorescente» (*ibid.*) – i ricercatori non tardano infatti a spiegarne la fisiologia:

Tecnicamente, si trattava della fusione di organismi multicellulari privi di cervello collegati chimicamente e che si muovevano come una cosa sola. Certo, era facile prendere per arti tentacolari quello spesso concatenamento, scambiare la più grande massa centrale per un corpo, immaginare le sue reazioni nervose come movimenti coordinati da un'unica mente centrale, ma la scienza diceva il contrario. (*Ibid.*)

Da possibile presenza aliena, il mostro è presto ricondotto in seno all'ecosistema. Si acquisiscono maggiori informazioni su caratteri e comportamento: si scopre, per esempio, che si ciba solo della «microscopica vita marina di cui [è] composto, in parte digerendola, in parte incorporandola» (*ibid.*: 211-212) – le sue dimensioni sono infatti in continuo aumento – e che le onde sonore emesse, in grado di disorientare gli altri animali marini, sono in realtà il prodotto del «movimento vibratorio sincronizzato di milioni di minuscole creature» (*ibid.*: 216). Per quanto chiarificatori, simili dettagli non fanno che accentuare l'alterità radicale del suo Umwelt: il mostro, il cui corpo è un'immensa struttura ad alveare, un concatenamento di innumerevoli corpi in continuo divenire, è una moltitudine (una «muta», nel linguaggio di Deleuze): un'entità decentrata (o meglio, policentrica) che contraddice la prospettiva egocentrata del soggetto.

Figura inoffensiva e al tempo stesso inarrestabile, la creatura scivola ben presto dalle prime pagine dei giornali sullo sfondo del quotidiano («il mondo si era rassegnato alla sua esistenza e raramente faceva notizia» [*ibid.*]), mentre si avvicina la data delle nozze. Come i toni prosaici e disinteressati della sua proposta lasciano intendere, sposarsi per Arthur equivale a una pratica burocratica tutto sommato evitabile. Il suo è il pensiero di un'intera generazione, che vede nel matrimonio «un'istituzione arcaica, inutile e patriarcale» (*ibid.*: 212), uno sfoggio di «tracotanza, o [...] un tentativo disperato di salvare una relazione che tutti sapevano già essere fallita» (*ibid.*: 213).

È in Leah che l'evento suscita i turbamenti maggiori: sebbene siano «tutti finiti in unioni monogame e a lungo termine», i suoi amici detestano i matrimoni e non perdono occasione di commentarne «lo spreco di denaro, gli esibiti stereotipi di genere, i brindisi da ubriachi, i vestiti orrendi» (*ibid.*). Leah stessa dimostra di avere dei dubbi sulla famiglia e sulla genitorialità: quando chiede ad Arthur se voglia o meno dei figli, predetermina in qualche misura la risposta di lui, suggerendo la possibilità che fare figli in un momento del genere sia immorale. Eppure, parte di lei è ancora attratta dalle vetrine dei negozi da sposa, dall'immagine di «un vaporoso abito bianco, su una spiaggia, al tramonto», dal «profumo dolcissimo della testa di un neonato», tanto da non saper neppure dire quando «avesse cambiato idea, perché tutte queste cose ora le sembrassero grottesche e feticistiche» (*ibid.*: 214-215). Leah appare sospesa tra due forme d'imposizione, tra un retaggio patriarcale che comanda il matrimonio e veicola una certa idea di femminilità, e gli altrettanto stringenti dogmi progressisti del pragmatismo, dell'anaffettività e della negazione ironica. Il tutto, aggravato dalla crisi climatica e ambientale del mondo in cui vivono – cui si allude a più riprese, senza mai esplicitarne fino in fondo i contorni: «i matrimoni», osserva Leah, «erano una cosa oscena in qualunque epoca, ma soprattutto in questa, uno spettacolo narcisistico alla fine del mondo» (*ibid.*: 213).

Questo aspetto emerge in particolare al momento della scelta del luogo delle nozze. Arthur, conoscendo i desideri inconfessabili di Leah, le propone di sposarsi su una spiaggia al tramonto, ma la proposta viene bocciata. Alla richiesta di spiegazioni, ci viene offerto il più eloquente spaccato della situazione ambientale ricavabile dal racconto:

Perché per tutta l'estate avevano tenuto le finestre chiuse per tenere alla larga il fumo degli incendi, e il sole era un disco rosso che si tagliava sulla foschia e colorava tutto di un bagliore marziano. Perché le case sul lungomare della loro città, che un tempo venivano affittate come location per i matrimoni, erano state abbandonate in quanto non assicurabili, soggette com'erano a inondazioni, costruite su scogliere in via di erosione. Perché l'oceano ormai era un brodo primordiale e nocivo che sputava mostri. (*Ibid.*: 215-216)

Non soltanto si ribadisce qui come la creatura sia un'entità del tutto naturale, ma viene inoltre suggerito che si sia sviluppata per via del surriscaldamento globale e dell'inquinamento marino, rendendola dunque l'ennesimo prodotto dell'azione antropica sull'ambiente. Apparirà ormai evidente come il GPGP, di cui si è parlato in avvio, sia una delle

fonti d'ispirazione del racconto. I paralleli tra i due «mostri» si sprecano: entrambe masse acefale in continua crescita, composte da una spaventosa aggregazione di corpi minuscoli (microplastiche in un caso, organismi multicellulari nell'altro) per l'effetto combinato dell'azione umana e delle correnti oceaniche; entrambi iperoggetti, per via della loro «viscosità» e perché sprovvisti di confini netti⁶. A ciò va aggiunto che il mostro marino, oltre ad abitare gli stessi spazi del GPGP, effettua il medesimo movimento lungo il vortice del Nord Pacifico:

Il mostro era stato dapprima spinto a nord-ovest, verso il Giappone, e stava tornando a sud-ovest sulle correnti globali, lungo un arco che si piegava verso l'Alaska e poi la California, proiettandosi a girare intorno all'Oceano Pacifico all'infinito. (*Ibid.*: 216)

Alla fine, la scelta di Arthur ricade su una crociera nel porto cittadino; un pacchetto tutto compreso che consente di limitare i costi dell'iniziativa, ma anche una deludente forma di compromesso tra le aspirazioni infantili di Leah e l'impraticabilità della spiaggia. L'organizzazione dell'evento è volutamente dimessa: il cibo servito agli invitati è precotto, le decorazioni sul ponte sono dei festoni di carta, gli abiti degli sposi a noleggio o di seconda mano (quello di Leah, comprato in un negozio dell'usato, è cedevole e odora di muffa). A ciò si aggiunge il mare agitato, da cui monta un insieme di odori nauseabondi. Poco prima della partenza del battello, Leah viene colta da un attacco di panico e, mentre l'equipaggio sta ritirando la passerella, salta sulla banchina. Dopo aver osservato la nave prendere il largo, si dirige in spiaggia, dove in quel momento si trovano un cane e il suo padrone. Leah inizia a giocare con l'animale, ma lancia la pallina con troppa foga in mare: il cane si lancia in acqua per recuperarla, senza però fare ritorno. Intuito il pericolo, Leah si tuffa a sua volta, ma avverte un'insolita resistenza, come se stesse nuotando nella gelatina. Il tanfo di pesce marcio e benzina cresce, e al contatto con l'acqua gli occhi iniziano a bruciarle. Inoltre, avverte dei filamenti, simili ad alghe ma di un arancione fluorescente, avvilupparsi attorno al suo corpo.

È allora che il movimento del divenire-animale ha inizio. Tempo addietro, di fronte alla singolare dieta del mostro, Leah si era chiesta con

⁶ Gli iperoggetti, come scrive Morton, sono viscosi: rimangono cioè legati «alle entità con le quali sono in relazione» (2018: 11). Un esempio eloquente, in tal senso, sono le radiazioni.

che criterio la creatura scegliesse se divorare gli organismi con cui entra in contatto oppure incorporarli. Del resto, conoscere un corpo, lo si è scritto sopra, equivale a sapere come possa o meno «comporsi con [...] gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, [...] per comporre con lui un corpo più potente» (Deleuze-Guattari 2003: 364). Quella di Leah è una domanda prettamente spinoziana, che riceve nelle battute finali una dimostrazione radicale. A mano a mano che la melma giallo-arancione del mostro si raccoglie attorno a lei, attaccandosi alla carne e staccandola, tutto ciò che ha un significato nella vita umana di Leah svanisce: il legame con Arthur, il bisogno di approvazione da parte degli amici, la necessità di dimostrare il proprio valore nella sfera lavorativa; tutto l'intricato e opprimente reticolo dei legami sociali si dissolve, facendo spazio a una prospettiva diversa.

Per far fronte alla forza distruttiva dell'Antropocene, ha scritto Donna Haraway, occorre «generare parentele in maniera imprevedibile e impreveduta» (2019: 14). Così, nel giorno del suo matrimonio, anziché proseguire sulla via della «filiazione», dell'unione sessuale e della produzione ereditaria, Leah compie uno scarto laterale, esponendosi al contagio e alla «propagazione» (Deleuze-Guattari 2003: 345-346). Soltanto adesso si rivela l'ironia del titolo: *bridezilla* non rimanda, come nell'uso ordinario, a quella tipologia di sposa inflessibile e ossessionata dal controllo, bensì alla «moglie del kaijū», all'unione asessuata tra Leah e il mostro marino. È interessante notare come, nonostante questa alleanza sia stretta attraverso modalità orrifiche e potenzialmente distruttive (dal punto di vista umano), il racconto degli attimi che segnano il divenire-kaijū di Leah sia tutt'altro che tetro: entrando a far parte di una «mente antica e inarrestabile», Leah perde il proprio sguardo egocentrato e comprende «l'ecosistema del suo corpo, tutte le creature che [ospita] sulla pelle, tra i capelli, nell'intestino» (Fu 2023: 225). Il suo divenire-moltitudine è un allontanamento dalla monadizzazione di massa, dagli autoritarismi che decretano cosa può o non può un corpo, verso la produzione di nuovi affetti e di nuove modalità di relazione con l'ambiente circostante.

Per concludere, è utile riepilogare alcuni aspetti cardine del nostro discorso. Da «paesaggio» inquadrato tramite categorie antropocentriche (“La sirena” di Bradbury), il «corpo culturale» del kaijū è divenuto nel tempo espressione dei timori legati al cambiamento climatico e, più in generale, dei fenomeni che caratterizzano l'Antropocene: su tutti, l'impatto antropogenico sull'ecosistema e gli effetti collaterali del progresso tecnologico (“Bridezilla”). Mentre le prime rappresentazioni veicolavano l'opposizione binaria di uomo e natura (*Gojira*), quelle più recenti segnano un cambio

di paradigma in cui la logica della sopraffazione cede il passo a quella della convivenza, con l'essere umano concepito come parte integrante (e non predominante) di un «ambiente» complesso ed eterogeneo. È questa prospettiva che orienta anche il racconto di Fu. Nelle battute finali di "Bridezilla", la dinamica del contagio e la permeabilità del soggetto caratteristiche del gotico si sovrappongono idealmente al racconto dell'Antropocene e alla critica di un modello sociale ed economico avvertito come opprimente. In questo contesto, «divenire-animale» (o *kaijū*) vuol dire anzitutto ridefinire «ciò che può» l'umano; rinegoziare, cioè, la posizione che questi occupa all'interno dell'ecosistema, riconoscere gli influssi e gli effetti di agentività non umane e ricercare in esse nuovi affetti, ossia possibilità etiche rimaste finora inesprese.

Bibliografia

- Adkins, Frankie, "Visualising the Great Pacific Garbage Patch", *BBC*, 16 gennaio 2024, <https://www.bbc.com/future/article/20240115-visualising-the-great-pacific-garbage-patch> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Barr, Jason, *The Kaiju Connection: Giant Monsters and Ourselves*, Jefferson, McFarland & Company, 2023.
- Botting, Fred, *Gothic*, London, Routledge, 1996.
- Bradbury, Ray, "The Fog Horn" (1951); trad. it. "La sirena", in Id., *Le auree mele del sole*, Ed. Roberta Rambelli, Piacenza, SFBC, 1964: 17-30.
- Cohen, Jeffrey J., "Monster Theory. Seven Theses", in Id. (Ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996: 3-25.
- Day, Robert H. *et al.*, "The quantitative distribution and characteristics of neuston plastic in the north Pacific Ocean, 1985-88", in R.S. Shomura, M.L. Godfrey (Eds.), *Proceedings of the Second International Conference on Marine Debris, 2-7 April 1989, Honolulu, Hawaii*, vol. 1, NOAA Technical Memorandum NMFS, 1990: 247-266.
- Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980); trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Ed. Giorgio Passerone, Roma, Cooper, 2003.
- Edwards, Justin D., "Technogothics", in Id. (Ed.), *Technologies of the Gothic in Literature and Culture*, New York-London, Routledge, 2015: 1-16.
- Edwards, Justin D., Graulund, Rune, Höglund, Johan (Eds.), *Dark Scenes from a Damaged Heart. The Gothic Anthropocene*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2022.
- Elbein, Asher, "Godzilla Is Warning Us Again about the Threats to Our Planet", *Scientific American*, 3 novembre 2023, <https://www.scientificamerican.com/article/godzilla-is-warning-us-again-about-the-threats-to-our-planet/> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Estok, Simon C., "Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16 (2), 2009: 203-225.
- Fisher, Mark, *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*, New York, Exmilitary Press, 2018.
- Fu, Kim, "Bridezilla" (2022); trad. it. "Bridezilla", in Id. *Mostri meno noti del ventesimo secolo*, Ed. Chiara Reali, Roma, Racconti, 2023: 211-225.
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016); trad. it. *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto*, Eds. Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019.

- Lebreton, Laurent *et al.*, "Evidence that the Great Pacific Garbage Patch is rapidly accumulating plastic", *Scientific reports*, vol. 8 (1), 2018: 4666.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo, 2021.
- Moretti, Franco, "Dialettica della paura" (1987), in Id., *Segni e stili del moderno*, Roma, Del Vecchio, 2020: 147-190.
- Morton, Timothy, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma, Nero, 2018.
- Nakane, Kenichi, "中国「怪獣文化」の研究：現代メディアの中で増殖する異形の動物たち" [Uno studio sulla *monster culture* cinese. Creature misteriose che proliferano nei media contemporanei], *北海学園大学学園論集 = The Journal of Hokkai Gakuen University*, 141, 2009: 91-121.
- Rawle, Steven, "The Dark Pedagogies of Kaijū in the Anthropocene", in S. Rawle, M. Hall (Eds.), *Monstrosity and Global Crisis in Transnational Film, Media and Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024, pp. 169-187.
- Rhoads, Sean, McCorkle, Brooke, *Japan's Green Monsters: Environmental Commentary in Kaiju Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 2018.
- Ryfle, Steve, «Godzilla's Footprint», *The Virginia Quarterly Review*, 81 (1), 2005: 44-63.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Smith, Andrew, Hughes, William (Eds.), *EcoGothic*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2016.
- Takayuki, Tatsumi, «On the Monstrous Planet, Or How Godzilla Took a Roman Holiday», in S. Fritzsche (Ed.), *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014: 69-86.
- Uexküll, Jakob von, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (1934); trad. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Ed. Marco Mazzeo, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Vignola, Paolo, «Divenire-animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia», in M. Andreozzi *et al.* (Eds.), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, Milano, LED, 2013: 117-124.
- Weinstock, Jeffrey A., *Gothic Things. Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety*, New York, Fordham University Press, 2023.

Filmografia

Godzilla: King of the Monsters, dir. Michael Dougherty, USA, 2019.

Gojira, dir. Ishirō Honda, Giappone, 1954.

Shin Godzilla, dir. Hideaki Anno, Shinji Higuchi, Giappone, 2016.

The Beast from 20,000 Fathoms, dir. Eugène Lourié, USA, 1953.

Willard, dir. Daniel Mann, USA, 1971.

The Author

Andrea Suverato

Andrea Suverato is Adjunct Professor of Literary Theory and Criticism at the University of Milan. He holds a PhD in Comparative Literature from the University of Bologna in association with the University of L'Aquila. His publications include articles on Jonathan Littell, Mathias Énard, Jonathan Coe, David Leavitt, Antonio Scurati, Eraldo Baldini and Pupi Avati. He is the author of *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato* (Ledizioni, 2023).

Email: andrea.suverato@unimi.it

The Article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

How to cite this article

Suverato, Andrea, «Divenire-kaijū. Il gotico e i mostri dell'Antropocene», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 155-172.