



RILUNE – Revue des littératures européennes

“Eu-topies. Géocritique du mode utopique
dans les littératures européennes contemporaines”

N° 18, 2024

Matteo Gaspari

Antropocene e tensione utopica nell’opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau

Pour citer cet article

Matteo Gaspari, « Antropocene e tensione utopica nell’opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 18, *Eu-topies. Géocritique du mode utopique dans les littératures européennes contemporaines* (Michele Morselli, Gaetano Lacalandra, Camilla Marchisotti, dir.), 2024, p. 99-115 (*version en ligne*, www.rilune.org).

Riassunto | Abstract

IT Da quando Crutzen propose il termine Antropocene per descrivere il nostro presente, il concetto si è dimostrato centrale nel descrivere le peculiarità della nostra epoca: una crescente asimmetria tra Natura e Cultura e un conseguente mutamento nell’ontologia dell’essere umano. Una delle manifestazioni fisiche di questa mutazione è la complessa rete di fenomeni conosciuti come cambiamento climatico e la specifica “perdita del futuro” che ne è derivata. Poiché le narrazioni sono costrutti mitopoietici, non sorprende incontrare, a fronte di questa assenza di futuro, un numero crescente di storie distopiche e utopiche nei vari media. I fumetti non fanno eccezione, con una lunga tradizione di narrazioni distopiche ora più esplicitamente collegate ai problemi dell’Antropocene e del cambiamento climatico. L’articolo si concentra sulle distopie e utopie nei fumetti contemporanei attraverso la lente della frattura tra Natura e Cultura e della natura iper-oggettiva dei fenomeni globali dell’Antropocene. Più specificamente, si concentra sulle opere di Eleanor Davis e Jérémie Moreau, che si sviluppano da idee simili ma rivelano un’interpretazione opposta della tensione utopica: la prima rappresenta un’utopia introflessa e privata, la seconda un’utopia estroflessa e comunitaria.

Parole chiave : antropocene, utopia, fumetto, perdita del futuro, società agro-industriali.

EN Since Crutzen proposal of the term Anthropocene, the concept has proved central in describing the peculiarities of the present times: a growing asymmetry between Nature and Culture and a subsequent shift in the ontology of human beings. One of the physical manifestations of this shift is the complex web of phenomena referred to as climate change, and the specific “loss of future” that generated from it. Since narratives are mythopoietic constructs, it’s not surprising in this context that we see a growing number of dystopian and utopian stories throughout media. Comics are not an exception, with a long tradition in dystopian narratives now being more explicitly linked to the troubles of Anthropocene. This article focuses on dystopias and utopias in contemporary comics through the lens of the fracture between Nature and Culture and of the hyper-objective nature of Anthropocene’s global phenomena. More specifically, it focuses on the works of Eleanor Davis and Jérémie Moreau, which sprawl from similar ideas but reveal an opposite interpretation of the subject of utopian endeavours: the former being an introflexed and private utopia, the latter being extroflexed and communitarian.

Keywords : Anthropocene, Utopia, Comics, Loss of Future, Agro-industrial Societies.

MATTEO GASPARI

Antropocene e tensione utopica nell'opera a fumetti di Eleanor Davis e Jérémie Moreau

1. Una nota introduttiva

Il seguente lavoro si concentrerà sull'opera a fumetti della statunitense Eleanor Davis e del francese Jérémie Moreau che, con approcci antitetici pur muovendo da analoghe premesse, si sono dedicati all'esplorazione del rapporto tra l'essere umano e il mondo, con particolare attenzione alla condizione di crisi e trasformazione che, come vedremo, riassumiamo nel termine Antropocene. Nello specifico, entrambi includono o hanno incluso nelle loro storie una componente utopica che rivela differenze sostanziali in termini di tensione: l'utopia di Eleanor Davis è questione privata e introflessa, quella di Jérémie è estroflessa, simbolica e quindi collettiva. Prima di dedicarmi alle loro opere, tuttavia, è opportuno spendere qualche parola sul contesto storico e culturale da cui quelle narrazioni sono scaturite e che ne determina la chiave interpretativa qui proposta.

Nel 2000, il meteorologo e ingegnere premio Nobel Paul Jozef Crutzen¹ suggerì che le mutazioni dell'atmosfera, del clima e della biosfera terrestri, dalla rivoluzione industriale in poi, si fossero fatte profonde a sufficienza da determinare la fine del periodo geologico relativamente stabile denominato Olocene. Il pianeta stava entrando in una nuova epoca geologica, che Crutzen propose di nominare Antropocene per sottolineare l'origine antropica delle mutazioni ambientali che la caratterizzano.

Nel corso dei vent'anni successivi, l'Anthropocene Working Group ha studiato l'effettiva portata dell'impatto antropico sul pianeta producendo, nell'ottobre del 2023, una delibera con la quale chiedeva formalmente all'International Commission on Stratigraphy (ICS) di includere l'Antropocene nella Scala Geologica Temporale come nuove

¹ Paul J. Crutzen, Eugene F. Stoermer, « The "Anthropocene" », *IGBP. Global Change Newsletter*, vol. 41, n° 17-18, 2000, p. 1-20.

epoca e decretando così ufficialmente la fine dell'Olocene². Nei primi mesi del 2024, l'ICS ha negato la richiesta³, all'apparenza relegando il termine al ruolo di « artefatto culturale » dalla relativa rilevanza scientifica.

Tuttavia, le questioni di nomenclatura geologica, pur rilevanti, tali rimangono. Vale a dire che, da un lato, queste non affievoliscono il consenso sulla gravità delle manifestazioni fisiche di ciò che continuiamo e continueremo comunque a chiamare Antropocene, *in primis* il complesso groviglio di fenomeni comunemente identificato come cambiamento climatico. E soprattutto che non sminuiscono la centralità culturale di ciò che quel termine indica al di là delle canonizzazioni stratigrafiche.

Dipesh Chakrabarty, che a questi temi ha dedicato gran parte della sua carriera recente, affrontando la materia dal punto di vista dello storico, pone relativa importanza alle questioni di carattere più strettamente geologico dell'Antropocene concentrandosi invece sui suoi risvolti politici, sociali e soprattutto ontologici. Nel seminale *Il clima della Storia : quattro tesi*, sintetizza così la trasformazione avvenuta : « Gli esseri umani ora detengono una potenza geologica »⁴. Da questa lapidaria quanto efficace interpretazione si evince come, al pari e forse più delle questioni geologiche e climatiche, il concetto di Antropocene sia legato a un cambio di prospettiva sull'ontologia dell'essere umano : non più mero soggetto biologico, ma soggetto collettivo agente su scale temporali e spaziali che eccedono i limiti cognitivi e culturali della nostra capacità non solo di esperire ma anche di concettualizzare la portata di tale agentività quanto delle sue conseguenze. Come ben esplorato da Timothy Morton in *Iperoggetti*⁵, il cambiamento climatico e per estensione l'Antropocene di cui esso è effetto particolare, si pone come problema della ragione proprio in questi termini di scala : a definire la natura iperoggettuale di questi iper-fenomeni è *in primis* la loro estensione che,

² Colin Neil Waters *et alii*, « Executive Summary : The Anthropocene Epoch and Crawfordian Age », *The Anthropocene Epoch and Crawfordian Age : Proposals by the Anthropocene Working Group*, 2023, <https://eartharxiv.org/repository/view/6853/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024] ; « Part 1 : Anthropocene Series/Epoch : Stratigraphic Context and Justification of Rank », *The Anthropocene Epoch*, *op. cit.*, 2023, <https://eartharxiv.org/repository/view/6954/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024] ; « Part 2 : Descriptions of the Proposed Crawford Lake GSSP and Supporting SABSs », *The Anthropocene Epoch*, *op. cit.*, 2023 : <https://eartharxiv.org/repository/view/6963/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

³ « Joint Statement by the IUGS and ICS on the Vote by the ICS Subcommittee on Quaternary Stratigraphy », 2024, <https://stratigraphy.org/news/152>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁴ Dipesh Chakrabarty, *Il clima della Storia : quattro tesi*, in *Id.*, *Clima, storia e capitale*, a cura di Matteo De Giuli e Nicolò Porcelluzzi, Milano, Nottetempo, 2021, p. 64.

⁵ Timothy Morton, *Iperoggetti*, Roma, Nero, 2018.

tanto per definizione quanto per fenomenologia, si pone oltre i confini geografici e temporali della consueta ontologia.

La natura profonda di ciò che il termine Antropocene indica non è quindi pertinenza delle sole Scienze della Terra e dell'Atmosfera, ma anche (e forse soprattutto) della filosofia. Troviamo conferma di questa prospettiva nella pluralità di pensiero di tante altre pensatrici e pensatori che, come e talvolta prima di Chakrabarty, hanno saputo calare la propria riflessione nell'ontologia, nell'antropologia e nella filosofia politica: Bruno Latour e Philippe Descola *in primis*, ma anche Donna Haraway, Elvia Wylk, Timothy Morton, Mark Fisher (per quanto a suo modo), Amitav Ghosh, Geoff Mann e Joel Wainwright solo per citarne alcuni.

A essere messo in discussione dall'Antropocene e dalle sue implicazioni è quindi l'intero ambito d'interesse delle Scienze Umane e, con esso, il reticolo di relazionalità e attributi che l'essere umano rispettivamente occupa e acquisisce al suo interno. Come sintetizzano Déborah Danowski ed Eduardo Viveiros De Castro, viviamo in un periodo in cui « la relazione tra gli umani in quanto tali e le loro condizioni generali di esistenza si impone come problema della ragione »⁶.

Le manifestazioni psicologiche, sociali e politiche di questo problema sono molteplici: dall'emergere via via più convinto di ciò che, soprattutto nei più giovani, viene definito « ansia climatica »⁷ all'ascesa di filosofie tecno-positiviste, tra cui un marcato diffondersi di nuove forme di accelerazionismo⁸; dal nichilismo al negazionismo⁹, da reazioni neoluddiste¹⁰ alla fiducia in una olocrazia post-capitalista¹¹. Tali manifestazioni personali e collettive, comunque, sono sintomatiche di una radice comune, reazioni a un « problema » unitario, per usare la terminologia di Donna Haraway in *Chtulucene*¹²: un peculiare « senso di

⁶ Déborah Danowski, Eduardo Viveiros De Castro, *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 29.

⁷ Si vedano i testi: Tara J. Crandon *et alii.*, « A Social-Ecological Perspective on Climate Anxiety in Children and Adolescents », *Nature Climate Change*, vol. 12, 2022, p. 123-131. Terra Léger-Goodes *et alii.*, « Eco-Anxiety in Children: A Scoping Review of the Mental Health Impacts of the Awareness of Climate Change », *Frontiers in Psychology*, vol. 13, 2022, p. 11. Caroline Hickman *et alii.*, « Climate Anxiety in Children and Young People and their Beliefs about Government Responses to Climate Change: A Global Survey », *The Lancet*, vol. 5, n° 12, 2021, p. 863-873.

⁸ Steven Shaviro, *No Speed Limit. Three Essays on Accelerationism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

⁹ Peter J. Jacques, « A General Theory of Climate Denial », *Global Environmental Politics*, vol. 12, n° 2, 2012, p. 9-17.

¹⁰ Joachim Diederich, *The Psychology of Artificial Intelligence*, Berlin, Springer Charm, 2021, p. 73-93.

¹¹ Irene Doda, *L'utopia dei miliardari. Analisi e critica del lungotermismo*, Milano, Tlon, 2024.

¹² Donna Haraway, *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019.

fine » che è corollario imprescindibile dell'Antropocene¹³ e che assume i connotati descritti da Günther Anders nel *Temps de la Fin* di « assenza di futuro »¹⁴.

Se quindi l'artefatto filosofico e culturale che porta il nome di Antropocene è centrale nel definire e interpretare la complessità del presente¹⁵, e se questa complessità assume i contorni di una progressiva e sempre più ineludibile assenza di futuro, intesa tanto come assenza di uno spazio pratico di possibilità per l'avvenire dell'esistente quanto, di conseguenza, come assenza di immaginari futuribili, non sorprende che le narrazioni che da questo substrato scaturiscono assumano spesso i connotati della distopia e, più raramente, dell'utopia. Le storie sono « sforzi, non necessariamente consapevoli, di inventare una mitologia adeguata al presente »¹⁶ e il nostro presente ci impone di confrontarci narrativamente con la finitudine e quindi con il collasso (distopia) o, con maggiore difficoltà, con la trasfigurazione (utopia). In questo senso, e nel contesto del peculiare e pervasivo « senso di fine » proprio dell'Antropocene, la relativa sporadicità di immaginari utopici che muovano da basi sistematiche ed esplicitamente politiche testimonia ed è sintomo della difficoltà di immaginare un futuro e doppiamente di immaginare un futuro positivo.

2. La distopia nel fumetto, una breve cronistoria

Il fumetto ha a lungo esplorato la distopia come risposta alle angosce storiche ed esistenziali del proprio tempo: dalla critica politica dell'Argentina dell'*Eternauta* di Héctor Oesterheld e Francisco Solano López¹⁷ all'ucronica Guerra Fredda di *Watchmen* di Alan Moore e Dave Gibbons¹⁸; dall'angoscia atomica sublimata nell'*Akira* di Katsuhiro Ōtomo¹⁹ all'ibridazione umano-macchina nel *Ranxerox* di Stefano Tamburini e Tanino Liberatore²⁰. Come esplicitato da Francesco-Alessio

¹³ Scott Hamilton, « Foucault's End of History : The Temporality of Governmentality and its End in the Anthropocene », *Millennium : Journal of International Studies*, vol. 46, n° 3, 2018, p. 371-395.

¹⁴ Günther Anders, *Le Temps de la Fin*, Paris, L'Herne, 2007.

¹⁵ Clive Hamilton, Christophe Bonneuil, François Gemenne, « Thinking the Anthropocene », in *Eid.* (dir.), *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking Modernity in a New Epoch*, London, Routledge, 2015, p. 1-13.

¹⁶ Déborah Danowski, Eduardo Viveiros De Castro, *Esiste un mondo a venire ? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 29.

¹⁷ Héctor Oesterheld, Francisco Solano López, *L'Eternauta*, Milano, Mondadori, 2024.

¹⁸ Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, Modena, Panini Comics, 2024.

¹⁹ Katsuhiro Ōtomo, *Akira*, Panini Comics-Planet Manga, 2021.

²⁰ Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, *Ranxerox*, Napoli, Comicon Edizioni, 2012.

Ursini, queste « distopie e ucronie sono tali in quanto reinterpretano luoghi fisici del presente attraverso il futuro [...] e attraverso modalità culturalmente specifiche »²¹. L'autore continua chiedendosi dove questi futuri potrebbero accadere, e la sua risposta è che gli autori spesso incorporano « luoghi della realtà, spesso metropoli note, all'interno delle loro strutture narrative [...]». In questo modo, gli autori permettono a lettrici e lettori di confrontare il presente reale con il futuro immaginato »²². Ecco dunque la Buenos Aires dell'*Eternauta*, la New York di *Watchmen*, la Neo-Tokyo di *Akira* e la Roma di *Ranxerox*, con tutte le loro peculiarità urbanistiche e architettoniche da un lato, ma soprattutto storiche e sociali dall'altro.

In tempi successivi, possiamo trovare degli anticipatori della distopia ecologica, che si farà più esplicita nelle narrazioni dell'Antropocene, in *Snowpiercer* di Jean-Marc Rochette, Jacques Lob e Benjamin Legrand²³ e soprattutto in *Nausicaä* di Hayao Miyazaki²⁴ e in *Blame !* di Tsutomu Nihei²⁵. Il primo rappresenta un mondo in cui il collasso ecologico ha assunto la forma di una nuova era glaciale, e i superstiti dell'umanità sopravvivono in una società stratificata linearmente all'interno di un treno in moto perpetuo. Il secondo prende le mosse da un mondo nel quale la Natura pare essersi ripresa i propri spazi e l'umano deve ora fare i conti con insetti giganteschi e foreste tossiche e rigogliose. Nel terzo l'accumulo di artificialità e strutture digitali ha reso inabitabile il pianeta e portato l'essere umano a un'estinzione *de facto*. Queste tre narrazioni, che prendiamo a esempio non esaustivo di fantascienza eco-distopica pre-Antropocene, sono di particolare interesse in quanto anticipano e ben descrivono alcune delle peculiarità dell'immaginario contemporaneo : il "senso di fine" e di "assenza di futuro" di cui sopra, ma anche la natura non-locale, non-soggettiva e non reversibile della crisi.

Se la distopia è, come in questi casi, rielaborazione e anticipazione di una catastrofe (climatica o meno) già insita in un presente riassumibile nell'Antropocene, è opportuno ribadire come le caratteristiche di non-località, non-soggettività e non reversibilità siano centrali nella rappresentazione : ad essere esplorata in queste storie non è la proiezione di un'instabilità politica locale o degli effetti temporanei dell'agire

²¹ Francesco-Alessio Ursini, « Where is the Future ? An Analysis of Places and Location Processes in Comics », in Francesco-Alessio Ursini, Adnan Mahmutović, Frank Bramlett (dir.), *Visions of the Future in Comics : International perspectives*, Jefferson (NC), McFarland, 2017, p. 66.

²² *Ibid.*

²³ Jean-Marc Rochette, Jacques Lob, Benjamin Legrand, *Snowpiercer*, Reggio Emilia, Editoriale Cosmo, 2021.

²⁴ Hayao Miyazaki, *Nausicaä*, Modena, Panini Comics-Planet Manga, 2019.

²⁵ Tsutomu Nihei, *Blame !*, Modena, Panini Comics-Planet Manga, 2024.

organico e sociale dell'uomo, ma la natura iperoggettuale di questi fenomeni.

Ritroviamo queste caratteristiche nelle narrazioni a fumetti distopiche, ucroniche o utopiche più recenti e quindi in dialogo più esplicito e diretto con le sopra descritte. A titolo di esempio : la crescita degli oceani che elimina il concetto di « terra emersa » in *Grande oceano* di Fabien Grolleau e Thomas Brochard-Castex²⁶ ; l'imminente impatto con la Luna in *Prima dell'oblio* di Lisa Blumen²⁷, a sua volta reminiscente di *Melancholia* di Lars Von Trier²⁸ e di *Don't Look Up* di Adam McKay²⁹ ; la desolazione di *La terra dei figli* di Gipi³⁰ e dell'adattamento a fumetti, firmato da Manu Larcenet, di *La strada* di Cormac McCarthy³¹ ; l'olocrazia spaziale di *Lure* di Lane Milburn³² e di *In alto abbastanza* di Lorenzo Ghetti³³ ; la ritirata nel mondo digitale di *Alienation* di Inés Estrada³⁴ e di *Ci vuole un'altra vita* di Thomas Cadène e Joseph Falzon³⁵. Tutte queste storie rappresentano un futuro più o meno prossimo, irrimediabilmente compromesso (spesso, ma non sempre) dall'azione antropica. L'unica speranza di salvezza, spesso limitata da un'amplificata asimmetria economica e sociale, è un altrove più meno definito, sia esso mitico (la terra emersa in *Grande oceano*), digitale (con richiami quindi alle filosofie accelerazioniste) o corporativo (le stazioni spaziali private di Milburn e Ghetti).

La distopia è insomma ubiqua nel qui e ora di queste storie, non più crisi localizzata geograficamente o temporalmente ma estesa a tutto il mondo della narrazione, anche oltre i confini esplorati da fabula e intreccio. Risponde, quindi, alla necessità di elaborare bisogni e ansie di un presente nel quale l'Antropocene pone in discussione la stabilità del rapporto tra l'umano e l'esistente in quanto tale, in maniera non-locale e non-soggettiva. Di contro, l'utopia, intesa non come progetto politico ma come negazione della distopia o perlomeno come sua alternativa, è in un altrove più o meno raggiungibile attraverso un viaggio sia fisico che simbolico che si configura come una fuga (*Prima dell'oblio*, *Lure* e *In alto abbastanza*), una trasfigurazione (*Alienation*, *Ci vuole un'altra vita*), una ricerca (*La terra dei figli*, *La strada*) o un pellegrinaggio (*Grande oceano*).

²⁶ Fabien Grolleau, Thomas Brochard-Castex, *Grande oceano*, Torino, Add Editore, 2023.

²⁷ Lisa Blumen, *Prima dell'oblio*, Torino, Add Editore, 2024.

²⁸ Lars Von Trier, *Melancholia*, Danimarca, Germania, Francia, Svezia, Italia, 2011.

²⁹ Adam McKay, *Don't Look Up*, Stati Uniti, 2021.

³⁰ Gipi, *La terra dei figli*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2016.

³¹ Manu Larcenet, *La strada*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2024.

³² Lane Milburn, *Lure*, Seattle, Fantagraphics, 2021.

³³ Lorenzo Ghetti, *In alto abbastanza*, Roma, Coconino Press-Fandango, 2021.

³⁴ Inés Estrada, *Alienation*, Seattle, Fantagraphics, 2019.

³⁵ Thomas Cadène, Joseph Falzon, *Ci vuole un'altra vita*, Milano, Rizzoli, « Lizard », 2022.

La tensione utopica è quindi il moto a luogo da un qui a un altrove, luoghi fisicamente e concettualmente separati.

2. La svolta utopica introflessa di Eleanor Davis

Eleanor Davis è una fumettista e illustratrice statunitense, nata nel 1983 e cresciuta in Arizona. Ha studiato arte sequenziale al Savannah College of Art and Design in Georgia e insegna *storytelling* per il fumetto all'Università della Georgia³⁶. Nonostante sia relativamente poco tradotta in italiano, è tra le autrici più interessanti del fumetto indipendente statunitense, come testimoniano i diversi premi che hanno attestato, nel tempo, la qualità e la rilevanza del suo lavoro. Tra gli altri : due premi Ignatz (nel 2015 e 2018), il LA Times Book Prize for Graphic Novels and Comics e diverse nomination agli Eisner Awards.

Dopo un esordio nel fumetto per giovani lettrici e lettori con *Stinky*³⁷ e *The Secret Science Alliance and the Copycat Crook*³⁸, ha pubblicato prevalentemente con Fantagraphics, noto per essere tra i più importanti e longevi editori statunitensi di fumetto indipendente, alternativo e *underground*. Con loro pubblicato *How to Be Happy*³⁹, raccolta di racconti brevi originariamente apparsi in diverse riviste, tra cui *MOME*, sempre di Fantagraphics ; *Why Art ?*⁴⁰, tradotto in italiano da Add editore nel 2021 con titolo *Arte, perché ?*⁴¹ ; e *The Hard Tomorrow*⁴², tradotto in italiano da Rizzoli Lizard nel 2019 con titolo *Il futuro non promette bene*⁴³. Il suo diario di viaggio *You & a Bike & a Road*⁴⁴ è stato originariamente pubblicato da Koyama Press nel 2017 ed è attualmente in corso di riedizione per Fantagraphics.

La produzione di Davis è variegata e multiforme in termini di stile, interessi e forme narrative, che spaziano dalla striscia al cosiddetto romanzo a fumetti, e un'analisi approfondita del suo corpus esula dagli scopi di questo articolo. Mi concentrerò quindi su parte del suo lavoro e più precisamente sull'emergere di una specifica dimensione utopica in *Arte, perché ?*, nel *Futuro non promette bene* e in due racconti contenuti in

³⁶ « Eleanor Davis », *PrintMag*, 2009, <https://www.printmag.com/designer-profiles/nva-2009-eleanor-davis/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

³⁷ Eleanor Davis, *Stinky*, New York, Toon Books, 2008.

³⁸ Eleanor Davis, *The Secret Science Alliance and the Copycat Crook*, London, Bloomsbury, 2009.

³⁹ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, Seattle, Fantagraphics, 2014.

⁴⁰ Eleanor Davis, *Why Art ?*, Seattle, Fantagraphics, 2018.

⁴¹ Eleanor Davis, *Arte, perché ?*, trad. Elisabetta Mongardi, Torino, Add editore, 2021.

⁴² Eleanor Davis, *The Hard Tomorrow*, Seattle, Fantagraphics, 2019.

⁴³ Eleanor Davis, *Il futuro non promette bene*, Milano, Rizzoli Lizard, 2019.

⁴⁴ Eleanor Davis, *You & a Bike & a Road*, Toronto, Koyama Press, 2017.

How to Be Happy, nello specifico *Nita Goes Home* (in origine pubblicato nell'ultimo numero di *MOME*) e *In Our Eden*⁴⁵ (pubblicato online e ancora leggibile gratuitamente sul sito dell'autrice).

Arte, perché ? nasce da una presentazione tenuta da Davis durante *ICON : The Illustration Conference* nel 2017 che, rielaborata in forma di libro, è una meta-esplorazione sul senso e le qualità dell'arte intesa tanto come oggetto interrogato quanto soggetto interrogante, dicotomia che ritroviamo sia nel titolo originale che in quello italiano : « l'arte » è al contempo complemento oggetto di quel « perché » e vocativo, soggetto da cui speriamo di ottenere delle risposte a quello stesso « perché ». Le minuzie anche grammaticali di questo libro sono state meglio esplorate altrove⁴⁶ e, di nuovo, esulano dagli scopi di questo articolo. Un aspetto del libro merita cionondimeno attenzione. Strumento narrativo centrale nello sviluppo argomentativo di *Arte, perché ?* è il « portaombre », in originale « shadowbox », piccolo cimelio creato dagli artisti, capace di contenere mondi. I protagonisti della storia creano il loro portaombre e lo arricchiscono di dettagli mutuati dal loro/nostro mondo, mantenendo però una dimensione di perfezione, di utopia in miniatura. Dolores, Richard e gli altri artisti protagonisti della storia, osservano il piccolo mondo idilliaco da loro costruito e presto decidono di popolarlo con bamboline a loro immagine e somiglianza che possano abitare quel mondo. « Le nostre vite, senza rovina »⁴⁷, commentano osservandosi dall'esterno del portaombre, a testimoniare l'utopia realizzata.

Infine, Dolores inserisce un elemento di devastazione nel mondo facendosi lei stessa distruttrice : prende in mano edifici e li scaglia lontano, fa scrosciare la tempesta, si trasforma da creatrice a portatrice di morte e rovina. Scatenata la catastrofe nel portaombre perfetto. Interrogata sulle sue azioni dai suoi compagni artisti, svela il suo obiettivo : osservare come quei piccoli sé in quel piccolo mondo perfetto reagiscono al disastro. « Fateci vedere come troviamo il coraggio »⁴⁸, chiede ai piccoli abitanti di quel mondo in preda alla disperazione.

Questa svolta rivela il senso dell'azione artistica descritta da Davis : la costruzione come atto creativo e come strumento non di auto-miglioramento ma di comprensione del sé e della realtà. Ma soprattutto ci svela la natura profonda e quindi la dimensione politica dell'utopia nell'opera dell'autrice. *Arte, perché ?* è un sistema di scatole cinesi in cui

⁴⁵ Eleanor Davis, *In Our Eden*, 2014, <https://doing-fine.com/?portfolio=2801>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁴⁶ Jingyu Zhang, « The Self-Referential of Comics : Graphic Narrative and Metanarrative in Eleanor Davis's *Why Art ?* », *Abstract Book of the XIII Congress of the ICLA*, vol. 23, 2022, p. 616.

⁴⁷ Eleanor Davis, *Arte, perché ?*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 193.

ogni portaombre ne contiene altri più piccoli, via via più perfetti : l'utopia non è quindi una tensione verso l'esterno, ma una ritirata in spazi minuti e privati realizzati, in questo caso, attraverso e nell'arte che viene quindi contestualizzata come una tensione appunto utopica verso una perfezione contenuta, da osservare e studiare dall'esterno o dentro cui rifugiarsi.

Ritroviamo una tensione analoga in *Nita Goes Home* e nel *Futuro non promette bene*, tra i fumetti di Davis quelli più esplicitamente legati a questioni ambientali e quindi a un approccio all'esplorazione narrativa della distopia e dell'utopia come trasfigurazione del presente.

Il racconto breve *Nita Goes Home* è ambientato in un mondo post collasso ambientale. Mona, la protagonista, vive dentro una cupola dove l'aria è depurata e la verdura geneticamente modificata viene coltivata in fattorie artificiali. Nel frattempo, la sorella Nita sopravvive assieme alla figlia Mina e al padre Michael, gravemente malato, nel mondo esterno : una baraccopoli smisurata nella quale perfino l'aria è irrespirabile e velenosa. Qui la dimensione utopica è quindi da un lato realizzata nell'artificialità delle cupole che tengono fuori il mondo-tutto, la Natura "reale" ormai compromessa e ora solo ricostruibile in laboratorio, e dall'altro è raggiungibile solo tramite una ritirata da quel mondo, tramite la costruzione di uno spazio sicuro ben protetto da confini definiti. Scopo di questi confini è sì la difesa fisica dello spazio utopico (filtrare l'aria, mantenere condizioni di umidità e temperatura utili alla coltivazione e via dicendo), ma anche la sua definizione : delineano un dentro come negazione od opposizione al fuori. È insomma uno spazio limitato (e quindi necessariamente elitario) simbolo di una tensione utopica non globale ma introflessa e locale di fronte alla catastrofe ubiqua esterna.

Nel *Futuro non promette bene*, la coppia di protagonisti cerca di costruire una propria oasi di pace vivendo in camper e coltivando le proprie verdure organiche. Nel frattempo, il mondo di fuori è contaminato dall'utilizzo di armi chimiche e vessato da una proto-dittatura contro la quale la protagonista si scontra (partecipa a marce e organizza attività collettive per manifestare la propria opposizione allo *statu quo*) per poi, tuttavia, ritornare alla bolla privata, sicura, "utopica" della propria dimora tra i boschi.

Per quanto si possa leggere *Il futuro non promette bene* come una allegoria degli Stati Uniti di Donald Trump⁴⁹, e per quanto la stessa autrice abbia rifiutato la lettura "distopica" del mondo della narrazione sottolineando come « non sia poi così diverso dal mondo in cui viviamo

⁴⁹ Oliver Gruner, « Gutter Politics : Graphic Novels in the Age of Trump », *European Journal of American Culture*, vol. 41, n° 2, 2022, p. 167-185.

ora »⁵⁰, il graphic novel mette in risalto alcuni aspetti cardine della narrativa dell'Antropocene e alcuni nodi dell'agire sociale che dall'Antropocene è scaturito : l'incertezza per il futuro e l'attenzione per un'agricoltura sostenibile, l'instabilità politica e l'inadeguatezza di un governo predatorio e quasi dittatoriale, e soprattutto la questione della genitorialità. Le persone bambine o neonate sono, per definizione, « futuro in potenza ». Sia che intendiamo la prole come garante e depositaria del diritto a un domani possibile, come Carla Benedetti nella *Letteratura ci salverà dall'estinzione*⁵¹, sia che la consideriamo una forza simbolicamente conservatrice contro l'emancipazione *queer*, come Lee Edelman in *No Future*⁵², l'infante è di fatto un « non ancora adulto », un soggetto che vive il presente proiettato in potenza verso il futuro che sarà invece che gravato da un passato già trascorso. Approcciare la questione dell'infanzia e quindi della genitorialità dalla prospettiva dell'Antropocene significa prendere posizione sulla sua specifica « assenza di futuro », accettandola come i vari movimenti per l'estinzione volontaria della specie o sfidandola, almeno sul piano simbolico e, di nuovo, privato, contrapponendovi la creazione-generazione di nuova vita. Non a caso, nodo centrale nel rapporto tra i protagonisti di *Il futuro non promette bene* è proprio la tensione e il dubbio verso la genitorialità possibile. La nascita che corona e chiude il libro si pone quindi come forte affermazione di rifiuto dello *statu quo* e dell'assenza di futuro che imperversa nel mondo esterno.

Sia in *Nita Goes Home* che in *Il futuro non promette bene*, quindi, la dimensione utopica è relegata a uno spazio sicuro e privato, separato geograficamente, simbolicamente o fisicamente dal mondo esterno, dal mondo naturale ormai irrecuperabile e inospitale sul piano biologico e/o politico.

Per contro, dei due racconti contenuti in *How to Be Happy* su cui intendo ora soffermarmi, *In Our Eden* sembra ribaltare questa costante della poetica di Davis. Almeno all'apparenza, infatti, propone una dimensione utopica sì ristretta ma esplicitamente collettiva e quindi politica. Nelle tredici pagine in cui si svolge vediamo una piccola comunità di raccoglitori e cacciatori. Vivono nella e con la Natura, seguendo la direzione di un uomo che si fa chiamare Adam e della sua compagna Eve. I riferimenti biblici alla *Genesi* sono espliciti ed esplicitati come allegoria

⁵⁰ Eleanor Davis e Graeme McMillan, « Cartoonist Eleanor Davis Introduces Readers to *The Hard Tomorrow* », *The Hollywood Reporter*, 21/10/ 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/eleanor-davis-introduces-readers-hard-tomorrow-1249106/>. [Ultimo accesso : 06/06/2024]

⁵¹ Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.

⁵² Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004.

dalle parole dello stesso Adam : « The fall from Eden is really an allegory for our transition from hunter-gatherers to an agrarian society [...]. Before the fall we lived in a utopia, free of artificial social constructs »⁵³.

Queste parole, e il conflitto che generano nella piccola comunità, chiariscono il contesto del racconto : non la rappresentazione del periodo prima della « caduta », e quindi la glorificazione di un'utopia perduta con le società agricole, ma il tentativo di ricostruire quell'utopia attraverso un ritorno alla Natura. Si intuisce quindi l'esistenza, fuori dai confini della comunità, del mondo moderno dal quale la comunità stessa ha scelto collettivamente di ritirarsi. Il progetto tuttavia fallisce, via via la comunità abbandona l'ardua impresa e ritorna al mondo esterno, lasciando da soli Adam ed Eve, che ritroviamo infine, emaciati ma felici, ad attendere l'illuminazione.

La tensione utopica di *In Our Eden*, che inizia come progetto collettivo, si riduce quindi ancora una volta a questione privata e lo spazio utopico si restringe a un interno definito, come in *Nita Goes Home* e *Il futuro non promette bene*, per negazione, per contrasto alla modernità che persiste, all'apparenza immutabile e inscalfibile, « là fuori ».

È interessante, in ultima analisi, che il racconto sia posto in apertura della raccolta, subito dopo una striscia senza titolo che può offrire una chiave interpretativa tanto al racconto nello specifico quanto all'intero volume e, per estensione, all'opera di Davis in generale. Il testo della striscia recita : « Write a story. A story about yourself. A story about your life. Now, believe it »⁵⁴. Di nuovo ritorna la dimensione privata e personale della narrazione, con un'abbondanza insistita di « your » e « yourself », al singolare : non « yourselves » né « ourselves ». Di conseguenza, il nostro Eden di *In Our Eden* è da intendersi come « nostro » dei narratori-protagonisti Adam ed Eve, non della comunità né dell'umanità intesa come soggetto collettivo ; l'Eden utopico si manifesta come spazio privato ed è possibile solo nella sua dimensione familiare a fronte di una ritirata dal mondo.

3. Jérémie Moreau e l'utopia come ritorno al mondo

Jérémie Moreau è un fumettista e illustratore francese, nato nel 1987. Ha studiato all'École des Gobelins di Parigi ed è tra gli autori più rilevanti e premiati della sua generazione. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti nell'ambito del suo lavoro a fumetti ricordiamo : il premio per i giovani

⁵³ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, op. cit., p. 6-7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1.

talenti al Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême nel 2012 ; i premi Château de Cheverny e di nuovo ad Angoulême nel 2013 per *La scimmia di Hartlepool*, su sceneggiatura di Wilfrid Lupano⁵⁵ ; il Fauve d'Or per *La saga di Grimr*⁵⁶ ; il BRAW alla Bologna Children's Book Fair nel 2021 per *Le Discours de la panthère*⁵⁷ e il Premio Strega Ragazze e Ragazzi nel 2024 per *I Pizzly*⁵⁸. Le sue opere sono perlopiù tradotte in italiano da Tunué, con l'eccezione di *Max Winson*, edito da Bao Publishing⁵⁹, del *Discours de la panthère*, in corso di pubblicazione nel 2024, e dei libri che ha scritto e illustrato per la collana Ronces di Albin Michel Jeunesse, da lui stesso diretta, ancora non tradotti.

Dopo un inizio in qualche misura erratico, che comprende libri per giovani (*Corri, Tempesta !*⁶⁰) e storie su testi altrui (*La scimmia di Hartlepool*), la produzione a fumetti di Moreau si fa via via più focalizzata a partire da *La saga di Grimr*. È qui, e poi in modo progressivamente più esplicito e radicale con i successivi *Penss e le pieghe del mondo*⁶¹, *Le Discours de la panthère* e *I Pizzly*, che l'autore si concentra sull'esplorazione narrativa dei nodi centrali dell'Antropocene : il rifiuto dell'antropocentrismo attraverso il ribaltamento del costruito del viaggio dell'eroe in *Grimr* ; la nascita dell'agricoltura come sfida e sforzo di dominazione in *Penss* ; l'istituzione della sepoltura e la nascita del culto dei morti come sovvertimento dell'ordine naturale nel *Discours de la panthère* e infine il ritorno alla Natura e a un'epoca precedente la grande divisione tra umano e animale negli ibridi dei *Pizzly*. Al centro di tutti questi libri c'è una profonda e puntuale riflessione sul rapporto tra l'umano e il resto dell'esistente, tra Natura e Cultura, fulcro ultimo dello slittamento ontologico che ha causato l'Antropocene e che ne è, come detto, la prima manifestazione filosofica. Tra questi, due testi sono di particolare rilevanza per l'analisi dell'utopia nell'opera di Moreau : *Penss e le pieghe del mondo* e *I Pizzly*.

Il primo, ambientato durante l'età della pietra, ha appunto per protagonista *Penss*. Malvisto dalla sua tribù perché poco avvezzo a contribuire alle necessità primarie del gruppo, l'adolescente passa gran parte del suo tempo in contemplazione delle bellezze del mondo che lo circonda. Verrà infine ostracizzato e cacciato dalla comunità assieme alla madre anziana perché nessuno dei due, per impossibilità geriatrica o per mancanza di volontà, contribuisce a sufficienza al fabbisogno di caccia e

⁵⁵ Wilfred Lupano, Jérémie Moreau, *La scimmia di Hartlepool*, Latina, Tunué, 2015.

⁵⁶ Jérémie Moreau, *La saga di Grimr*, Latina, Tunué, 2017.

⁵⁷ Jérémie Moreau, *Le Discours de la panthère*, Strasbourg, Éditions 2024, 2020.

⁵⁸ Jérémie Moreau, *I Pizzly*, Latina, Tunué, 2023.

⁵⁹ Jérémie Moreau, *Max Winson*, Milano, Bao Publishing, 2016.

⁶⁰ Chris Donner, Jérémie Moreau, *Corri, Tempesta !*, Latina, Tunué, 2016.

⁶¹ Jérémie Moreau, *Penss e le pieghe del mondo*, Latina, Tunué, 2021.

raccolta del gruppo. La madre non sopravvivrà all'inverno e Penss sarà costretto a mangiarne le carni per non soccombere alla fame.

Passato l'inverno, Penss avrà un'illuminazione sul funzionamento della Natura e comincerà a lavorare alla costruzione di un orto/giardino che segna, simbolicamente, la nascita dell'agricoltura e di conseguenza la fine della dipendenza dell'uomo dai capricci e dalla scarsità di risorse dei cicli naturali imperturbati.

Come ben esplorato, tra gli altri, da Marshall Sahlins in *L'economia dell'età della pietra*⁶² e da Stefano Radaelli in *Identità Preistoriche*⁶³, l'avvento dell'agricoltura non è stato quel passaggio netto e radicale che domina invece l'immaginario collettivo: la coltivazione non è stata l'invenzione o la scoperta di un singolo che ha segnato nettamente un prima e un dopo e non è intrinsecamente legata a concetti moderni di complessità sociale. Al contrario, l'agricoltura si è pian piano diffusa, simultaneamente, in diverse zone del mondo senza, al contempo, segnare un passaggio istantaneo tra società nomadi di cacciatori e raccoglitori a società stanziali. Cionondimeno, tenendo a mente la natura mitopoietica delle narrazioni, il valore simbolico della vicenda di *Penss* non è intaccato: da un punto di vista prettamente storico e socio-archeologico la nascita dell'agricoltura è stato un fenomeno complesso e non temporalmente puntuale; e tuttavia segna una demarcazione filosofica sull'ontologia dell'umano non secondaria. La coltivazione è, per *Penss*, l'opera dell'ingegno attraverso la quale l'uomo crea il proprio benessere, ma anche affermazione dell'agentività umana sul naturale da cui l'uomo va affrancandosi. Tale affermazione è al centro di *Penss e le pieghe del mondo* e del ribaltamento percepito della sua tensione utopica.

Gli sforzi di *Penss* di coltivare il proprio orto/giardino possono apparirci di primo acchito, appunto, sforzi verso un'utopia di benessere per l'umano. *Penss*, in quest'ottica, sarebbe l'eroe che, contro le avversità del mondo naturale e lo scetticismo dei suoi contemporanei, lotta per il miglioramento della vita di tutti. La tensione utopica sarebbe quindi l'azione di un singolo, ma azione estroflessa: non, come nei libri di Eleanor Davis, l'azione privata come rinuncia all'azione pubblica ma, al contrario, l'azione del singolo come simbolo di agentività sulla collettività e sull'esistente tutto.

È tuttavia necessario ricordare il contesto specifico da cui la volontà del ragazzo emerge. Dopo la morte e l'ingestione della madre, *Penss* afferma: « Tu. Mondo... tu, che permetti una cosa del genere. Me la pagherai »⁶⁴. Non, quindi, un atto teso al solo miglioramento delle

⁶² Marshall Sahlins, *L'economia dell'età della pietra*, Milano, Elèuthera, 2020.

⁶³ Stefano Radaelli, *Identità preistoriche*, Sestri Levante, Oltre Edizioni, 2023.

⁶⁴ Jérémie Moreau, *Penss e le pieghe del mondo*, op. cit., p. 55.

condizioni d'esistenza dell'umano, ma un gesto di sfida prima e di sottomissione poi della Natura. La sopraffazione del naturale a opera del culturale, per usare una terminologia cara ai filosofi dell'Antropocene. È qui che avviene il vero ribaltamento e la tensione utopica del libro si manifesta non nella creazione artificiale di un'utopia che rifugge e sovverte le leggi del naturale, ma nel rifiuto di questo stesso concetto, nella riconciliazione profonda tra Penss e il mondo e quindi, per estensione del simbolo, tra umano e non umano.

Il punto politico espresso nel libro, come confermatomi dall'autore stesso in una conversazione riguardante la sua opera, è l'abbandono di un agire sul mondo che, nonostante gli apparenti benefici sul breve e medio termine in termini di benessere e ricchezza, non può che essere sopraffacente e generare l'asimmetria tra Natura e Cultura che sta alla base dell'Antropocene.

Ritroviamo un concetto simile, ulteriormente raffinato, nei *Pizzly*. Qui una famiglia di orfani (fratello maggiore e fratello e sorella più giovani) di Parigi si trasferisce, poco più che per caso, in Alaska. Una fuga fortuita dalle frenesie di una vita difficile nel Capitalismo della metropoli e, soprattutto, una fuga simbolica dalla modernità. I due giovani saranno i primi a ritrovare l'orientamento in questo mondo lontano dalla tecnologia, mentre Nathan, il maggiore, si troverà spaesato e incapace di relazionarsi con un ambiente che, per quanto vessato e ferito dall'industrializzazione, mantiene il suo dominio sull'umano.

Nel corso del testo si fa un gran parlare di ibridi. Quegli stessi ibridi che Bruno Latour identifica sia come manifestazioni di una modernità risolta che come scarti della stessa modernità che li crea⁶⁵; quegli stessi ibridi che Donna Haraway indica come strada per il con-vivere e il con-morire, unica via d'uscita da quello che noi chiamiamo Antropocene e che lei definisce « problema ». Moreau dà corpo a questi ibridi nominando più volte i *Pizzly*, incrocio tra orsi polari e orsi grizzly emerso a seguito delle mutazioni del clima, fino a quando, nel finale, i protagonisti stessi non si trasformano in ibridi tra umano e animale, ricucendo la spaccatura tra naturale e culturale nata e per poco scampata in *Penss e le pieghe del mondo*.

Vale la pena notare che quello descritto da Moreau non è un « ritorno alla natura » come potrebbero intenderlo Hobbes e Locke o i teorici più contemporanei del mito del buon selvaggio. Non si tratta, qui, di rifuggire un ipotetico contratto sociale a favore di una animalità ferale. Si tratta di una trasformazione più radicale sul piano ontologico, il ritorno all'Era del Mito e a un mondo prima della Grande Divisione che ha dato forma e

⁶⁵ Vedi Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera, 2018.

quindi separato l'esistente in soggetti gli uni diversi dagli altri. Déborah Danowski ed Eduardo Viveiros De Castro dedicano buona parte del loro saggio *Esiste un mondo a venire ?* proprio alle tradizioni pre-colombiane relative a questo mondo indiviso e, soprattutto, alla rilevanza di tali cosmogonie per ripensare il nostro rapporto con il naturale e sanare la frattura da noi creata e che da esso ci separa.

In questo senso, quindi, *I Pizzly* si conferma un libro fondamentale sia per comprendere la poetica del suo autore che come presa di posizione politica attraverso la creazione di una « mitologia adeguata al presente ». Una mitologia sorretta dalla tensione utopica che prende le mosse dalle peculiarità ontologiche dell'Antropocene (la vita frenetica nel capitalismo sterile della grande metropoli) e, passando per il loro rifiuto (il viaggio in Alaska come mondo di soglia in cui il naturale è sotto assedio ma ancora resiste), giunge infine a un ritorno al mondo indiviso, all'accettazione e alla celebrazione di una nuova Era del Mito nella quale le asimmetrie ontologiche della contemporaneità sono appianate e risolte nell'ibridazione. E tutto ha inizio da un viaggio che è, irrevocabilmente, un viaggio di ritorno da un dentro a un fuori più grande che tuttora lo contiene. Non si tratta, quindi, di risolvere il conflitto tra naturale e culturale tramite un'azione antropica etica, né di muoversi alla ricerca di spazi vergini da conquistare o colonizzare, ma di realizzare l'utopia permettendo al culturale di fare ritorno a un naturale che lo riassorba come suo elemento paritario agli altri.

5. Un confronto e alcune riflessioni conclusive

Tanto nelle opere di Eleanor Davis quanto nei fumetti di Jérémie Moreau si respira una certa tensione utopica che è risposta alle sfide e alle minacce, pratiche o simboliche, dell'Antropocene : il Cambiamento Climatico e le crescenti disparità sociali ed economiche, il rapporto con l'altro e talvolta con l'animale o più in generale con il non-umano, le condizioni generali di esistenza dell'umano e la sua relazione ontologica con il resto dell'esistente.

È interessante come, in entrambi, il disfacimento insito nel mondo moderno abbia analogia radice. In *Penss e le pieghe del mondo* è esplicito come la sopraffazione del naturale da parte dell'umano si manifesti nella perversione di un'agricoltura intesa come volontà di dominio. In *In Our Eden*, Adam afferma : « Conflict is not natural. It's the result of the false agro-industrial system we're addicted to »⁶⁶. La radice del conflitto e della

⁶⁶ Eleanor Davis, *How to Be Happy*, op. cit., p. 8.

disparità ontologica che sfocerà poi nell'Antropocene risiederebbe, quindi, nei fondamenti della società agricola prima e agro-industriale poi. Di conseguenza, le utopie proposte, che sono rifiuto di quella disparità ontologica, assumono i connotati di un ritorno alla Natura inteso nel senso di un ritorno a una società pre-agricola : in Moreau la rinuncia all'agricoltura (Penss abbandonerà il proprio progetto) e il ritorno all'«era del mito»; in Davis le piccole bolle di natura che, per nell'impossibilità di un cambiamento sistemico, si contrappongono singolarmente all'industrializzazione esterna (le cupole di *Nita Goes Home*, l'Eden di *In Our Eden*, la dimora tra i boschi della coppia del *Futuro non promette bene*).

Cionondimeno, nel *corpus* dei due si registra un movimento opposto relativamente alla costruzione dell'utopia.

Se in Davis l'utopia è limitata alla sfera del privato e del domestico, alla costruzione di piccoli spazi sicuri ben delimitati e (si spera) ben difesi dalle iniquità del mondo esterno, in Moreau le possibilità dell'utopia, se ci sono, si manifestano a partire da un viaggio verso l'esterno-tutto, da un'azione sul e per certi versi per il mondo. È interessante, in questo senso, che le cosmogonie di riferimento dei due siano diametralmente opposte : il riferimento biblico di *In Our Eden* da un lato, ma anche in *Arte, perché ?* nella costruzione di bamboline a immagine e somiglianza dei propri creatori, le tradizioni precolombiane dei *Pizzly* dall'altro.

Le grandi religioni monoteiste sono notoriamente antropocentriche a partire dal mito di una creazione a immagine e somiglianza della divinità. In tale antropocentrismo, come sottolinea Yoichiro Nakagawa in un articolo provocatorio quanto lucidissimo⁶⁷, è insito il seme del dominio dell'umano sul naturale. Nella traduzione corrente del libro della *Genesi* è scritto : « Dio disse : “Facciamo l'uomo : sia simile a noi, sia la nostra immagine. Dominerà sui pesci del mare, sugli uccelli del cielo, sugli animali domestici, su quelli selvatici e su quelli che strisciano al suolo [...]». Vi do tutte le piante con il proprio seme, tutti gli alberi da frutta con il proprio seme” »⁶⁸. Entro i limiti della cosmogonia che implica un tale dominio, pertanto, una tensione utopica collettiva, fondativa, che sia risposta all'asimmetria tra umano ed esistente propria dell'Antropocene, non può che fallire. Nel rifiuto più o meno programmatico del fallimento esistenziale e collettivo, l'utopia di Eleanor Davis, che appunto si iscrive in queste coordinate mitologiche, è necessariamente limitata alla dimensione privata, introflessa, locale : l'uomo in quanto tale, in quanto

⁶⁷ Yoichiro Nakagawa, « Is Judeo-Christian Anthropocentrism Responsible for the Degradation of Global Environment ? Nomadic Pastoralism as the Origin of Civilization and Environmental Destruction », *The Journal of Economics*, vol. 63, n° 5-6, 2023, p. 157-182.

⁶⁸ *Genesi*, I, vv. 26-29.

agente collettivo creato a immagine e somiglianza del divino, non può opporsi al suo dominio sulla natura ; l'uomo in quanto singolo, nel suo spazio privato, forse, sì.

Da un punto di vista politico, è difficile leggere queste narrazioni senza percepirne il tono di resa : nell'impossibilità di agire sul mondo e di operare un cambiamento positivo globale, di realizzare davvero l'utopia, ciò che resta è l'effimera e limitata azione del singolo sul singolo (che può essere anche inteso come piccolissima comunità separata dall'esterno, come in *Nita Goes Home*).

L'utopia descritta da Moreau può al contrario apparire più vaga ma è al contrario più radicale, in quanto prevede il rifiuto totale e sistematico di un antropocentrismo inteso come superiorità dell'umano sul naturale. In particolar modo nei *Pizzly*, l'autore esplora cosmogonie altre che poggiano su un collettivismo fondativo e sono quindi, in qualche modo, trans-specifiche e intersezionali. Auspica un ritorno all'era del mito, un viaggio verso un esterno e un prima che sono e rimangono più grandi dell'interno nel quale la distopia dell'Antropocene ha preso il sopravvento. Qui lo spazio utopico è ancora definito per negazione (il mondo senza l'agricoltura in *Penss e le pieghe del mondo*, il mondo senza la modernità e senza la divisione nei *Pizzly*), ma il viaggio per raggiungerlo è opposto : dal dentro della modernità, del singolo, del giardino e della metropoli al fuori del mondo naturale.

C'è quindi una dimensione collettiva e una *call-to-action* politica in queste storie : i loro personaggi realizzano l'utopia per loro stessi ma senza perdere la loro valenza archetipica, simbolica e, appunto, collettiva. Se nei fumetti di Eleanor Davis l'utopia o perlomeno la resistenza alla distopia è circostanziata, limitata da pareti e staccionate che implicano il personalismo, in quelli di Moreau l'utopia è raggiungibile solo in un fuori indiviso.

Matteo Gaspari
(Ricercatore indipendente)