

ecologia politica



collana diretta da

Gennaro Avallone – Maura Benegiamo – Emanuele Leonardi

Bengi Akbulut (Concordia University, Montréal) – Viviana Asara (Università di Ferrara) – Stefania Barca (Universidade de Santiago de Compostela) – Niccolò Bertuzzi (Università di Parma) – Vando Borghi (Università di Bologna) – Laura Centemeri (EHESS, Paris) – Giacomo D'Alisa (Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra) – Alice Dal Gobbo (Università di Trento) – Salvatore De Rosa (Lund University Centre for Sustainability Studies) – Lorenzo Feltrin (University of Birmingham) – Veronica Gago (Universidad de Buenos Aires) – Paola Imperatore (Università di Pisa) – Joan Martínez-Alier (ICTA, Barcelona / Premio Balzan 2020) – Jason Moore (Binghamton University, New York State) – Davide Olori (Università di Bologna) – Luigi Pellizzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa) – Domenico Perrotta (Università di Bergamo) – Giorgio Pirina (Università Ca' Foscari, Venezia) – Ariel Salleh (University of Sydney / Nelson Mandela University) – Miriam Tola (Université de Lausanne)

RadicAzioni

Corpi, nature, tecnologie

a cura di
Claudia Cerulo e Rachele Cinerari



Nella collana *Ecologia politica* Orthotes Editrice pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.
I volumi sono sottoposti a *peer review*.

Publicazione finanziata con i contributi del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali Università degli Studi "G. Annunzio" Chieti e dall'Unione Europea, NextGenerationEU – Missione 4 Istruzione e ricerca – Componente 2, investimento 1.1 "Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)" progetto PRIN_2022 PANIC - Post-Apocalyptic Narratives in Italian Culture (2000-2022) CUP D53D23019920001.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



**Ministero
dell'Università
e della Ricerca**



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



Tutti i diritti riservati
Copyright © 2026 Orthotes, Napoli
ISBN 978-88-9314-542-8

Orthotes Editrice
www.orthotes.com

Nota collettiva

Questo libro viene pubblicato in un contesto politico, sociale e culturale che si muove in una direzione opposta rispetto alle riflessioni che contiene. Un mondo in cui gli stati si riarmano e attuano tagli alla sanità, alle politiche abitative, all'istruzione libera e gratuita rendendo i percorsi di chi fa ricerca sempre più compromessi dalla precarietà sistemica e dall'attacco ai campi del sapere femminista, ecologista, decoloniale, critico. Questa antologia è stata composta immaginando esistenze dignitose per tutte le creature e le comunità, mentre gli interessi capitalisti sacrificano con rinnovato vigore futuri di giustizia multispecie sull'altare di guerre, invasioni, occupazioni, persecuite attraverso la sfacciata violazione del diritto internazionale. Come ricercatorə, ma prima di tutto come persone e femministə biancə, la nostra posizione rispetto alle guerre imperialiste innescate negli ultimi anni, rispetto al genocidio delle popolazioni palestinesi e all'ecocidio che vi si produce insieme, non è neutra, è di parte. Guardiamo attentamente la corsa alle risorse strategiche che viola l'autodeterminazione dei popoli e ritempra forme di colonialismo e colonialità, senza lasciare che ci tolga forza per immaginare la possibilità di un mondo in cui le collettività possano autodeterminarsi e prefigurare futuri dignitosi per tutte le creature e le comunità che co-abitano il pianeta.

Elisa Bosisio, Claudia Cerulo, Rachele Cinerari,
Giulia Fabbri, Alice Parrinello, Carolina Pisapia,
Arianna Preite, Giulia Rignano, Chiara Xausa

Elisabetta Abignente, Claudia Cerulo,
Rachele Cinerari, Valentina Sturli¹

INTRODUZIONE

La crisi ecologica contemporanea non si manifesta soltanto come emergenza ambientale, ma come profonda frattura ontologica che mette in discussione le categorie attraverso cui è stato tradizionalmente compreso il rapporto tra soggettività, natura e tecnologia. Il soggetto che abita la contemporaneità vive un malessere epistemico e politico di portata planetaria, sintomo di un sistema di pensiero ancora legato a dualismi e gerarchie ormai inadeguati. L'eredità cartesiana della razionalità occidentale,² fondata sul binarismo mente/corpo e sulla separazione tra natura e cultura, ha prodotto non solo distorsioni teoriche ma anche effetti materiali profondamente dannosi³: dall'estrazione intensiva delle risorse alla negazione dell'agentività del non-umano, dalla colonizzazione dei corpi alla devastazione degli ecosistemi.

In risposta a questa crisi, le prospettive ecocritiche e transfemministe hanno offerto negli ultimi decenni strumenti teorici e pratici indispensabili per ripensare le relazioni tra corpi, ambienti e tecnologie. Teorie come il realismo agenziale,⁴ la trans-corporeità⁵, la relazionalità

¹ Pur essendo un lavoro realizzato in maniera collettiva, sono da attribuire a Elisabetta Abignente le pagine 11-12, a Claudia Cerulo le pagine 7-8, a Rachele Cinerari le pagine 9-10, a Valentina Sturli le pagine 12-13.

² V. PLUMWOOD, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London-New York 2002.

³ K.J. WARREN, *Ecological Feminism*, Routledge, London-New York 1994.

⁴ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Bloomington-Indianapolis 2007.

⁵ S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

del sé,⁶ le natureculture e i compost⁷, il corpo ecosistemico⁸ e la viscosità porosa⁹ convergono in una visione ecofemminista che ridefinisce la soggettività come nodo relazionale e co-emergente dall'intreccio di *agency* materiali e discorsive. Queste prospettive non si limitano a decostruire i binarismi del pensiero occidentale, ma propongono modalità alternative di abitare il mondo, riconoscendo l'interconnessione radicale tra forme di vita umane, più-che-umane e tecnologiche.

Muovendo da queste premesse, il workshop *RadicAzioni – Corpi, Nature, Tecnologie*, svoltosi il 27-28 febbraio 2025 nell'ambito del progetto *PRIN PNRR PANIC – Post Apocalyptic Narratives in Italian Culture*, ha rappresentato uno spazio di confronto e di ricerca condivisa tra ricercatorə, dottorandə e post-doc provenienti da ambiti disciplinari che intrecciano studi letterari, filosofia, studi culturali, antropologia, sociologia, studi ambientali. L'obiettivo del workshop di ricerca è stato quello di indagare, da prospettive plurali, le modalità attraverso cui le teorie e le pratiche ecofemministe possono contribuire a ripensare la relazione tra soggetto corporeo, ambiente, animali e tecnologia, nonché le loro rappresentazioni letterarie, artistiche e cinematografiche. Siamo partiti dall'osservazione di diverse possibilità di raccontare il senso della catastrofe, situandolo nel racconto sui processi climatici e nelle teorie ecologiche, per ampliare lo sguardo a diverse possibilità di osservare il presente. Un punto di partenza sorto dalle nostre riflessioni collettive è stata la consapevolezza di vivere già in un presente post-apocalittico, un punto spazio-temporale che deriva da una serie di catastrofi – coloniali, estrattive, ecologiche – per chiederci quali sono gli spazi di possibilità per il nostro futuro. Questa consapevolezza non genera paralisi, ma diventa sprone per immaginare forme di resistenza, cura e rigenerazione.

I contributi raccolti in questo volume nascono dagli interventi presentati e dal dialogo sviluppatosi in quei giorni di lavoro e di condivisione, e riflettono la ricchezza e la diversità degli approcci emersi

⁶ C. CUOMO, *Feminism and Ecological Communities*, Routledge, London-New York 1998.

⁷ D. HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

⁸ D. HILDYARD, *The Second Body*, Fitzcarraldo Editions, New York 2017

⁹ N. TUANA, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in S. Alaimo – S. Hekman (cur.), *Material Feminisms*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 188-213.

durante il workshop. Pur nella varietà dei linguaggi e dei riferimenti teorici, essi condividono la convinzione che le prospettive ecofemministe costituiscano oggi un orizzonte imprescindibile per ripensare la soggettività, l'etica e la conoscenza in un mondo attraversato da crisi ecologiche, sociali e tecnologiche.

Il volume si apre con il contributo di Giulia Rignano, che esplora il realismo agenziale di Karen Barad come proposta teorico-metodologica capace di ripensare le relazioni tra materia, conoscenza e responsabilità etica, intrecciando fisica quantistica, filosofia, femminismo e pedagogia. Partendo dalla biografia intellettuale di Barad – fisica teorica che attraversa confini disciplinari per interrogarsi su come fare ricerca in modo responsabile – l'articolo illustra i fondamenti di un'«etico-onto-epistemologia» che supera le dicotomie del pensiero occidentale (realtà/finzione, natura/cultura, soggetto/oggetto) ed estende il concetto di agentività oltre la sfera umana. Il realismo agenziale di Barad diventa così la cornice teorica che attraversa trasversalmente molti dei saggi successivi, offrendo un linguaggio comune per pensare l'intreccio indissolubile tra materialità e significazione.

Elisa Bosisio prosegue questa riflessione portando l'analisi sulle connessioni tra corpi, natura e tecnologia nel quadro del “capitalocene razziale”, dove patriarcato e neoliberismo convergono in nuove forme di dominio “fasciocapitalista”. Bosisio esplora come la riproduzione sociale e biologica, il linguaggio e l'estrazione di risorse siano intrecciati in un unico sistema di sfruttamento e dominio. Ogni corpo e dispositivo diventa nodo di una rete di valore capitalista. Le tecnologie digitali spesso non liberano, ma intensificano il controllo e la colonizzazione dei corpi femminilizzati e razzializzati. L'articolo individua però anche spazi di resistenza nelle pratiche di cura, nei linguaggi sovversivi e nelle alleanze multispecie, unendo ecofemminismo, studi postcoloniali e teoria dei media e invita a ripensare la tecnologia come campo politico di lotta e reinvenzione collettiva.

La critica alle false liberazioni e agli immaginari apparentemente sovversivi ma in realtà complici delle gerarchie esistenti è al centro del contributo di Giulia Fabbri, che propone una lettura femminista e antispecista di *Nightbitch* (2021) di Rachel Yoder. Analizzando come la metamorfosi della protagonista in cane – presentata come gesto di liberazione da una maternità normativa e oppressiva – finisca in realtà per riprodurre le gerarchie che intende sovvertire, Fabbri mostra i

limiti di un immaginario che, pur contestando i ruoli di genere eteropatriarcali, mantiene un impianto binario umano/animale che consolida la logica specista e antropocentrica. La trasformazione, lungi dal produrre un reale sovvertimento politico o relazionale, si risolve in un percorso individuale e depoliticizzato di autoaffermazione, rendendo *Nightbitch* un esempio di operazione mediatica in cui la critica al patriarcato si intreccia ma non si emancipa dalle strutture gerarchiche che subordinano le soggettività marginalizzate.

In contrasto con questa critica alla produzione contemporanea, il saggio di Carolina Pisapia esplora la rappresentazione dell'agentività della materia nella fiaba europea, sia nella tradizione che nelle riscritture contemporanee, con particolare attenzione al racconto *Una donna di pietra* (2003) di A. S. Byatt. Inserendo questa analisi nel contesto del "capitalismo petrosessoraziale" contemporaneo¹⁰, il contributo indaga come la dimensione animista e transbiologica della fiaba possa offrire uno strumento di reincanto dell'immaginario contro il disincanto operato dal sistema capitalista patriarcale. Attraverso la "speculative fabulation" harawayiana e il concetto di "compost", l'articolo evidenzia come la transbiologia fiabesca – con le sue metamorfosi, parentele "oddkin" e alleanze multispecie – possa decostruire le dicotomie natura/cultura e organico/inorganico.

La relazionalità, intesa questa volta come una tensione tra memoria e speculazione, tra trauma personale e storico e possibilità future, è al centro del contributo di Arianna Preite, che analizza il romanzo *L'Impulso* di Lidia Yuknavitch come pratica di creazione di un archivio speculativo che intreccia memoria, immaginazione e fabulazione decoloniale. Partendo dalla riflessione dell'autrice statunitense sulla scrittura "dalla ferita profonda" (ancestrale, storica, personale) e sviluppando l'analisi tra memoria critica del passato coloniale e speculazione utopica sul futuro, il contributo mostra come Yuknavitch costruisca una genealogia narrativa che trasforma il trauma in dispositivo generativo di mondi speculativi, in continuità con l'eredità di Kathy Acker e attraverso quella che l'autrice definisce "narrative transmography" – una metamorfosi fiabesca della memoria che emancipa il passato dall'essere un peso immobilizzante trasformandolo in una risorsa per un'immaginazione politica che si dispiega attraverso la narrazione.

¹⁰ P.B. PRECIADO, *Dysphoria Mundi*, Fandango, Roma [2022] 2023.

Il cinema diventa terreno privilegiato di indagine nel saggio di Alice Parrinello, che analizza *Le meraviglie* (2014) di Alice Rohrwacher come un film “contro-apocalittico” che trasforma la fine del mondo in una catastrofe già avvenuta: l’estinzione silenziosa del mondo contadino e delle sue relazioni ecologiche. Attraverso la prospettiva liminale di Gelsomina e della sua famiglia, Rohrwacher propone un’alternativa al realismo patriarcale del cinema post-apocalittico, fondando la resistenza su cura, collaborazione e coabitazione tra umano e non umano. Il suo cinema “vivo”, ecologico e materiale, restituisce al corpo e al paesaggio un ruolo centrale, incarnandosi in un atto politico e poetico, capace di immaginare nuove forme di vita e di resistenza.

Ponendo ancora una volta l’attenzione sul concetto di corporeità, questa volta immerso nell’immaginario acquatico come spazio di metamorfosi ecotransfemminista e decoloniale, contrapponendosi alle nuove utopie neoliberali di conquista del mare, come il “seasteading”. Chiara Xausa analizza *The Deep* (2019) di Rivers Solomon e *Broken From the Colony* (2021) di Ada M. Patterson. Xausa esplora l’oceano come luogo di memoria, resistenza e rigenerazione, dove l’immersione diventa gesto politico e poetico. In dialogo con le blue humanities e l’idrofemminismo di Alaimo e Neimanis, l’acqua è letta come materia viva e relazionale, capace di dissolvere i confini dicotomici tra umano e non umano. Su questa stessa traccia, a partire dal concetto di “selvaggio”¹¹, Claudia Cerulo esplora la rappresentazione dei corpi e della natura nel graphic novel contemporaneo attraverso l’analisi di *La saggezza delle pietre* di Thomas Gilbert. L’opera narra del percorso di ricerca identitaria della protagonista attraverso l’incontro con forme di vita vegetale, animale e minerale che progressivamente dissolvono i confini del suo corpo fino alla sua completa integrazione ecosistemica. Attingendo ai nuovi materialismi e applicandoli alle teorie che indagano l’*embodiment*¹² caratteristica medium-specifica del fumetto, il contributo dimostra come queste tecniche rendano visibile la porosità dei confini corporei, valorizzando l’agentività del non umano, trasformando il paesaggio da sfondo passivo a presenza attiva.

¹¹ J. HALBERSTAM, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, minimum fax, Roma [1974] 2023.

¹² E. SZÉP, *Comics and the body. Drawing, reading and vulnerability*, Ohio State University Press, Columbus 2020.

Partendo dall'etimologia di "apocalisse" come svelamento di un ordine nascosto, Rachele Cinerari esplora l'opera di Judith Schalansky, concentrandosi in particolare su *Verzeichnis einiger Verluste*, che rappresenta un esercizio di scrittura ecologica attraverso una dialettica tra assenza e presenza. Raccontando oggetti, luoghi e specie scomparsi, Schalansky utilizza il racconto della perdita in una forma di conoscenza, invitandoci a riflettere sul presente e sul passato, invece che su una narrazione catastrofistica del futuro. La sua prosa unisce rigore documentario e immaginazione, e riflette su come l'esperienza della vita sia esperienza di perdita; di un'estinzione che contiene tracce di dominio coloniale, violenza ambientale e oblio culturale. In questo gesto di catalogazione del perduto, Schalansky non cede alla nostalgia paralizzante ma inaugura una pratica di testimonianza che è anche atto politico: ricordare ciò che è scomparso significa assumere la responsabilità di ciò che ancora possiamo preservare, superando la prospettiva antropocentrica nell'interpretazione del mondo.

I saggi raccolti in questo volume tessono insieme una pluralità di voci, discipline e prospettive che convergono nell'urgenza di ripensare radicalmente i nostri modi di abitare i nostri corpi e il mondo. Dall'agentività della materia alla porosità dei corpi, dalle alleanze multispecie alle pratiche di cura e resistenza, dalle fabulazioni speculative alle poetiche della perdita, ciò che emerge è un orizzonte teorico-politico che rifiuta tanto il determinismo catastrofista quanto l'ottimismo acritico delle soluzioni tecnologiche. Le prospettive ecofemministe qui raggruppate e criticamente discusse ci invitano invece a riconoscere la nostra vulnerabilità condivisa, la nostra interdipendenza con forme di vita umane e più-che-umane, la necessità di pratiche di cura e di giustizia che attraversino i confini di specie, genere, razza e classe.

In un presente hauntologico, caratterizzato da un'assenza di futuro¹³ e segnato da violenze storiche e crisi sistemiche, questi contributi non offrono soluzioni definitive ma aprono spazi di possibilità. Propongono linguaggi, immaginari e pratiche per abitare le rovine del capitalocene con responsabilità etica e creatività politica. Ci ricordano che trasformare il mondo significa innanzitutto trasformare le categorie attraverso cui lo pensiamo, che ogni gesto di conoscenza è anche un gesto di responsabilità, e che nelle pieghe della perdita e della catastrofe possono germogliare forme inedite di resistenza, cura e rigenerazione collettiva.

¹³ C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.

RadiciAzioni non è dunque soltanto un titolo che evoca la radicalità necessaria del nostro agire, ma anche un invito a riconoscere nelle radici – quelle rizomatiche, interconnesse, sempre in relazione con l'ecosistema che le ospita – il modello per nuove forme di pensiero e di prassi. Radici che non fissano ma connettono, che non isolano ma intrecciano, che non dominano ma compongono, in una continua pratica di radicamento e trasformazione. È in questo spirito che offriamo questo volume come contributo a una conversazione collettiva, necessaria e urgente, sul futuro che vogliamo abitare insieme.

Giulia Rignano

UNA MATERIA MATERIALE
IL VIRTUALE E LA FINE DELLA DIFFERENZA IN KAREN BARAD

How can I be responsible for that which I love?

Karen Barad¹

1. *Sintonizzarsi ai confini*

Che genere di materia unisce fisica, filosofia, letteratura, stelle serpentine, femminismo, performatività di genere, elettroni, atomi, amore? Poesie, novelle, saggi, particelle, giustizia? Una materia che tiene insieme etica, ontologia, ed epistemologia.

Stavo svolgendo un dottorato in un'area molto astratta della fisica teorica, ma [...] che stessi facendo “solo teoria” non mi soddisfaceva quando si trattava di capire come potessi assumermi la responsabilità di ciò che amo: la fisica. Ero ben consapevole del fatto che la fisica è implicata nel complesso militare-industriale, nel colonialismo, nell'imperialismo, nel classismo, nel razzismo e in altre forme di oppressione; perciò, la domanda su cosa significasse fare ricerca in modo *respons-abile* in fisica è stata presente nella mia vita fin dalle prime fasi della mia carriera.²

Questa è Karen Barad. O meglio, queste sono le sue parole durante un dialogo con Malou Juelskjær, Helle Plauborg, e Stine Adrian nel 2017 a Torino.³ Il lavoro di Barad è difficile da inquadrare e la sua

¹ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, in *Dialogues on Agential Realism*, M. Juelskjær, H. Plauborg, S.W. Adrian (cur.), Routledge, Oxon-New York 2021, pp. 118-142, cit., p. 124. Le traduzioni sono mie tranne quando segnalato.

² *Ivi*, p. 119 [corsivo mio]. Barad scrive frequentemente “respons-ability”, con un trattino, per segnalare il legame tra *response* (risposta) e *ability* (abilità).

³ Malou Juelskjær è professoressa associata di psicologia sociale presso la Scuola danese di pedagogia dell'Università di Aarhus, in Danimarca; Helle Plauborg è professoræ associatæ presso la Scuola danese di pedagogia dell'Università di Aarhus, in Danimarca; Stine W. Adrian è professoræ associatæ di tecno-antropologia (*techno-anthropology*) presso l'Università di Aalborg, in Danimarca.

pubblicazione più completa, *Meeting the Universe Halfway* (2007), si colloca in effetti «a metà strada» fra molte cose.⁴ Questo testo ha dato un contributo fondamentale allo sviluppo delle ontologie relazionali e postumane dei Nuovi materialismi, intrecciando i lavori di Niels Bohr sulla fisica quantistica in particolare con le pratiche di soggettivazione di Michel Foucault e la teoria della performatività di genere di Judith Butler.

[...] una pratica di lettura onnivora e anti-disciplinare piuttosto insolita per una persona con una carriera in fisica, cresciuta nel nord-est degli Stati Uniti proprio alla fine del *baby boom*, del dopoguerra, del post-Sputnik: un'americana di seconda generazione appartenente alla classe operaia che è stata la prima della mia famiglia ad andare al college, senza alcuna aspettativa di diventare un'accademica. Il mio attraversamento dei confini e i miei modi indeterminati di essere non mi hanno mai permesso di inserirmi comodamente in uno spazio accademico.⁵

Questo «attraversamento dei confini» biografico incarna perfettamente la proposta teorica di Barad di un'«etico-onto-epistemologia», ossia l'indissolubile legame tra etica, ontologia ed epistemologia alla base del suo «realismo agenziale» (*agential realism*).⁶ Tale approccio si fonda su (almeno) tre assi principali: il superamento dell'antinomia tra realismo e antirealismo, tipica della filosofia occidentale, insieme a tutte le dicotomie che da essa derivano (realtà/finzione, verità/falsità, natura/cultura...); l'estensione del concetto di agentività oltre la sfera umana; e la riconsiderazione dell'agentività umana come già da sem-

⁴ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham-London 2007 (non tradotto in italiano). Si vedano tuttavia i saggi raccolti in ID., *Performatività della natura. Quanto e queer*, tr. it. R. Castiello, Edizioni ETS, Pisa 2017, e ID., *Incontrare l'universo a metà strada: Realismo e costruttivismo sociale senza contraddizione*, tr. it. V. Bortolami, in *Epistemologie. Critiche e punti di fuga nel dibattito contemporaneo*, L. Cabassa, F. Pisano (cur.), Mimesis, Milano 2023, pp. 119-167. Per un'introduzione, cfr. M. BERNARDINI, *Il realismo agenziale di Karen Barad*, «Quaderni Materialisti» n. 20, Mimesis, Milano 2021, pp. 159-169.

⁵ M. JUELSKJÆR – N. SCHWENNESEN, *Intra-Active Entanglements: An Interview with Karen Barad*, «Kvinder, Køn & Forskning. Feminist Materialisms» n. 1-2 (2012), pp. 10-23, cit. p. 11.

⁶ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 185.

pre intrecciata di agentività non umane.⁷ Ispirandosi a Foucault e alla critica post-strutturalista, Barad mette in discussione l'idea di linguaggio come mero "specchio" fra mente/soggetto e realtà/oggetto, alla base del realismo classico e fondamento del paradigma newtoniano-cartesiano della scienza moderna, che Barad sintetizza sotto il termine di «rappresentazionalismo».⁸ Con la fisica quantistica, tale critica si estende al modello ottico-geometrico della fisica classica, fondato sulle concezioni di spazio omogeneo e tempo lineare. Il realismo agenziale, anziché aspirare alla più accurata rappresentazione di una realtà mai del tutto accessibile, si preoccupa invece di essere «sintonizzato con l'intreccio degli apparati di produzione (*attuned to the entanglement of the apparatuses of production*)».⁹ Come osservava già Bohr, gli strumenti di misurazione nei laboratori partecipano attivamente alla costruzione metamorfica – non solo metaforica – della realtà.¹⁰ Barad rielabora questo principio fondamentale in chiave filosofica per formulare un metodo onto-etico-epistemologico che metta in discussione i «binari ben collaudati» del linguaggio della mediazione e li mostri in continuo divenire.¹¹

Alla metà degli anni Novanta Barad ha avviato la sua ricerca sintonizzandosi ai confini filosofici della fisica: «Perché le questioni fondamentali della teoria quantistica sono state lasciate principalmente ai filosofi? [...] La fisica non è immune dall'analisi femminista solo perché gli elettroni non sono ovviamente di genere (*are not obviously gendered*)».¹² Negli ultimi anni, invece, il realismo agenziale ha risuonato sempre più in senso inverso, con i lavori di Barad in ambito fisico a scuotere i confini delle discipline umanistiche. Come notano Birgit Kaiser e Katrin Thiele, che da tempo impiegano il realismo agenziale come metodo didattico nei loro corsi all'Università di Utrecht, i

⁷ Secondo Barad l'agentività (*agency*) non è un attributo individuale ma «la continua riconfigurazione del mondo». *Ivi*, cit., p. 151.

⁸ *Ivi*, pp. 38-56; 131-185.

⁹ *Ivi*, cit., pp. 29-30 Il termine "sintonizzazione" (*to attune*) significa letteralmente «accordarsi; mettere in sintonia, regolare secondo l'armonia del suono». Cfr. <https://www.etymonline.com/word/attune>.

¹⁰ Per approfondire i passaggi di Barad sul lavoro di Bohr, cfr. K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 97-131.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 30.

¹² K. BARAD, *A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics*, in *Teaching the Majority: Breaking the Gender Barrier in Science, Mathematics, and Engineering*, S.V. Rosser (cur.), Teacher's College Press, New York 1995, pp. 43-75, cit. pp. 69-71.

quadri analitici delle scienze umane restano in gran parte ancorati ai presupposti dello spazio euclideo e del tempo lineare.¹³ Tali modelli continuano a produrre rappresentazioni del sapere basate su «unità discrete e stabili» – specie, culture, testi o letterature nazionali – e faticano a rendere conto delle complesse interdipendenze di un mondo globalizzato e digitalizzato, che richiede invece di ripensare «i miti della teleologia, della filiazione e della parentela, così come le eredità dell'antropocentrismo e dell'eurocentrismo».¹⁴ Un avvertimento che risulta particolarmente significativo se rapportato alla scuola italiana, tuttora ispirata ai modelli ottocenteschi delle scuole francesi e tedesche: il primo, di stampo illuminista, che suddivide le materie disciplinari in unità distinte e complementari (biologia, letteratura, matematica...); il secondo, di ispirazione idealista, che privilegia un orientamento umanistico-filosofico e riflette la divisione sociale tra una scuola intellettuale e una tecnica, destinata alle classi lavoratrici.¹⁵ Nel proporlo a livello disciplinare, Kaiser e Thiele invitano a un cambiamento radicale di prospettiva, in cui i confini tra materie disciplinari vengano «ripensati e “sintonizzati”».¹⁶ La nozione di “sintonizzazione” assume qui il tono d'invito e non viene ulteriormente approfondita. Anche in *Meeting the Universe Halfway* compare soltanto marginalmente, ma rimanda a quattro declinazioni preziose: «sintonizzare», «essere in sintonia», «tenere in conto», e «prestare attenzione».¹⁷ Ognuna sembra mettere in luce un aspetto essenziale del realismo agenziale, che non produce rappresentazioni tra materie distinte da confrontare l'una con l'altra, ma si impegna piuttosto a rilevare il frequente richiamo fra i loro confini: «[...] l'etica, così come

¹³ Cf. B.M. KAISER – K. THIELE (cur.), *DiffRACTed Worlds, DiffRACTive Readings. Onto-Epistemologies and The Critical Humanities*, Routledge, London-New York 2018. Birgit Kaiser è professoressa associata di Letteratura Comparata e Estetica Transculturale all'Università di Utrecht. Kathrin Thiele è professoressa associata di Studi di Genere e Teoria Critica nel Dipartimento di Media e Studi Culturali all'Università di Utrecht.

¹⁴ *Ivi*, p. XIV.

¹⁵ Questi modelli sono stati assunti in Italia specialmente con la legge Casati del 1859 e reiterati con la riforma Gentile del 1923. Le recenti riforme che avrebbero dovuto destabilizzare questo modello enciclopedico e classista sono state l'alternanza scuola-lavoro e i Percorsi per le Competenze Trasversali e per l'Orientamento (PCTO) a partire dal terzo anno delle scuole superiori, rispettivamente con la riforma Moratti (2003) e Renzi (2015).

¹⁶ B.M. KAISER – K. THIELE (cur.), *DiffRACTed Worlds, DiffRACTive Readings*, cit., p. XIV.

¹⁷ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 72; p. 377; p. 29; p. 57.

viene intesa in una prospettiva realista agenziale, non corrisponde a come viene solitamente concepita nel rapporto tra scienza ed etica [...] che si basa su presupposti umanisti liberali e rende tale analisi insufficiente e tardiva. Al contrario, l'etica deve consistere nel porre domande di giustizia in ogni fase delle pratiche tecno-scientifiche».¹⁸ Lo scopo del realismo agenziale non è di stabilire differenze e forzare applicazioni, ma aprire a possibilità di comprensione reciproca: «La prima cosa che dovevo capire era come imparare a rendermi intelligibile a tutti i diversi non-scienziati con cui volevo, anzi dovevo, entrare in conversazione (*to be in conversation with*)».¹⁹ Procediamo allora in questa «alfabetizzazione agenziale», per prestare attenzione ai confini di una materia che si fa materiale comune tra filosofia, fisica, letteratura e pedagogia, al di là di differenze disciplinari e politiche.²⁰

2. Differenziare: una questione virtuale

Trovare un metodo che si sintonizzi con gli apparati di produzione della conoscenza significa innanzitutto elaborare un linguaggio capace di rendere giustizia al «materiale relazionale che è in gioco» dentro e fuori le aule e i laboratori.²¹ A questo scopo, Barad pone al centro della propria proposta la «diffrazione», la deviazione che le onde subiscono quando attraversano fenditure di dimensioni comparabili alla loro lunghezza d'onda. Barad si concentra su questa nozione come pratica e concetto, che rielabora a partire dalla fisica quantistica e in particolare dal principio di complementarità formulato da Bohr.²² La diffrazione rappresenta un fenomeno cruciale per quello

¹⁸ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., p. 140.

¹⁹ *Ivi*, p. 120.

²⁰ K. BARAD, *Reconceiving Scientific Literacy as Agential literacy, or Learning how to Intra-act Responsibly Within the World*, in *Doing Science + Culture*, S. Traweek, R. Reid (cur.), Routledge, New York 2000, pp. 221-258, cit. p. 221.

²¹ «[...] *the fabric of relationality that is at stake*». K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., p. 122.

²² Barad riprende il concetto di “diffrazione” anche da Donna Haraway, che ne aveva proposto un uso epistemologico alternativo a quello di “riflessione”, e ne approfondisce la valenza fisica e ontologica. Cfr. K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 39-71. Cfr. D.J. HARAWAY, *The Promises of Monsters: A Generative Politics for Inappropriate/d Others*, in *Cultural Studies*, L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (cur.), Routledge, New York 1992, pp. 295-337.

che la fisica classica definisce il problema del dualismo onda-particella. Questo paradosso riguarda la natura contraddittoria dell'elettrone, reso evidente dall'esperimento della doppia fenditura: a seconda delle condizioni sperimentali, l'elettrone può manifestarsi ora come onda, ora come particella, un comportamento considerato impossibile nei termini della fisica classica.²³ Seguendo il principio di complementarità di Bohr, Barad propone di pensare i fenomeni di «mutua esclusività» non in termini di contraddizioni ma di co-implicazione.²⁴ L'elettrone in diffrazione non preesiste come tale al suo incontro con la fenditura, né come onda né come particella, ma ciascuna configurazione si costituisce come effetto dell'«intra-azione» tra l'elettrone e la fenditura nel momento stesso dell'«osservazione» sperimentale.²⁵ In questo senso, il dualismo onda-particella dell'elettrone non è paradossale, ma «realmente ambiguo (*really queer*)».²⁶ Invece di ridurre l'incontro tra l'elettrone e la fenditura a una causalità lineare tra strumento e oggetto, la diffrazione apre la relazione fra conoscenza e realtà alla sfera della *virtualità*: una zona della materia non del tutto presente, ma i cui effetti sono, per così dire, realmente possibili. Lontano dagli usi più comuni del termine come sinonimo di “digitale” o di “simulazione”, Barad ne riprende il significato a partire dalla teoria quantistica dei campi, in cui il vuoto è popolato da fluttuazioni virtuali.²⁷ «La virtualità non è un rapido ritorno, un balenare dentro e fuori dall'esistenza con grande velocità, bensì l'indeterminatezza dell'essere/non-essere, una spettrale non/esistenza».²⁸ Informando la materia a livello microscopico delle

²³ Cfr. K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 100-121; pp. 293-336.

²⁴ *Ivi*, p. 293.

²⁵ *Ibidem*. Il neologismo «intra-azione» indica la costituzione reciproca di agenzialità intrecciate, contrapponendosi alla più comune “interazione”, che presuppone entità separate che agiscono causalmente l'una sull'altra. Cfr. *ivi*, pp. 214-236.

²⁶ *Ivi*, p. 182. Barad utilizza spesso il termine *queer* in riferimento all'atomo, per considerarlo come una creatura (*critter*) che oltrepassa il dualismo animato/inanimato. Cfr. K. BARAD, *Nature's Queer Performativity*, «Kvinder, Køn & Forskning» n. 1-2 (2012), pp. 25-53.

²⁷ Cfr. K. BARAD, *On Touching. The Inhuman That Therefore I Am*, «Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies» vol. 23, n. 3 (2012), pp. 206-223.

²⁸ K. BARAD, *Qual è la misura del nulla? Infinito, Virtuale, Giustizia*, in Id., *Performatività della natura*, cit., p. 100. In questo saggio, Barad dialoga con la spettralità di Derrida, riferimento non ancora presente in *Meeting the Universe Halfway*. Come tiene a ricordare in un saggio successivo a lui dedicato, il legame tra il realismo agenziale e l'*hauntology* derridiana è stato messo in evidenza a Barad dalla allora sua dottoranda Astrid Schrader e i lavori di Vicky Kirby. Cfr. K. BARAD, *On Touching. The Inhuman That Therefore I Am*, cit., p. 219.

particelle quantistiche, il virtuale predispose a una concezione del vuoto distinta da quella dello spazio euclideo dell'atomismo classico, che Barad riconosce alla base del modello della rappresentazione: «con Democrito l'“apparenza” fa la sua prima comparsa. Il tavolo è una massa solida di legno o un aggregato di entità discrete che si muovono nel vuoto?». ²⁹ L'atomismo, osserva Barad, inaugura così il problema del realismo, fondando la conoscenza su un vuoto concepito come distanza tra rappresentazione e mondo, e su una materia ridotta a oggetto di osservazione. È così che al nulla metafisico come assenza di materia, Barad sostituisce un vuoto generativo, «un'esplorazione gioiosa della virtualità, dove le particelle virtuali conducono esperimenti su essere e tempo». ³⁰ Questa concezione del vuoto implica una dinamica di «in/determinazione» della materia che non si articola tra entità separate in diversi punti spazio-temporali, ma a livello di «intrecci quantistici (*quantum entanglements*)». ³¹ Lo spazio cessa di essere un contenitore omogeneo, il tempo perde la sua direzione univoca, e ogni entità si rivela «fenomeno»: una materializzazione spazio-temporale in continua riconfigurazione. ³²

In questo quadro, il materiale del virtuale coincide con la materialità del passato: una zona assente del presente ma ancora attiva nel suo divenire. ³³ Non si tratta del deposito di un passato trascendente, immobile e immutato in attesa di essere conosciuto. Le sue articolazioni insistono e si ricostituiscono continuamente. Entrare in relazione con esso, più che rappresentarlo, significa allora differenziare ciò che si tocca di quel passato da ciò che, nel contatto, lascia altre sue possibilità in sospensione. ³⁴ L'escluso – «il tagliato» – non resta “fuori”

²⁹ ID., *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 48.

³⁰ ID., *On Touching. The Inhuman That Therefore I Am*, cit., p. 210.

³¹ ID., *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 270.

³² *Ivi*, cit., p. 179. Nei lavori di Barad il concetto di “fenomeno” non va inteso in chiave fenomenologica, ma deriva ancora una volta dall'uso che ne fa Bohr nella teoria quantistica: «In un certo senso, i fenomeni sono i nuovi atomi, non oggetti individuali ma piuttosto pratiche o azioni distribuite nello spazio e nel tempo». *Ivi*, p. 444.

³³ Oltre al dialogo con la spettralità di Derrida, il tempo messianico di Benjamin, la durata di Bergson, la virtualità di Deleuze, Barad pensa qui anche ai contributi contemporanei di Mark Rifkin, José Muñoz e Ruha Benjamin. Cfr. K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., pp. 126-127.

³⁴ Sto giocando qui con l'espressione di Barad, «Teorizzare toccando/Toccare teorizzando (*Theorizing Touching/Touching Theorizing*)», cfr. K. BARAD, *On Touching. The Inhuman That Therefore I Am*, cit., p. 209.

dalla sfera del reale, perché è già avvenuto, e si accorda piuttosto a fenomeni presenti come connessione sospesa nel fondale del presente.³⁵ Richiamandosi a Ruth Wilson Gilmore e alla necessità di segnalare gli «attriti della distanza politica», Barad propone di spostare l'attenzione dalle politiche dell'identità a una «*politica delle possibilità*».³⁶ Troppo spesso infatti la pratica del posizionamento è stata interpretata come l'affermazione di identità sociali, che rimandano a posizioni fisse e al loro relativo «punto di vista».³⁷ Nei termini del realismo agenziale, posizionarsi non implica una totalità di caratteri, ma la relazione fra fenomeni intra-attivi che ne formano specifiche connessioni, che non si limitano a evidenziare somiglianze o divergenze fra luoghi o eventi, ma mostrano come «quei luoghi o eventi siano fatti l'uno attraverso l'altro [...]».³⁸ Si delinea allora una metodologia che non si interessa delle differenze in quanto tali, ma degli «effetti che esse producono».³⁹ Da qui la necessità di offrire al materiale virtuale nuove fenditure per narrazioni ancora possibili.

³⁵ Barad usa il concetto di «taglio (*cut*)» come operatore di causalità intra-attiva, non lineare dell'«in/determinazione». K. BARAD, *Diffractioning Diffraction: Cutting Together-Apart*, «Parallax» vol. 20, n. 3 (2014), pp. 168-187, cit. p. 168. In questo orizzonte, Barad radicalizza la nozione butleriana di «esclusioni costitutive»: «[s] ebbene Butler invochi giustamente il riconoscimento della storicità della materia, ironicamente sembra presumere che essa derivi (ancora una volta) dall'agentività del linguaggio o della cultura. Fallisce nel riconoscere la dinamicità della materia» K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 64. Cfr. J. BUTLER, *Corpi che contano. Sui limiti discorsivi del sesso*, tr. it. S. Cappelli, Feltrinelli, Milano [1993] 1996, p. 37.

³⁶ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 246 [corsivo mio]. Cfr. R.W. GILMORE, *Abolition Geography: Essays Towards Liberation*, Verso Books, London 2022, pp. 106-107.

³⁷ Cfr. K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., pp. 470-471.

³⁸ *Ivi*, p. 246.

³⁹ *Ivi*, p. 72. Oltre a quelle di Haraway, risuonano anche le parole di Elsa Barkley Brown: «Dobbiamo riconoscere non solo le differenze, ma anche la natura relazionale di queste differenze. Le vite delle donne bianche della classe media non sono semplicemente diverse da quelle delle donne bianche, nere e latine della classe lavoratrice; è importante riconoscere che le donne della classe media vivono le vite che vivono proprio perché le donne della classe lavoratrice vivono le vite che vivono. Le donne bianche e le donne di colore non conducono soltanto vite diverse, ma le donne bianche vivono in larga parte le vite che vivono proprio perché le donne di colore vivono quelle che vivono» E. BARKLEY BROWN, *What Has Happened Here: The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics*, «Feminist Studies» vol. 18, n. 2 (1992), pp. 295-312, cit. pp. 288-289.

3. Narrazione materiale, creazione integrativa

Il realismo agenziale di Barad aiuta a sviluppare una sensibilità capace di percepire i fenomeni come materiale virtuale: non mere possibilità, ma segnali di un passato che, a seconda delle configurazioni che incontra, si articola nuovamente. La teoria dei campi quantistici, dopo tutto, invita a ripensare il tempo, la cui storia non si lascia narrare linearmente e che in senso stretto forse non si può proprio narrare.⁴⁰ Per questo Barad insiste sulla necessità di una scrittura che accanto al registro scientifico si faccia poetica e sia capace di mescolare generi diversi: non come «semplice espediente accademico» né come «soltanto gioco o creatività», ma la spia di una necessità etico-onto-epistemologica.⁴¹ Proseguendo l'intervista, Barad racconta infatti di come l'esperienza con la teoria quantistica dei campi le abbia reso difficile affidarsi al solo linguaggio discorsivo. «Provo questa sensazione a livello somatico di ciò che dicono le equazioni (*this felt sense in my body*), ma esprimerla a parole è estremamente difficile».⁴² Barad non mette semplicemente in opposizione il sentire corporeo e il pensiero astratto, ma mostra come il processo narrativo sia sempre attraversato da agentività che spesso eccedono, e talvolta contraddicono, il linguaggio logico-discorsivo. «Non ci si dimentichi che ciò che la teoria fisica dei quanti sfida è il rappresentazionalismo, quindi non consente una traduzione uno-a-uno dalla matematica all'inglese o a un'altra lingua [...]. Questo non significa che si possa dire tutto quello che si vuole di un'equazione, ma piuttosto che bisogna ripensare la traduzione stessa».⁴³ Comunemente si immagina che tradurre significhi sostituire un termine con un altro in base a un rapporto di equivalenza. Nei termini del realismo agenziale, si mostra invece la vera posta in gioco dell'incontro fra generi: «le questioni della virtualità (il dinamismo dell'in/determinazione), del nulla (in quanto non vuoto) e del silenzio (che non è vuoto di significato)».⁴⁴ Conoscendo l'opera di Barad, diventa evidente come queste riflessioni mirino a ripensare la «materialità della scrittura stessa»: da azione solipsistica, quale è

⁴⁰ Cfr. K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., p. 126.

⁴¹ *Ivi*, p. 133.

⁴² *Ivi*, p. 126.

⁴³ *Ivi*, p. 127.

⁴⁴ *Ibidem*.

concepita in senso moderno, a pratica in cui si attivano le intra-azioni di un passato che insiste nell'essere trasmesso in modo relazionale, decentra il linguaggio umano, e riconosce anche ad agentività non verbali la capacità di attivare la sfera virtuale in senso narrativo.⁴⁵

Barad trova un'eco significativa di questa esigenza nel romanzo breve *From Trinity to Trinity* della scrittrice Kyoko Hayashi, *hibakusha* (sopravvissuta) al bombardamento atomico di Nagasaki.⁴⁶ La protagonista, nel lutto per la perdita dei compagni di scuola a causa dell'esplosione, intraprende un viaggio verso il sito Trinity nel New Mexico, dove era stata testata la prima bomba al plutonio. Lungo questo viaggio, l'esperienza del corpo irradiato mostra come Trinity sia già dentro Nagasaki, e che Nagasaki già abiti in Trinity. In questa connessione materiale – che lega i luoghi attraverso la violenza nucleare inscritta nei corpi – Barad individua una «strana topologia».⁴⁷ Ciò che colpisce Barad è come la dimensione incarnata del lutto accompagni la sua costituzione narrativa: un racconto che si lega indissolubilmente al corpo irradiato dell'autrice e mostra l'intreccio di spazio, tempo e memoria oltre i confini della rappresentazione e della causalità lineare fra realtà e finzione. Un'operazione molto diversa dal porsi come osservatore esterno e «raccontare una storia su questo evento».⁴⁸ Somiglia piuttosto agli studi di biomimesi sulle stelle serpentine, creature marine che modulano il loro colore in relazione alla luce del fondale per comunicare e «vedersi».⁴⁹ Secondo Barad, la biomimesi mette bene a fuoco il punto cruciale di questa metamorfosi. La stella serpentina non riproduce semplicemente la luce ma la trasforma in un gesto di «disfacimento creativo (*creative undoing*)».⁵⁰ Un gesto che segna «non la riproduzione senza fine della somiglianza, ma l'attenzione alle differenze che contano (*attentiveness to differences that matter*)» nell'e-

⁴⁵ *Ivi*, p. 133.

⁴⁶ Cfr. K. HAYASHI, *From Trinity to Trinity*, Station Hill Press, New York 2010.

⁴⁷ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., p. 135.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ In *Meeting the Universe Halfway*, Barad si interessa alle stelle serpentine (*brittlestars*) per ripensare il senso della vista, normalmente attribuito a partire dalla configurazione bifocale e frontale degli occhi. La stella serpentina, priva sia dell'organo visivo sia di cervello, «vede» ciò che la circonda con tutto il corpo, senza distinzione tra stimolo e risposta, né tra organismo e ambiente. K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 382.

⁵⁰ *Ibidem*.

sercizio di tale imitazione.⁵¹ Secondo Barad la scrittura deve essere intesa similmente: non riproduzione di realtà, né sola decostruzione dei suoi segni, ma l'atto integrativo di «tagliare insieme-separatamente (*cutting together-apart*)» i fenomeni di cui è parte.⁵² Narrazioni che si fanno fili conduttori, cavi per immagini che si dileguano dalle cornici.

4. PET

Non sorprende, a questo punto, che Barad collochi la pratica dell'insegnamento al centro della propria scrittura, facendone non un tema collaterale ma un campo privilegiato di sperimentazione, come conferma l'ampia ricezione pedagogica del realismo agenziale.⁵³ Nell'ultima parte dell'intervista a Torino, Barad descrive i passaggi fondamentali della metodologia adottata con gli studenti del corso triennale su femminismo e scienza all'Università della California a Santa Cruz.⁵⁴ Il punto di partenza è sempre lo stesso: prendere un grande foglio di carta spessa su cui mappare almeno tre apparati di produzione intrecciati al fenomeno scelto. Non è un procedimento immediato. «Qualunque modalità [gli studenti] utilizzino, si ripresenta il problema del rappresentazionalismo, ovvero l'abitudine di considerare ciò che stanno facendo una rappresentazione di ciò che è».⁵⁵ Persino il termine "mappa" appare qui problematico, perché evoca l'idea di una realtà esterna da riprodurre fedelmente. L'obiettivo è invece sviluppare l'abitudine a percepirsi parte del fenomeno, che nell'atto stesso di essere esplorato muta e ci muta.

⁵¹ *Ibidem*. Sulla distinzione che Barad contribuisce a tracciare tra la *mimesis* come rappresentazione e come processo mimetico-creativo, cfr. K. RYBAČIAUSKAITĖ, *Towards a Diffractive Mimesis: Karen Barad's and Isabelle Stengers' Re-Turnings*, «Journal of Posthumanism» vol. 2, n. 3 (2022), pp. 139-150. Cfr. Gendered Mimesis <https://genderedmimesis.com/> e Homo Mimeticus <http://www.homomimeticus.eu/>.

⁵² *Ivi*, p. 394.

⁵³ Cfr. J.A. BUSTILLOS MORALES – S. ZARABADI (cur.), *Towards Posthumanism in Education. Theoretical Entanglements and Pedagogical Mappings*, Routledge, New York 2024. K. MURRIS, *Karen Barad as Educator*, Springer, Singapore 2022. Mi limito inoltre a citare in italiano un saggio a cui tengo molto perché utilizza il realismo agenziale di Barad come metodologia senza forzarne l'applicazione, forse non per caso occupandosi del fenomeno della coreografia: I. PIPICELLI, *Svelare il corpo. Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere*, «Culture Teatrali» n. 31-32 (2024), pp. 65-79.

⁵⁴ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., pp. 135-140.

⁵⁵ *Ivi*, p. 137.

Negli ultimi anni, Karin Murriss ha messo in dialogo il realismo agenziale di Barad con l'eredità pedagogica di Loris Malaguzzi.⁵⁶ Nell'immediato secondo dopoguerra, Malaguzzi partecipò al movimento di un gruppo di contadinə di Villa Cella, un borgo operaio vicino Reggio Emilia, per la creazione di quelle che alla fine degli anni Sessanta sarebbero diventate le prime scuole per l'infanzia laiche e autogestite in Italia.⁵⁷ Malaguzzi sistematizzò questa esperienza, che circolò poi a livello internazionale come il metodo dei "cento linguaggi" per l'infanzia, un approccio profondamente relazionale, improntato alla libera iniziativa dellə bambinə e sempre radicato nel contesto sociale e geografico in cui viene assunto.⁵⁸ Murriss intreccia questo approccio con il metodo diffrattivo di Barad per ripensare i «curricula nazionali neoliberali dominanti» nelle scuole di Città del Capo, in Sudafrica, e di Oulu, in Finlandia, dove attualmente insegna.⁵⁹ A titolo di esempio, analizza la classificazione tra animali domestici, selvatici, da allevamento e umani, tradizionalmente presentata come naturale nelle scuole primarie.⁶⁰ Per apprendere tali distinzioni, lə bambinə sono solitamente invitatə a elencare le caratteristiche di

⁵⁶ Karin Murriss è professoressa associata dell'Educazione della Prima Infanzia presso l'Università di Oulu (Finlandia) e professoressa emerita di Educazione presso l'Università di Cape Town (Sudafrica). Cfr. K. MURRIS, *Reading Two Rhizomatic Pedagogies Diffractively Through One Another: A Reggio Inspired Philosophy with Children for The Postdevelopmental Child*, «Pedagogy, Culture & Society» vol. 25, n. 4 (2017), pp. 117-138.

⁵⁷ L. MALAGUZZI, *History, Ideas, and Basic Philosophy: An Interview with Lella Gandini*, in *The Hundred Languages of Children: The Reggio Emilia Approach – Advanced Reflections*, C. Edwards, L. Gandini, G. Forman (cur.), Ablex Publishing, Westport Connecticut 1998, pp. 49-99.

⁵⁸ Il metodo Reggio Emilia ha fra le sue indicazioni fondamentali una relazione prioritaria con il contesto in cui viene assunto, piuttosto che con il suo luogo di origine. Una seconda prerogativa centrale è che il metodo si adatti all'iniziativa dellə bambinə, cui viene riconosciuta non soltanto la capacità di esplorazione, ma anche di elaborazione creativa fin dai primi anni di vita. Il titolo "I cento linguaggi dei bambini" risale originariamente a una mostra del 1980 che documentava l'esperienza delle scuole di Reggio Emilia: il catalogo, per esemplificare il metodo, era costruito interamente sulle produzioni creative dellə piccolə. Da allora il modello elaborato da Malaguzzi si è diffuso a livello internazionale sotto il nome di *Reggio Children*. Di recente è uscita in italiano la nuova edizione del volume C. EDWARDS – L. GANDINI – G. FORMAN (cur.), *I cento linguaggi dei bambini*, Edizioni Junior, Bergamo 2017.

⁵⁹ K. MURRIS, *Karen Barad as Educator*, cit., p. 2.

⁶⁰ ID., *Reading Two Rhizomatic Pedagogies Diffractively Through One Another*, cit., pp. 8-9.

ciascuna categoria in base a differenze e analogie. Murriss propone di superare questa «analisi sommatória» delle proprietà che definiscono, ad esempio, la categoria dell'«animale domestico (*pet*)». ⁶¹ Invita, invece, a disfare l'animale domestico come unità discreta e reintegrarlo creativamente con l'intreccio di fenomeni di cui si articolano le sue possibilità costitutive. A questo scopo, dice Murriss, “cento linguaggi” si attivano:

[...] antropologico (il trattamento degli animali domestici nelle varie culture), storico (la mappatura della sua domesticazione), etico-estetico (il taglio della coda), politico (la composizione del cibo per cani, gli allevamenti di cuccioli), giuridico (i diritti degli animali), studi sui media o letterari (gli animali domestici come personaggi nella letteratura). ⁶²

Tutt'altro che semplice lavoro di classificazione, per cento linguaggi che si attivano, altrettante modalità di ascolto si sintonizzano. Un «genere di ascolto», continua Murriss, «che non avviene con una parte specifica del corpo, ad esempio con l'organo “orecchio”, ma nella relazione attraverso l'azione [...], la documentazione, le mappe mentali, la registrazione delle domande su carta, intra-agendolo e diffrangendolo continuamente». ⁶³ In questo contesto, non si imparano a conoscere le proprietà delle entità, ma le possibilità. Connessioni che non vanno né inventate né scoperte, ma incontrate attraverso modalità conoscitive che non prevedono il solo apprendimento discorsivo. Nelle parole di Juelskjær, Plauborg e Adrian, ricordando il loro dialogo con Barad: «Leggere è spesso associato a testi scritti, ma non dev'essere così necessariamente: può anche riguardare la lettura di un'equazione, di un esperimento, di un disaccordo, di un poster, di una canzone [...] – una tendenza a letture di fenomeni che altrimenti verrebbero trascurati». ⁶⁴ Praticando queste forme di lettura, scrittura e ascolto, diventa allora difficile trattare le materie come entità da distinguere, confrontare e applicare. Suona più intuitivo accostarsi a ogni materia come il materiale che si connette alle azioni – presenti e realmente

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ivi*, p. 14.

⁶³ *Ivi*, p. 16.

⁶⁴ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogues on Agential Realism*, cit., p. 149.

assenti – di chi si dispone a conoscerla. Non è forse un caso che il realismo agenziale di Barad prenda spesso a materia di riferimento la letteratura, in cui nessun *pet* è mai solo quello.

5. Conclusioni

Alla domanda iniziale su come assumersi la responsabilità di ciò che si ama, connettersi alle sue possibilità costitutive si è rivelato parte essenziale della risposta.⁶⁵ Con il realismo agenziale di Barad, ho cercato di rendere evidente come tali connessioni non coincidano con relazioni di identità né con semplici inclusioni di differenze. Sono piuttosto le specifiche «conversazioni» che attraversano questi termini – le loro durate, i loro incontri e i loro mancati incontri – a delineare l'orizzonte di un'auspicata «politica delle possibilità».⁶⁶ In queste conversazioni si espande una materia che non è più un mezzo per parlare di qualcosa o qualcuno, ma materiale di articolazioni impreviste.

Variano così anche le traduzioni: *How can I be responsible for that which I love?* non è soltanto “Come posso essere responsabile di ciò che amo?”, come se io e ciò che amo fossimo due entità distinte in una relazione unidirezionale, ma anche: “[c]ome posso *rispondere* di ciò che amo?”, ovvero quali possibilità mi attraversano e con cui posso entrare in relazione in modo responsivo, tenendo conto, cioè, di ricevere a mia volta un'azione da ciò verso cui sono responsabile, come fa l'amore? E infine, forse la più importante: “[c]ome posso essere responsabile *per* ciò che amo?”; perché, indipendentemente dalla materia in questione, è per chi o ciò che si ama che si diventa con responsabilità.

⁶⁵ K. BARAD – M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogue with Karen Barad*, cit., p. 124.

⁶⁶ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 246. Nel tempo “conversazione” è venuto a indicare soprattutto lo scambio verbale o discorsivo. L'etimologia ricorda però un significato più ampio: l'azione di frequentarsi, di stare insieme, dal latino *conversari*, composto da *con-* (“insieme”) e *versari* (“dimorare, trovarsi”). Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/conversazione/>.

Bibliografia

- K. BARAD, *A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics*, in *Teaching the Majority: Breaking the Gender Barrier in Science, Mathematics, and Engineering*, S.V. Rosser (cur.), Teachers College Press, New York 1995, pp. 43-75.
- , *Reconceiving Scientific Literacy as Agential Literacy, or Learning How to Intra-act Responsibly Within the World*, in *Doing Science + Culture*, S. Traweek, R. Reid (cur.), Routledge, New York 2000, pp. 221-258.
- , *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» vol. 28, n. 3 (2003), pp. 801-833.
- , *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham-London 2007.
- , *On Touching. The Inhuman That Therefore I Am*, «Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies» vol. 23, n. 3 (2012), pp. 206-223.
- , *Nature's Queer Performativity*, «Kvinder, Køn & Forskning» n. 1-2 (2012), pp. 25-53.
- , *Diffractioning Diffraction: Cutting Together-Apart*, «Parallax» vol. 20, n. 3 (2014), pp. 168-187.
- , *Performatività della natura. Quanto e queer*, tr. it. R. Castiello, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- , *Troubling times and ecologies of nothingness: re-turning, re-memembering, and facing the incalculable*, «New Formations» vol. 92 (2017), pp. 56-86.
- , *Incontrare l'universo a metà strada: Realismo e costruttivismo sociale senza contraddizione*, tr. it. V. Bortolami, in *Epistemologie. Critiche e punti di fuga nel dibattito contemporaneo*, L. Cabassa, F. Pisano (cur.), Mimesis, Milano 2023, pp. 119-167.
- E. BARKLEY BROWN, "What Has Happened Here": *The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics*, «Feminist Studies» vol. 18, n. 2 (1992), pp. 295-312.
- M. BERNARDINI, *Il realismo agenziale di Karen Barad*, «Quaderni Materialisti» n. 20 (2021), Mimesis, Milano, pp. 159-169.
- J.A. BUSTILLOS MORALES – S. ZARABADI (cur.), *Towards Posthumanism in Education. Theoretical Entanglements and Pedagogical Mappings*, Routledge, New York 2024.
- J. BUTLER, *Corpi che contano. Sui limiti discorsivi del 'sesso'*, tr. it. S. Cappelli, Feltrinelli, Milano [1993] 1996.

- C. EDWARDS – L. GANDINI – G. FORMAN (cur.), *I cento linguaggi dei bambini*, Edizioni Junior, Bergamo 2017.
- W. GILMORE, *Abolition Geography: Essays Towards Liberation*, Verso Books, London 2022.
- D.J. HARAWAY, *The Promises of Monsters: A Generative Politics for Inappropriate/d Others*, in *Cultural Studies*, L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (cur.), Routledge, New York 1992, pp. 295-337.
- K. HAYASHI, *From Trinity to Trinity*, Station Hill Press, New York 2010.
- M. JUELSKJÆR – H. PLAUBORG – S.W. ADRIAN, *Dialogues on Agential Realism*, Routledge, Oxon-New York 2021.
- M. JUELSKJÆR – N. SCHWENNESEN, *Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad*, «Kvinder, Køn & Forskning. Feminist Materialisms» n. 1-2 (2012), pp. 10-23.
- B.M. KAISER – K. THIELE (cur.), *Diffractioned Worlds, Diffractive Readings. Onto-Epistemologies and the Critical Humanities*, Routledge, London-New York 2018.
- L. MALAGUZZI, *History, Ideas, and Basic Philosophy: An Interview with Lella Gandini*, in *The Hundred Languages of Children: The Reggio Emilia Approach – Advanced Reflections*, C. Edwards, L. Gandini, G. Forman (cur.), Ablex Publishing, Westport (CT) 1998, pp. 49-99.
- K. MURRIS, *Reading Two Rhizomatic Pedagogies Diffractively Through One Another: A Reggio Inspired Philosophy with Children for the Postdevelopmental Child*, «Pedagogy, Culture & Society» vol. 25, n. 13 (2017), pp. 1-20.
- , *Karen Barad as Educator*, Springer, Singapore 2022.
- I. PIPICELLI, *Svelare il corpo. Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere*, «Culture Teatrali» n. 31-32 (2024), Edizioni di Pagina, Bari, pp. 65-79.
- K. RYBAČIAUSKAITĖ, *Towards a Diffractive Mimesis: Karen Barad's and Isabelle Stengers' Re-Turnings*, «Journal of Posthumanism» vol. 2, n. 3 (2022), pp. 139-150.

CORPI, NATURE E TECNOLOGIE
TRA CAPITALE AVANZATO E “NUOVI” FASCISMI

Viscere | device | miniere

Il mio utero e il mio laptop. Sono questi i luoghi da cui comincio a guardare il presente. E tento di farlo fino a raggiungere le miniere di coltan e cobalto nella Repubblica Democratica del Congo (RDC). Questo presente stratificato provo a *vivosservarlo*, a tracciare percorsi di analisi, e scrivo senza liberarmi dalla forza di gravità politica che mi riporta alla materialità sessuata del mio corpo, e a quella della tecnologia su cui si muovono le mie dita e i miei occhi nelle geografie intersezionali di un “capitalocene razziale”¹ segnato dalle ferite aperte dalla violenza coloniale. Percorrerò le relazioni tra uteri, piattaforme e miniere. Proverò a farlo in tre “atti”, seguendo discorsi che penetrano gli uteri e la sessualità per ri/produrre la nazione bianca attraverso il dispositivo della “famiglia naturale”: discorsi che corrono, si gonfiano, su piattaforme tutt’altro che neutrali, ospitate da infrastrutture costruite con le risorse strappate alla terra da corpi schiavizzati nella RDC. Questo capitolo è una mappa. E con questa mappa non pretendo di offrire un quadro nitido, né tantomeno un’immagine universale del presente. Intendo piuttosto far operare il concetto di “interconnessione” come dispositivo critico, un gesto di orientamento per riconoscere come i processi di sfruttamento e di dominio delle donne e delle soggettività non conformi si costruiscono lungo linee che ci spingono fuori da “noi”. Ogni atto porta lo stesso titolo. Ciascuno è accompagnato da un numero che segna il mio incedere. Partirò dal mio utero, con l’atto I. Qui indagherò l’uso che di questo organo fanno nazioni e governi, interrogando le politiche familiste e

¹ F. VERGÈS, *Racial Capitalocene: is the Anthropocene Racial?*, in *Futures of Black Radicalism*, G.T. Johnson, A. Lubin (cur.), Verso, London-New York 2017, pp. 72-82.

nataliste che lo inscrivono nell'Italia del governo Meloni. Mi muoverò orizzontalmente, leggendo le assonanze tra il mio *qui* e le politiche antifemministe degli Stati Uniti di Donald Trump, alleato del governo italiano. Le somiglianze e le differenze mostreranno come le politiche antifemministe, securitarie e razziste si sostengono a vicenda nell'urgenza delle destre di tutelare e, dunque, paradossalmente, creare società pure, bianche e "a rischio". Si vedrà come la minaccia economica del "nero" e del "migrante" celano l'involontà di mettere in discussione la nozione di scarsità e la razionalità del capitalismo neoliberale, fondato sulla crescita senza sosta e sullo sfruttamento dei corpi riproduttivi delle donne come origine della nazione. Nell'atto II mi sposterò nello spazio digitale degli account Meta che utilizzo quotidianamente, governati da politiche allineate a quelle del governo federale statunitense, e incombenti anche a un oceano di distanza. Mi interrogherò sul ruolo delle politiche linguistiche e discorsive che prendono corpo a partire dallo spazio online, richiamando le teorie femministe che insistono sulla performatività del linguaggio. Quelle che non esiterò a definire vere e proprie "politiche linguistiche" non si riducono a scelte lessicali: sono operatori della ri/produzione di immaginari, orizzonti relazionali e modelli comunicativi che plasmano i mondi patriarcali e razzisti che abitiamo e da cui, a loro volta, essi sono plasmati. Nell'atto III rifletterò sui supporti materiali che ospitano e moltiplicano la digitalizzazione, e i nostri attraversamenti discorsivi e affettivi online. Dall'utero alla discorsività digitalmente mediata il passo è breve, ma le distanze si ampliano quando seguiamo senza fare soste i fili che passano dal software all'hardware. L'atto III spingerà lo sguardo verso la Repubblica Democratica del Congo, seguendo – ancora parzialmente – le storie di dolore e spossessamento delle comunità che estraggono le risorse per fabbricare i nostri supporti hardware. La traccia che conduce fin qui sembra più sottile, frammentata, quasi spezzata. Eppure, non solo le imprese del settore software e dei servizi digitali come Meta, ma anche quelle dell'hardware come Apple e Microsoft, dedicate alla produzione di computer e componenti, stringono oggi alleanze importanti con i governi di destra e contribuiscono alla produzione delle infrastrutture del presente. Ogni atto porta lo stesso titolo, si diceva: "governare la matrice". È lavorando con – e attraverso – la parola "matrice" che seguirò le trame dense tra ventre, social media, portatile e miniere nel mezzo di una congiuntura "fasciocapitalista" in cui le differenze tra menti, corpi e strumenti si opacizzano al ser-

vizio di ottimizzazione e normazione, annebbiate dalle complicità tra legislatori cristiani, conservatori, nazionalisti, e amministratori delegati delle maggiori corporation dell'ICT. Dal latino *matrix*, matrice designa tanto il sito della gestazione quanto, nelle tecnologie digitali, quei dispositivi che producono forme di vita differenziali in ambienti algoritmici operativi nella «organizzazione materiale “multinazionale” della produzione e della riproduzione della vita quotidiana». ² *Matrix*, la matrice, è, dunque, «un luogo o un medium in cui qualcosa ha origine». ³ Anche la miniera, in questo orizzonte, è matrice. La rinnovata convergenza tra neofondamentalismo e neoliberalismo, un'alleanza a tutti gli effetti “tecnopolitica” e “tecnopatriarcale”, viene sancita in mondovisione il 20 gennaio 2025, alla Rotonda del Campidoglio, quando le teste di Big Tech hanno circondato il corpo di Donald J. Trump, accompagnandolo in una performance trionfale, e iconograficamente aggressiva e programmatica, durante la cerimonia del suo secondo insediamento presidenziale. Una celebrazione storica da cui continuare a sondare le dinamiche attraverso cui operano le complicate, e solo apparentemente contraddittorie, intersezioni tra «elementi di ipermodernità e schegge di neoarcaismo». ⁴ È l'osservazione della cerimonia che segna la mia urgenza di scrivere. Il corpo di Trump, le sue parole, la presenza di Mark Zuckerberg (Meta), Tim Cook (Apple), Sundar Pichai (Google/Alphabet) e di Giorgia Meloni, tra gli altri ospiti, attivano una riflessione sulle relazioni che oggi danno forma alle alleanze “fasciocapitaliste” globali attorno alle matrici umane e non, “naturali” o tecnologiche. Uteri, tecnologie e miniere sono le matrici che attraversano e segnano questo scritto. Le prime mi abitano e producono. Le ultime sono distanti sulle carte geografiche, ma le loro tracce infestano il movimento dei miei occhi che scorrono su uno schermo, stanno nel tocco delle mie dita sulla tastiera alimentata da una batteria ricaricabile che implica presenze ingombranti. Queste matrici sono siti inaggrabili se si vogliono comprendere le politiche

² D. HARAWAY, *Un manifesto per cyborg: scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in Id., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano [1985] 2018, p. 61.

³ B. ETTINGER citata in S. LEWIS, *Cyborg Uterine Geography: Complicating 'Care' and Social Reproduction*, «Dialogues in Human Geography» vol. 8, n. 3 (2018), p. 303.

⁴ R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Luca Sossella, Roma 2008, p. 42.

del ventunesimo secolo segnato dalle alleanze tra Big Tech e i blocchi conservatori su scala globale che le governano per produrre le loro infrastrutture patriarcali, razziste, liberticide e addirittura mortifere. Tra sentieri giurisprudenziali, trame discorsive e filiere produttive, la mappa che propongo è un taglio – uno tra i molti percorribili – nella densità del presente. Da qui, a partire dai nostri corpimenti, è forse possibile intravedere frammenti di mondo per esercitare una critica che non separi ciò che nelle agende governamentali fasciocapitaliste è inscindibile. Ma anche per immaginare mondi altrimenti da queste zone di contatto.

Governare la matrice. Atto I

Lo sguardo femminista è ciò che mi orienta, poiché attraverso la nozione di “riproduzione sociale” consente di riconoscere l’interdipendenza come una grammatica che dà forma e materia al mondo. Con riproduzione sociale intendo quell’insieme di dinamiche che rendono possibile la vita in un determinato contesto, più o meno ampio, prendendosi carico di ciò che, materialmente e discorsivamente, è necessario affinché essa possa continuare. L’ultima visita ginecologica prima del workshop *RadicalAzioni. Corpi, nature e tecnologie* è il mio *standpoint* trans-femminista, e, mentre l’ecografo indaga la carne, finisco per domandarmi se la sonda stia investigando un organo muscolare cavo o piuttosto un “luogo pubblico”.⁵ Scrivo dall’Italia, una geolocalizzazione importante per comprendere come le politiche nazionaliste siano visceralmente legate alla matrice-utero. La storia dell’irreggimentazione dei corpi riproduttivi nelle agende economico-politiche occidentali muove lungo temporalità profonde. Chiama in causa le logiche corporee dell’accumulazione originaria, affondando nelle carni arse delle *abortion doulas* bruciate come streghe sui roghi europei tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo,⁶ e nei ventri colonizzati e capitalizzati delle donne nere sulle coste occidentali dell’Africa del Triangolo Atlantico⁷ e nelle piantagioni nel sud degli Stati Uniti.⁸ Ma è con l’affermarsi delle

⁵ B. DUDEN, *Il corpo della donna come luogo pubblico. Sull’abuso del concetto di vita*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

⁶ S. FEDERICI, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l’accumulazione originaria*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015.

⁷ F. VERGÈS, *The Wombs of Women. Race, Capital, Feminism*, Duke University Press, Durham-London 2020.

⁸ A. DAVIS, *Donne, razza e classe*, Alegre, Roma [1981] 2018.

pratiche di governo della popolazione – laddove la ragion di stato accompagna la formazione degli stati-nazione⁹, e la seconda rivoluzione industriale impone nuove spartizioni binarie dei ruoli sociali¹⁰ – che i corpi riproduttivi diventano territorio di regolazione scientifica, in parallelo all’emergere della demografia come forma di sapere economico-amministrativo. Il ventesimo secolo postbellico segna un ulteriore passaggio nelle politiche ri/produttive: le conferenze ONU, in particolare la Conferenza Internazionale sulla Popolazione e lo Sviluppo del 1994 a El Cairo, aggregano in modo viziato la questione dei diritti riproduttivi (contraccezione e aborto) a quella del sovrappopolamento imputato alla sessualità sregolata delle comunità razzializzate, aggirando l’analisi delle ingiustizie strutturali nell’accesso alle scelte riproduttive.¹¹ “Governare la matrice” è indispensabile anche per gestire la crisi nel campo della riproduzione sociale prodotta dalle misure di austerità adottate dai governi per controllare la lunga crisi economico-finanziaria esplosa nel 2007.¹² In questo quadro, l’incarcerazione di massa con le sue forme di lavoro schiavo e la violenza poliziesca a scapito delle comunità razzializzate negli USA,¹³ come la precarizzazione di lavoro ed esistenza accompagnata dall’incremento dei dispositivi statali autoritari in Europa,¹⁴ si affiancano a politiche che chiudono, esternalizzano, le frontiere e immaginano piani per la “remigrazione”, mentre spingono ad aberranti forme di tutela (e creazione) di una comunità originaria (e immaginata) bianca. All’interno dell’orizzonte descritto, i corpi riproduttivi delle donne si riconfermano territorio prezioso per l’emergenza di un corpo politico risanato dal farmaco dell’etnonazionalismo di fronte alla “stagnazione secolare”.¹⁵

⁹ M. FOUCAULT, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005.

¹⁰ S. FEDERICI, *L’invenzione della casalinga a tempo pieno*, in Id., *Genere e capitale. Per una lettura femminista di Marx*, DeriveApprodi, Roma 2020.

¹¹ L.J. ROSS – R. SOLINGER, *Reproductive Justice. An Introduction*, University of California Press, Oakland 2017.

¹² M.B. RASMUSSEN, *Fasciocapitalismo*, Malamente, Urbino 2024.

¹³ Per un approfondimento sulla dispossessione economica, sull’esclusione razziale e sulle relazioni globali di potere nel contesto suprematista USA si veda anche: P. CHAKRAVARTTY – D. FERREIRA DA SILVA, *Race, Empire and the Crisis of the Subprime*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2013.

¹⁴ I. LOREY, *State of Insecurity. Government of the Precarious*, Verso, London-New York 2015.

¹⁵ M. COOPER, *Stagnazione secolare: la paura del futuro non-riproduttivo*, in *Conchiglie, pinguini, staminali. Verso futuri transspecie*, A. Balzano, E. Bosisio, I. Santoemma (cur.), DeriveApprodi, Roma 2022, pp. 37-71.

Torno al presente per evidenziare quanto sia emblematico che il governo di coalizione guidato da Giorgia Meloni di Fratelli d'Italia¹⁶ – salita nel 2019 sul palco di *Orgoglio Italiano* per urlare il suo essere donna, madre, italiana, cristiana come atto di fondazione simbolica della comunità, ponendo un “certo” corpo a origine della nazione – si affanni a cambiare il nome del Ministero delle Pari Opportunità in Ministero per la Famiglia, la Natalità e le Pari Opportunità pochi giorni dopo la vittoria elettorale del 2022.¹⁷

Sdraiata sul lettino ginecologico, nella mia mente si affollano decisioni politiche e discorsi pubblici recentissimi che minano l'autodeterminazione dei corpi riproduttivi e agitano il pericolo della “ideologia gender”. L'approvazione della Legge di bilancio 2025 sancisce, al comma 206, l'impegno dello stato a «incentivare la natalità e contribuire alle spese per il suo sostegno»:¹⁸ una scelta lessicale che tradisce violentemente le rivendicazioni materialiste dei movimenti per la “giustizia riproduttiva” verso forme di redistribuzione in grado di consentire alle soggettività la piena realizzazione dei desideri riproduttivi e non-riproduttivi. Del resto, i cinquecentomila euro previsti dalla Legge per progetti in materia di salute sessuale e affettiva nell'offerta formativa secondaria, saranno dirottati alla formazione dei docenti su fertilità e prevenzione dell'infertilità dopo un ordine del giorno presentato da Fratelli d'Italia alla Camera.¹⁹ Il pattugliamento dei luoghi di formazione impone, oggi, anche l'astensione dall'impiego di *ə* e * nelle comunicazioni delle istituzioni scolastiche, come previsto

¹⁶ Una ricognizione femminista preziosa che, partendo dal nome del partito – “Fratelli” d'Italia, erede di Alleanza “Nazionale” –, diagnostica le sue politiche patriarcali, passando per un'analisi dei discorsi dei suoi esponenti, si trova in C. COSUTTA, *Il patriarcato dei fratelli (d'Italia)*, «Jacobin Italia», 23 novembre 2024, <https://jacobinitalia.it/il-patriarcato-dei-fratelli-ditalia/> [ultima consultazione: 3/11/2025].

¹⁷ Sulle ripercussioni normative e materiali della riformulazione del dicastero si veda A. POMPILI, *Pari Opportunità: il ministero di Roccella le nomina ma ne cancella lo spirito*, «MicroMega», 1 novembre 2022, su <https://www.micromega.net/pari-oppoortunita-roccella> [ultima consultazione: 3/11/2025].

¹⁸ LEGGE 30 DICEMBRE 2024, n. 213, *Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2025 e bilancio pluriennale per il triennio 2025-2027*, pubblicata nella *Gazzetta Ufficiale* n. 303 del 30 dicembre 2024, Suppl. Ord. n. 40. Si badi che l'intento è dichiaratamente quello del sostegno alla “natalità”, non alla giustizia riproduttiva intesa come autodeterminazione delle soggettività con la conseguente necessità di garantire le condizioni materiali per la sua piena realizzazione.

¹⁹ Atto camera. Odg in assemblea su P.D.L. 9/ 01112-bis-A/246 <https://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=9/02112-BIS-A/246&ramo=C&leg=19>.

dalla nota 1784 del 21 marzo 2025.²⁰ A inizio 2025, la regione Piemonte – contestualmente celebrata da Meloni come “modello” per il Paese – rinnova il finanziamento per il fondo “Vita Nascente”, voluto in Piemonte da Fratelli d’Italia, sottraendo ricchezza pubblica per trasferirla sui progetti di associazioni di volontariato di stampo cattolico pro-vita, operative a partire da consultori prostrati dai tagli. Una ricchezza impiegata senza criteri, verso forme di supporto che non solo lasciano intoccati i malfunzionamenti strutturali del sistema di salute pubblico e di welfare, ma sopperiscono scarsamente a bisogni materiali e di liquidità solo nell’immediato periodo postnatale.²¹ Un’intromissione del mondo pro-vita nel settore pubblico inscritta nell’ambiguità dell’articolo 2 della controversa legge 194/1978 che, con l’articolo 5, formalizza il compito delle strutture di tentare di dissuadere dall’aborto le persone gestanti che non ne fanno richiesta per motivi di salute conclamati e che, con l’articolo 9, permette l’obiezione di coscienza.²² Questo ennesimo segno nella progressiva istituzionalizzazione delle associazioni pro-vita segue di poco l’ordine esecutivo del neoletto presidente Trump volto a consolidare l’Hyde Amendment, una disposizione di legge approvata dal Congresso nel 1976 per impedire l’impiego di fondi federali per coprire le spese sanitarie in materia di aborto volontario a persone indigenti o a basso reddito, nel quadro della frammentazione normativa successiva al rovesciamento della storica sentenza *Roe v. Wade* con il caso *Dobbs v. Jackson Women’s Health Organization* nel 2022, che sanciva il ritorno del potere di regolamentare l’aborto ai singoli stati. Nel frattempo, la Corte Suprema del Regno Unito ha stabilito che, sul piano giuridico, la definizione “donna” deve vincolarsi al sesso assegnato alla nascita, escludendo le donne trans dal riconoscimento simbolico e

²⁰ Ministero dell’Istruzione e del Merito, *Chiarimento circa l’uso del simbolo grafico dell’asterisco (*) o dello schwa (ə) nelle comunicazioni ufficiali delle istituzioni scolastiche* https://www.mim.gov.it/documents/20182/8782792/m_pi.AOODPIT.REGISTRO+UFFICIALE%28U%29.0001784.21-03-2025.pdf/4d39b729-fea8-90be-0a02-ee41ec8a0806?version=1.0&t=1742564939056. Ringrazio l’amico e compagno Nad Valcamonicò, docente nelle scuole secondarie, per avere condiviso con me le sue riflessioni su questo documento.

²¹ Ringrazio Laura Onofri per avere condiviso con me le sue conoscenze sull’orientamento delle associazioni coinvolte e sui risvolti del “modello Piemonte”.

²² Per un affondo puntuale sulla struttura della legge e sulla sua storia giuridica si veda A. BALZANO – C. FLAMIGNI, *Sessualità e riproduzione. Due generazioni in dialogo su diritti, corpi e medicina*, Ananke, Torino 2015.

legale, nonché dall'accesso alle tutele e agli spazi riservati alle persone assegnate al sesso femminile alla nascita.²³ È il tempo dell'elevazione della GPA a reato universale nell'ordinamento italiano, prendendo di mira soprattutto le coppie omosessuali in un Paese che distribuisce in maniera differenziale il diritto alla genitorialità, come sancito dalla legge 40.²⁴ È il tempo dei decreti esecutivi USA – Trump li firma a velocità impressionante – con intenti (e titoli) sempre più programmatici: «Difendere le donne dagli estremismi dell'ideologia di genere e ripristinare la verità biologica nel governo federale», «Proteggere i bambini da mutilazioni chimiche e chirurgiche», «Porre fine all'indottrinamento radicale nella scuola dell'obbligo», «Sradicare il pregiudizio anti-cristiano», «Proteggere il significato e il valore della cittadinanza americana». Accompagnati da «Mettere in sicurezza i nostri confini» e «Difendere gli americani dall'invasione», questi decreti, che preannunciano una riscrittura della scienza a favore dell'operatore politico del “secondo-natura,” si dispiegano nelle alleanze transatlantiche “cristofasciste”²⁵ che si servono di retoriche religiose evangeliche e cattolico-conservatrici per restringere libertà civili mai svincolabili dalle condizioni materiali di vita di soggettività che stanno ai margini di genere, razza e classe. Queste alleanze si sedimentano nel corpo di Meloni, unica leader europea invitata a Washington il 20 gennaio. Le sue relazioni con Trump risuonano in posizionamenti che si stratificano nell'accordo Italia-Albania per l'esternalizzazione delle frontiere italiane e del sistema CPR, mentre a Los Angeles e nella Bay Area l'agenda politica MAGA dispiega le forze ICE contro persone arabe,

²³ Per una riflessione transfemminista sulla questione e sui rapporti con il panorama internazionale, S. LEWIS, *The UK's Anti-Trans Ruling is a Defeat for All Women*, «The Nation», 23 aprile 2025, https://www.thenation.com/article/society/supreme-court-trans-ruling-analysis-uk/?utm_source=chatgpt.com.

²⁴ Per un approfondimento sulla distribuzione politica, eterocisnormativa, della capacità riproduttiva in Italia, N. FERRANTE – C. PETITTI, *L'amara attesa. Riflessioni di una coppia lesbica sulla giustizia riproduttiva*, «DWF» vol. 139, pp. 35-41.

²⁵ A coniare il termine “cristofascismo” negli anni Settanta è la teologa antimilitarista Dorothy Sölle. Il termine viene poi ripreso da attiviste e teoriche razzializzate e queer per segnalare la connivenza tra chiese bianche e politiche *anti-Black*, coloniali e ciseteronormative. Una delle riprese più incisive è S. ELIAS, *Reclaiming Reproductive Justice: the Combahee River Collective and a Call for a Black Feminist Homecoming*, «Black Women Radicals», 18 marzo 2025, <https://www.blackwomenradicals.com/blog-feed/reclaiming-reproductive-justice-the-combahee-river-collective> [ultima consultazione: 3/11/2025].

asiatiche e latine.²⁶ Parallelamente, si sostanzia ai due lati dell'atlantico la difesa della "naturalità" della famiglia nucleare ed eteronormata mediante la "naturalizzazione" della riproduttività dei corpi delle donne bianche, mentre la riproduttività dei corpi razzializzati è ricondotta sistematicamente al rischio demografico, al pericolo sociale e addirittura alla "sostituzione".²⁷ Negli USA suprematisti la questione razziale emerge con particolare chiarezza poiché le politiche federali antiabortiste – rafforzate dalla sentenza del 26 giugno 2025 che legittima il diritto dei singoli stati a escludere dal finanziamento pubblico tramite Medicaid organizzazioni, come Planned Parenthood, che offrono servizi abortivi²⁸ – coesistono con l'elevata mortalità materna e infantile delle persone nere,²⁹ e con la gestione e lo sfruttamento carcerario della popolazione razzializzata in nuovi regimi di schiavitù.³⁰ La fede cristiana di entrambi i leader "si fa istituzione", invece, nell'apertura del White House Faith Office con l'obiettivo dichiarato di «consolidare le famiglie americane» e nel debito elettorale di Meloni con l'associazione neocattolica³¹ Pro-Vita e Famiglia, emblematicamente espresso dalla firma da parte di esponenti del suo partito ai Manifesti Valoriali dell'organizzazione nell'orizzonte di Agenda Europa, una

²⁶ Per un'analisi delle recenti operazioni dell'United States Immigration and Customs Enforcement, R. LOVATO, *An Urgent Message from the Street of Los Angeles*, «The Nation», 18 giugno 2025, www.thenation.com/article/activism/la-immigrant-rights-ice-organizing/?utm_source=chatgpt.com [ultima consultazione 3/11/2025].

²⁷ Per un'analisi sulla naturalità della riproduzione su base eteronormata e razzista si veda, N. STURGEON, *Valori familiari tra pinguini*, in *Conchiglie, pinguini, staminali. Verso futuri transspecie*, A. Balzano, E. Bosisio, I. Santoemma (cur.), DeriveApprodi, Roma 2022, pp 167-206.

²⁸ *Medina v. Planned Parenthood South Atlantic*, No. 23-1275, 603 U.S., 26 giugno 2025, https://www.supremecourt.gov/opinions/24pdf/23-1275_e2pg.pdf.

²⁹ Sulla mortalità materna: K. SACHS – L. MANSELL – B. SHEARON, *Maternal Mortality among Vulnerable US Communities*, Milken Institute 2023 e INSTITUTE FOR WOMEN'S POLICY RESEARCH, *Built for Our Survival: Reclaiming Black Birth from a History of Harm*, Washington 2025. Sulla mortalità infantile: L. SIMMONS, *Histories of Black Infant and Child Loss*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» vol. 49 (2024), pp. 1-28. Per un affondo storico complessivo: D. ROBERTS, *Killing the Black Body. Race, Reproduction and the Meaning of Liberty*, Pantheon Books, New York 1997.

³⁰ A. DAVIS, *Aboliamo le prigioni? Contro il carcere, la discriminazione e la violenza del capitale*, Minimum Fax, Roma [2003] 2022; R.W. GILMORE, *Abolition Geography. Essays Towards Liberation*, Verso, London-New York 2022.

³¹ Per una definizione di neocattolico, M. PREARO, *L'ipotesi neocattolica. Politologia dei movimenti antigender*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

rete ultraconservatrice che si oppone ad aborto, contraccezione, diritti delle persone LGBTQIA+ e gender studies, influenzando politiche europee attraverso lobbying e mobilitazioni.³²

Dinanzi all'inanellarsi di risultati elettorali a vantaggio delle destre nazionaliste, l'Italia, terra di nascita del fascismo, offre uno *standpoint* storiograficamente imprescindibile per sostanziare l'intrinseca "fascistità" del controllo dei corpi riproduttivi. Correre ancora una volta indietro sulla linea del tempo, dunque, non rischia di portarci fuori strada. Il 26 maggio 1927, alla Camera dei deputati, Benito Mussolini pronuncia il Discorso dell'Ascensione, con cui celebra una campagna demografica mossa dal duplice obiettivo dell'ottenimento di forza lavoro a buon mercato e dell'espansione coloniale. «Bisogna [...] vigilare seriamente sul destino della razza, bisogna curare la razza, a cominciare dalla maternità e dall'infanzia»,³³ dice elogiando il lavoro delle istituzioni fasciste deputate a livello regionale, celebrando la tassa sul celibato istituita l'anno precedente e ipotizzandone una sui matrimoni infecundi. Come spiega bene Angela Balzano, l'eredità del fascismo, che nel Codice Rocco criminalizzava l'aborto come «delitto contro l'integrità e la sanità della stirpe», riecheggia già nella proposta di legge orientata a un vera e propria "fascistizzazione" della riproduzione,³⁴ lanciata nel 2017 da Casapound per istituire un reddito nazionale di natalità destinato ai «bambini nati da genitori italiani, di cui almeno uno nato italiano a sua volta»³⁵ con fondi da sottrarre ai progetti di accoglienza per persone migranti.³⁶

Le politiche razziste abbracciano le politiche economico-demografiche fino a confondercisi, e lo fanno mentre il ritorno in auge delle teorie sulla stagnazione secolare fotografa una società bianca sempre

³² Su Agenda Europa e sui suoi rapporti con le politiche statunitensi, EPF, *Ristabilire l'ordine naturale. La visione degli estremisti religiosi per mobilitare le società europee contro i diritti umani in materia di sessualità e riproduzione*, Bruxelles 2018.

³³ B. MUSSOLINI, *Opera Omnia di Benito Mussolini*, La Fenice, Firenze 1957, pp. 363-364.

³⁴ V. GAGO, *The Fascistisation of Social Reproduction*, «Radical Philosophy» vol. 2, n. 18 (2025), pp. 23-34.

³⁵ CASAPOUND ITALIA, *Fuori i clandestini, dentro i bambini italiani. CasaPound lancia il reddito nazionale di natalità*, 6 marzo 2017 <https://casapounditalia.org/fuori-i-clandestini-dentro-i-bambini/>.

³⁶ A. BALZANO, *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Meltemi, Milano 2021, nel capitolo "La cosa medica per eccellenza".

più anziana dinanzi a classi pericolose e dunque all'impossibilità di mantenere forti le relazioni tra stato-nazione e capitale attraverso il connubio tra politiche di cittadinanza razziste³⁷ e quelle monetarie.

Governare la matrice. Atto II

Nel campo delle multinazionali ICT e dei loro prodotti, le influenze esercitate dalle agende ri/produttive degli stati-nazione tendono a rimanere meno visibili, finché non emergono esplicitamente nelle dichiarazioni del CEO di Meta, Mark Zuckerberg, pubblicate sui suoi canali Instagram e Facebook il 7 gennaio 2025.³⁸ A due mesi dalla vittoria elettorale di Trump come quarantasettesimo presidente degli Stati Uniti, e a poco meno di due settimane dalla sua cerimonia di insediamento, Zuckerberg articola in cinque punti i cambiamenti nelle policy delle sue piattaforme, tutti dichiaratamente orientati alla tutela di una linea politica razzista e tecnopatriarcale legittimata come "libertà di espressione". È lo stesso Zuckerberg a mettere nero su bianco la collaborazione tra Meta e la nuova presidenza, nel quadro di un fronte volto a contrastare quelle spinte che, a suo dire, perseguitano le aziende in nome di ciò che non esita a chiamare "censura". Zuckerberg chiarisce inoltre che l'allentamento del fact-checking e dei filtri algoritmici "inizierà" dal territorio digitale statunitense, lasciando presagire l'intenzione di stringere progressivamente altre alleanze volte a esportare la stretta ciseteronormativa e razzista oltre oceano. Categorie come quelle di ciseteronormatività e razzismo delineano efficacemente le grammatiche profonde della cosiddetta *Rivoluzione Meta*, soprattutto alla luce dei documenti in-

³⁷ Per un'analisi delle politiche di cittadinanza tra Italia e US: C. HAWTHORNE – A. PESARINI, *US Aims to Abolish Birthright Citizenship: Italy Already Knows the Consequences*, «American Community Media», 30 maggio 2025, <https://americancommunitymedia.org/immigration-rights/us-aims-to-abolish-birthright-citizenship-italy-already-knows-the-consequences/> [ultima consultazione: 3/11/2025].

³⁸ Esistono precedenti analisi materialiste della "codificazione tecnologica del pregiudizio" nell'arena digitale. Nozioni come quella di *redlining tecnologico* e proposte per la regolamentazione delle piattaforme e dei motori di ricerca volgono l'attenzione alla porosità tra online e offline quando si tratta di razza e genere. Particolarmente utile agli obiettivi di questo capitolo è la prospettiva del femminismo nero, S.F. NOBLE, *Algoritmi dell'oppressione. Come i motori di ricerca favoriscono il razzismo*, Tamu, Napoli 2025.

terni di training trapelati e pubblicati da Business Insider, nei quali compare un elenco di *newly permissible speeches* apertamente misoginisti, transfobici e anti-black.³⁹

Il quadro si oscura ulteriormente se lo si osserva attraverso la lente materialista del *follow the money*: “seguire il denaro” significa disegnare la cartografia delle relazioni tra aziende e governi, mettendo in evidenza i flussi monetari che danno consistenza alle aggiornate alleanze tra governi e capitali. Zuckerberg ha contribuito con un milione di dollari al comitato inaugurale del secondo insediamento Trump, insieme ad altre generose Big Tech come Google/Alphabet, Microsoft, Apple, TikTok, OpenAI. Le relazioni che intercorrono tra giganti del *corporate platform complex* e potere legislativo o esecutivo si ispessiscono, e sostanziano, anche attorno all’ascesa dell’*e-government* e alle conseguenti interazioni commerciali tra pubblico e privato per sviluppare, ospitare o integrare i servizi della pubblica amministrazione nell’ecosistema digitale. Questa migrazione del pubblico all’online rende visibili intrecci di interessi con i giganti multinazionali e alimenta l’emergere di nuovi fronti politici.

Uno dei punti cardine delle nuove policy di Meta è il passaggio dalla moderazione dei contenuti da parte di fact-checker indipendenti all’adozione delle *note di comunità*, già implementate da X (ex Twitter, acquisita da Elon Musk nel 2022 con lo slogan “The bird is freed”). Secondo quanto dichiarato sul sito di Meta, queste note «consentono alla [...] comunità di decidere quando i post sono potenzialmente fuorvianti e necessitano di ulteriori contestualizzazioni, e persone con una vasta gamma di punti di vista decidono quale tipo di contesto è utile mostrare agli altri utenti». ⁴⁰ Tuttavia, la rappresentazione di questa dinamica è più fuorviante di quanto appaia a prima vista, poiché omette completamente il ruolo giocato dai meccanismi di *filter bubble* o *echo chamber*, ossia processi di profilazione algoritmica che espongono l’utente a contenuti affini alle sue posizioni e inclinazioni, consolidando fronti che tendono a rafforzarsi in modo esasperato soprattutto sul versante conservatore. Se il rapporto tra politiche ri/produttive e policy algoritmiche non è autoevidente, alcuni riferimenti

³⁹ J. MANN – E. WEBB, *Leaked Docs Show How Meta’s AI Is Trained to Be Safe, Be ‘Flirty’, and Navigate Contentious Topics*, «Business Insider» 2025 <https://www.businessinsider.com/meta-ai-chatbot-training-scaleai-safe-flirty-leaked-documents-2025-5>.

⁴⁰ A questo link il discorso integrale sulle nuove policy Meta: <https://about.fb.com/news/2025/01/meta-more-speech-fewer-mistakes/>.

agli esempi di dichiarazioni ora ammesse su Meta sono utili a seguire le linee tra ordine del discorso e implementazione di istituzioni neofondamentaliste e autoritarie che vulnerabilizzano ulteriormente i corpi razzializzati e re-impongono l'eteropatriarcato come grammatica sociale: «Women are household objects or property», «Black people are more violent than whites», «Gays are freaks» e persino le accuse di malattia mentale o anormalità basate su genere od orientamento sessuale saranno lecite in quanto rappresentative di un dibattito in corso. La giustificazione aziendale, tutta orientata a evidenziare che anche affermazioni inverse, come «Black people are superior to all others», saranno consentite in nome della libertà di opinione, non tiene conto del fatto che solo le prime possono rafforzare un sistema ingiusto e già operativo. Considerare il linguaggio, con Judith Butler, «una pratica regolativa che produce i corpi e li governa»⁴¹ non significa esasperarlo fino a renderlo pura origine del mondo, ma piuttosto riconoscerlo come enzima catalizzatore di politiche con una robusta forza materializzatrice. Del resto, l'interesse femminista per il linguaggio non si esaurisce nell'universale antropopoietico di enunciazione o scrittura, ma indaga la distribuzione ingiusta di spazi d'ascolto e d'influenza. A fare il giro inverso, il *logos*, dice Federica Giardini, non è mai voce disincarnata o a-/prepolitica, ma il risultato del possesso di una serie di requisiti di cittadinanza, genere, classe,⁴² tanto nell'agorà offline, quanto in quella digitale. Prima e dopo la presa di parola, la materialità *fa* il linguaggio e *ne è fatta*: il linguaggio è snodo della riproduzione sociale, tanto a servizio di stati e capitali, quanto a servizio della prefigurazione femminista e antirazzista. Una lettura materialista delle politiche del linguaggio è, pertanto, chiamata in causa dai transfemminismi, sanando le aride fratture tra approcci impegnati nell'analisi dei processi discorsivi alienati dall'economico e altri, materialisti, indisponibili a prestare adeguata attenzione alle dinamiche linguistiche, e dunque relazionali e affettive, spesso tecnologicamente mediate, che pattugliano i perimetri dei corpi per rendere docile la "sociosfera" a processi di dominio e sfruttamento delle donne, delle persone razzializzate, trans, nonbinarie, omosessuali. Ai tempi della

⁴¹ J. BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano [1993] 1996, p. 1.

⁴² F. GIARDINI, *L'alleanza inquieta. Dimensioni politiche del linguaggio*, Le Lettere, Firenze 2011.

saturazione della Rotonda del Campidoglio con i corpi dei magnati della tecnologia, i flussi di denaro che scorrono dalle multinazionali ai governi, gli spostamenti a destra delle imprese un tempo allineate alle posizioni liberali, i decreti – che su entrambe le sponde dell’Atlantico rimpiazzano il lavoro legislativo dei parlamenti – mostrano l’insufficienza tanto della svolta linguistica quanto della svolta materialista, intese come paradigmi d’analisi reciprocamente escludenti: linguaggio, legge e denaro operano come dispositivi distinti ma convergenti nel processo di fascistizzazione del politico che, nel ventunesimo secolo, attraversa le soggettività e gli spazi sociali che esse co-abitano online e offline, seguendo linee ri/produttive barocche e scomposte. Ne è conferma l’ordine esecutivo 14149 firmato da Trump il 20 gennaio 2025, intento a restaurare la libertà di espressione online e a porre fine alla censura federale di cui si sarebbe resa responsabile la precedente amministrazione in aperta violazione dei diritti di libertà di espressione tutelati dalla Costituzione. Mentre assistiamo a ciò che il gruppo di ricerca Ippolita ha chiamato «webbizzazione di ogni cosa»,⁴³ molti limiti dell’offline sono tracciati o superati proprio a partire dalle grammatiche del capitalismo delle piattaforme con le sue influenze nella formazione dello spazio psico-sociale. Infatti, nell’economia *open*⁴⁴ i prezzi si pagano altrove: certamente con l’estrazione di plusvalore dal lavoro datificato e non-retribuito del prosumer e della “casalinga digitale”,⁴⁵ ma anche nel controllo pervasivo che produce soggettività conformi a politiche che legano le piattaforme alle agende politiche, oggi fasciste.

Governare la matrice. Atto III

S’impone, qui, una terza declinazione di “matrice”: quella che Carolyn Merchant rintraccia nei saperi antichi e indigeni. Lontano dall’organizzazione cosmologica giudaico-cristiana, «minerali e metalli maturavano nell’*utero* della terra madre, le miniere venivano paragonate alla sua vagina, e la metallurgia era un modo usato

⁴³ IPPOLITA, *Nell’acquario di Facebook. La resistibile ascesa dell’anarco capitalismo*, Ledizioni, Milano 2012.

⁴⁴ IPPOLITA, *Open non è free. Comunità digitali tra etica hacker e mercato globale*, Elèuthera, Milano 2005.

⁴⁵ K. JARRET, *Feminism, Labour and Digital Media. The Digital Housewife*, Routledge, New York 2016.

dall'umano per affrettare il parto del metallo vivo nel grembo artificiale della fornace». ⁴⁶ L'accesso alle risorse minerarie nella matrice della terra era accompagnato da rituali collettivi che, riconoscendo la potenziale violenza insita nel processo estrattivo, traducevano in forme simboliche una sentita responsabilità socio-ambientale. La combinazione tra gli effetti della transizione dal feudalesimo al capitalismo – con la *tragedia dei commons* e l'introduzione delle *enclosures* – e del passaggio dal paradigma vitalista a quello meccanicista ha segnato la rottura dei legami tra le comunità umane e il suolo, aprendo la strada a modalità estrattive governate sia dalla logica dell'accumulazione sia da una concezione della materia come risorsa ontologicamente disponibile all'appropriazione. Pensare alla terra come matrice, nel contesto dei processi di estrazione mineraria che sono il ventre della “webbizzazione”, non implica necessariamente una ricaduta nell'essenzialismo spesso imputato a certe letture ecofemministe; non da ultima quella di Merchant. Piuttosto, questa potente figurazione porta lo sguardo all'origine violenta della filiera ri/produttiva delle tecnologie digitali. «Il software, il luogo dove alloggia l'algoritmo, sarà sempre e comunque anche hardware dal momento che senza di esso non può esistere», ⁴⁷ scrive Balzano guardando alla materialità delle tecnologie che usiamo senza soluzione di continuità. Le linee della colonialità lungo cui si dispiega il “colonialismo elettronico”, ⁴⁸ del resto, sono espanse in spazialità ampissime e non sempre facilmente visibili per chi non abita le zone sacrificali delle terra, come nell'infrastruttura sottomarina di cavi in fibra ottica che, mentre disturbano i delicati ecosistemi marini, nutrono la società in rete, permettono rapide transazioni finanziarie e spazializzano il business nelle profondità oceaniche, lasciando che questa materialità celata disturbi “solo” le esistenze di comunità insulari come quelle del Pacifico, tra controllo e trasformazione del loro territorio. ⁴⁹ Il secondo standpoint della mia riflessione prima di *Radi-*

⁴⁶ C. MERCHANT, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano 2022, p. 67 [corsivo mio].

⁴⁷ A. BALZANO, *La materia degli algoritmi: tra governamentalità e orizzonti di liberazione*, in *Il governo degli algoritmi*, A. Arienzo, P. Sebastianelli, Napoli [in corso di stampa].

⁴⁸ Per una lettura decoloniale e femminista del concetto, T. REZAIRE, *Decolonial Healing: in Defense of Spiritual Technologies*, in Id., *Womb Consciousness. Conscience U.Terre.Ine*, Les press du réel, Dijon 2021, p. 166.

⁴⁹ N. STAROSIELSKI, *The Undersea Network*, Duke University Press, Durham-London 2015.

Azioni è, dunque, il mio laptop: un MacBook Air 13.3 pollici. Sotto la sua superficie liscia, vicinissimi ma invisibili, stanno cobalto e coltan: risorse estratte in regimi di neoschiavitù da corpi africani, prostrati da una sistematica esposizione a morte precoce per alimentare la voracità di un capitalismo che è, da sempre, colonialismo.⁵⁰ Nel mio personal computer il cobalto è necessario a garantire densità e stabilità chimica alla batteria agli ioni di litio nel processo di carica-scarica. Nel cuore dei dispositivi ricaricabili il cobalto consente al movimento degli ioni, che produce energia, di non rompere o deformare le strutture stratificate delle batterie, garantendo operatività per lunghi periodi. Inoltre, riesce a immagazzinare molta energia in poco spazio offrendo leggerezza e sottigliezza ai dispositivi e, controllando il calore, dà sicurezza, evitando che le batterie si surriscaldino fino a prendere fuoco. Il coltan, contrazione per columbite-tantalite, è la miscela mineraria da cui viene estratto il tantalio impiegato nel piccolo ma efficace condensatore di questa macchina. Se mentre scrivo queste righe un picco di corrente raggiungesse il mio dispositivo, il condensatore riuscirebbe ad assorbirlo per evitare che i circuiti vengano danneggiati, e sarebbe poi pronto a rilasciarla quando necessario. In breve, il coltan mi sta aiutando a evitare che il mio schermo tremoli, che il mio browser crashi e mi permette di aprire file senza rallentamenti. Nel 2024, Project Blue calcola che circa il 72% dell'approvvigionamento di cobalto venga dalla RDC. Il Cobalt Institute dice addirittura il 76%. Gli stessi dati per il coltan. Tenere traccia delle innovazioni tecnoscientifiche europee e occidentali, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, consente di vedere i processi di progressiva riconferma della RDC come colonia per antonomasia del mondo.⁵¹ Dopo lo sfruttamento dell'avorio a mezzo bracconaggio, dal 1888, con l'invenzione del primo pneumatico di gomma, la linfa di cui ricca la foresta pluviale congolese diventa materiale strategico per l'economia di Leopoldo, re del Belgio e proprietario dello Stato Libero del Congo dal 1884, quando la Conferenza di Berlino regolò la distribuzione dell'influenza europea e del commercio nel continente africano. Con la vendita del paese al governo belga nel 1908, e con il

⁵⁰ A. MBEMBE, *Necropolitics*, Duke University Press, Durham-London 2019.

⁵¹ Per un affondo storico, sistematico sull'estrazione di risorse dalla RDC, S. KARA, *Rosso cobalto. Come il sangue del Congo dà energia alle nostre vite*, People, Busto Arsizio 2023.

crollo del prezzo della gomma, la scoperta di giacimenti minerali, concentrati principalmente nella regione del Katanga, rinnova lo sfruttamento del lavoro estrattivo schiavo inaugurato dal precedente “proprietario”. Il rame, indispensabile per la trasmissione di energia elettrica e segnali telegrafici a lunga distanza, veniva raffinato e commerciato dal Belgio per nutrire l’evoluzione urbana europea. La Guerra Fredda segna un altro snodo cruciale: la presenza strategica dei giacimenti di uranio e i rapporti tra l’amato leader anticoloniale Patrice Lumumba e l’Unione Sovietica intensificano l’ingerenza degli Stati Uniti e di altri attori internazionali, dando impulso a nuove forme di gestione coloniale, innescando sanguinose lotte interne per il potere che nel 1961 ebbero come risultato la morte dell’allora primo ministro Lumumba, Belgio e CIA coinvolti.⁵² Del suo corpo rimase solo un dente, portato in Belgio come cimelio e restituito nel 2022 al suo popolo.⁵³ Oggi il tecno-soluzionismo della transizione energetica *mainstream* si inserisce, pur rallentato dagli scenari bellici, con l’entusiasmo per la digitalizzazione, in questa storia di schiavitù della terra e delle persone umane congolese. La COP28 nel 2023 spinge sulla decarbonizzazione dei trasporti e sull’elettrificazione del settore automobilistico; l’ottava edizione del Clean Energy Ministerial ha lanciato nel 2017 una campagna sui veicoli elettrici per raggiungere il 30% di vendite entro il 2030; il Green Deal Europeo, presentato nel 2019 per ridurre l’emissione di gas serra e vincolante per i paesi UE, promuove investimenti massicci nelle infrastrutture di ricarica e nella mobilità elettrica. Da dove vengono, e verranno, le risorse come il cobalto, necessarie a questo passaggio essenziale per far fronte al cambiamento climatico con più auto elettriche, meno auto a combustione interna? Da paesi come la RDC, rinnovando pratiche estrattive violente dalle temporalità profonde per tentare di risolvere i danni provocati da quello che Andreas Malm e lo Zetkin Collective chiamano “fascismo fossile”.⁵⁴ Con il concetto di fascismo fossile si recuperano i fili della passione personale e politica di Mussolini per l’automobile e per la

⁵² Per un affondo sulla storia congolese, G. NZONGOLA-NTALAJA, *The Congo. From Leopold to Kabila. A People’s History*, Zed Books, London-New York 2002.

⁵³ S. MANGA, *La dent de Lumumba. Régicide contre la colonie*, Météores Editions, Bruxelles 2024. Ringrazio le amiche e compagne Nina Ferrante e Valeria Cirillo per avermi parlato di questa storia e segnalato il libro.

⁵⁴ A. MALM – THE ZETKIN COLLECTIVE, *White Skin, Black Fuel. On the Danger of Fossil Fascism*, Verso, Londra-New York 2021.

velocità tecnocapitalista, così come delle sue politiche di autosufficienza energetica nazionale, tracciando una genealogia che conduce fino alle politiche energetiche e digitali della *transizione green* tra l'Italia del *Programma nazionale di esplorazione mineraria* del governo Meloni,⁵⁵ l'Europa del *Critical Raw Material Act*⁵⁶ e gli Stati Uniti delle "Misure Immediate per l'Incremento della Produzione Mineraria Statunitense".⁵⁷ Politiche, queste, che non intendono ridurre la pressione sui paesi prostrati dai processi di rapina coloniale, ma al contrario ampliare sul mercato l'offerta di materiali funzionale a mantenere intatti i rapporti di forza che assicurano all'Occidente un ruolo dominante tra geopolitica e geoeconomia. Con il concetto di "fascismo digitale ricaricabile", invece, si richiama l'attenzione alla sezione coloniale dell'approvvigionamento dei materiali strategici all'interno di "mappe del dolore africane", da portare allo scoperto per orientare tanto le nostre teorie quanto le nostre alleanze. Le odiose politiche di Meta si muovono, infatti, sul cobalto e il coltan dei nostri dispositivi sempre in attivo: è attraverso coltan e cobalto insanguinati che si dispiega materialmente il processo di assoggettamento fasciocapitalista che espone i corpi devianti per le economie nazionali occidentali a nuove forme di marginalizzazione e sofferenza mediate dal riverbero del discorso violento online in tutta la sociosfera. La riproduzione sociale dell'Occidente passa attraverso lo sfruttamento di terre e corpi neri, distanti, corpi che "non contano". Le filiere lungo cui Meta, attraverso Apple, Samsung, Microsoft, giunge fino ai miei/nostri occhi e le mie/nostre dita affondano nell'articolazione del lavoro in miniera nella RDC. Seguire questi fili porta all'ingerenza neocoloniale della

⁵⁵ Per un affondo, A. GIUZIO, *Meloni vuole riaprire le miniere italiane a caccia di terre rare*, «Il Manifesto», 2 luglio 2025, <https://ilmanifesto.it/meloni-vuole-riaprire-le-miniere-italiane-a-caccia-di-terre-rare> [ultima consultazione: 3/11/2025]

⁵⁶ Per un'analisi accurata, COLLETTIVO ESCOMBREIRA, *Il rimosso della miniera. La nuova febbre dell'oro nell'Europa in guerra*, OGzero, Torino 2024, in particolare Approfondimento I e Approfondimento II.

⁵⁷ Si tratta dell'ennesimo decreto esecutivo della seconda presidenza Trump che, tra le altre cose, intensifica la violenza contro le comunità indigene, violando la sacralità dei loro territori, limitando ulteriormente l'accesso alle risorse vitali, esponendo a rischi elevati per la salute umana e non umana, reiterando lo spossamento dalle reti più-che-umane della vita che ne sostengono l'esistenza. Un dato, questo, che emerge con particolare chiarezza quando si osserva l'intersezione tra la volontà generale espressa da questo decreto e altri decreti esecutivi come quello emblematicamente chiamato "sfruttare lo straordinario potenziale delle risorse dell'Alaska".

Cina, primo produttore delle batterie agli ioni di litio. Porta le aziende estrattive a scomporre la filiera opaca del lavoro tra lavoro formale e un lavoro informale ancora più rischioso. Porta alle tensioni degli USA, leader nella produzione di condensatori a base di coltan, con la Cina per il controllo del territorio strategico congolese. Porta al “domicidio”⁵⁸ cui sono soggette le comunità e le famiglie congolesi, sfrattate, sgomberate e violentemente ricollocate in geografie minerarie che riallocano le persone in abitazioni di fortuna in funzione delle sempre nuove zone di estrazione, aperte dopo l’esaurimento delle precedenti. Porta all’intossicazione dell’acqua, della terra, degli animali, dei cibi, dei corpi, alle malattie respiratorie indotte dalle polveri di acido solforico usato nella lisciviazione dei metalli estratti e a quelle articolari provocate da condizioni di lavoro strazianti. Porta agli stupri e alle gravidanze non desiderate di molte donne, ragazze e bambine, in un quadro di abuso da parte delle forze militari e delle milizie private o informali che pattugliano le miniere.⁵⁹ Porta al lavoro minorile, di cui le stesse famiglie sono mediatrici per ottenere quei pochi dollari in più necessari al loro sostentamento. Gli uteri vengo appropriati dagli stati-nazione; le piattaforme hanno fatto di internet una terra la cui proprietà è spartita da poche aziende; la RDC è stata – ed è tuttora – proprietà, *de jure* o *de facto*, di Leopoldo, del Belgio, della Cina. La “proprietarizzazione delle matrici” è la cifra di questi miei tre “atti”, e la lotta contro queste recinzioni il terreno di battaglia comune nel ventunesimo secolo. Qui la teorica femminista Verónica Gago offre un orientamento prezioso: nel suo lavoro, posizionato ai tempi della scomoda intersezione tra fascismi e neoliberalismo, la crisi della riproduzione sociale diventa il terreno da cui leggere il presente come una geografia di conflitti, segnata da processi di spossessamento intersezionali. È in questo spazio composito, reticolare, relazionale e disomogeneo che Gago individua “le linee del conflitto che caratterizzano la

⁵⁸ Il concetto di domicilio, letteralmente “uccisione della casa,” è avanzato dal relatore speciale delle Nazioni Unite per il diritto alla casa Balakrishnan Rajagopal per far contare sul piano del diritto internazionale la distruzione sistematica delle case in contesti di conflitto. Si veda, R. BALAKRISHNAN, *Report of the Special Rapporteur on Adequate Housing as a Component of the Right to an Adequate Standard of Living, and on the Right to Non-Discrimination in This Context*, United Nations General Assembly, A/77/190, 19 luglio 2022.

⁵⁹ N.R. HUNT, *An Acoustic Register, Tenacious Images, and Congolese Scenes of Rape and Repetition*, «Cultural Anthropology» vol. 23, n. 2 (2008), pp. 220-253.

soggettivazione neoliberista in contesti di spossessamento, nel rifiuto delle forme conservatrici e familiste di contenimento di questa privatizzazione”.⁶⁰ Nel musical afrofuturista *Neptune Frost*, diretto da Saul Williams e Anisia Uzeyman, presentato in anteprima a Cannes nel 2021 e ambientato in Burundi, il minatore di coltan Matalusa, l’hacker non-binaria Neptune e Memory – depositaria di memorie ancestrali e decoloniali, abile nel manipolare creativamente scarti tecnologici – si incontrano a Unonimpus Goldmine, un villaggio cyborg nella foresta burundese dove sono sperimentate nuove forme di vita, sempre scomponendo le partiture tra personale e politico, intimo e comune, libidinale e materiale, viscerale e digitale. Qui, i saperi neri anti-estrattivistici dell’hardware e del software si intrecciano, e s’intrecciano con quelli delle soggettività dissidenti del genere: quali *matrici* possono riscrivere?⁶¹ Quali mondi tecnologici, queer e decoloniali possono aprire le nuove matrici? E quali alleanze, mi domando, potrebbero stringere con i saperi riproduttivi delle donne come soggetto politico e delle soggettività dissidenti occidentali? Che cosa accadrebbe se il neofondamentalismo e il neoliberismo venissero scalzati proprio da queste convergenze?

Questo non è un epilogo

Nell’ambiente in cui sono cresciuta, le soluzioni ai guai del presente non le porta un’*autora*: sono una faccenda di assemblee e comunità. Pertanto, il mio compito non è prescrivere pratiche, ma indicare sentieri di respirabilità già segnati dall’intelligenza collettiva dei movimenti sociali. Questo non è un epilogo, ma l’orizzonte aperto dalle rivendicazioni transfemministe, *black*, decoloniali, ecologiste, operaie, *no-border*, hacker: rivendicazioni antifasciste e anticapitaliste. La mia è una scelta epistemico-politica: quello che unisce i punti, e quello che manca, è il campo politico dei processi convergenti che possiamo prefigurare insieme.

⁶⁰ V. GAGO, *The Fascistisation of Social Reproduction*, cit., p. 31.

⁶¹ Un plauso a SubHumans per avere sottotitolato il film in italiano e per avermi, dunque, offerto le parole per tradurre le influenze di *Neptun Frost* nella mia scrittura-pensiero. Il termine “matrice” è pronunciato ripetutamente dai personaggi che s’interrogano sui mondi a venire che possono comporre insieme, e sui presenti che già stanno costruendo.

- Abbiamo bisogno di ancora più gruppi come *Women on Web* e *Obiezione Respinta*, che permettono l'autodeterminazione delle persone con utero nell'accesso all'aborto, aggirando leggi ingiuste e facendo pressione affinché sia libero e sicuro: non materia di legge, non concessione, non un'impossibilità;
- Abbiamo bisogno di ancora più gruppi come *Non Una di Meno*, che ci chiede cosa potremmo fare con le centinaia di migliaia di euro spese per il Fondo Vita Nascente;
- Abbiamo bisogno di ancora più gruppi come *ls SisterSong*, che lottano per l'autodeterminazione sessuale e riproduttiva delle persone trans, non binarie, dissidenti e delle donne razzializzate;
- Abbiamo bisogno, come dice Sol Elias, di non lasciare più le "politiche dell'identità" – come concetto e pratica critica radicale – in mano alle destre. E smettere di sottovalutare il potere di un * o di una a;
- Abbiamo bisogno di case per le persone, che siano spazi dignitosi di bellezza, calore, amore; come insegna bell hooks;
- Abbiamo bisogno di pensare a un'economia politica riparativa, restitutiva, trasformativa.

1. Abbiamo bisogno di un *Reddito di Cura*, che sottragga ricchezza al militare, al fossile, agli apparati statali compromessi, per redistribuirla a chi si prende cura delle altre persone, dei territori e degli ambienti – in città, in contesti rurali, in terre indigene. *Care Income Now!* ci spingono a gridare Selma James, Stefania Barca, Nina Lopez e Giacomo D'Alisa con *Global Women's Strike*;

2. Come ci insegnano le femministe africane americane di *INCITE!* e *Critical Resistance*, abbiamo bisogno di moltiplicare l'intelligenza "abolizionista", che allena alla responsabilità comunitaria e chiede di sottrarre soldi e fiducia a galere, securitizzazione e sbirri, che soffocano troppe vite già messe ai margini, per metterli a disposizione di prefigurazione comunitaria, pratiche di ricostruzione e cura dei mondi, godimento;

- Abbiamo bisogno di aprire le frontiere che continuiamo a oltrepassare in direzione contraria a quella dei muri di pattuglie, divise e navi che innalziamo, come ha rivendicato nel mese di settembre 2025 la f.Lotta, un'alleanza di navi civili che ha occupato il Mediterraneo centrale per la libertà di movimento di tutti i esuli del colonialismo;

- Abbiamo bisogno della fine dell'obsolescenza programmata, che consuma risorse a vantaggio di sempre nuove vendite. Abbiamo bisogno di imparare a riparare i nostri *device*, smettere di desiderarne versioni più efficienti. Abbiamo bisogno di una loro condivisione per farla finita con la privatizzazione dei mezzi, che ne chiama la produzione pro-capite;
- Abbiamo bisogno di dare fiducia all'afrofuturismo e alla sua tecno-creatività decoloniale, antirazzista e queer;
- Abbiamo bisogno che la transizione energetica immagini un trasporto pubblico elettrico, non una Tesla ciascuna – come la operaia della ex-GKN di Campi Bisenzio ci spingono a desiderare;
- Abbiamo bisogno della restituzione delle ricchezze, simboliche e materiali all'autodeterminazione delle colonie di ieri e di oggi. Abbiamo bisogno di continuare a restituire il dente di Lumumba al Congo;
- Abbiamo bisogno di una comunità hacker che sappia ripensare le nostre piattaforme, per recuperare l'entusiasmo cyberfemminista perduto nelle violenze omosessbotransfobiche e razziste del digitale proprietario;
- Abbiamo bisogno di creare nuovi riti, e prendere questo compito sul serio, affinché la memoria della violenza si sedimenti nei gesti e negli affetti, per produrne di migliori.

Bibliografia

- R. BALAKRISHNAN, *Report of the Special Rapporteur on adequate housing as a component of the right to an adequate standard of living, and on the right to non-discrimination in this context*, United Nations General Assembly, A/77/190, 19 luglio 2022.
- A. BALZANO, *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Meltemi, Milano 2021.
- , *La materia degli algoritmi: tra governamentalità e orizzonti di liberazione*, in *Il governo degli algoritmi*, A. Arienzo – P. Sebastianelli, Napoli [in corso di stampa].
- A. BALZANO – C. FLAMIGNI, *Sessualità e riproduzione. Due generazioni in dialogo su diritti, corpi e medicina*, Ananke, Torino 2015.
- R. BRAIDOTTI, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Luca Sossella, Roma 2008.
- J. BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996.
- CASAPOUND ITALIA, *Fuori i clandestini, dentro i bambini italiani. CasaPound lancia il reddito nazionale di natalità*, 6 marzo 2017, su <https://casapounditalia.org/fuori-i-clandestini-dentro-i-bambini/>.
- P. CHAKRAVARTY – D. FERREIRA DA SILVA, *Race, Empire and the Crisis of the Subprime*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2013.
- COLLETTIVO ESCOMBRERA, *Il rimosso della minierra. La nuova febbre dell'oro nell'Europa in guerra*, OGzero, Torino 2024.
- M. COOPER, *Stagnazione secolare: la paura del futuro non-riproduttivo*, in *Conchiglie, pinguini, staminali. Verso futuri transspecie*, A. Balzano, E. Bosisio, I. Santoemma (cur.), DeriveApprodi, Roma 2022, pp. 37-71.
- C. COSSUTTA, *Il patriarcato dei fratelli (d'Italia)*, «Jacobin Italia», 23 novembre 2024, <https://jacobinitalia.it/il-patriarcato-dei-fratelli-ditalia/> [ultima consultazione: 3/11/2025]
- A. DAVIS, *Donne, razza e classe*, Alegre, Roma [1981] 2018.
- , *Aboliamo le prigioni? Contro il carcere, la discriminazione e la violenza del capitale*, Minimum Fax, Roma [2003] 2022.
- B. DUDEN, *Il corpo della donna come luogo pubblico. Sull'abuso del concetto di vita*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- S. ELIAS, *Reclaiming Reproductive Justice: the Combahee River Collective and a Call for a Black Feminist Homecoming*, «Black Women Radicals», 18 marzo 2025, <https://www.blackwomenradicals.com/blog-feed/reclaiming-reproductive-justice-the-combahee-river-collective> [ultima consultazione: 11/3/2025].
- EPF, *Ristabilire l'ordine naturale. La visione degli estremisti religiosi per mobilitare le società europee contro i diritti umani in materia di sessualità e riproduzione*, Bruxelles 2018.

- S. FEDERICI, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015.
- , *L'invenzione della casalinga a tempo pieno*, in Id., *Genere e capitale. Per una lettura femminista di Marx*, DeriveApprodi, Roma 2020.
- N. FERRANTE – C. PETITTI, *L'amara attesa. Riflessioni di una coppia lesbica sulla giustizia riproduttiva*, «DWF» vol. 139 (2023), pp. 35-41.
- M. FOUCAULT, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005.
- V. GAGO, *The Fascistisation of Social Reproduction*, «Radical Philosophy» vol. 2, n. 18 (2025), pp. 23-34.
- F. GIARDINI, *L'alleanza inquieta. Dimensioni politiche del linguaggio*, Le Lettere, Firenze 2011.
- R.W. GILMORE, *Abolition Geography. Essays Towards Liberation*, Verso, London-New York 2022.
- A. GIUZIO, *Meloni vuole riaprire le miniere italiane a caccia di terre rare*, «Il Manifesto», 2 luglio 2025 <https://ilmanifesto.it/meloni-vuole-riaprire-le-miniere-italiane-a-caccia-di-terre-rare> [ultima consultazione: 3/11/2025].
- D. HARAWAY, *Un manifesto per cyborg: scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in Id., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano [1985] 2018.
- C. HAWTHORNE – A. PESARINI, *US Aims to Abolish Birthright Citizenship: Italy Already Knows the Consequences*, «America Community Media», 30 maggio 2025, <https://americancommunitymedia.org/immigration-rights/us-aims-to-abolish-birthright-citizenship-italy-already-knows-the-consequences/> [ultima consultazione: 3/11/2025].
- N.R. HUNT, *An Acoustic Register, Tenacious Images, and Congolese Scenes of Rape and Repetition*, «Cultural Anthropology» vol. 23, n. 2 (2008), pp. 220-253.
- INSTITUTE FOR WOMEN'S POLICY RESEARCH, *Built for Our Survival: Reclaiming Black Birth from a History of Harm*, Washington 2025.
- IPPOLITA, *Open non è free. Comunità digitali tra etica hacker e mercato globale*, Elèuthera, Milano 2005.
- , *Nell'acquario di Facebook. La resistibile ascesa dell'anarco capitalismo*, Ledizioni, Milano 2012.
- K. JARRET, *Feminism, Labour and Digital Media. The Digital Housewife*, Routledge, New York 2016.
- S. KARA, *Rosso cobalto. Come il sangue del Congo dà energia alle nostre vite*, People, Busto Arsizio 2023.
- S. LEWIS, *Cyborg Uterine Geography: Complicating 'Care' and Social Reproduction*, «Dialogues in Human Geography» vol. 8, n. 3 (2018), pp. 300-316.

- , *The UK's Anti-Trans Ruling is a Defeat for All Women*, «The Nation», 23 aprile 2025, https://www.thenation.com/article/society/supreme-court-trans-ruling-analysis-uk/?utm_source=chatgpt.com [ultima consultazione: 3/11/2025].
- I. LOREY, *State of Insecurity. Government of the Precarious*, Verso, London-New York 2015.
- R. LOVATO, *An Urgent Message from the Street of Los Angeles*, 18 giugno 2025, su www.thenation.com/article/activism/la-immigrant-rights-ice-organizing/?utm_source=chatgpt.com [ultima consultazione: 3/11/2025].
- A. MALM – THE ZETKIN COLLECTIVE, *White Skin, Black Fuel. On the Danger of Fossil Fascism*, Verso, London-New York 2021.
- S. MANGA, *La dent de Lumumba. Régicide contre la colonie*, Météores Editions, Bruxelles 2024.
- C. MERCHANT, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano 2022.
- A. MBEMBE, *Necropolitics*, Duke University Press, Durham-London 2019.
- B. MUSSOLINI, *Opera Omnia di Benito Mussolini*, La Fenice, Firenze 1957.
- S.F. NOBLE, *Algoritmi dell'oppressione. Come i motori di ricerca favoriscono il razzismo*, Tamu, Napoli 2025.
- G. NZONGOLA-NTALAJA, *The Congo. From Leopold to Kabila. A People's History*, Zed Books, London-New York 2002.
- A. POMPILI, *Pari Opportunità: il ministero di Roccella le nomina ma ne cancella lo spirito*, «MicroMega», 1 novembre 2022, <https://www.micromega.net/pari-opportunita-roccella> [ultima consultazione: 3/11/2025]
- M. PREARO, *L'ipotesi neocattolica. Politologia dei movimenti antigender*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- M.B. RASMUSSEN, *Fasciocapitalismo*, Malamente, Urbino 2024.
- T. REZAIRE, *Decolonial Healing: in Defense of Spiritual Technologies*, in Id., *Womb Consciousness. Conscience U.Terre.Ine*, Les press du réel, Dijon 2021.
- D. ROBERTS, *Killing the Black Body. Race, Reproduction and the Meaning of Liberty*, Pantheon Books, New York 1997.
- L.J. ROSS – R. SOLINGER, *Reproductive Justice. An Introduction*, University of California Press, Oakland 2017.
- K. SACHS – L. MANSELL – B. SHEARON, *Maternal Morality among Vulnerable US Communities*, Milken Institute 2023.
- L. SIMMONS, *Histories of Black Infant and Child Loss*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» vol. 49 (2024), pp. 1-28.
- N. STAROSIELSKI, *The Undersea Network*, Duke University Press, Durham-London 2015.

- N. STURGEON, *Valori familiari tra pinguini*, in *Conchiglie, pinguini, staminali. Verso futuri transspecie*, A. Balzano, E. Bosisio, I. Santoemma (cur.), DeriveApprodi, Roma 2022, pp. 167-206.
- F. VERGÈS, *Racial Capitalocene: is the Anthropocene Racial?*, in *Futures of Black Radicalism*, G.T. Johnson, A. Lubin (cur.), Verso, London-New York 2017, pp. 72-82.
- , *The Wombs of Women. Race, Capital, Feminism*, Duke University Press, Durham-London 2020.

«I THINK I'M TURNING INTO A DOG»: UNA CRITICA FEMMINISTA
E ANTISPECISTA A *NIGHTBITCH* DI RACHEL YODER¹

Il 7 settembre 2024 viene proiettato per la prima volta al Toronto Film Festival il film *Nightbitch*, con la regia di Marielle Heller e la partecipazione come protagonista di Amy Adams. Tratto dall'omonimo romanzo d'esordio di Rachel Yoder uscito nel 2021, il film racconta le vicende di una donna che sperimenta la trasformazione in cane come strategia di negoziazione di una maternità normata percepita come oppressiva. Ancora prima della pubblicazione del romanzo, nel 2020 la casa di produzione Annapurna Pictures aveva acquisito i diritti per la realizzazione del film, accordandosi già per la partecipazione di Yoder come produttrice esecutiva e sceneggiatrice.² Nel 2022 la Searchlight Pictures aveva ottenuto i diritti di distribuzione del film per 25 milioni di dollari.³ La storia narrata da Yoder, dunque, si posiziona al centro di un'operazione commerciale che vede il film approdare su Hulu a dicembre 2024 e il romanzo entrare nelle classifiche dei migliori libri del 2021 di *Vulture*, *Esquire*, *Electric Lit* (tra gli altri) e comparire tra le pagine digitali del *Guardian*, del *New York Times*, del

¹ Per l'elaborazione di questo articolo è stato fondamentale lo scambio e il confronto avuto con le partecipanti al workshop di ricerca "RadicAzioni. Corpi, Nature, Tecnologie", svoltosi presso l'Università di Chieti il 27 e 28 febbraio 2025 e organizzato da Claudia Cerulo e Rachele Cinerari. Ringrazio profondamente le organizzatrici e le partecipanti per aver creato lo spazio per pensare insieme.

² M. FLEMING, *Amy Adams, Annapurna Pictures Team On Adaptation Of Rachel Yoder Novel 'Nightbitch'*, «Deadline», 30 luglio 2020, <https://deadline.com/2020/07/amy-adams-annapurna-pictures-rachel-yoder-novel-nightbitch-1202999813/>.

³ M. GROBAR, *Searchlight Closes \$25M+ World Rights Deal For Annapurna Neo-Horror 'Nightbitch'; Amy Adams & Director Marielle Heller Team On Rachel Yoder Novel Adaptation*, «Deadline», 19 maggio 2022, <https://deadline.com/2022/05/amy-adams-horror-nightbitch-acquired-by-searchlight-marielle-heller-directing-1235027790/>.

New Yorker, e molti altri.⁴ In virtù della risonanza accordata tanto al film, quanto al romanzo, vale la pena interrogarsi sul tipo di immaginario che tali rappresentazioni nutrono, e sulle criticità a esso connesse.

La maggior parte della (ancora limitata) teoria critica pubblicata sul romanzo si è focalizzata sulla maternità mostruosa,⁵ ha riletto il testo a partire dalla teorizzazione di Cvetan Todorov sul paradigma del fantastico,⁶ o lo ha analizzato attraverso la lente della «feral rage».⁷ In generale, tali riflessioni ne hanno sottolineato la caratterizzazione femminista, evidenziando la funzione di liberazione ed emancipazione che la metamorfosi in animale svolge per la protagonista e la capacità del romanzo di stravolgere la narrazione dominante che rappresenta la maternità unicamente come un'esperienza naturalmente appagante e istintivamente desiderata, priva di ambivalenze e conflitti. In questo articolo intendo rileggere il testo attraverso un approccio che intersechi la categoria del genere con quella della specie e mostrare come – sebbene esso si presenti come una contro-narrazione della maternità che mette in discussione ruoli di genere precostituiti e che propone una rappresentazione fuori norma della categoria di “donna” – la prospettiva antispecista permette invece di rilevare i limiti di tale narrazione, nella misura in cui quest'ultima non decostruisce le strutture discorsive binarie che lo stesso femminismo contesta.

⁴ Cfr. M. DARGIS, 'Nightbitch' Review: Motherhood, Woolf, «The New York Times», 5 dicembre 2024, <https://www.nytimes.com/2024/12/05/movies/nightbitch-review-amy-adams.html>; D. FERGUSON, 'I Had This Animal, Physical Desire to Be With My Child': Author Rachel Yoder on Writing Nightbitch, «The Guardian», 2 dicembre 2024, <https://www.theguardian.com/books/2024/dec/02/rachel-yoder-film-adaptation-of-novel-nightbitch-amy-adams-marielle-heller>; <https://www.racheljyoder.com/news>.

⁵ Cfr. A.M. ROGOZ (IVAN), *MotherMonsterhood: The Reclaiming of Female Identity in Nightbitch by Rachel Yoder*, «HyperCultura» vol. 12 (2023), pp. 2-11; P. SERRANO ELENA, *Monstrosity as Rescue: Challenging the Institution of Motherhood In Rachel Yoder's Nightbitch*, «Esferas Literarias» 7 (2024), pp. 77-90; L. VAN ALBADA, *Nightbitch, the Bad Mother, and the Monstrous-Maternal*, «JournMS», <https://jourms.org/nightbitch-the-bad-mother-and-the-monstrous-maternal/>; L. ALVAREZ TRIGO, *Feeding the Anxieties and the Identity of the Artist: the Monstrous Mother in Rachel Yoder's Nightbitch (2021)*, «Esferas Literarias» 7 (2024), pp. 91-104.

⁶ E. SCHOEFF, *Can I Believe Her? Fantastic Abjection in Contemporary Horror Narratives By Women*, UC Irvine: Humanities Honors Program, <https://escholarship.org/uc/item/8m62221b>, pp. 1-45.

⁷ M. KONGERSLEV, "The Fire Roared Large": Bewildered Motherhood and the Limits of Feral Rage in Rachel Yoder's Nightbitch (2021), in M. Kongerslev – S.A. Nielsen (cur.) *Speculative Fiction*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2024, pp. 127-146.

Nightbitch – che si autonoma tale solo da uno specifico momento in poi e che altrimenti è priva di nome proprio, definita nel corso della narrazione solo come «the mother» – è una donna bianca, medio borghese, che vive in un contesto suburbano statunitense e che, prima della nascita del figlio, era un'artista piuttosto affermata, salvo poi lasciare il lavoro e divenire una “stay-at-home mother”. Fino al momento della metamorfosi, la protagonista sembra incarnare il modello di madre e moglie descritta da Virginia Woolf la quale, nel saggio *Professions for Women*, parlava di «angelo del focolare» per indicare l'ideale vittoriano di donna docile disposta a sacrificarsi per il benessere degli altri membri della famiglia.⁸ Woolf affermava che uccidere l'angelo del focolare fosse preciso compito di una scrittrice, e Yoder sembra seguire esattamente questa indicazione. La madre narrata da Yoder si trova ad assumere esattamente la stessa postura sacrificale descritta da Woolf: «for years up until that point she had been the very picture of a mother, self-sacrificing and domestic, un-gripey, un-grumpy, refreshed after unrefreshing nights of nonsleep, nursing the baby and rocking the baby and shushing the baby while her kind husband snored and slept or, actually, most of the time, was not even there».⁹ La gestione dell'ambiente familiare e domestico è compito esclusivo della madre: il padre, oltre a non essere fisicamente presente la maggior parte del tempo, non solo non si occupa né del figlio, né delle mansioni domestiche, ma si rivela incapace di gestire sé stesso e finisce per rappresentare un ulteriore soggetto di cui la madre deve prendersi cura. Di fronte a una mancata equa distribuzione del lavoro di cura tra i due, la protagonista è del tutto consapevole della matrice eteropatriarcale di una tale suddivisione dei ruoli: oltre ad assumere una postura esplicitamente femminista, in più momenti riflette sulla

⁸ V. WOOLF, *Death of the Moth and Other Essays*, The Hogart Press, London 1942. Il saggio *Professions for Women*, contenuto nella raccolta, deriva dall'intervento che Woolf aveva tenuto alla Women's Service League nel 1931.

⁹ R. YODER, *Nightbitch*, Doubleday, New York 2021, p. 9. «Per anni e anni fino a quel momento era stata l'immagine stessa di una madre, devota e mansueta, mai lagnosa, mai irascibile, fresca e riposata anche dopo nottate in bianco niente affatto riposanti, pronta a prendersi cura del bambino, a collarlo e tranquillizzarlo mentre il suo amabile marito russava o dormiva o, il più delle volte, nemmeno era presente» (p. 17). Tutte le traduzioni delle citazioni del romanzo sono tratte da R. YODER, *Nightbitch*, tr. it. V. Raimo, *Nightbitch. Bestia di notte*, Mondadori, Milano 2023. Per una disanima sulla costruzione della “good mother”, con particolare riferimento al romanzo, si veda P. SERRANO ELENA, *Monstrosity as Rescue*, cit.

propria condizione – e sull'exasperazione che ne deriva – come conseguenza di un presunto determinismo biologico e di un sistema strutturalmente gerarchico e discriminatorio:

She inflated with mother-rage and composed elaborate, emotional arguments against the system and capitalism and the patriarchy and then religion and gender roles and biology. [...] Her sense that society, adulthood, marriage, motherhood, all these things, were somehow masterfully designed to put a woman in her place and keep her there – this idea had begun to weigh on her. Of course, it had crossed her mind before, but after her son arrived it took on a new shape [...]. And once she was stripped of all she had been, of her career, her comely figure, her ambition, her familiar hormones, an anti-feminist conspiracy seemed not only plausible but nearly inevitable.¹⁰

Nonostante un posizionamento così consapevole, in nessun momento la protagonista contesta il ruolo normativo in cui si sente ingabbiata, né porta questa critica all'interno della sua relazione di coppia. L'exasperazione e la rabbia inesprese – e rivolte praticamente verso tutti i soggetti con cui la donna entra in contatto, compresi il marito, il figlio, il gatto di famiglia, le altre madri che incontra in biblioteca – costituiscono il motore della trasformazione, che già in apertura del romanzo è presentata come un fatto: «I think I'm turning into a dog, she said to her husband when he arrived home after a week away for work. He laughed and she didn't».¹¹ Con un non troppo celato riferimento kafkiano, la trasformazione in animale rappresenta il punto di partenza della narrazione, e si sviluppa gradualmente: la protagonista assiste giorno dopo giorno alla comparsa di peli, allo

¹⁰ R. YODER, *Nightbitch*, cit., pp. 15, 49. «Ribolliva di rabbia materna ed elaborava complesse argomentazioni emotive contro il sistema, il capitalismo e il patriarcato e poi la religione e i ruoli di genere e la biologia. [...] La sensazione che la società, la vita adulta, il matrimonio, la maternità, tutto ciò fosse stato architettato magistralmente per mettere la donna al suo posto e farcela stare – questa idea aveva cominciato a opprimerla. Ovviamente ci aveva già pensato prima di allora, ma dopo l'arrivo di suo figlio aveva assunto una nuova forma [...] E una volta privata di tutto ciò che era stata, della sua carriera, della sua avvenenza, della sua ambizione, dei suoi consueti ormoni, un complotto antifemminista sembrava non solo plausibile ma pressoché inevitabile» (pp. 24, 49).

¹¹ *Ivi*, p. 3. «Mi sa che mi sto trasformando in un cane, disse al marito rientrato a casa dopo una settimana di assenza per motivi di lavoro. Lui si mise a ridere, lei no» (p. 11).

spuntare di quella che sembra essere senza dubbio una coda – accompagnata dal desiderio di scodinzolare come risposta a uno stato di gioia – alla scoperta di denti più affilati, all'apparizione di altri quattro capezzoli. La comparsa dei primi segni fisici è accompagnata dalla percezione di un istinto ad assumere anche comportamenti tipicamente canini, soprattutto in risposta a emozioni di gioia, rabbia o frustrazione. Eppure, almeno inizialmente, la paura di perdere sempre più contatto con la propria identità umana conduce la madre a tentare di non cedere a tali impulsi:

Actually, honestly, she allowed herself only one good wag a day. Other than that, it was off limits. Who knew what else would develop if she gave in to these urges? Who knew what would transpire if she fully embraced her desires to wag, to lovingly lick the fine hairs of her son's head, to trample down a nice flat area in the bedsheets before herself curling there – chin resting on her forearms – and falling asleep? [...] She did not allow herself to growl, to bark ferociously, to show her teeth, to narrow her eyes and pull her ears back closer to her skull, though she would have liked to do all these things.¹²

Progressivamente, la donna inizia a integrare sempre più attitudini canine nel proprio comportamento quotidiano, perdendo parzialmente la capacità di parlare o, piuttosto, rifiutando di esprimersi attraverso il linguaggio umano e sviluppando un irresistibile desiderio di mangiare carne cruda. Quello che viene descritto dall'autrice come un travolgente istinto animalesco che emerge dall'interiorità della protagonista diviene sempre più irrefrenabile, e finisce per travolgerla completamente. La prima trasformazione completa si esprime in una liberatoria corsa notturna insieme a un branco di cani, che sembrano accompagnare la donna verso la scoperta della sua nuova identità. La metamorfosi tuttavia non è definitiva, la madre acquisisce nuovamente le sue sembianze umane la mattina successiva, sebbene i comporta-

¹² *Ivi*, p. 32, 44. «In realtà, a dirla tutta, si concedeva una bella scodinzolata al giorno. Più di così, era proibito. Chissà che cos'altro sarebbe successo se avesse ceduto a quegli istinti? Chissà che cosa sarebbe accaduto se avesse accolto a braccia aperte il desiderio di scodinzolare, di leccare teneramente i capelli sottili di suo figlio, di allisciare un posticino comodo tra le lenzuola prima di accucciarsi – il mento appoggiato sulle braccia – e addormentarsi? [...] Lei non si concesse di ringhiare, di abbaiare ferocemente, di scoprire i denti, di stringere gli occhi e tirare indietro le orecchie, appiattendole sul cranio, benché desiderasse fare tutte queste cose» (pp. 41-42, 54).

menti canini e gli istinti animaleschi persistano in una condizione di ibridità ormai permanente.¹³ L'abbandono alla sua nuova attitudine canina e l'accettazione di quest'ultima marciano anche l'accoglienza del selvatico come spazio di liberazione. Come afferma Marianne Kongerslev, lo stato selvaggio non rappresenta uno statuto dell'essere ma piuttosto un processo di decostruzione dello stato di domesticazione: «La ferinità non denota una condizione selvaggia innata, ma una domesticità divenuta selvaggia».¹⁴ Nel caso di *Nightbitch*, dunque, accogliere il selvaggio si configura come un atto di “smontaggio” delle norme sociali di genere proprie della domesticità bianca e medio-borghese; non a caso, la versione animale della protagonista è un cane, ovvero il risultato del processo di addomesticazione del lupo.

Da un certo punto di vista, dunque, il romanzo rovescia, o quantomeno contesta, alcune delle norme simboliche e materiali che costruiscono un certo tipo di esperienza e identità; sì femminile, ma specificatamente bianca, eterocisgender e medio-borghese. Come osserva ancora Kongerslev, *Nightbitch* sembra prendere le distanze dalla critica di Betty Friedan secondo la quale le donne non sono state storicamente poste nella condizione di poter essere considerate pienamente umane, e rivendica, piuttosto, una concezione delle donne come intrinsecamente connesse con la natura; non senza risvolti problematici, come si vedrà più avanti. Le caratteristiche con cui viene rappresentata la protagonista – come, ad esempio, il suo comportamento scomposto, irriverente, rabbioso e, soprattutto, il fatto che la scoperta e accettazione della sua identità anche animale è proprio ciò che le permette di trovare un diverso modo di abitare la propria condizione di donna, madre, moglie e artista – mettono in discussione alcuni dei più radicati stereotipi di genere. Kongerslev osserva, ad esempio, che il romanzo decostruisce la costruzione della rabbia come emozione esclusivamente maschile, rivendicandone la funzione

¹³ L'acquisizione di questa nuova identità è sancita anche dall'atto di autonomarsi *Nightbitch*. Durante una lite con il marito per la sua mancata assunzione di una minima responsabilità nella cura del figlio, egli si riferisce alla moglie con il termine “bitch”, che lei decide di rivendicare, nel suo triplo significato di “stronza” – come rappresentazione della rabbia e della frustrazione inespressa –, “cagna” – a testimonianza dell'identità in parte umana e femminile e in parte canina – e “troia”, come riferimento alla componente sessuale che caratterizza la metamorfosi.

¹⁴ «Feralness denotes not inherent wildness but domesticated-turn-wild». M. KONGERSLEV, “*The Fire Roared Large*”, cit., p. 139 [tr. mia].

di motore della trasformazione. La rabbia è infatti connotata da una forte valenza politica, dal momento che essa si configura come una strategia di ribellione e di resistenza all'interno di una condizione di subordinazione sociale. Essa è portatrice di un potere trasformativo sia fisico – rappresentato dalla transizione, parziale o totale, reale o immaginata, da umano ad animale – sia psicologico ed esistenziale, dal momento che è proprio l'accettazione della propria animalità a permettere alla protagonista di trovare un nuovo equilibrio con sé stessa e con la propria famiglia. Da questo punto di vista secondo la studiosa il romanzo rovescia anche il tropo della maternità mostruosa come condizione che sconvolge l'ordine familiare: al contrario, il proprio "essere (anche) animale" permette a *Nightbitch* di ri-costruire la propria identità come composita, molteplice e non necessariamente pacificata: «I want to be an artist and a woman and a mother I mean a monster I want to be a monster».¹⁵

E tuttavia, da un punto di vista di genere, la rappresentazione offerta dal romanzo presenta delle criticità. In primo luogo, la questione della mancata condivisione delle responsabilità familiari e del lavoro di cura non viene mai posta all'interno della coppia, né la madre contesta mai al marito la sua mancata partecipazione nella gestione del contesto domestico. La frustrazione generata da tale condizione, tuttavia, viene placata grazie alla trasformazione in cane, e all'accettazione dei nuovi istinti animali che permettono alla protagonista di incorporare una versione contro-normativa dei codici di comportamento di genere. Questo produce un rinnovato benessere, un senso di liberazione che porta la madre a essere più affettuosa nei confronti del figlio, più ben disposta verso le faccende domestiche e meno insofferente nei confronti del marito che, nel frattempo, non ha in alcun modo modificato il proprio comportamento. Sembra quindi che sia l'assenza di armonia intrafamiliare, sia la sua presenza siano responsabilità esclusiva dalla donna: la prima come conseguenza dell'insoddisfazione personale e della frustrazione, la seconda come conseguenza di un senso di appagamento e liberazione portato dalla metamorfosi. In questo quadro, pare non esserci alcun bisogno che il marito metta in discussione la propria posizione di privilegio, né modifichi in alcun modo la propria modalità di relazione con la moglie. Come osserva

¹⁵ R. YODER, *Nightbitch*, cit., p. 178. «Voglio essere un'artista e una donna e una madre cioè un mostro voglio essere un mostro» (p. 195).

Kongerslever, il romanzo in un certo qual modo disturba confini e stereotipi di genere precostituiti e, nonostante il tema della maternità come ruolo costringitivo per le donne non sia particolarmente originale e sebbene il pensiero femminista abbia anche oltrepassato questi temi, la realtà materiale dimostra che essi restano ancora ben saldi nelle società occidentali contemporanee. Tuttavia, secondo la studiosa il processo di liberazione della protagonista resta un percorso di cambiamento individuale, proprio di uno specifico soggetto privilegiato, e perpetua l'ideale individualistico della realizzazione personale come obiettivo ultimo. Tale aspetto depoliticizza il tema centrale – la contestazione di ruoli di genere normativi – e la narrazione finisce per non decostruire una struttura oppressiva, né immaginare una nuova modalità di attraversare, contestare, destabilizzare le norme di genere.

Essere irrimediabilmente animale

Come osservato in precedenza, la maggior parte dell'analisi critica del romanzo si è focalizzata sulla rappresentazione della maternità e, più in generale, sull'identità umana della protagonista, lasciando piuttosto inesplorata la modalità di costruzione della controparte animale. Eppure, la figurazione dell'animale costituisce un elemento centrale nella narrazione, non solo perché è attorno a tale metamorfosi che il romanzo si struttura, ma soprattutto perché l'identità di donna e quella di animale sono strettamente intersecate, e l'una si costruisce attraverso l'altra. Ignorare il modo in cui l'animale viene codificato e prodotto da un punto di vista discorsivo equivale a perdere di vista la funzione che esso svolge nel processo di definizione identitaria dell'umano e le conseguenze che tale processo produce nella costruzione dell'immaginario.

In questa sezione analizzerò quindi il modo in cui l'animale viene discorsivamente (ri)prodotto come “irrimediabilmente animale”, impiegando la specie come categoria di analisi critica all'interno di una prospettiva antispecista. Come osserva Massimo Filippi, la definizione delle caratteristiche che storicamente hanno permesso di tracciare, attraverso il concetto di specie, il confine tra umano e animale non è un processo neutro e naturale, ma piuttosto sociale e normativo. Le differenze biologiche tra le specie – o meglio, il valore che gli esseri umani assegnano a tali differenze – acquisiscono un significato perché esse vengono socializzate, diventano cioè eloquenti da un punto di vista

politico all'interno di un sistema gerarchizzante già dato. Tale processo definitorio è funzionale alla costruzione identitaria dell'umano che, separandosi dall'animale, può definire sé stesso, attraverso un processo di esclusione e appropriazione: «[l']Animale [...] non è semplicemente escluso, ma escluso e appropriato poiché costruito appositamente per definire il margine esterno dell'Uomo, la sfera dell'abietto da cui, per contrapposizione, l'Uomo può stagliarsi e prendere forma».¹⁶ L'Uomo risultante dal processo di auto-definizione in opposizione alla categoria di animale non si riferisce a una categoria omogenea o presuntamente universale, ma piuttosto indica un soggetto dominante che occupa molteplici posizioni di privilegio: esso è bianco, eterosessuale, cisgenere, abile, di classe media, e così via. Dal momento che l'animale rappresenta l'abiezione, il risultato di tale binarismo è anche l'animalizzazione di gruppi sociali e soggettività ritenuti meno-umani sulla base degli assi del genere, della razza, dell'orientamento sessuale, e così via. Una prospettiva che tenga in considerazione la categoria della specie permette quindi di considerare in che modo i processi di alterizzazione incorporati nei sistemi di dominazione eteropatriarcale, coloniale, razzista e capitalista si sono storicamente strutturati attraverso *anche* la separazione ontologica tra umano e animale, e *anche* attraverso di essa continuano tutt'oggi a operare.

Di tali intersezioni, e in particolare della connessione tra sfruttamento degli animali e oppressione di genere si sono ampiamente occupate, anche se con prospettive e riflessioni diversificate, le teorizzazioni ecofemministe,¹⁷ accomunate dalla critica al sistema di pensie-

¹⁶ M. FILIPPI, *Questioni di specie*, Eleuthera, Roma 2017, p. 50.

¹⁷ A titolo in alcun modo esaustivo, si vedano C.J. ADAMS, *The Sexual Politics Of Meat*, Continuum, New York 1991; J. DONOVAN, *Animal Rights and Feminist Theory*, «Signs» XV, 2 (1990), pp. 350-375; V. PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, New York 1993; G. GAARD (ed.), *Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993; L. GRUEN, *On The Oppression of Women and Animals*, «Environmental Ethics» 18 (1996), pp. 441-444; D. HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003; D. HARAWAY, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008; E. CUDWORTH, *Most farmers prefer Blondes: The Dynamics of Anthroparchy in Animals' Becoming Meat*, «Journal for Critical Animal Studies» VI, 1 (2008), pp. 32-45; A. KO – S. KO, *Aphro-ism: Essay on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*, Lantern Books, New York 2017. Nel contesto italiano si veda l'importante lavoro di Federica Timeto, in particolare la monografia *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*, Tamu, Napoli 2024.

ro occidentale strutturato attorno a una organizzazione dualistica del reale. Se la separazione cartesiana tra pensiero e corpo e la conseguente assegnazione del *logos* al genere maschile e della materialità corporea al genere femminile viene contestata dalle filosofie femministe dagli anni Settanta, a partire dallo stesso periodo le riflessioni ecofemministe hanno incluso la “natura”¹⁸ nella critica all’economia binaria, avviando un processo di decostruzione delle differenziazioni uomo/donna, mente/corpo, umano/animale e cultura/natura e delle intersezioni tra i processi di dominazione che ne derivano.¹⁹ Il romanzo di Rachel Yoder potrebbe apparire, a una prima lettura, una contestazione della differenziazione dell’umano dall’animale e sembrerebbe rivendicare l’animalità insita nell’esperienza delle donne, e in particolare nella maternità – posizione, questa, che eventualmente sarebbe altrettanto problematica²⁰. A mio avviso, tuttavia, esso finisce invece per rafforzare esattamente quella differenziazione e per perpetuare l’immagine dell’animale come irrimediabilmente Altro. Per individuare tale processo, vorrei quindi espandere la riflessione di Filippi circa la performatività della specie – secondo la quale il costruito della specie opera a livello materiale ma anche (e soprattutto) performativo, attraverso cioè una serie di norme, leggi e regolamenti che sanciscono la sacrificabilità di determinate specie (ma non di altre) – per includere le rappresentazioni culturali tra i dispositivi che riproducono e stratificano i processi di speciazione. Esse, infatti, non *descrivono* ma *costruiscono* l’identità animale e la sua differenza dall’Uomo e si situano quindi sul piano simbolico-discorsivo di strutturazione dei binarismi.

¹⁸ Il termine natura viene indicata tra virgolette per sottolineare che in questa sede tale concetto non assume alcuna connotazione essenzialista o metafisica, ma viene utilizzato per indicare l’insieme degli organismi viventi e della materia animata e inanimata che si pone al di fuori della categoria di Uomo.

¹⁹ Negli ultimi anni, tale critica è stata ulteriormente sviluppata, anche attraverso l’approccio dei neo-materialismi, in teorizzazioni che propongono di rifiutare la separazione tra umano e “natura” e di pensare le soggettività e i corpi umani e non umani come necessariamente e inevitabilmente inseriti all’interno di relazioni e interazioni multispecie, attraverso le quali si co-costruiscono. Si pensi, in questo senso, ai concetti di *natureculture* di Donna Haraway (2003), a quello di *intra-action* di Karen Barad (2007) e a quello di *transcorporeality* di Stacy Alaimo (2010).

²⁰ La possibilità di intersecare le condizioni di oppressione delle donne e della “natura” è il risultato non di un’affinità biologica tra le due categorie – come pure una parte di ecofemminismo ha teorizzato – ma piuttosto delle condizioni di oppressione materiali risultanti da processi storici, politici, economici e socio-culturali. La contestazione di tali condizioni, quindi, può risultare solo da pratiche politiche di alleanza e solidarietà.

Nel romanzo la costruzione discorsiva e performativa della specie si esplica attraverso due piani tematici relativi alle relazioni interspecie: 1. la riproduzione del binarismo umano/animale; 2. la perpetuazione di dinamiche scistiche nella relazione con altri animali non umani.

1. *Riproduzione del binarismo umano/animale*

L'intera narrazione ruota attorno alla relazione tra la parte umana e animale della protagonista, le quali si definiscono precisamente attraverso un processo di differenziazione reciproca. In realtà, ciò che sembra attraversare un vero percorso di trasformazione identitaria è la parte umana di *Nightbitch*, a fronte di un'identità, quella animale, che emerge e si manifesta come già definita. Il personaggio animale – il cane – non sperimenta alcuna evoluzione, esso emerge come portatore *di per sé* di specifiche caratteristiche fisse che lo rappresentano come il polo opposto dell'umano. I binomi su cui maggiormente si articola la rappresentazione sono quelli di razionalità *vs* istinto e di mente *vs* corpo. Quando la madre si trasforma, percepisce emozioni e sensazioni in modo del tutto diverso e la sua identità è ridotta alla materialità del corpo: «She was hair and blood and bone. She was instinct and anger. [...] She closed her eyes and became pure movement, pure darkness, a twitch and surge, the animal's first dream». ²¹ Il cane, che incarna il secondo termine delle sopraccitate dicotomie, permette l'espressione non mediata di rabbia, istinto, violenza, desiderio sessuale che nell'esperienza umana della protagonista vengono repressi o quantomeno filtrati dal raziocinio. L'animalità, pertanto, ridotta a puro istinto, permette alla controparte umana di esprimere liberamente una parte del sé, senza le implicazioni previste dal contesto sociale umano di riferimento: «She likes the idea of being a dog, because she can bark and snarl and not have to justify it. She can run free if she wants. She can be a body and instinct and urge. She can be hunger and rage, thirst and fear, nothing more. She can revert to a pure, throbbing state». ²² La rivendicazione di una presunta connesio-

²¹ R. YODER, *Nightbitch*, cit., p. 74. «Era peli e sangue e ossa. Era istinto e rabbia. [...] Chiuse gli occhi e diventò puro movimento, pura oscurità, un fremito e poi l'impeto, il primo sogno dell'animale» (p. 86).

²² *Ivi*, p. 83. «Le piace l'idea di essere cane, perché può abbaiare e ringhiare senza giustificazioni. Se vuole può scappar via. Può essere corpo, istinto e brama. Può essere fame e rabbia, sete e paura, niente di più. Può regredire a uno stato puro, palpitante» (p. 95).

ne tra donne e animalità – che trova la sua massima raffigurazione nel fatto che la protagonista si identifica alla fine con una identità ibrida, parzialmente umana e parzialmente canina – solo apparentemente svolge una funzione di decostruzione della separazione ontologica tra umano e animale, dal momento che l'intera rappresentazione del cane si basa sulla riaffermazione di una intrinseca differenza secondo codici strettamente antropocentrici.

2. *Le relazioni interspecie con gli altri animali non umani*

Nel corso della storia Nightbitch entra più volte in relazione con altri animali non umani. Tali incontri sono, nella maggior parte dei casi, necessari a descrivere cosa si prova a essere un cane, sperimentando, ad esempio, l'istinto della predazione. Un episodio, tuttavia, mostra come la storia di questa trasformazione – sebbene apparentemente sembri sfumare i confini di specie – mantenga una solida prospettiva specista. Nel corso delle vicende compare ripetutamente la gatta di famiglia, verso la quale la madre nutre sentimenti contrastanti: da un lato le è affezionata, dall'altro essa incarna l'ennesimo soggetto di cui deve prendersi cura, e pertanto prova nei suoi confronti una non troppo celata insofferenza. In un momento di particolare sconforto, rabbia e frustrazione, Nightbitch affonda il coltello nel petto della gatta, uccidendola. Fino a quel momento la protagonista aveva mostrato istinti violenti e predatori nei confronti degli altri animali solo a metamorfosi avvenuta. L'uccisione della gatta di casa, invece, avviene mentre ella si trova nella sua forma umana – sebbene emotivamente turbata –, a dimostrazione del fatto che la protagonista si muove sempre più all'interno di un'identità ibrida. Quando torna in sé, tuttavia, la madre è sconvolta dal suo gesto e, nel tentativo di formulare una spiegazione, conferma la natura umana del pensiero razionale e l'animalità delle emozioni: «She hadn't been thinking. That was it. She had been pure emotion, pure yearning and rage. No thought could have possibly gone into such a thing».²³ Dal momento che il figlio era ormai abituato a mangiare carne cruda insieme alla madre, alla vista del gatto egli chiede se lo avrebbero mangiato, ma Nightbitch

²³ *Ivi*, p. 168. «Che aveva in testa? Niente. Ecco cosa. Era stata pura emozione, puro desiderio e furore. Non c'era dietro alcun pensiero» (p. 184).

articola una risposta rappresentativa del sistema di significazione specie-tipo dell'*Anthropos*: «Kitty isn't for eating. We must bury her in the backyard. Say goodbye, kitty. We loved you. Kitty was our friend. [...] It was one thing to kill a wild bunny, but quite another to kill the family cat, especially so gruesomely, and while her young son was in the house».²⁴ La gerarchia tra le specie prodotta dall'umano stabilisce quali vite valgono e quali sono sacrificabili: il gatto, che rientra nella categoria del *pet* e gode pertanto di uno statuto speciale, acquisisce qualità quasi umane nella misura in cui esso è considerato parte della famiglia e merita una sepoltura; al contrario, il coniglio selvatico e tutti gli animali trasformati in carne di cui la madre e il bambino si sono nutriti appartengono a quella categoria di animali le cui vite non hanno valore di per sé, ma esistono in funzione dell'umano. Dal momento che non esiste alcuna motivazione biologica per tali differenziazioni, è evidente come esse operino all'interno della riproduzione discorsiva della specie come costruito sociale molto più che come categoria naturale. Tale sistema viene riproposto e riaffermato nel romanzo che, pur presentando una protagonista (anche) animale, non abbandona mai la prospettiva antropocentrica. Tale dinamica si conferma in chiusura del romanzo, quando Nightbitch riprende la sua attività artistica realizzando, ispirata proprio dalla sua esperienza di trasformazione, una performance teatrale, durante la quale viene messa in scena l'uccisione di alcuni conigli. Nel motivare tale scelta, la protagonista afferma che l'opera aveva l'obiettivo di mostrare la brutalità della maternità: «This performance is meant to underscore the brutality and power and darkness of motherhood, for modern motherhood has been neutered and sanitized. We are at base animals, and to deny us either our animal nature or our dignity as humans is a crime against existence».²⁵ La continuità umano-animale, che è ormai del tutto accolta dalla protagonista, viene esplicitamente espressa. E tuttavia tale ibridità, che dovrebbe implicare una critica alla differen-

²⁴ *Ivi*, p. 169, 171. «La gattina non si mangia. Dobbiamo seppellirla in giardino. Di' ciao alla gattina. Ti abbiamo voluto bene. La gattina era nostra amica. [...] Un conto era uccidere un coniglio selvatico, tutt'altro uccidere la gatta di famiglia, soprattutto in modo così cruento e con il figlioletto a casa» (pp. 185, 188).

²⁵ *Ivi*, p. 237. «E questa performance vuole sottolineare la brutalità, la potenza, l'oscurità della maternità, dato che la maternità moderna è stata resa neutra e asettica. Siamo animali semplici, e negarci la nostra natura animale o la nostra dignità umana è un crimine contro l'esistenza» (pp. 255-256).

ziazione dell'umano dall'animale, viene in realtà articolata a partire proprio dalla riaffermazione della differenza: la "natura animale" è quella delle emozioni e dell'istinto, la "dignità" pertiene all'umano.

Conclusioni

Il tema della trasformazione umano-animale ha una lunga tradizione ed è ampiamente presente nelle produzioni culturali contemporanee. Molti di questi testi costituiscono interessanti esempi del modo in cui i *topoi* della metamorfosi e dell'ibridità possano condurre a figurazioni inedite, a modelli di relazione nuovi o possano costituire strumenti di critica del presente.²⁶ *Nightbitch* sembrerebbe collocarsi in quest'ultima categoria, nella misura in cui esso articola una contestazione "femminista" di una maternità normata e di ruoli di genere opprimenti. Utilizzo il termine "femminista" tra virgolette perché è in tali termini che il testo è stato definito da una parte della critica,²⁷ tuttavia ritengo che, se quello di *Nightbitch* è un progetto femminista, esso si rivela inevitabilmente parziale. Come si è visto, l'articolazione delle identità della protagonista così come della relazione tra esse avviene su una solida opposizione binaria che conferma la storica e consueta attribuzione della sfera della ragione e della mente all'umano e quella degli istinti all'animalità. Dal momento che categorie sociali rese subalterne – le donne, ma anche le persone razzializzate, disabili, queer – sono state storicamente animalizzate e assegnate al secondo termine dei binarismi, riproporre tale opposizione implica la riproduzione discorsiva del meccanismo che lo stesso femminismo ha messo in discussione. In altre parole, ritengo che una critica a determinate dinamiche di discriminazione sociale basata sulla subordinazione di un'altra alterità non soltanto è contraddittoria, ma finisce per riconfermare il sistema di differenziazione di partenza. In questa equazione, inoltre, la parte animale svolge una funzione del tutto strumentale: la metamorfosi in cane si configura come mero espediente narrativo

²⁶ Nel contesto italiano si pensi, ad esempio, ai romanzi *Sirene* (2007) di Laura Pugno e *Gli stessi occhi* (2022) di Francesca Mattei.

²⁷ Cfr. P. SERRANO ELENA, *Monstrosity as Rescue*, cit.; L. ALVAREZ TRIGO, *Feeding the Anxieties*, cit.; M. KONGERSLEV, "The Fire Roared Large", cit.; M. CARDILLO, *Quando la madre divenne una cagna: "Nightbitch", la mistica del femminile e altre metamorfosi bestiali*, «CriticaLetteraria», 18 dicembre 2023, <https://www.criticalletteraria.org/2023/12/rachel-yoder-nightbitch.html>.

per la trasformazione interiore della protagonista umana, ma in nessun modo essa produce una dinamica trasformativa (né nelle relazioni umane, né in quelle interspecie), anzi al contrario stabilizza dicotomie gerarchizzanti che lo stesso femminismo contesta.

In un articolo del 2005 Stefania De Petris parla di “parzialità del progetto femminista” per indicare la resistenza di una parte di femminismo bianco mainstream ad assumere una prospettiva intersezionale, che consideri il modo in cui altri assi di oppressione oltre il genere, come la razza, intervengono simultaneamente e determinano condizioni di subordinazione differenti.²⁸ Mutuo da De Petris tale idea di parzialità per sostenere che, sebbene *Nightbitch* si presenti come una critica femminista a determinate “gabbie del genere” e a ruoli sociali patriarcali, essa si rivela inevitabilmente parziale da almeno due punti di vista. In primo luogo, considerando la natura commerciale di tale prodotto culturale, esso sembra rientrare in una più ampia dinamica attraverso la quale la cultura mainstream si appropria di alcune istanze del femminismo e le riproduce in una forma depoliticizzata. Si pensi, ad esempio, al modo in cui alcuni prodotti di successo (come il film *The Devil Wears Prada* o la serie Netflix *Girlboss*) celebrano l'autodeterminazione di soggettività femminili in chiave però evidentemente neolibérale, nella misura in cui l'emancipazione coincide con il successo personale e assume una connotazione fortemente individualista, senza mettere in alcun modo in discussione il sistema di potere patriarcale. In *Nightbitch* è possibile rilevare una dinamica simile: la questione della maternità normata e normativa, così come gli squilibri di genere nella gestione della sfera domestica – entrambi temi centrali nella riflessione femminista – si risolvono attraverso un percorso evolutivo individuale della protagonista, che trova nella trasformazione animale una soluzione a conflitti rappresentati non come propri di un sistema di discriminazione strutturale, ma tutti interni alla protagonista stessa. I limiti di un siffatto approccio emergono anche nel momento in cui si analizza la figura dell'animale e la sua funzione nella relazione con la controparte umana. Come osservato in precedenza, sebbene *Nightbitch* assuma un'identità ibrida che sembri sfumare i confini tra umano e animale, in realtà l'identità del cane è funzionale unicamente alla continua ridefinizione di cos'è umano. Il risultato è una

²⁸ Cfr. S. DE PETRIS, *Tra agency e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale*, «Studi culturali» 2 (2005), pp. 259-290.

continua conferma delle opposizioni binarie, la cui profonda critica ha caratterizzato, storicamente, uno dei nodi centrali delle teorizzazioni femministe. Tali limiti, tuttavia, rischiano di sfuggire all'analisi se l'attenzione resta centrata unicamente sulla soggettività umana: in questo senso, includere la specie come categoria di analisi, e osservare, quindi, il modo in cui la parte animale viene rappresentata e la funzione che essa svolge, permette di individuare l'interconnessione dei sistemi di differenziazione che coinvolgono le diverse categorie sociali, animali non umani inclusi.

Bibliografia

- C.J. ADAMS, *The Sexual Politics of Meat*, Continuum, New York 1991.
- S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- L. ALVAREZ TRIGO, *Feeding the Anxieties and the Identity of the Artist: the Monstrous Mother in Rachel Yoder's Nightbitch (2021)*, «Esferas Literarias» 7 (2024), pp. 91-104.
- K. BARAD, *Meeting the Universe Half-Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.
- M. CARDILLO, *Quando la madre divenne una cagna: "Nightbitch", la mistica del femminile e altre metamorfosi bestiali*, «CriticalLetteraria», 18 dicembre 2023, <https://www.criticalletteraria.org/2023/12/rachel-yoder-nightbitch.html>.
- E. CUDWORTH, *"Most farmers prefer Blondes": The Dynamics of Anthroparchy in Animals' Becoming Meat*, «Journal for Critical Animal Studies» 6, 1 (2008), pp. 32-45.
- M. DARGIS, *'Nightbitch' Review: Motherhood, Woof*, «The New York Times», 5 dicembre 2024, <https://www.nytimes.com/2024/12/05/movies/nightbitch-review-amy-adams.html>.
- S. DE PETRIS, *Tra agency e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale*, «Studi culturali» 2 (2005), pp. 259-290.
- J. DONOVAN, *Animal Rights and Feminist Theory*, «Signs» XV, 2 (1990), pp. 350-375.
- D. FERGUSON, *I had this animal, physical desire to be with my child: author Rachel Yoder on writing Nightbitch*, «The Guardian», 2 dicembre 2024, <https://www.theguardian.com/books/2024/dec/02/rachel-yoder-film-adaptation-of-novel-nightbitch-amy-adams-marielle-heller>.
- M. FILIPPI, *Questioni di specie*, Eleuthera, Roma 2017.
- M. FLEMING, *Amy Adams, Annapurna Pictures Team On Adaptation Of Rachel Yoder Novel 'Nightbitch'*, «Deadline», 30 luglio 2020, <https://deadline.com/2020/07/amy-adams-annapurna-pictures-rachel-yoder-novel-nightbitch-1202999813/>.
- G. GAARD (cur.), *Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993.
- M. GROBAR, *Searchlight Closes \$25M+ World Rights Deal For Annapurna Neo-Horror 'Nightbitch'; Amy Adams & Director Marielle Heller Team On Rachel Yoder Novel Adaptation*, «Deadline», 19 maggio 2022, <https://deadline.com/2022/05/amy-adams-horror-nightbitch-acquired-by-searchlight-marielle-heller-directing-1235027790/>.

- L. GRUEN, *On the Oppression of Women and Animals*, «Environmental Ethics» 18 (1996), pp. 441-444.
- D. HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.
- , *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- , *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- A. KO – S. KO, *Aphro-ism: Essay on Pop Culture, Feminism, and Black Veganism from Two Sisters*, Lantern Books, New York 2017.
- M. KONGERSLEV, “*The Fire Roared Large*”: *Bewildered Motherhood and the Limits of Feral Rage in Rachel Yoder’s Nightbitch (2021)*, in M. Jensen – M. Kongerslev – S.A. Nielsen (cur.) *Speculative Fiction*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2024, pp. 127-146.
- F. MATTEI, *Gli stessi occhi*, Zona 42, Modena 2022.
- V. PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, New York 1993.
- L. PUGNO, *Sirene*, Einaudi, Torino 2007.
- A.M. ROGOZ (IVAN), *MotherMonsterhood: The Reclaiming of Female Identity in Nightbitch by Rachel Yoder*, «HyperCultura» 12 (2023), pp. 2-11.
- E. SCHOEFF, *Can I Believe Her? Fantastic Abjection in Contemporary Horror Narratives by Women*, UC Irvine: Humanities Honors Program, <https://escholarship.org/uc/item/8m62221b>, pp. 1-45.
- P. SERRANO ELENA, *Monstrosity as Rescue: Challenging the Institution of Motherhood In Rachel Yoder’s Nightbitch*, «Esferas Literarias» 7 (2024), pp. 77-90.
- F. TIMETO, *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*, Tamu, Napoli 2024.
- L. VAN ALBADA, *Nightbitch, the Bad Mother, and the Monstrous-Maternal*, «JournMS», <https://jourms.org/nightbitch-the-bad-mother-and-the-monstrous-maternal/>.
- V. WOOLF, *Death of the Moth and Other Essays*, The Hogart Press, London 1942.
- R. YODER, *Nightbitch*, Doubleday, New York 2021, tr. it. V. Raimo, *Nightbitch. Bestia di notte*, Mondadori, Milano 2023.

Sitografia

<https://www.racheljyoder.com/news>.

LA VITA MAGICA DELLE PIETRE
AGENTIVITÀ DELLA MATERIA E TRANSBIOLOGIA NELLA FIABA

In questo saggio intendo elaborare un'analisi della rappresentazione dell'agentività della materia nella dimensione magica della fiaba, riferendomi all'archivio tradizionale¹ europeo e alle sue riscritture contemporanee, in particolare di area anglofona. Questo aspetto della letteratura fiabesca è particolarmente rilevante se inserito nel contesto disincantato che caratterizza il capitalismo «petrossessoraziale»² contemporaneo e globale, specialmente per quanto riguarda la separazione tra “umano” e “non umano” che caratterizza il pensiero euro-occidentale (poi colonizzatore di altre epistemologie). In questo contesto, mi proporrò di esplorare il potenziale reincidente della fiaba, reso possibile dalla dimensione animista, transbiologica e multispecie che ne caratterizza la tradizione. Attraverso un *close-reading* del racconto *Una donna di pietra* (2003) di Antonia Susan Byatt, indagherò il discorso post-antropocentrico portato avanti dalle riscritture fiabesche contemporanee. La metamorfosi della protagonista di Byatt e la confusione dei confini tra umano e materia minerale che essa propone sfida il dualismo antropocentrico tipico di un ordine sociale, politico ed economico che diventa ogni giorno più «impensabile»³ e richiede di immaginare e praticare orizzonti altri, resistenti e radicali.

¹ Con “archivio tradizionale”, mi riferisco alle fiabe nelle loro forme letterarie così come si sono consolidate nella cultura popolare euro-occidentale, a partire dalla loro messa per iscritto a opera di autori classici quali Charles Perrault, Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, Hans Christian Andersen, Jacob e Wilhelm Grimm.

² P.B. PRECIADO, *Dysphoria mundi*, tr. it. R. Arrigoni, Fandango, Roma [2022] 2023, p. 20.

³ D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, tr. it. C. Durastanti, C. Ciccioni, Nero, Roma [2016] 2019, p. 51.

1. *Ordine petrosessorazziale e disincanto della concezione magica del mondo*

La disforia generalizzata, o “dysphoria mundi”, scrive Paul B. Preciado, è la condizione epistemico-politica della contemporaneità.⁴ Esprime il rifiuto e la resistenza di una gran parte dei corpi che abitano il pianeta di sottostare al capitalismo petrosessorazziale,⁵ ovvero l’ordine mondiale presente basato sulla distruzione dell’ecosistema, sulla violenza sessuale e razziale, sul consumo di energie fossili e sul carnivorismo industriale.⁶ Per i corpi che non rientrano nelle categorie privilegiate da questo regime, l’esigenza di praticare uno spostamento dello sguardo da quello dell’umano inteso come uomo bianco, abile e benestante, emerge come un bisogno vitale per la sopravvivenza. Decentralizzare lo sguardo significa attivare l’immaginazione per intravedere orizzonti speculativi oltre la cornice petrosessorazziale. Come scrive Gloria E. Anzaldúa, per disimparare la realtà che ci viene insegnata, organizzarla diversamente e reinventarla, è necessario attivare la *facultad* dell’immaginazione.⁷ Tuttavia, questa *facultad* deve combattere contro lo “sbarramento dell’immaginario” caratteristico del tempo presente.⁸ L’antropologa Stefania Consigliere descrive il sistema capitalista contemporaneo come un incanto totalitario e totalizzante,⁹ che sussume la possibilità di forme altre di (re) incanto che eccedano la soglia del sistema dominante, producendo un diffuso disincanto. Il disincanto opera, ad esempio, attraverso il feticismo della merce: «lo stato semi-ipnotico dei clienti dei supermercati, la fantasmagoria delle vetrine, il richiamo dei *touchscreens*, il prestigio sociale della cocaina, la disponibilità diffusa e immediata di supplementi dopanti».¹⁰

⁴ P.B. PRECIADO, *Dysphoria mundi*, cit., p. 20.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 42.

⁷ G.E. ANZALDÚA, *Luce nell’oscurità/Luz en lo oscuro. Riscrivere l’identità, la spiritualità, la realtà*, tr. it. L. Scarmoncin, Meltemi, Milano [2015] 2022, p. 87.

⁸ S. CONSIGLIERE, *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2020, p. 33.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 54.

Isabelle Stengers e Philippe Pignarre definiscono questa forma di incanto totalizzante «stregoneria capitalista».¹¹ Si tratta di una forma di stregoneria che si è declinata storicamente in modo ben diverso, se non opposto, da quella praticata da coloro che, tra il quindicesimo e il diciassettesimo secolo in varie parti dell'Europa,¹² venivano accusati di eresia e perseguitati. La stregoneria capitalista ha potuto infatti affermarsi, con la complicità delle strutture patriarcali e del crescente razionalismo portato avanti dalla Rivoluzione Scientifica, proprio attraverso il disincantamento della materia e della sua aggettività; pilastri della stregoneria popolare ai tempi della grande caccia alle streghe europea, che cercava di reprimere un mondo «infuso dappertutto di spiriti».¹³ Attraverso il fenomeno della caccia alle streghe, queste forze storiche hanno operato un disincanto delle concezioni magiche del corpo e del mondo tipiche dell'Europa premoderna, che rappresentavano una minaccia per la produttività del sistema capitalista.¹⁴ I bisogni e i desideri materiali del corpo (come quelli per il «sole, [il] vento, [il] cielo [...], toccare, sentire gli odori, fare l'amore, stare all'aria aperta invece di essere circondati da pareti chiuse»¹⁵) costituiscono infatti un potente limite allo sfruttamento del lavoro. Il sistema che si andava rafforzando, e che sfocia in quello che oggi Preciado chiama capitalismo petrossorazziale, aveva bisogno di fondarsi su forme di sfruttamento che si rendevano possibili solo disincantando la materia e sottraendola alla dimensione animista precapitalista che ne limitava la predazione. Sradicare le pratiche magiche è quindi stato storicamente utile a uno spostamento del pensiero da una concezione organica a una visione meccanica del mondo, ma è anche stato cru-

¹¹ P. PIGNARRE – I. STENGERS, *Stregoneria capitalista. Pratiche di uscita dal sortilegio*, tr. it. S. Consigliere e A. Solerio, Ipoc, Milano [2011] 2016.

¹² In effetti, la caccia alle streghe dei secoli quindicesimo-diciassettesimo non è stata un fenomeno soltanto europeo, ma è stata esportata nelle colonie americane come strumento per distruggere e silenziare le comunità indigene, giustificandone la schiavizzazione e il genocidio. S. FEDERICI, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, tr. it. F. Giardini, A. Curcio, Mimesis, Milano [2004] 2015, p. 275.

¹³ C. MERCHANT, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, tr. it. L. Sosio, Editrice bibliografica, Milano [1980] 2022, p. 188.

¹⁴ S. FEDERICI, *Calibano e la strega*, cit.

¹⁵ ID., *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, tr. it. A. Curcio, Ombre corte, Verona 2018, p. 211.

ziale per lo sviluppo del sistema capitalista, poiché la magia risultava essere una vera e propria «forma illecita di potere» attraverso cui si poteva «ottenere ciò che si voleva senza lavorare». ¹⁶

Il disincanto del corpo e della materia che è conseguito all'affermarsi del capitalismo petrosessoraziale ha causato un silenziamento delle voci e dell'agentività del non umano che costituiscono una minaccia per la totalizzazione dell'immaginario verso cui tende l'ordine presente: «alberi, lupi, fonti, fantasmi, mulini a vento, stelle, dèi e demoni hanno smesso di parlare». ¹⁷ Come scrive Gloria Anzaldúa, le voci degli elementi non umani («il mare, il vento, gli alberi») ¹⁸ stimolano l'immaginazione, evocano immagini ed emozioni che riconosciamo come «sacre», ¹⁹ o magiche. In questo modo, producono una moltiplicazione delle possibilità d'incanto che possono rivelare vie d'uscita dalla «stregoneria» dominante dei sistemi binari.

In questi termini, l'agentività del non umano e il reincanto dell'immaginazione che può passare attraverso di essa si configurano come elementi cruciali per l'elaborazione di un pensiero speculativo che offra un orizzonte alternativo al sistema petrosessoraziale. Proprio abbracciando la condizione di «dysphoria mundi» nella sua qualità resistente è possibile aprire uno spazio per l'elaborazione del pensiero magico.

2. Per un'etica di cura compostista: *fabulazione speculativa e alleanze multispecie*

In *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto*, ²⁰ Donna Haraway propone la fabulazione speculativa come orizzonte di futurità possibile di fronte alla necessità di «restare a contatto col problema», ovvero il *trouble* del cambiamento climatico, dell'estinzione delle specie, dell'estrattivismo del Capitalocene, dell'erosione dell'immaginario e dell'impotenza che ne consegue. La fabulazione

¹⁶ ID., *Calibano e la strega*, cit., p. 193.

¹⁷ S. CONSIGLIERE, *Favole del reincanto*, cit., p. 33.

¹⁸ G.E. ANZALDÚA, *Luce nell'oscurità/Luz en lo oscuro*, cit., p. 135.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Il testo viene pubblicato in Italia da Nero nel 2019, come parziale traduzione (firmata da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni) dell'originale *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, pubblicato negli Stati Uniti dalla Duke University Press nel 2016. Il lavoro di Haraway si inserisce nel contesto dei *post-human studies* e delle *feminist theories* anglo-americane.

speculativa è intesa come strumento di lotta pratica per fronteggiare quelle filosofie e politiche economiche occidentali fondate sull'individualismo e l'eccezionalismo umano, che diventano "impensabili" nel campo delle scienze naturali o sociali più avanzate, ovvero «non è possibile pensare in loro presenza».²¹ Poiché queste strutture non sono più pensabili, né permettono lo sviluppo di pensieri altri, Haraway propone di costruire pratiche speculative alternative che, intrecciando nuove narrazioni, si proponano di disfare i binarismi dell'ordine presente: «[a]bbiamo bisogno di un'altra figura, di migliaia di nomi per questo qualcos'altro, per erompere dall'Antropocene e schizzare in un altro racconto che sia abbastanza grande da contenerci».²² La risposta che Haraway propone a questo bisogno prende il nome di Chthulucene: una «tempospettiva»²³ geologica speculativa che implica una moltiplicazione delle possibilità immaginative e ontologiche. Per come le intende Haraway, queste si sviluppano oltre l'umano e lo riscrivono – insieme a tutto ciò che ne è altro – come *humus*, ovvero attraverso la contaminazione e il rimescolarsi delle forme di vita che caratterizza il compost. Il compost, come afferma Anna Antonia Ferrante, riprocesa le opposizioni dualistiche (natura/cultura, materiale/immateriale, genere/sexo),²⁴ sintetizzandole in una dimensione che, nello Chthulucene di Haraway, è simpoietica e trans-specie. In questo senso, un aspetto fondante della fabulazione dello Chthulucene è la transbiologia, che si realizza come alleanza tra specie per proteggere chi è più vulnerabile, per sostenersi a vicenda e stare a contatto con il *trouble* del tempo presente. Nelle "Storie di Camille",²⁵ Haraway immagina cinque generazioni interspecie che si susseguono in una comunità del compost, ovvero una comunità umana che intesse alleanze con altre specie. Le persone che nascono prendono tutte il nome di Camille – scelto anche per la sua neutralità di genere nella lingua francese in cui la storia è stata inizialmente redatta²⁶ – e vengono pro-

²¹ D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., p. 51.

²² *Ivi*, p. 81.

²³ C. DURASTANTI, *Nota della traduttrice*, in D. Haraway, *Chthulucene*, cit., p. 7.

²⁴ A.A. FERRANTE, *Cosa può un compost? Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna 2022, p. 61.

²⁵ D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., pp. 151-196.

²⁶ Le "Storie di Camille" sono state pensate in prima battuta da Donna Haraway, Fabrizio Terranova e Vinciane Despret durante un seminario sui *gestes spéculatifs* organizzato da Isabelle Stengers a Cerisy, nel 2013. D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., p. 151.

gressivamente ibridate, generazione dopo generazione, con la specie a rischio della farfalla monarca. Via via che le generazioni si susseguono, i tratti della farfalla si fanno sempre più radicati nelle Camille, che ne assumono i comportamenti e i connotati biologico-genetici. In questo modo, una volta che si sarà estinta, la farfalla monarca continuerà a vivere nel corpo di una comunità trans-specie che ha disarmato la nozione di “umano” facendosi *humus*, compost.

Queste pratiche di cura simbiotiche e postumane – o, meglio, compostiste²⁷ – elaborano un ripensamento dell’idea di famiglia, che, decostruendo la nozione di riproductività eteropatriarcale, si configura come *oddkin*, ovvero come parentela strana, *queer*, bizzarra: «una variopinta covata di esseri terrestri». ²⁸ Lo Chthulucene di Haraway si configura dunque come una delle vie possibili per reincantare, in una prospettiva ecotransfemminista, la *facultad* dell’immaginazione necessaria a combattere il disincanto del sistema petrosessoraziale, passando per le alleanze multispecie e la riscrittura del corpo transbiologico oltre i binarismi di genere come di specie.

3. *Transbiologia, metamorfosi, animismo nella fiaba*

La transbiologia è un elemento centrale nella fiaba europea, sia nel suo archivio tradizionale, sia nelle sue varianti contemporanee, che hanno visto una particolare fioritura a partire dagli anni Settanta del Novecento. Questa centralità, scrivono Kay Turner e Pauline Greenhill, è tra gli aspetti che permettono di definire la fiaba come un genere intrinsecamente “queer”, secondo l’uso novecentesco del termine, ovvero come qualcosa di «strano, bizzarro, eccentrico, diverso, e tuttavia attraente». ²⁹ Inoltre, Pauline Greenhill e Leah Claire Allen evidenziano come, ben prima dell’emergere dei *posthuman* e *queer studies*, le fiabe fossero già intrinsecamente *queer* sul piano della specie, postumane e transbiologiche, poiché da sempre le storie che raccontano e i personaggi che le animano destabilizzano le relazioni

²⁷ «Siamo compost, non postumani», scrive Haraway: «abitiamo l’humosità, non l’umanità», poiché le creature (*critters*) con-divengono insieme, in «nodi simpoietici», oltre specie, genere, regno biologico. D. HARAWAY, *Chthulucene*, cit., p. 140.

²⁸ *Ivi*, p. 154.

²⁹ K. TURNER – P. GREENHILL, *Introduction. Once Upon a Queer Time*, in *Transgressive Tales. Queering the Grimms*, K. Turner, P. Greenhill (cur.), Wayne State University Press, Detroit 2012, p. 4 [tr. mia].

interspecie normative.³⁰ Nella fiaba, la transbiologia include animali o umani mascherati, che si trasformano in altre specie, o che mettono in discussione la stessa distinzione tra specie così come il dualismo umano/non umano.³¹ Ne sono esempi il lupo in Cappuccetto rosso che si maschera da vecchia nonna ammalata per adescare la protagonista, o la Bestia di Bella e la Bestia, principe trasformato in “mostro”.

Nella fiaba, inoltre, la transbiologia si interseca con una concezione animista del mondo. La materia e tutta la dimensione non umana possiedono infatti, nelle fiabe, una loro agentività. Tutto è o può essere animato: gli animali parlano, le pietre si muovono; la magia ha un’agentività causale che anima tutto ciò che non è umano.³² Tuttavia, spesso, la rappresentazione del non umano rimane funzionale all’umano, e le personaggi non umane si configurano come aiutanti della protagonista umana, oppure come stati ontologici intermedi che precedono un’auto-realizzazione della personaggio nella pienezza della loro forma umana.³³ In altri casi, invece, la dimensione non umana viene rappresentata non come un mezzo, bensì come un fine. Questo accade ad esempio in alcune riscritture contemporanee, come quelle di Angela Carter raccolte in *La camera di sangue* (1979). In *La sposa della Tigre* (riscrittura di Bella e la Bestia), ad esempio, il racconto non si conclude con il ritorno della Bestia in forma umana, ma con la metamorfosi della protagonista in una creatura non umana.³⁴

La concezione animista del non umano nella fiaba europea ripercorre, in ogni caso, la concezione organica del mondo in cui esso è “infuso dappertutto di spiriti” e restituisce una voce a quella materia (alberi, fiumi, mulini a vento, stelle, dèi e demoni...) che nella contemporaneità capitalistica è silenziata. Portare rispetto agli spiriti della materia è fondamentale per la buona riuscita dell’avventura della protagonista. Questo aspetto emerge ad esempio nella fiaba dei fratelli

³⁰ P. GREENHILL – L.C. ALLEN, *Animal Studies*, in *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, P. Greenhill, J.T. Rudy, N. Hamer, L. Bosc (cur.), Routledge, New York-London 2018, p. 227.

³¹ K. TURNER – P. GREENHILL, *Introduction*, cit., p. 6.

³² M. WARNER, *C’era una volta. Piccola storia della fiaba*, tr. it. B. Lazzaro, Donzelli, Roma [2014] 2021.

³³ C. WEBB – H. HOPCROFT, “A Different Logic”: *Animals, Transformation, and Rationality in Angela Carter’s “The Tiger’s Bride”*, «Marvels & Tales» vol. 31, n. 2 (2017), p. 317.

³⁴ A. CARTER, *La sposa della tigre*, in Id., *Nell’antro dell’alchimista (vol. 1)*, tr. it. S. Basso, R. Bernascone, Fazi, Roma [1995] 2019, pp. 256-281.

Grimm *La casa del bosco*.³⁵ Le protagoniste del racconto sono tre sorelle che, in momenti diversi, vengono mandate nel bosco per portare il pranzo al padre taglialegna. Tutte e tre si perdono e si imbattono nella casa di un uomo anziano che abita insieme ad alcuni animali non umani: una vacca, una gallina e un galletto. L'uomo offre ospitalità alle sorelle, chiedendo in cambio che esse preparino la cena. La prima e la seconda sorella preparano da mangiare per se stesse e per l'ospite, ma non per le creature non umane, venendo perciò punite. La terza sorella, invece, si prende cura anche degli animali non umani e viene ricompensata. Si scopre infatti che il vecchio non è altro che un giovane principe colpito dal maleficio di una strega malvagia, che sposerà infine la terza sorella, l'unica che ha dimostrato cura anche nei confronti della compagnia non umana (la quale, come viene svelato alla fine, è in verità la servitù del principe trasformata dalla strega).

La fiaba viene parzialmente ripresa da Antonia Susan Byatt nel racconto *Lo scrigno di vetro* (1990).³⁶ Il protagonista del racconto di Byatt è un giovane artigiano che, proprio come la terza sorella, viene ricompensato da un ometto che vive nel bosco per aver nutrito non solo lui, ma anche le creature non umane che abitano la casa: il cane Otto, un gatto, un gallo, una mucca e una capra. «Otto aveva ragione», dice l'ometto al protagonista, «sei un uomo buono e onesto, e ti preoccupi di tutte le creature di questo luogo, senza trascurarne nessuna e senza lasciare nulla di incompiuto. Ti darò un dono in cambio della tua gentilezza».³⁷ Diversamente da come accade nella fiaba dei Grimm, nella versione di Byatt i compagni non umani non sono umani trasformati da un maleficio. Al contrario, «i loro sguardi miti e rassicuranti non avevano nulla di umano»,³⁸ eppure questo non limita la loro intelligenza, anzi, le creature osservano il protagonista «con aria giudicante e intelligente».³⁹ Proprio in quanto animali non umani, essi praticano la loro agentività: «[c]osì il gallo e la gallina gli permisero di prendere una lucente piuma screziata d'ebano e di smeraldo

³⁵ J. GRIMM – W. GRIMM, *La casa del bosco*, in Id., *Fiabe*, tr. it. C. Bovero, Einaudi, Torino 1992, pp. 535-539.

³⁶ A.S. BYATT, *Possessione. Una storia romantica*, tr. it. A. Nadotti – F. Galuzzi, La Biblioteca di Repubblica, Roma [1990] 2003, pp. 77-86.

³⁷ *Ivi*, pp. 78-79.

³⁸ *Ivi*, p. 79.

³⁹ *Ivi*, p. 78.

e una delicata piuma color panna».⁴⁰ Nella fiaba di Byatt, la compagnia dell'ometto e degli animali non umani viene definita una «strana famiglia»,⁴¹ espressione che richiama l'*oddkin* harawayano, con le sue parentele queer, bizzarre e transpecie che caratterizzano l'orizzonte di una futurità possibile.

Per via della prevalenza di personaggi non umani che si intersecano con la sua tipica concezione animista del mondo, la fiaba si configura come un genere particolarmente appropriato ad esplorare e ripensare il rapporto, e i confini, tra l'umano e il non umano.⁴²

4. Una donna di pietra di A.S. Byatt: *decentralizzare lo sguardo antropocentrico*

La progressiva decentralizzazione dello sguardo antropocentrico è un aspetto chiave anche nell'opera letteraria di Antonia Susan Byatt (1936-2023). La sua produzione fiabesca, considerata tra le più rilevanti in area anglofona, è stata associata a quella di autorea che hanno esplorato il genere e la sua riscrittura a partire dagli anni Sessanta del Novecento – gli anni del cosiddetto “rinascimento della fiaba” (*fairy tale renaissance*)⁴³. Si tratta di autorea come Angela Carter, Salman Rushdie, Margaret Atwood e Robert Cover, definiti «la generazione della fiaba» (*the fairy tale generation*).⁴⁴ Tra la letteratura fiabesca di Byatt, spicca il romanzo *Possession: A romance* (1990), seguito da diverse raccolte di racconti che spaziano dal fantastico al fiabesco, con rimandi al mito e al folclore, quali *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* (1994), *Elementals: Stories of Fire and Ice* (1998), e *The Little Black Book of Stories* (2003).

Byatt ha lavorato molto sulla definizione di realtà e sulle sue eccedenze, insistendo sugli aspetti del mondo magico che si insinuano fra le pieghe del quotidiano e mutano lo sguardo dell'è personaggio

⁴⁰ *Ivi*, p. 80.

⁴¹ *Ivi*, p. 78.

⁴² A.E. DUGGAN, *Series Preface*, in *A Cultural History of Fairy Tales in Antiquity* (Vol. 1), D. Felton (cur.), Bloomsbury, London 2021, p. XIV.

⁴³ V. JOOSEN, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Interstitial Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit, 2011 p. 4.

⁴⁴ S. BENSON, *Introduction*, in *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Id. (cur.), Wayne State University Press, Detroit 2008, p. 2.

sul mondo. La comprensione del reale diventa spesso, nei racconti di Byatt, una questione di sguardi, e si trasforma laddove incontra un'alterità che travalica i confini dell'umano. Emblematico, in questo senso, è un passaggio del racconto *La cosa nella foresta* (*The Thing in the Forest*), in cui una delle protagoniste riflette:

Io penso, penso che ci siano cose che sono reali – più reali di quanto lo siamo noi – ma il più delle volte non le incrociamo, o loro non incrociano noi. Può succedere che in momenti molto difficili entriamo nel loro mondo, o ci accorgiamo di ciò che stanno facendo nel nostro.⁴⁵

La permeabilità delle barriere tra il mondo magico e il mondo reale, caratteristica tipica del fantastico⁴⁶ che sconvolge l'ordinaria quotidianità dell'è personaggio di Byatt, permette ad esempio che «[u]na cosa che alludeva alla realtà era entrata... rotolata, si era insinuata, era penetrata nella realtà e lei l'aveva vista».⁴⁷ L'incontro con l'alterità magica, fantastica e non umana – che si configura come una materia dotata di agentività – ridimensiona lo sguardo umano. Quest'ultimo, nel perdere la sua centralità e incontrare le periferie del mondo conosciuto, si intreccia alla molteplicità di sguardi della materia. La prospettiva umana è infatti – come afferma lo scultore islandese nel racconto *Una donna di pietra*⁴⁸ (*A Stone Woman*) – «precaria, qui, in questa terra».⁴⁹ effimera rispetto ai tempi geologici della Terra, ma anche precaria nel contesto della crisi del pianeta, e che quindi necessita di nuove alleanze oltre l'umano. Lo spostamento dello sguardo da un punto di vista esclusivamente umano a uno che considera invece l'agentività della materia è tra gli aspetti centrali di *Una donna di pietra*. «All'inizio»,

⁴⁵ A.S. BYATT, *La cosa nella foresta*, in Id., *La cosa nella foresta e altri racconti*, tr. it. A. Nadotti, F. Galuzzi, Einaudi, Torino [2003] 2007, p. 21.

⁴⁶ Si vedano T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, tr. it. E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti [1970] 2000; R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Lethuen, London e New York 1981.

⁴⁷ A.S. BYATT, *La cosa nella foresta*, cit., p. 32.

⁴⁸ Il racconto, parte della raccolta *Little Black Book of Stories* (2003), appare nella traduzione italiana di Anna Nadotti e Fausto Galluzzi per l'edizione Einaudi *La cosa nella foresta e altri racconti* (2007).

⁴⁹ A.S. BYATT, *Una donna di pietra*, in Id., *La cosa nella foresta e altri racconti*, cit., p. 129.

Ines, protagonista del racconto, «non pensava alle pietre»: ⁵⁰ chiusa nella sua prospettiva umana, immagina la materia inorganica come priva di vita. Questa convinzione si smussa nel momento in cui inizia ad assumere lei stessa le sembianze di una donna di pietra, scostandosi così dallo sguardo umano che progressivamente ammette come parziale e inadatto a rendere conto della molteplicità dei punti di vista della materia. Nella forma umana in cui la conosciamo all'inizio del racconto, Ines pensa al mondo minerale come un «immutabile» ordine di «inanimate forme perfette». ⁵¹ Perciò, quando il suo corpo inizia a mutare lentamente in pietra, là dove il chirurgo le ha cucito il taglio attraverso cui ha esportato un cancro, ⁵² Ines «[a]veva pensato alla propria trasfigurazione [...] come [...] il passaggio da un mondo di caldo cambiamento e decadimento a un mondo di fredda permanenza». ⁵³ Tuttavia, mentre il suo corpo cambia, Ines «rifletteva sull'essenza dei minerali, scopriva corrispondenze fisiche e figurative». ⁵⁴

C'era tutta una gamma di rocce e pietre che, come le perle, erano formate da organismi un tempo viventi. Non solo il carbone e i fossili, boschi pietrificati e calcari biotermali – calcari oolitici e pisolitici, formati attorno a conchiglie morte –, ma anche il gesso, costituito principalmente da microorganismi, o le selci e le pietre focaie, masse stratificazioni formate dagli scheletri di radiolarie e diatomee. Anch'esse un tempo erano pietre vive: organismi marini viventi che ruotavano e mulinavano attorno a scheletri di opale. ⁵⁵

I dubbi di Ines rispetto alla nuova forma che il suo corpo sta assumendo iniziano a sciogliersi quando incontra lo scultore irlandese, Thorsteinn Hallmundursson. A differenza delle statue solitamente fabbricate dagli uomini, che le danno l'inquietante impressione

⁵⁰ *Ivi*, p. 93.

⁵¹ *Ivi*, pp. 105-106.

⁵² La malattia colpisce Ines poco dopo la morte della madre, alla quale era molto legata. Per quanto Ines inizialmente s'indaffari per «ripo[rre] l'amore» per la madre concentrandosi sul lavoro, il dolore non manca di colpirla «all'improvviso», nella forma di una «cosa urlante», una «creatura» che geme dentro di lei: un lampante cancro all'intestino (A.S. БУАТТ, *Una donna di pietra*, cit., p. 93). La metamorfosi in pietra che ne consegue può essere letta, in parte, come una maniera di elaborare il lutto.

⁵³ *Ivi*, p. 106.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

di una «vaga mezza vita»,⁵⁶ le sculture di Thorsteinn le paiono vive. Thorsteinn viene infatti dall'Islanda, paese in cui «le pietre sono vive», ed è proprio per questo che la sua scultura si propone di «cerc[are] la vita che c'è in loro».⁵⁷

Il racconto prende di seguito ad intrecciarsi con le fiabe e leggende che permeano il folclore islandese. Sono questi racconti a stimolare e reincantare lo spostamento del punto di vista di Ines, che intravede ora una possibile vita di pietra al di là della metamorfosi, e non soltanto una pietrificazione che la porterà alla morte. Racconta Thorsteinn:

In Islanda [...] sappiamo che anche le rocce e le pietre [...] hanno le loro energie. L'Islanda è un paese giovane, inquieto: da noi il manto terrestre viene modellato costantemente dal ribollire dei geysir, dall'eruzione della lava e dall'avanzata dei ghiacciai. Viviamo come licheni, aggrappati a pietre erette e pietre che rotolano, pietre che sussultano, pietre che mormorano e pietre che volano. Le nostre fiabe sono piene di donne di pietra che camminano [...].⁵⁸

La pratica del raccontare storie nelle storie è una caratteristica della narrativa di Byatt.⁵⁹ *Una donna di pietra* è costellato dai racconti di Thorsteinn sulle leggende della sua terra, «storie di un paesaggio senz'alberi popolato da esseri inumani, scherzosi elfi senza peso, misteriosi troll con mani e piedi pesanti».⁶⁰ Molte di queste sono storie troll, come quella di Katla, la trollessa dai calzoni magici che le permettono di correre velocissima, associata all'omonimo vulcano che, eruttando sotto al ghiacciaio Myrdalsjökull, ha annerito tutta la pianura.⁶¹ Ci sono poi storie di troll che si pietrificano al sole; altri che dormono per secoli sotto terra e in seguito, per via di un terremoto o di un'eruzione, si risvegliano; troviamo anche storie di troll umani, diversi da un uomo solo per le loro enormi dimensioni. Tuttavia, Thorsteinn non crede che Ines sia un troll, bensì una metamorfosi, collocandola in una liminalità che si trova a metà tra l'umano e il non-umano, il reale e il fantastico.⁶²

⁵⁶ *Ivi*, p. 109.

⁵⁷ *Ivi*, p. 111.

⁵⁸ *Ivi*, p. 114.

⁵⁹ Il romanzo *Possessione* contiene ad esempio due fiabe (*Lo scrigno di vetro* e *La storia di Gode*).

⁶⁰ A.S. BYATT, *Una donna di pietra*, cit., pp. 116-117.

⁶¹ *Ivi*, p. 120.

⁶² *Ivi*, pp. 121-122.

I primi cambiamenti di Ines sono fisici e visibili. A partire dal taglio dell'operazione chirurgica, che invece di rimarginarsi inizia ad attraversare la pancia come una crosta pietrosa, il suo corpo inizia a ricoprirsi di minerali, con descrizioni in stile *body horror* che fanno provare a chi legge le stesse sensazioni che prova Ines: «orrore e vergogna». ⁶³ Tuttavia, queste sensazioni lasciano presto spazio alla meraviglia e a «una nuova curiosità [che] spodestava l'orrore». ⁶⁴ Infine, Ines arriva a percepire la sua metamorfosi come «strana e bella» ⁶⁵ e così la vede anche Thorsteinn, per il quale la trasformazione di Ines è un fenomeno «[m]eraviglioso». ⁶⁶ Presto, il mutamento fisico sconfinna nella mente di Ines, dove pensieri non umani iniziano a coesistere con pensieri di pietra: «[q]uesti ultimi erano lenti, maculati, granulosi ed estremi, caldi e freddi a un tempo. Intraducibili in inglese, o in altre lingue a lei note, erano cose che si accumulavano, solidamente, cozzavano l'una contro l'altra, sedimentavano e slittavano l'una sull'altra». ⁶⁷ Cambiano anche le percezioni di Ines: i suoi cinque sensi mutano al mutare del suo corpo. Il suo olfatto «si era acuito. Sentiva l'odore della pioggia nel fitto mantello di nubi. Sentiva l'odore del carbonio nei tubi di scappamento delle auto e dei minerali iridescenti nelle pozzanghere oleose». ⁶⁸ Si modifica anche il suo gusto: «[s]copri una predilezione nuova per il sushi, per lo iodio delle alghe e il sapore salato del pesce crudo». ⁶⁹ Muta la sua vista: Ines prova a leggere ma «i suoi nuovi occhi non trovavano nelle nere lettere danzanti più senso di quanto ne avessero i ragni e le formiche che le zampettavano attorno ai piedi o si arrampicavano sulle sue caviglie impassibili». ⁷⁰ Lo stesso Thorsteinn le appare sempre più «indistinto e sfocato [...]». Stava diventando immateriale. Il suo solidissimo corpo sembrava una sagoma di vapore acqueo, nulla di più». ⁷¹ In questa nuova forma, Ines inizia però a vedere qualcos'altro. Preoccupata di non avere un luogo dove dimorare nella sua nuova natura – poiché non può più mostrarsi alla comunità umana se non coperta e velata – Ines decide di seguire

⁶³ *Ivi*, p. 99.

⁶⁴ *Ivi*, p. 100.

⁶⁵ *Ivi*, p. 101.

⁶⁶ *Ivi*, p. 114.

⁶⁷ *Ivi*, p. 119.

⁶⁸ *Ivi*, p. 104.

⁶⁹ *Ivi*, p. 116.

⁷⁰ *Ivi*, p. 126.

⁷¹ *Ivi*, p. 127.

lo scultore in Islanda. Qui, come lui le racconta, «è nota la presenza di creature... non umane».⁷² In Islanda, con il progredire della sua metamorfosi, Ines inizia a intravedere cose che il suo compagno umano non vede, ma delle quali riconosce l'esistenza grazie al substrato del suo immaginario culturale. Lentamente, queste forme appena percettibili assumono un aspetto più vivo:

percepiva ora ribollimenti terrestri e mostri terrestri che prendevano forma contorcendosi nell'aria e nelle forre profonde. Branchi di creature dal passo leggero fluttuavano rapide nel vento intorno alla casa, e quasi le vedeva, le percepiva con nuova sensibilità, agitavano braccia telescopiche in una sorta di elastica parodia o estasi. Le pietre [...] si corrugavano e si animavano [...]. I più nitidi – quasi visibili – erano gli enormi danzatori, forme che si levavano dalla terra e dai massi, battevano rumorosamente i piedi, con cenni d'invito delle braccia robuste e schiocchi di dita. Se le fissava a lungo, aveva l'impressione che quelle cose, agili o possenti, pietrose o malleabili, camminassero e corressero come parassiti sul dorso di un animale, così enorme che le montagne non erano che il corrugarsi del suo immenso mantello mentre si agitava nel sonno o si stiracchiava al risveglio.⁷³

Queste creature «chiamano»⁷⁴ Ines, che le riconosce come «esseri viventi».⁷⁵ Se inizialmente ne è intimidita, la donna di pietra ne coglie infine la somiglianza a se stessa e, sconfitta la paura di non essere capace di «entrare nel cerchio» della loro «energia selvaggia», si unisce alla loro «sfrenata» danza.⁷⁶ In questo passaggio finale la focalizzazione è su Thorsteinn: vediamo l'ultimo stadio della metamorfosi di Ines attraverso il punto di vista dell'unico personaggio interamente umano della storia, e insieme a lui anche *lǽ lektorǽ* sono invitatǽ a lasciare andare Ines alla sua nuova vita di pietra.

Ines si trova nel giardino islandese di Thorsteinn, mentre infuria una tempesta così forte che lo scultore deve tenersi stretto allo stipite della porta di casa per non essere trascinato via dal vento:

⁷² *Ivi*, p. 122.

⁷³ *Ivi*, p. 128.

⁷⁴ *Ivi*, p. 130.

⁷⁵ *Ivi*, p. 128.

⁷⁶ *Ivi*, p. 130.

[Thorsteinn] guardò la montagna e vide ciò che senza dubbio lei vedeva ormai chiaramente, figure che piroettavano e s'inclinavano in una danza frenetica, su enormi, agili gambe di pietra, e la invitavano con ampi gesti di benvenuto dalle grandi braccia. La donna nel giardino di pietra respirò profondamente [...] e tentò qualche goffo passo di danza, dondolò un braccio, entrambe le braccia. La udi ridere nel vento. Fece un paio di saltelli, come per prendere la rincorsa, poi si lanciò danzando nella bufera.⁷⁷

Thorsteinn rientra dunque in casa e «chiu[d]e la porta contro la tempesta»,⁷⁸ lasciando al di fuori di casa – e al di fuori della storia – ciò che lo sguardo umano non può più raccontare: lo sconfinamento di Ines in una dimensione non umana che la voce narrante sceglie di lasciare oltre la soglia del linguaggio. Prima di chiudere la porta, infatti, Thorsteinn «udi una voce di pietra gridare e cantare: – *Trunt, trunt, og tröllin í fjöllum*». ⁷⁹ Si tratta di una cantilena in lingua islandese, che si può tradurre come “Trunt, trunt” (parole prive di senso, una sorta di “bla bla”) «e i troll tra i monti brulli»⁸⁰ (*and the trolls in the fells*). L'espressione appartiene a una fiaba islandese raccontata a Ines da Thorsteinn. Il protagonista della storia è un uomo che va a raccogliere licheni in montagna con degli amici e viene portato via da una trollessa. Anno dopo anno, chi va a raccogliere erbe nello stesso luogo lo trova sempre più trasformato. Finché, quando gli si chiede in cosa crede, anziché rispondere cristianamente “in Dio”, egli risponde «Trunt, trunt e i troll delle rupi».⁸¹

5. *Incontrare l'universo a metà strada: la vita magica della materia*

Il racconto di Byatt si intreccia a un substrato di fiabe e leggende islandesi, inserendole nel contesto di una narrazione contemporanea, che oggi – a distanza di una ventina d'anni – possiamo rileggere alla luce di uno sguardo ecotransfemminista. La stessa Byatt ha espresso la sua preoccupazione per la crisi climatica in cui verte

⁷⁷ *Ivi*, p. 132.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 130. Isa Morgherini traduce invece come «e i troll delle rupi», in *Racconti magici islandesi*, AA.VV., tr. it. I. Morgherini, Arcana Editrice, Milano, [1977] 1988, pp. 189-190.

⁸¹ “*Trunt, trunt e i troll delle le rupi*”, in *Racconti magici islandesi*, cit., pp. 189-190.

il pianeta, che emerge in effetti, come osserva Alexandra Cheira, sia nella sua narrativa che nella sua opera critica.⁸² L'interesse dell'autrice per «la comprensione [...] del mondo naturale» evidenziata da Jane Sturrock⁸³ emerge anche nella sua vasta rappresentazione di quelli che Emilie Wazelak definisce «soggetti postumani».⁸⁴

La dimensione animista o magica della fiaba permette, in *Una donna di pietra*, il dispiegarsi dell'agentività della materia. Anche ciò che non può essere compreso né talvolta visto, ma solo intuito – così come le creature danzanti per Thorsteinn – fa parte di un equilibrio del mondo che è necessario alla stessa sopravvivenza umana. Senza considerare la dimensione agenziale del non umano, la prospettiva antropocentrica caratteristica del capitalismo petrosessoraziale si restringe fino a non essere più né praticabile né “pensabile”. Anche se le voci non umane non ci parlano direttamente, o se ci è impossibile sentirle per via del silenziamento in cui incorrono, sforzarsi di immaginarle e comprenderle è cruciale al fine di costruire alleanze che possano reincantare l'immaginario disincantato e dare vita a fabulazioni speculative che aprano orizzonti di vita tra le rovine dell'ordine presente.

Il realismo agenziale di Karen Barad⁸⁵ invita ad «incontrare l'universo a metà strada».⁸⁶ A metà strada si trova anche il momento della metamorfosi: un luogo di confine in cui, come nel *nepantla* di Anzaldúa, avvengono le trasformazioni, e dove è possibile costruire «nuove topografie e geografie di sé ibridi che trascendono i binarismi e depolarizzano i e le potenziali alleate».⁸⁷ Nello spazio inframezzale

⁸² A. CHEIRA, “I Have This Kind of Grief for the Earth”: A.S. Byatt's *Ecopoetics* in Ragnarök, “Thoughts on Myth” and “Sea Story”, «American British and Canadian Studies» vol. 35, n. 1 (2023), p. 45.

⁸³ J. STURROCK, *Angels, Insects, and Analogy: A.S. Byatt's “Morpho Eugenia”*, «Connotations» vol. 12, n. 1 (2002/2003), p. 94 [tr. mia].

⁸⁴ E. WAZELAK, *A.S. Byatt and the Quiddity of Things: A Material-Semiotic Approach to Narrating the Human Through the Non-Human*, «Textual Practice» vol. 36, n. 3 (2022) [tr. mia].

⁸⁵ Si veda il saggio di G. RIGNANO contenuto in questo volume.

⁸⁶ K. BARAD, *Incontrare l'universo a metà strada: Realismo e costruttivismo sociale senza contraddizione*, in L. Cabassa, F. Pisano (cur.), *Epistemologie. Critiche e punti di fuga nel dibattito contemporaneo*, tr. it. V. Bortolami, Mimesis, Milano [1996] 2023; K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.

⁸⁷ G.E. ANZALDUA, *Luce nell'oscurità/Luz en lo oscuro*, cit., p. 155.

della metamorfosi, tra il reale e il fantastico, tra il magico e l'ordinario, tra l'umano e il non umano, tra l'*anthropos* e la materia, si fanno strada nuovi orizzonti di alleanze oltre la specie e oltre il regno biologico di appartenenza, che offrono pratiche di reincanto all'immaginario sterilizzato. L'agentività promossa dalla concezione magica del mondo permette proprio questo incontro a metà strada con l'universo. Consente di uscire da una prospettiva totalmente costruttivista così come da una interamente realista,⁸⁸ e di accettare che la conoscenza del mondo si trovi a metà tra il nostro spazio di azione e quello della materia. La conoscenza sta dunque in quella che Barad chiama l'"intra-azione" tra noi e la materia. Tra l'umana Ines e la pietra che lei progressivamente diventa si situa un nuovo spazio di possibilità ontologica, che è anche interstizio e presagio di futuri possibili.

Il pensiero magico è, come scrive Anzaldúa, ciò che ci permette di leggere quanto accade nel mondo seguendo le nostre personali intenzioni.⁸⁹ È quindi uno strumento per ripensare il mondo, risignificarlo, trasformarlo. Proprio nel senso di magia come «efficacia delle intenzioni»⁹⁰, ovvero come capacità trasformativa sul mondo a partire da un'intenzione di reincanto, emerge il potenziale immaginativo dell'agentività magica della materia tipica della fiaba – con la sua dimensione animista che restituisce vita e voce alla materia silenziata – nell'affrontare il disincanto operato dall'ordine petrosessoraziale.

⁸⁸ K. BARAD, *Incontrare l'universo a metà strada*, cit.

⁸⁹ G.E. ANZALDUA, *Luce nell'oscurità/Luz en lo oscuro*, cit., p. 48.

⁹⁰ S. CONSIGLIERE, *Favole del reincanto*, cit., p. 125.

Bibliografia

- AA.VV., “*Trunt, trunt e i troll tra le rupi*”, in *Racconti magici islandesi*, tr. it. I. Morgherini, Arcana Editrice, Milano [1977] 1988.
- G.E. ANZALDÚA, *Luce nell'oscurità/Luz en lo oscuro. Riscrivere l'identità, la spiritualità, la realtà*, tr. it. L. Scarmoncin, Meltemi, Milano [2015] 2022.
- K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.
- , *Incontrare l'universo a metà strada: Realismo e costruttivismo sociale senza contraddizione*, in L. Cabassa, F. Pisano (cur.), *Epistemologie. Critiche e punti di fuga nel dibattito contemporaneo*, tr. it. V. Bortolami, Mimesis, Milano [1996] 2023.
- S. BENSON, *Introduction*, in Id. (cur.), *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 2008.
- A.S. BYATT, *Possessione. Una storia romantica*, tr. it. A. Nadotti, F. Galuzzi, La Biblioteca di Repubblica, Roma [1990] 2003.
- , *La cosa nella foresta*, in Id., *La cosa nella foresta e altri racconti*, tr. it. A. Nadotti, F. Galuzzi, Einaudi, Torino [2003] 2007.
- , *Una donna di pietra*, in Id., *La cosa nella foresta e altri racconti*, tr. it. A. Nadotti, F. Galuzzi, Einaudi, Torino [2003] 2007.
- A. CARTER, *La sposa della tigre*, in Id., *La camera di sangue, Nell'antro dell'alchimista (vol. 1)*, tr. it. S. Basso, R. Bernascone, Fazi, Roma [1995] 2019, pp. 256-281.
- A. CHEIRA, “*I Have This Kind of Grief for the Earth*”: A.S. Byatt's *Ecopoetics in Ragnarök*, “*Thoughts on Myth*” and “*Sea Story*”, «*American British and Canadian Studies*» vol. 35, n. 1 (2023), pp. 44-67.
- S. CONSIGLIERE, *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2020.
- A.E. DUGGAN, *Series Preface*, in *A Cultural History of Fairy Tales in Antiquity (Vol. 1)*, D. Felton (cur.), Bloomsbury, London 2021, p. XIV.
- C. DURASTANTI, *Nota della traduttrice*, in D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, tr. it. C. Durastanti, C. Ciccioni, Nero, Roma [2016] 2019.
- S. FEDERICI, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, tr. it. F. Giardini, A. Curcio, Mimesis, Milano [2004] 2015.
- , *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, tr. it. A. Curcio, Ombre corte, Verona 2018.
- A.A. FERRANTE, *Cosa può un compost? Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna 2022.

- P. GREENHILL – L.C. ALLEN, *Animal Studies*, in *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, P. Greenhill, J.T. Rudy, N. Hamer, L. Bosc (cur.), Routledge, New York-London 2018.
- J. GRIMM – W. GRIMM, *La casa del bosco*, in Id., *Fiabe*, tr. it. C. Bovero, Einaudi, Torino 1992, pp. 535-539.
- D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, tr. it. C. Durastanti, C. Ciccioni, Nero, Roma [2016] 2019.
- R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Lethuen, London-New York 1981.
- V. JOOSEN, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Interstitial Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit 2011.
- C. MERCHANT, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, tr. it. L. Sosio, Editrice bibliografica, Milano [1980] 2022.
- P. PIGNARRE – I. STENGERS, *Stregoneria capitalista. Pratiche di uscita dal sortilegio*, tr. it. S. Consigliere, A. Solerio, Ipoc, Milano [2011] 2016.
- P.B. PRECIADO, *Dysphoria mundi*, tr. it. R. Arrigoni, Fandango, Roma [2022] 2023.
- J. STURROCK, *Angels, Insects, and Analogy: A.S. Byatt's "Morpho Eugenia"*, «Connotations» vol. 12, n. 1 (2002/2003), pp. 93-104.
- T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, tr. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti [1970] 2000.
- K. TURNER – P. GREENHILL, *Introduction. Once Upon a Queer Time*, in *Transgressive Tales. Queering the Grimms*, K. Turner – P. Greenhill (cur.), Wayne State University Press, Detroit 2012.
- M. WARNER, *C'era una volta. Piccola storia della fiaba*, tr. it. Bianca Lazzaro, Donzelli, Roma [2014] 2021.
- E. WAZELAK, *A.S. Byatt and the Quiddity of Things: A Material-Semiotic Approach to Narrating the Human Through the Non-Human*, «Textual Practice» vol. 36, n. 3 (2022) pp. 438-453.
- C. WEBB – H. HOPCROFT, *"A Different Logic": Animals, Transformation, and Rationality in Angela Carter's "The Tiger's Bride"*, «Marvels & Tales» vol. 31, n. 2 (2015) pp. 314-337.

ARCHIVI SPECULATIVI E PORTALI SU FLUSSI DI CO-DIVENIRE
POSTUMANI: *L'IMPULSO* DI LIDIA YUKNAVITCH

“Vivere sott’acqua deve far pensare ai sogni d’infanzia. Non possiamo permetterci il brutto.”
Si asciuga i capelli. “La pozza lunare è perfetta, però”.
“Perché si chiama pozza lunare?” La domanda di Indaco si intreccia al monologo di Laisvè mentre tornano nell’habitat, dipinto di indaco, ceruleo, acquamarina e blu mezzanotte.
“Bella domanda. Perché nelle notti molto calme, l’acqua sotto la piattaforma di trivellazione riflette il chiaro di luna. È come se l’oceano si aprisse splendendo,” dice Laisvè, “come un portale perfetto. Sai, ogni cosa è un portale. Persino un solo pensiero può essere un portale. Una sola parola.
Hai presente, il modo in cui si muove la poesia”.¹

Nel romanzo *L'Impulso* Lidia Yuknavitch intreccia una costellazione di storie attorno alla tesi secondo cui «[l]a memoria è la prova che l’immaginazione è un posto reale»², come afferma una delle creature subacquee presenti nel romanzo. Attingendo a materiali d’archivio e a studi storici che ricostruiscono le molteplici temporalità attraverso cui si sviluppa la narrazione, Yuknavitch compone un racconto sospeso tra reale e immaginario. Al centro del testo prende vita l’idea che la genealogia non sia altro che una forma di fiction:³ così la memo-

¹ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2022] 2024, pp. 356-357.

² *Ivi*, p. 275.

³ Con “genealogia” mi riferisco qui a un approccio femminista che rifiuta la linearità e la presunta neutralità della narrazione storica patriarcale, decentrando il soggetto universale maschile e restituendo voce alle soggettività da sempre marginalizzate; per un approfondimento in tal senso si veda R. BACCOLINI, *Gender (still) Matters: A Genealogy of Feminist Subjectivities*, in *Women’s Voices and Genealogies in Literary Studies in English*, L.M. Crisafulli, G. Golinelli (cur.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2019, pp. 26-40. In questa prospettiva, la “genealogia” si configura come una forma di *fiction* critica, capace di far emergere esperienze e voci escluse dagli archivi intesi come spazi del potere, destabilizzando i discorsi dominanti sul passato e la gerarchia delle sue fonti.

ria diventa un atto immaginativo, un processo narrativo che manipola gli eventi del passato e rimodella la speculazione sul futuro. Analizzerò la scrittura di Yuknavitch alla luce delle più recenti teorie queer e decoloniali che mirano a riflettere criticamente sullo spazio dell'archivio attraverso interventi creativi e pratiche di fabulazione. Questi approcci intessono nuove possibilità narrative che emergono dallo spazio della parola impossibile. Attraverso l'analisi delle strategie adottate dall'autrice e delle prospettive decoloniali proposte nel romanzo, farò emergere le connessioni tra il testo e i processi "intra-attivi" che esso mette in scena. Questi processi prendono forma nella creazione di un grande archivio speculativo, che si sviluppa seguendo i movimenti dell'oceano. Al suo interno, le metamorfosi acquatiche generano personaggi che risuonano come voci collettive e ibride, fondendosi in un moto unitario che intesse passato, presente e futuro delle creature che abitano il pianeta.

1. «*Writing from the Deep Cut*»

Don't close your eyes in front of painful realities, those are portals.⁴

In una lezione del 2018 tenuta al Tin House Writers Workshop Lidia Yuknavitch riflette sui meccanismi di produzione narrativa in tempi apocalittici, soffermandosi sulla costruzione di storie che scaturiscono a partire da tre tipi di ferite: ancestrali, storiche, personali. L'autrice racconta della ricostruzione delle vicende dei suoi antenati, emigrati dalla Lituania agli Stati Uniti, sottolineando la necessità di restaurare l'eredità delle loro storie come punto di partenza per scrivere la sua, intrecciando così la trama delle ferite ancestrali alle esperienze personali di perdita e violenza, e plasmando un movimento che dal corpo si propaga alla Storia.

Nel memoir *La Cronologia dell'Acqua* l'intreccio biografico prende vita, infatti, sotto forma di romanzo sperimentale in cui l'autrice narra la storia del suo passato da nuotatrice e degli inizi del suo rapporto con la

Approfondirò successivamente questo aspetto attraverso i lavori di José Esteban Muñoz e Saidiya Hartman, soffermandomi su come le loro teorie queer e decoloniali propongano nuove pratiche di "fabulazione", capaci di interrogare criticamente l'archivio e riattivare i fili narrativi silenziati, generando altre storie possibili.

⁴ «Non chiudere gli occhi di fronte alle realtà dolorose, quelli sono portali» [tr. mia] cit. tratta dalla puntata del podcast "Between the Covers", Tin House Live: Lidia Yuknavitch on "Writing from the Deep Cut", 2018: <https://tinhouse.com/podcast/tin-house-live-craft-talk-lidia-yuknavitch-on-writing-from-the-deep-cut/>.

scrittura. In questo caso Yuknavitch assume come punto di partenza la sua ferita personale e il romanzo inizia con il racconto in *medias res* della perdita della figlia dopo un aborto spontaneo, evento dal quale si sviluppa tutta la sua produzione. Riflettendo sul funzionamento della memoria come un percorso necessariamente frammentato, l'autrice antepone l'aborto a tutto ciò le succederà in seguito, indicandolo come fonte originaria attraverso la quale filtrare i suoi percorsi narrativi. Il memoir si articola da questo momento, e i romanzi successivi di Yuknavitch avranno come protagonista questa stessa bambina, che rinasce e si fa protagonista di esplorazioni in nuovi mondi speculativi. Lo spunto per far sgorgare da quest'evento una tale ramificazione di storie prende a modello il lavoro di quella che Yuknavitch riconosce come sua progenitrice letteraria, Kathy Acker, la cui narrativa viene così descritta nella *Cronologia*:

Se non avete mai letto i libri di Kathy Acker, non sapete quanto spesso i padri stuprano le figlie. Senza artificio o affettazione. Senza nessuna strategia letteraria per liricizzare o simboleggiare o altrimenti celare. Un padre compare su pagina e stupra la figlia, ed è la figlia a narrarlo, senza ricoprire in alcun modo il ruolo di vittima. Leggerete, pensando madonna santa è terrificante, ma la figlia no. La figlia narrerà lo stupro del padre nei minimi dettagli, per quanto crudi, e la sua narrazione sarà il trampolino di lancio per le avventure radicali di una ragazza bambina o di una donna robot o di una piratessa. Sarà la rabbia a guidarla. La trasgressione scriverà il suo corpo.⁵

Le esperienze di vita delle due autrici si specchiano l'una nell'altra e i racconti delle violenze assumono una forma simile nei loro materiali narrativi: episodi mai filtrati, mai poetici, edulcorati o allusi. Yuknavitch racconta diffusamente delle violenze subite da lei e dalla sorella da parte del padre e l'abuso è veicolato da un linguaggio che, se nel resto del testo sa farsi obliquo e metaforico, nel racconto di questi eventi taglia per mostrare le pieghe del reale.⁶ È però soprattutto la

⁵ L. YUKNAVITCH, *La cronologia dell'acqua*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2011] 2022, p. 179.

⁶ Seppure questi tratti stilistici accomunino fortemente il lavoro delle due autrici dal punto di vista della rappresentazione della violenza di genere e dell'esplorazione della sessualità va comunque sottolineato come in Acker la narrazione assuma tratti molto più crudi, lasciando spesso prendere il sopravvento a forme di sperimentazione linguistica estremamente radicali. Nonostante questo, è possibile intravedere diverse similitudini nelle modalità narrative soprattutto tra il lavoro di Yuknavitch ne *L'Impulso* e quello di Acker ne *L'Impero dei non sensi*. Cfr. K. ACKER, *L'Impero dei non sensi*, tr. it. K. Bagnoli, Nero, Roma [1988] 2024.

mitopoiesi che trasforma la vittima in eroina a mettere in evidenza una prossimità semantica – intesa come condivisione di motivi, simboli e strutture narrative – tra le due voci. In Acker questo avviene all'interno dello spazio stesso del romanzo, dove la narrazione si fa viaggio in cui dal trauma infantile dello spazio privato la voce della protagonista si propaga nel mondo, prendendo il controllo del suo destino e della sua personale narrazione.⁷ Per Yuknavitch invece il movimento funziona come una sorgente: dall'esperienza intima che nutre i lavori più spiccatamente memorialistici la metamorfosi si dipana verso i suoi testi speculativi. Nei romanzi *Lasciarsi Cadere*⁸ e *L'Impulso* la protagonista è sempre una bambina che va alla scoperta di un mondo in rovina, la stessa di cui si racconta nelle prime pagine della *Cronologia*; che in questi due testi successivi però si fa anello di congiunzione tra diversi fili narrativi, attraversando paesaggi instabili in cui memoria, sogno e trauma si confondono e riscrivono a vicenda. Sebbene in entrambi la matrice memorialistica costituisca la fonte primaria da cui le narrazioni traggono origine, quel «trampolino di lancio» – per usare l'espressione adottata da Yuknavitch a proposito di Acker – non permane come fulcro, ma funge da dispositivo generativo che disloca progressivamente l'asse del discorso verso costellazioni di eventi speculativi.

In *Reading the Waves*, la sua pubblicazione più recente, Yuknavitch riflette diffusamente sul ruolo della memoria nei processi narrativi. Il testo è descritto come un memoir nel titolo ma inquadrato dall'autrice nella prefazione come *narrative transmography*. Il termine, la cui traduzione è complessa per la stratificazione dei significati, rimanda a una metamorfosi dai caratteri fiabeschi e viene descritto dall'autrice come «il corpo di una rana in una fiaba»⁹ – evocando il movimento mutaforma che disegna con la sua scrittura nel plasmare gli eventi della memoria. Questa è allontanata dal suo significato di archivio del tempo passato e assimilata più che altro a un incantesimo in grado di interrompere il presente e di insinuarsi nel corso degli eventi attraverso suoni, odori, immagini e sensazioni corporee. L'autrice si serve così

⁷ Cfr. G. COLBY, *Kathy Acker. Writing the Impossible*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

⁸ Cfr. L. YUKNAVITCH, *Lasciarsi cadere*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2017] 2023.

⁹ L. YUKNAVITCH, *Reading the Waves: A Memoir*, Riverhead Books, New York 2025, p. 7.

di queste esperienze sensoriali come dei punti nodali all'interno di una mappa personale, capace di ricombinare e reimmaginare il fluire degli avvenimenti. Come afferma nel testo:

Queste pagine ti mostrano come leggo il mio passato incarnato, come immagino per me stessa una mappa che allenti la presa del dolore sulla mia anima, senza però cancellare le mie esperienze, e come questa mappa si muove. Capisco di non poter creare una mappa per te – devi recuperare le particelle importanti della tua vita che ti aiuteranno a raccontare, distruggere e riscrivere la tua storia, e a creare la tua mappa. Negli interstizi delle nostre vite, ci scambiamo storie e segreti, ci alterniamo nell'aiutarci ad andare avanti. Che questi momenti condivisi e rituali di rilascio e rivitalizzazione possano far sorgere anche le tue dolci consolazioni.¹⁰

La sua produzione si configura così come un archivio speculativo, in cui il passato viene rinarrato e trasformato in materia finzionale, non per alterare gli eventi, ma per rispondere all'esigenza di una scrittura capace di intrecciare le trame delle vicende sottraendole ai condizionamenti imposti dai sistemi patriarcali e coloniali di violenza epistemica.

2. *L'archivio come spazio della metamorfosi*

*But first I must make a final stipulation:
you must accept that fiction and fact are not at war.*¹¹

Yuknavitch aderisce attraverso questi processi narrativi di alterazione dello spazio del ricordo a una sua personale tendenza a servirsi della fiction come strumento di rielaborazione degli eventi traumatici, ma si inserisce al tempo stesso all'interno di un movimen-

¹⁰ *Ivi*, p. 10: «These pages show you how I read my own embodied past, how I imagine a map for myself that loosens the grip that sorrow has on my soul without erasing my experiences, and how the map moves. I understand I cannot make a map for you – you have to retrieve the important particles from your own life that will help you story, destory, and restory your life, and create your own map. At the interstices of our lives, we trade stories and secrets, we take turns helping each other go on. May these shared moments and rituals for release and revivification raise your own sweet solaces» [tr. mia].

¹¹ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 121.

to più ampio di distruzione e reimmaginazione dell'archivio nella sua accezione di luogo del potere.

Jacques Derrida in *Mal d'archivio* riflette sul tema analizzando il significato del termine greco *arkheion* – casa del padrone – mettendo in evidenza come l'archivio, a partire dalla radice stessa del termine, abbia sempre funzionato come dispositivo controllato dai detentori del potere, atto a deliberare cosa includere o escludere dalla memoria collettiva.¹² Tale riflessione è ripresa da José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia*, dove si mette ulteriormente in discussione l'autorità ermeneutica che ha plasmato nel tempo il contenuto degli archivi, sommergendo i segni dell'esistenza queer. Nell'invitare a cercare le tracce effimere di esperienze queer del passato per tramandarne le storie, Muñoz sottolinea la componente essenziale della fiction per la genealogia queer. Se alle spalle di tracce per comprendere il passato non ce ne sono e le poche che esistono sono sommerse, non resta che immaginarle per provare a restituire una narrazione a quelle esistenze altrimenti cancellate.¹³ La genealogia stessa, la Storia e l'archivio diventano così spazi obliqui, sospesi tra fatto e finzione, in cui quest'ultima non viene tanto dal materiale reimmaginato per riempire i vuoti ma soprattutto dalle violenze epistemiche perpetrate per crearli:

È un'immaginazione queer che attraversa l'amicizia e il pettegolezzo, che passeggia tra gli archivi in una domenica pomeriggio, e molto altro ancora. Gli archivi sono finzione. Nessuno lo sa meglio delle persone queer, le quali hanno dovuto fare i conti con la finzione di un'eterosessualità prescritta socialmente. Le persone queer inventano genealogie e mondi. Quindi, lasciateceli scrivere.¹⁴

¹² J. DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, tr. it. G. Scibilia, Filema, Napoli [1995] 2005, pp. 11-16.

¹³ A riprendere il lavoro di Derrida, Hartman e Muñoz è anche Carmen Maria Machado nel prologo al suo memoir sperimentale *Nella casa dei tuoi sogni*, dove vengono tracciate alcune riflessioni fondamentali sul rapporto tra archivio e spazio della narrazione, che hanno profondamente nutrito le idee alla base di questo articolo. Cfr. C.M. MACHADO, *Nella casa dei tuoi sogni*, tr. it. M. Capuani, Codice, Torino [2019] 2020.

¹⁴ J.E. MUÑOZ, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, NYU Press, New York 2009, p. 121 [tr. mia] «It is a queer imaging that traverses friendship and gossip, strolls through the archives on a Sunday afternoon, and so much more. The archives are fiction. Nobody knows that better than queers – people who have had to cope with the fiction of a socially prescribed straightness. Queers make up genealogies and worlds. So let us write it down».

A scavare in questi stessi solchi è Saidiya Hartman, che confronta i precipizi dell'archivio coloniale per reimmaginare le vite delle vittime della schiavitù attraverso la pratica della "fabulazione critica". Intendendo le trame di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere Hartman riporta a galla le storie sepolte della tratta transatlantica e del periodo post abolizione, ricostruendo immaginari plurali da un passato di macerie, e concentrandosi in particolare sulle prospettive di persone socializzate donne e soggettività queer. Dove la storiografia sul tema si alimenta infatti unicamente di materiali prodotti da chi quel terrore lo ha plasmato, l'autrice si muove per ricostruire invece un passato in grado di far emergere i tasselli mancanti, consapevole al contempo dell'impossibilità di tale gesto:

È possibile superare o negoziare i limiti costitutivi dell'archivio? Avanzando una serie di argomentazioni speculative e sfruttando le potenzialità del congiuntivo (un modo grammaticale che esprime dubbi, desideri e possibilità), nel costruire una narrazione basata sulla ricerca archivistica – e con questo intendo una lettura critica dell'archivio che mima le dimensioni figurative della storia – intendevo sia raccontare una storia impossibile sia amplificare l'impossibilità della sua narrazione.¹⁵

Nel romanzo *L'Impulso* Yuknavitch torna su simili premesse, costruendo una narrazione che in realtà è una ragnatela complessa di tante vite rimaste al di fuori della Storia. L'autrice la definisce sia reale che immaginaria: si appoggia a una fitta lista di materiali che si trovano elencati tra i ringraziamenti come bibliografia inattendibile, mettendosi in realtà per lo più in ascolto di quei vuoti impossibili sospesi tra i registri del passato. A guidare l'invenzione delle storie del romanzo è l'articolo *The Americans Who Saw Lady Liberty as a False*

¹⁵ S. HARTMAN, *Venus in Two Acts*, «Small Axe» vol. 12, n. 2 (2008), pp. 1-14, p. 11 [tr. mia]: «Is it possible to exceed or negotiate the constitutive limits of the archive? By advancing a series of speculative arguments and exploiting the capacities of the subjunctive (a grammatical mood that expresses doubts, wishes, and possibilities), in fashioning a narrative, which is based upon archival research, and by that I mean a critical reading of the archive that mimes the figurative dimensions of history, I intended both to tell an impossible story and to amplify the impossibility of its telling».

*Idol of Broken Promises*¹⁶ di Angela Sarratore, che racconta le critiche di suffragiste, afroamericanæ e immigratæ cinesi alla costruzione della Statua della Libertà come falsa promessa.¹⁷ Da qui il tentativo di provare a reimmaginare alcune di queste esistenze, soffocate da quello stesso simbolo di speranza durante il processo della sua realizzazione:

Alcuni di noi erano nati qui e alcuni di noi erano i figli e le figlie di madri e di padri che non venivano da qui. Venivano dalla carestia venivano dalla povertà venivano dalle occupazioni dalle brutalità e dalla guerra. Venivano da qualcosa che dovevano lasciare, ed era il motivo per cui avevano attraversato la terra e le acque.¹⁸

Nel romanzo una suffragista sputa sulla testa della statua ancora smontata passando per il cantiere, chiedendosi come un volto femminile possa rappresentare la libertà quando le donne non hanno ancora accesso al diritto di voto. Gli operai contemplanò le catene spezzate rabbrivendo al ricordo dei segni ancora freschi di queste sui loro stessi polsi. Yuknavitch ricuce le impressioni di queste prospettive dimenticate, intrecciando le storie in una pluralità di voci che emergono come multiformi e collettive, ma preservando l'importanza di non amalgamare le loro rappresentazioni. In esergo si cita Walter Benjamin: «[a]rticolare storicamente il passato non significa conoscerlo “come pro-

¹⁶ A. SARRATORE, *The Americans Who Saw Lady Liberty as a False Idol of Broken Promises*, «Smithsonian Magazine», 28 maggio 2019, <https://www.smithsonianmag.com/history/americans-who-saw-lady-liberty-false-idol-broken-promises-180972285/> [ultima consultazione: 20/06/ 2025].

¹⁷ Su questo tema, e in particolare sul concetto di *afterlife of slavery* (letteralmente, “vita dopo la schiavitù”), si concentra approfonditamente il lavoro teorico di Hartman, che mette radicalmente in discussione le nozioni di libertà e democrazia così come concepite e celebrate nella storia degli Stati Uniti. Con questa espressione, Hartman si riferisce alla persistenza delle strutture razziali, economiche e affettive della schiavitù oltre la sua abolizione formale. L'autrice si interroga sul significato stesso di libertà, evidenziando come l'emancipazione legale non abbia prodotto una reale cesura rispetto al passato, né fondato nuove forme di relazione sociale. La promessa emancipatoria resta così incompiuta, mentre le logiche di dominio razziale si riconfigurano in nuove modalità di controllo e subordinazione. Sebbene Yuknavitch non citi esplicitamente Hartman tra le sue premesse teoriche, interrogarsi oggi sul concetto di libertà nel contesto statunitense senza confrontarsi con il suo pensiero risulta impossibile. Cfr. S. HARTMAN, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1997.

¹⁸ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 15.

priamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso bale-
na nell’istante di un pericolo»¹⁹ e l’autrice nutre la narrazione cercando
di reimparare ad ascoltare il passato diversamente da come le è stato
consegnato, lasciandosi ispirare da lavori di etnografia decoloniale, dalla
storia del lavoro sessuale in America e da altri resoconti del periodo.²⁰

Yuknavitch scrive a partire da un posizionamento specifico, in
quanto molta della riflessione che emerge nel romanzo, seppure questo
abbia un impianto marcatamente speculativo, deriva dalla sua espe-
rienza personale e da quelle ferite che orientano la sua scrittura. Scrive
come donna bianca e queer situata nel contesto statunitense. Scrive
con l’intento di fare i conti con le radici dei suoi antenati, che hanno
attraversato le acque dell’oceano dalla Lituania agli Stati Uniti. Scrive
a partire dalla storia della Statua della Libertà come simbolo di un pas-
sato e di un presente segnato dal colonialismo, dall’imperialismo e da
logiche patriarcali di violenza: «la nascita di questo paese racchiudeva
in sé la morte e avremmo dovuto farci i conti»²¹ afferma uno dei per-
sonaggi del romanzo, che sembra esplicitare l’intenzione dell’autrice.
In questo movimento diffrattivo e multiforme Yuknavitch racchiude
accenni alle culture delle popolazioni yakut, mohawk e irochesi: tal-
volta frammenti di queste sono immersi nel flusso della narrazione,
altre riportate sotto forma di brevi etnografie che forniscono allusio-
ni alle loro radici.²² L’approccio non è antropologico o etnografico,

¹⁹ W. BENJAMIN, *Tesi di Filosofia della Storia*, Mimesis, Milano [1942] 2012, p. 4.

²⁰ L’autrice cita alcuni di questi nei ringraziamenti, in particolare Cfr.: E. MITCHELL, *Liberty’s Torch. The Great Adventure to Build the Statue of Liberty*, Grove Press, New York 2015; C.A. BEJARANO – L.L. JUÁREZ – M.A.M. GARCÍA – D.M. GOLDSTEIN, *Decolonizing Ethnography. Undocumented Immigrants and New Directions in Social Science*, Duke University Press, Durham 2019; T.J. GILFOYLE, *City of Eros. New York City, Prostitution, and the Commercialization of Sex, 1790-1920*, W.W. Norton & Company, New York 1992; C. STANSELL, *City of Women. Sex and Class in New York in 1789-1860*, University of Illinois Press, Champaign 1987.

²¹ L. YUKNAVITCH, *L’Impulso*, cit., p. 83.

²² In queste sezioni, l’autrice si rifà in particolare ai lavori di Audra Simpson; nei frammenti etnografici presenti nel testo si coglie lo stesso spirito di non-rivelazione che caratterizza le pratiche di *refusal*, ovvero un rifiuto radicale dei sistemi costruiti sul colonialismo e sulla bianchezza, così come concettualizzati da militanta e studiosa decoloniale. I dettagli relativi a luoghi o soggetti specifici sono sistematicamente omessi, e questi brevi capitoli assumono la forma di resoconti immaginativi, inscrivendosi nel solco delle pratiche decoloniali applicate all’etnografia. Cfr. A. SIMPSON, *Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of Settler States*, Duke University Press, Durham-London 2014.

ma soprattutto speculativo: le vicende richiamate sono localizzate nel contesto di tali popolazioni a partire da nomi o luoghi, ma non c'è una ricostruzione specifica di eventi storici o di indagini culturali. L'autrice tenta un lavoro di reimmaginazione del passato che prova a decolonizzare l'archivio inserendo al suo interno frammenti di storie di alcuni di quei popoli cancellati e oppressi da quella stessa libertà che la costruzione della statua aveva tentato di promuovere. Lo fa con il suo posizionamento da donna bianca, che di tali storie non si appropria ma ne dissemina frantumi per tentare di fornire una narrazione che illumini i numerosi strati di oppressione che alimentano il presupposto critico del romanzo. Ne emerge un archivio plurale, in grado di riflettere una vastità di ipotesi – come suggerisce Hartman quando parla del congiuntivo – in cui con il raccontare attraverso questi capitoli brevissimi dà forma a dei vuoti più che riempirli, prova a indicare ciò che manca, ciò che non c'è e che la sua prospettiva non le consente di articolare. Lasciare tale spazio completamente vuoto equivarrebbe a validare per l'ennesima volta una narrazione manchevole. Yuknavitch sceglie così di indicare le mancanze dell'archivio attraverso i processi “materiali-discorsivi”²³ della sua narrazione, attraverso un rapporto tra forma e significato che articola l'assenza attraverso il frammento e il vuoto. Al tempo stesso crea un flusso acquatico continuo di eventi e temporalità sospese che consentono di riflettere sul corso della storia, di interrogarsi in maniera critica sulle vicende ma anche di esercitare l'immaginazione, provando a sondare ciò che può essere riscritto diversamente a partire dal passato, proiettandosi in un futuro diverso.

A intessere le trame di queste diverse temporalità narrative è infatti di nuovo una bambina, *Laisvė*, il cui nome in lituano significa libertà, nata alla fine del ventunesimo secolo, sta scappando dal suo paese su una barca quando perde la madre tra le onde. Svajonė era una linguista dedita allo studio degli indigeni *jacut* siberiani, e conosce il marito

²³ K. BARAD, *Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» 28 (2003), pp. 801-831, pp. 822-823: «[m]aterial-discursive practices are specific iterative enactments – agential intra-actions – through which matter is differentially engaged and articulated (in the emergence of boundaries and meanings), reconfiguring the material-discursive field of possibilities in the iterative dynamics of intra-activity that is agency». Per una trattazione completa del lavoro di Barad si rimanda al contributo di Giulia Rignano all'interno di questo stesso volume, al quale questo articolo fa riferimento per quanto riguarda la terminologia usata e l'applicazione dei concetti alla lettura del romanzo.

Aster durante uno dei suoi soggiorni di studio. Poco dopo l'arrivo nel Nuovo Mondo, Laisvè viene però separata anche dal padre e dal fratello. Il paesaggio in cui si muove la protagonista è contraddistinto da una realtà distopica e acquatica, plasmato dall'innalzamento del livello dei mari e segnato da un'esistenza oppressa da strumenti di controllo sulla popolazione. Il governo americano tenta inutilmente di rispondere alla crisi climatica attraverso la costruzione di un Muro Marino che ponga un limite alle acque, e nel frattempo si accanisce sull'rifugiata proclamando continui raid per le strade delle città. A questo stato di polizia Laisvè trova in parte sollievo attraverso quella che nel romanzo è chiamata «madreacqua». La bambina ha infatti un potere da portatrice che le consente di tuffarsi nel mare e spostarsi nel tempo, muovendo con lei oggetti e memorie e alterando il corso degli eventi: «[p]uoi solo spostare gli oggetti e le persone e le storie nel tempo. Ricombinarle. Come ricostruire un senso da parti disgregate»²⁴ le spiega la madre. Il romanzo è tenuto insieme dai suoi salti temporali avanti e indietro, che iniziano con il suo presente che per noi è un futuro lontano ma non troppo se si guarda alle possibili conseguenze della crisi climatica, situate dall'autrice tra il 2079 e il 2085. L'altro orizzonte più ampiamente esplorato è quello della costruzione della Statua della Libertà, ormai sommersa nel tempo presente di Laisvè questa viene eretta nella seconda metà dell'Ottocento, e all'interno del suo cantiere si muovono diversi personaggi. Tali vicende sono arricchite dai dettagli di una fitta corrispondenza epistolare tra due cugini e ambigui amanti, Aurora Boréales e Frédéric-Auguste Bartholdi, riportata direttamente attraverso le loro lettere. Aurora è un'invenzione dell'autrice: una donna che ha perso una gamba in guerra e gestisce una scuola casalinga che si occupa di offrire cura e ospitalità ai bambini orfani, ma al tempo stesso custodisce stanze segrete di esplorazione sessuale e istinti sepolti. Alle sue lettere risponde Frédéric, lo scultore francese della statua, e le loro conversazioni si spostano tra condivisioni personali e intellettuali che attraversano emancipazione, ideali e ostacoli nei tentativi di cambiare il corso della storia.

A questo reticolo primario di vicende si sovrappongono numerose altre micro-storie, alle quali accediamo attraverso quelli che nella struttura del romanzo sono chiamati "snodi": come dei portali che durante la narrazione aprono varchi tra spazi e tempi diversi, tracciando connessioni, incoraggiando dialoghi e ricucendo ferite passate.

²⁴ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 75.

In questo viaggio Laisvè è accompagnata da diverse creature marine, con cui stringe rapporti di sorellanza e da cui si lascia contaminare nell'osservare e apprendere diverse modalità di abitare il pianeta e di relazionarsi con i suoi elementi. Yuknavitch crea così una ragnatela di vicende che dialogano continuamente tra loro attraverso rimandi, tracce, e relitti del passato che vengono spostati tra i diversi anelli spazio-temporali risignificandone sempre le storie. Il suo è un archivio che prende la forma del mare: decostruisce i materiali che hanno attraversato gli archivi come spazi del potere, ma prova anche a ricucirne i frammenti immaginando e narrando tante micro-vicende sottostanti a questi. Riesaminando le radici di una nazione edificata sul sopruso Yuknavitch riflette su come le eredi di queste storie possano rimettere in circolazione nuove narrazioni plurali, reimmaginandone le evoluzioni. Il suo processo speculativo si muove così tra distopia, utopia e storiografia, immergendosi in un tempo futuro che riporta a galla i reperti del passato e ne risemantizza le storie.²⁵ In questo movimento la riflessione critica si intreccia alle possibilità offerte dall'immaginazione e dà vita a un barlume di speranza utopica, che prende forma tanto a livello di trama quanto a livello di struttura della narrazione.

3. *Come nuotare tra memoria e utopia*

“Che cos’hai lì?” le domandò.

“La storia,” gli ricordò lei, tenendo il tesoro nascosto sotto il tavolo. “Raccontami la storia”.

“Da piccola sei caduta da una barca e ti sei trasformata in una balena,” disse.²⁶

La materia acquatica plasma tutta la produzione di Yuknavitch, dando forma a una scrittura dai movimenti ondivaghi, che procedono per frammenti e flussi e mai per strutture solide. Se nei suoi lavori precedenti questa è presente tanto a livello contenutistico quanto anche dal punto di vista della restituzione di una certa materialità

²⁵ Sulla genealogia fantascientifica del romanzo – centrale anche per i riferimenti già menzionati alla narrativa di Kathy Acker e a quella di Ursula K. Le Guin, il cui celebre contributo *The Carrier Bag Theory of Fiction* è esplicitamente citato dall'autrice come fonte d'ispirazione – ha scritto in modo approfondito N. VALLORANI, *Yuknavitch e la genealogia delle donne*, «Doppiozero», 3 ottobre 2024, <https://www.doppiozero.com/yuknavitch-e-la-genealogia-delle-donne> [ultima consultazione: 20/06/2025].

²⁶ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 51.

che emerge attraverso la scrittura, ne *L'Impulso* questo rapporto trova ulteriore evoluzione. Ogni snodo segue il movimento di un'onda che irrompe nel primo piano della narrazione per poi affievolirsi e tornare sul fondale fino al suo successivo manifestarsi. Il romanzo è completamente annegato nella sostanza fluida: i viaggi avvengono per mare, isole e navi sono le ambientazioni primarie, e più di ogni altra cosa al centro si trovano i movimenti di Laisvè nell'oceano e nelle profondità degli abissi. I principali momenti drammatici del romanzo sono legati all'acqua, ed è mediante questa che prendono forma e si manifestano gli eventi: Laisvè viene infatti separata dal padre durante un raid del quale non sappiamo molto se non che tramite il mare riesce a scappare:

Pensa soprattutto all'acqua, al fatto che l'acqua ha sagomato la terra ovunque sul pianeta, al fatto che l'acqua le ha preso sua madre e le ha nascosto suo fratello, al fatto che deve entrare nell'acqua, deve trovare le persone e le cose non ora in un altrove, al fatto che non può salvare suo padre ma deve seguire il suo lamento, al fatto che l'acqua è il luogo in cui deve andare perchè l'acqua è senza tempo, eppure l'acqua può ancora inghiottirli per intero.²⁷

Da questo momento in poi i movimenti nell'oceano assumono un'importanza ancora più centrale, configurandosi come la principale fonte di «materializzazione-spazio-temporale».²⁸ In piena continuità con il lavoro di Karen Barad e con il suo “realismo agenziale”, per cui ogni elemento è “co-creato” dalla relazione, ogni immersione genera incontri, plasma possibilità, genera connessioni con spazi e tempi in un continuo flusso di significazione reciproca. Laisvè sembra apparentemente costituire una sorta di filo rosso che assolve al ruolo di tenere insieme tali movimenti, ma in realtà mano a mano che si dipana la narrazione diventa chiaro come ogni storia sia profondamente legata

²⁷ *Ivi*, p. 62.

²⁸ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway, Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham-London 2007, p. 181: «Space, time, and matter are mutually constituted through the dynamics of iterative intra-activity. The spacetime manifold is iteratively (re)configured in terms of how material-discursive practices come to matter», [tr. mia]: «Lo spazio, il tempo e la materia sono reciprocamente costituiti attraverso la dinamica dell'intra-attività iterativa. La varietà spazio-temporale viene (ri)configurata in modo iterativo in termini di come le pratiche materiali-discorsive vengano a contare».

all'altra in un ampio reticolo di «diffrazioni intra-attive»²⁹, che si generano vicendevolmente. Le differenze tra i fili narrativi emergono nella relazione, plasmando similitudini, interferenze e rimandi. La percezione del tempo e l'impianto genealogico delle vicende collezionate, riscritte e immaginate intessono un'unica ragnatela in cui viene a galla quella concezione della non contemporaneità del tempo presente a sé stesso per come intesa da Barad³⁰ e Derrida³¹; in continuità con l'idea che il passato sia sempre profondamente implicato e che agisca materialmente sul presente.³² «Il passato è sempre al tempo presente quando affiora dalla sua memoria. Come un film, le immagini sono accelerate».³³ In quest'ottica Yuknavitch costruisce un archivio in cui la temporalità lineare in cui è possibile leggere gli eventi in ottica cronologica scompare, lasciando spazio a un flusso continuo di tempi che si determinano l'un l'altro, e che, come tali, vanno letti in tutta la loro sinergia di connessioni. La sua narrativa mantiene un impianto speculativo che si volta simultaneamente indietro al passato aprendo però lo sguardo alle diverse possibilità future che riscriverlo determina, e l'archivio diventa così un oceano di possibilità senza tempo.

Tuffandosi in questa corrente di eventi Laisvè incontra la tartaruga Bertrand, prima "specie compagna"³⁴ con cui generare sorellanza e comunione, in una prima fase di smarrimento dopo la perdita del

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 88-89, per una trattazione specifica di come Barad intende la diffrazione.

³⁰ *Ivi*, p. 181 per approfondire la prospettiva di Barad sulla temporalità: «[t]he past matters and so does the future, but the past is never left behind, never finished once and for all, and the future is not what will come to be in an unfolding of the present moment; rather the past and the future are enfolded participants in matter's iterative becoming.» [tr. mia] «il passato conta, così come il futuro, ma il passato non è mai lasciato indietro, mai definitivamente concluso, e il futuro non è ciò che verrà come dispiegarsi del momento presente; piuttosto, passato e futuro sono partecipanti intrecciati nel divenire iterativo della materia».

³¹ Sulla prospettiva di Derrida e sul concetto di *hauntology* come fenomeno in cui il presente è sempre abitato da entità spettrali e tracce del passato si veda J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, tr. it. G. Chiurazzi, A. Romani, Raffaello Cortina, Milano [1993] 1994.

³² Si rimanda nuovamente al contributo di Rignano per un approfondimento completo sulla temporalità e in particolare sul concetto di "virtuale" in Barad.

³³ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 73.

³⁴ Sul concetto di specie compagne si veda D. HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, University of Chicago Press, Chicago 2003, dove la filosofa riflette sui processi di co-costituzione e relazionalità tra umano e non umano come movimenti di trasformazione reciproca.

padre. Lo stesso spazio oceanico in sé non costituisce però terreno di solitudine, ed è anzi il luogo in cui attraverso la materia acquatica la protagonista continua a poter esplorare il rapporto con la madre: «[q]uando ricorda la prima volta che è entrata in acqua, quando pensa a sua madre, il ricordo è un adesso perpetuo».³⁵ Come tutti i binarismi, in piena ottica neomaterialista e queer, i confini tra vita e morte come terreni opposti sono abbattuti dal romanzo,³⁶ dove la stessa esperienza dell'immersione nell'acqua intesse legami e amplifica le possibilità di sentire i movimenti intra-attivi mediante le particelle marine. Lo spazio della perdita è così celebrato da Yuknavitch non come fase ultima e finale ma come portale attraverso cui esplorare nuove dimensioni e dar vita a sinergie postumane: «[l]a bambina desiderava gettarsi nelle madriacque, farle diventare la sua casa».³⁷ Nina Lykke in *Vibrant Death* racconta della sua esperienza di risignificazione del lutto servendosi di un lessico affine, dove la morte della compagna e il rituale di spargimento delle sue ceneri da una scogliera danese verso il fondale marino è inteso come processo di co-divenire con le diatomee del Limfjorden:

My strong desire to reconnect and, in a vitally and spiritually mattering sense, to co-become with her inhuman, but likewise vitally and spiritually mattering, remains and their new assemblages (algae, sand, etc.), has awakened sensibilities and generated new sensitivities in me. To a great extent, this has occurred spontaneously, not as something that I willed or planned. Nonetheless, the process of entering into molecular mourning, and co-becoming with the inhuman remains of my beloved and their new assemblages, was no doubt important for my unlearning and relearning.³⁸

³⁵ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 73.

³⁶ Cfr. M. RADOMSKA – T. MEHRABI – N. LYKKE, *Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective*, «Australian Feminist Studies» vol. 35, n. 104 (2020), pp. 81-100.

³⁷ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 66.

³⁸ N. LYKKE, *Vibrant Death: A Posthuman Phenomenology of Mourning*, Bloomsbury, London 2023, p. 185 [tr. mia]: «[i]l mio forte desiderio di riconnettermi e, in un senso vitale e spiritualmente significativo, di co-divenire con i resti inumani – ma anch'essi vitali e spiritualmente significativi – della mia amata, e con i loro nuovi assemblaggi (alghe, sabbia, ecc.), ha risvegliato in me delle sensibilità e generato nuove percezioni. In larga misura, questo è avvenuto spontaneamente, non come qualcosa che avevo voluto o pianificato. Tuttavia, il processo di entrare in un lutto molecolare e di co-divenire con i resti inumani della mia amata e i loro nuovi assemblaggi è stato senza dubbio importante per il mio disimparare e reimparare».

La dimensione umana e quella delle alghe si fondono così in nuove entità co-assemblate, che plasmano le possibilità di un'esistenza post-corporea e post-umana in cui le modalità affettive e materiali di relazionarsi al lutto generano potenti intrecci e co-appartenenze. Nel romanzo è possibile leggere sotto la stessa luce il rapporto di Laisvè con la madre, la cui morte – avvenuta in prossimità delle acque marine, uccisa mentre cercava di imbarcarsi con il resto della famiglia sulla nave che la avrebbe condotta oltreoceano – fa annegare il corpo nelle profondità oceaniche. Da queste però prende forma una nuova esperienza di co-divenire con la materialità delle onde, che guida Laisvè in tutto il suo viaggio, e orienta le sue modalità affettive di relazionarsi allo spazio marino: «[q]uando finalmente vede il viso di sua madre, il suo corpo si dissolve in particelle minuscole, come la sabbia che è fatta di ciò che nell'oceano si sgretola in minuscoli frammenti nel corso del tempo».³⁹ Il mare diventa l'elemento attraverso cui riesce a ristabilire un rapporto con il materno senza timore di immergersi nel flusso: «Laisvè prova a correre da sua madre, ma a quel punto lei si trasforma completamente in acqua»,⁴⁰ e la madreacqua diventa così l'intreccio perfetto tra la madre e l'ambiente marino che ne custodisce l'esistenza post-corporea, dove si snodano le possibilità di nuove alleanze. Laisvè compie infatti parte del suo viaggio all'interno del ventre di una balena, Bal, altro personaggio chiave delle nuove parentele che si intessono con le specie compagne:

“Una volta c'era una bambina d'acqua che viveva nel ventre di una balena. La balena era una barca che trasportava suo padre e suo fratello e il suo corpo, riportato in vita, verso una riva diversa e priva di madre.” “Ah...quindi la balena era una barca,” dice Bertrand. “O era una specie di mondo? Un rifugio? La balena è una metafora?” “La balena era anche una balena,” dice Laisvè, iniziando a spazientirsi. “Ho conosciuto diverse balene,” dice la tartaruga, rigirando la testolina per scrocchiare il collo. “La via che cerchi è una via di balene. Vai verso l'oceano. Quella è la via. L'Hudson fino all'Atlantico, o così lo chiamavano in passato le tue genti. Questi percorsi d'acqua, noi non gli diamo un nome. Non ce n'è bisogno. Il linguaggio non è così... inibito per noi. Il linguaggio si muove come un oceano.”⁴¹

³⁹ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 74.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, pp. 66-67.

La balena è una metafora ma è anche una vera e propria alleata: è il tassello che intesse le trame dei rapporti tra la vita che precede il viaggio transatlantico e quella che inizia successivamente all'immersione. Attraverso le modalità con cui l'autrice plasma il rapporto tra Laisvè e Bal possiamo leggere il compiersi della principale simpoiesi⁴² che prende forma nel corso della trama. Bal è evocata inizialmente come materia puramente immaginativa: oscilla nel romanzo tra uno scherzo portato avanti dal padre nei confronti della figlia («Da piccola sei caduta da una barca e ti sei trasformata in una balena»⁴³), fino a diventare un esercizio utopico che Laisvè svolge nei momenti di paura («Pensa: sono nel ventre di una balena. Siccome sono nel ventre di una balena, posso andare ovunque»⁴⁴). Con l'andare avanti del romanzo diventa invece una presenza reale e materiale: «Laisvè appoggia le mani all'interno delle pareti della balena e chiude gli occhi. Affiora un immenso brusio, intrecciato ai suoni del loro viaggio. Il brusio vibra attraverso tutto il corpo di Laisvè.»⁴⁵ la loro interconnessione funziona come motore di riflessione sul rapporto tra umano e non-umano, come simbolo di esplorazione dei «processi trans-corporei» che consentono nuove forme di sopravvivenza sul pianeta al collasso. Come scrive Stacy Alaimo in *Bodily Natures*:

Enfatizzare le interconnessioni materiali della corporeità umana con il mondo più-che-umano – e, allo stesso tempo, riconoscere che l'agenzia materiale richiede epistemologie più ampie – ci consente di elaborare posizioni etiche e politiche in grado di confrontarsi con numerose realtà della fine del ventesimo e dell'inizio del ventunesimo secolo, in cui “umano” e “ambiente” non possono in alcun modo essere considerati separati.⁴⁶

⁴² Haraway parla di simpoiesi come di configurazioni condivise di processi di co-divenire tra diverse entità: «[s]ympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company», cfr. D. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham-London 2016, p. 61.

⁴³ L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 51.

⁴⁴ *Ivi*, p. 257.

⁴⁵ *Ivi*, p. 259.

⁴⁶ S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010, p. 2 [tr. mia]: «[e]mphasizing the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world – and, at the same time, acknowledging that material agency necessitates more capacious epistemologies – allows us to forge ethical and political positions that can contend with numerous late twentieth- and early twenty-first-century realities in which “human” and “environment” can by no means be considered as separate».

In questo senso sono interessanti da osservare le modalità di relazione che si sviluppano tra Laisvè e Bal, e le riflessioni portate avanti sulla mostruosità, sulla mitologia che ha sempre inscritto l'animale all'interno di una narrazione inquietante e antropofoga. Nel romanzo infatti la terrificante bocca spalancata di Bal si tramuta da presagio di morte a simbolo di rinascita. Da qui si genera un nuovo "pensiero tentacolare"⁴⁷, che genera vibrazioni condivise nella comunione tra le due specie. Lo stesso corpo di Bal è il portale che conduce Laisvè indietro nel tempo al principio della sua storia, permettendole di scoprire cosa sia realmente successo alla madre, al padre e al fratello, nel momento della ferita originaria che ha segnato la sua vicenda. La balena assolve a un ruolo quasi materno di guida nelle correnti marine e in quelle della memoria, sa però quando è il momento giusto per lasciar andare la protagonista a una comprensione degli eventi che può essere solo sua:

Il corpo della balena inizia a dissolversi, le pareti dello stomaco iniziano a luccicare e ammorbidirsi e liquefarsi, finché mi trovo circondata dalla sua gabbia toracica. [...] La balena ritorna. Il suo corpo getta uno splendido bagliore nero su ogni cosa. Un luccichio nero ovunque. Apre delicatamente la bocca e mi inghiotte portandomi via da Aster e Svajonè, dalla loro bellissima storia. Attraverso i fanoni e prima che si richiudano li vedo: si tengono stretti – un padre, una madre – poi scompaiono. Il bambino è sano e salvo nel ventre della balena. Dopo un paio di giorni di viaggio, la balena diventa di nuovo una barca, che ci trasporta nel suo scafo, ignorando le concezioni umane del tempo e dello spazio, restituendoci alla superficie del mondo, dove il sole sta sorgendo e i gigli stanno sbocciando in un'altra storia.⁴⁸

La fine di questo snodo conduce a una storia di perdita, dolore e sofferenza, ma costituisce anche il motore per un nuovo inizio che si sbroglia come una matassa. Attraverso il dialogo con Bal la protagoni-

⁴⁷ Haraway incoraggia la prassi del pensiero tentacolare come forma di simpoiesi che consente la sopravvivenza al pianeta infetto attraverso la relazione, l'ibridazione e l'intreccio con diverse specie: «[t]entacularity is about life lived along lines – and such a wealth of lines – not at points, not in spheres. "The inhabitants of the world, creatures of all kinds, human and non-human, are wayfarers"; generations are like "a series of inter-laced trails". String figures all», D. HARAWAY, *Staying with the Trouble*, cit., p. 32.

⁴⁸ *Ivi*, p. 285.

sta elabora la perdita con strumenti diversi, comprendendone i movimenti all'interno di un processo non definitivo ma parte di un continuo percorso di risignificazione, trasformazione e ricordo. Se l'acqua le ha rubato la madre, nascosto il fratello e le porterà poi via anche il padre, è al tempo stesso anche la materia che consente l'esplorazione di tali memorie e l'inserimento di queste all'interno di un nuovo quadro che sa disegnare contorni di speranza attraverso alleanze trans-specie post-materialiste e post-umane. *Laisvè* fin dall'inizio del romanzo è infatti appellata dal padre come soggetto a metà tra essere umano e creatura marina: «[s]ul serio però, un giorno sei caduta dalla barca e ti sei trasformata in una sirena. Guarda che coda!».⁴⁹ Daniela Cascella nel suo lavoro sulla pratica del *chimeric writing* riflette sulla figura delle sirene e sul loro rapporto con la temporalità servendosi delle parole di Maurice Blanchot, che le intende proprio come portatrici di presenza al di là del presente: «[t]he encounter which happens now and is always about to happen because it already has happened». ⁵⁰ *Laisvè* è una bambina la cui storia sgorga dai traumi della scrittrice e la cui narrazione attraversa una moltitudine di altre storie, che la rendono al tempo stesso creatura marina, adulta, ragazzina e spesso corpo ibrido senza forma, senza tempo, senza età: “bambina d’acqua”, come viene chiamata in diverse parti del testo.

In uno degli ultimi snodi *Laisvè* si trasforma ancora e da portatrice diventa salvatrice: guida al sicuro il gruppo di bambinæ orfanæ accoltæ segretamente da Aurora nelle sue stanze, prima che possano essere scopertæ dalle autorità ed essere messæ nuovamente in pericolo, abbandonatæ a un mondo che ne sopprimerà le libertà. La storia di Aurora e del suo rifugio per bambinæ orfanæ abbandona, nel finale, la forma del racconto epistolare a cui la sua voce era confinata per gran parte del romanzo – presente solo nelle lettere indirizzate a Frédéric – e diventa parte di uno snodo centrale della narrazione, entrando in contatto con *Laisvè*. Tra le storie della buonanotte che le due raccontano allæ bambinæ ci sono parole tratte da etimologie di piante e animali, e lunghi elenchi di epoche geologiche che diventano cori, canzoni e poesie. La storia e le storie cucite insieme da Yuknavitch conducono

⁴⁹ *Ivi*, p. 51.

⁵⁰ D. CASCELLA, *Nothing As We Need It*, punctum books, Santa Barbara 2022, p. 86 [tr. mia]: «[I]ncontro che accade ora ed è sempre sul punto di accadere, perché è già accaduto».

così a un finale che non sa di epilogo ma di principio di nuove possibili ramificazioni, di narrazioni ibride per bambinò del compost che ricordano la protagonista delle *Storie di Camille* di Haraway.⁵¹ Le crisi che il pianeta e la società stanno affrontando non devono necessariamente trovare risposte razionali, umane o soluzioni pragmatiche per riparare il collasso, ma possono soltanto abbandonarsi a quei flussi a-simpoietici di co-divenire per come descritti dal romanzo:

Vuole che le parole diventino fluide nel tempo e nello spazio, scollegate dalla legge e dall'ordine e dalle istituzioni che svertarono fino a crollare. Vuole che le parole si ridisporgano, si collochino diversamente, come potrebbe fare il linguaggio se fosse scollegato dalla hybris umana e scorresse liberamente come un sistema di segni, come la terra e l'acqua, come le specie di piante e di animali, come tutto l'esistente di nuovo improvvisamente nel flusso, tutto di nuovo possibile.⁵²

4. Conclusioni

Yuknavitch fa dell'archivio un luogo di metamorfosi e ibridazione, dove le riflessioni critiche e teoriche sul tema vengono rimaneggiate come puro materiale narrativo. Immergendosi tra le onde di un archivio che assume la forma dell'oceano, l'autrice interroga i lasciti di questa "casa del potere", evocando al tempo stesso la possibilità di un suo imminente epilogo. Cosa accade a un archivio completamente sommerso dall'innalzamento delle acque dovuto al collasso climatico? Quanto è ancora possibile e politicamente significativo intervenire su queste tracce mentre vengono inglobate da alghe e coralli? L'autrice sembra indicare due percorsi intrecciati: da un lato, nutrirsi della memoria come materia immaginativa per elaborare nuove genealogie che sovvertono l'eredità patriarcale e coloniale; e dall'altro, pensare a possibili forme di coabitazione multispecie tra le rovine di un presente segnato dal collasso, ma ancora attraversato da possi-

⁵¹ Haraway immagina cinque storie per cinque bambinò di nome Camille visute in diversi luoghi del pianeta, e disegna attraverso queste fabulazioni scientifico-filosofiche (SF), nuovi modi generativi di abitare lo spazio del collasso climatico e ambientale attraverso la simpoiesi: «[g]estated in sf writing practices, Camille is a keeper of memories in the flesh of worlds that may become habitable again», D. HARAWAY, *Staying with the Trouble*, cit., p. 134.

⁵² L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 365.

bilità rigenerative. L'archivio viene così liberato dal suo significato di luogo garante della conservazione del potere, e si riconfigura come ambiente fluido in cui dare spazio a nuove alleanze e contaminazioni trasformative.

Bibliografia

- K. ACKER, *L'Impero dei non sensi*, tr. it. K. Bagnoli, Nero, Roma [1988] 2024.
- S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- R. BACCOLINI, *Gender (still) Matters: A Genealogy of Feminist Subjectivities, in Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English*, L.M. Crisafulli, G. Golinelli (cur.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2019, pp. 26-40.
- K. BARAD, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society» 28 (2003), pp. 801-831.
- , *Meeting the Universe Halfway, Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham-London 2007.
- W. BENJAMIN, *Tesi di Filosofia della Storia*, Mimesis, Milano [1942] 2012.
- D. CASCELLA, *Nothing As We Need It*, punctum books, Santa Barbara 2022.
- G. COLBY, *Kathy Acker. Writing the Impossible*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- J. DERRIDA, *Spettri di Marx*, tr. it. G. Chiurazzi, A. Romani, Raffaello Cortina, Milano [1993] 1994.
- , *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, tr. it. G. Scibilia, Filema, Napoli [1995] 2005.
- D. HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
- , *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham-London 2016.
- S. HARTMAN, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1997.
- , *Venus in Two Acts*, «Small Axe» vol. 12, n. 2 (2008), pp. 1-14.
- N. LYKKE, *Vibrant Death: A Posthuman Phenomenology of Mourning*, Bloomsbury, London 2023.
- C.M. MACHADO, *Nella casa dei tuoi sogni*, tr. it. M. Capuani, Codice, Torino [2019] 2020.
- J.E. MUÑOZ, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, NYU Press, New York 2009.
- M. RADOMSKA – T. MEHRABI – N. LYKKE, *Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective*, «Australian Feminist Studies» vol. 35, n. 104 (2020), pp. 81-100.
- A. SIMPSON, *Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of Settler States*, Duke University Press, Durham-London 2014.

- L. YUKNAVITCH, *La cronologia dell'acqua*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2011] 2022.
- , *Lasciarsi cadere*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2017] 2023.
- , *L'Impulso*, tr. it. A. Castellazzi, nottetempo, Milano [2022] 2024.
- , *Reading the Waves: A Memoir*, Riverhead Books, New York 2025.

Sitografia

- A. SARRATORE, *The Americans Who Saw Lady Liberty as a False Idol of Broken Promises*, «Smithsonian Magazine», 28 maggio 2019, <https://www.smithsonianmag.com/history/americans-who-saw-lady-liberty-false-idol-broken-promises-180972285/> [ultima consultazione: 20/06/2025].
- N. VALLORANI, *Yuknavitch e la genealogia delle donne*, «Doppiozero», 3 ottobre 2024, <https://www.doppiozero.com/yuknavitch-e-la-genealogia-delle-donne> [ultima consultazione: 20/06/2025].

THE DAY AFTER YESTERDAY. SCENARI APOCALITTICI
E RESISTENZE IN ALICE ROHRWACHER

Introduzione

La scena iniziale di *Le meraviglie* (2014), il secondo lungometraggio scritto e diretto da Alice Rohrwacher, si apre su un panorama di desolazione: l'inquadratura rimane fissa su uno spazio completamente nero, dove nulla è distinguibile e regna il silenzio, compaiono due punti di luce sullo schermo. Sono due luci quasi aliene, indecifrabili e, a tratti, minacciose. Gradualmente, diviene chiaro che sono i fari di una macchina, il primo elemento che segnala la presenza di forme di vita nel film. Dopo il silenzio iniziale, si sentono i rumori dell'auto che incede sul terreno e di altre che la seguono nella notte. Una volta ferme, dalle automobili scendono diversi uomini in tuta mimetica armati di fucili e accompagnati da cani al guinzaglio. Mentre il pubblico non sa né dove si trovino, né cosa cerchino, gli uomini scandagliano con urgenza la zona. L'ambiente diventa visibile solo quando viene illuminato dalle loro torce. Nella desolazione che li circonda, uno chiede all'altro che cosa stia guardando, al che il secondo risponde: «là c'è una casa».¹ Le loro torce seguono la sua indicazione, illuminando le rovine di un edificio deserto. Le finestre sono sbarrate, la casa in completo stato di abbandono. La telecamera si avvicina lentamente ad una finestra. Muovendosi dall'esterno all'interno, con un movimento che attraversa gli spazi, la cinepresa riprende un groviglio di bambine che dormono pacifiche nei propri letti. In seguito, diviene chiaro che questo movimento non attraversa solo lo spazio ma anche il tempo, dal momento che la presenza delle bambine precede di molto quella degli uomini all'esterno. Tuttavia, inizialmente non si conosce quale evento tragico abbia causato la sparizione delle bambine e l'abbandono della casa.

¹ A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, Tempesta, 2014, 2:49-2:52.

Per quanto la scena iniziale presenti delle caratteristiche temporali indefinite, *Le meraviglie* ripercorre la vita di una famiglia di agricoltorə nella provincia toscana, presumibilmente negli anni ottanta o novanta. La famiglia è composta dalla protagonista, Gelsomina (Maria Alexandra Lungu), suo padre Wolfgang (Sam Louwyck), sua madre Angelica (Alba Rohrwacher), e le sue tre sorelle, tra le quali spicca Marinella (Agnese Graziani). Per mantenersi, la famiglia produce miele con l'aiuto di diversə visitorə, in particolare Cocò (Sabine Timoteo), un'amica tedesca, e Martin (Luis Huilca), un ragazzo lasciato in affido dai servizi sociali ed impegnato in un percorso di riabilitazione. La famiglia vive secondo le proprie regole, in un quasi-totale isolamento dal mondo. Come nota una dipendente dei servizi sociali alla fine del film: «voi non vi sapete adattare al mondo, non avete idea di cosa succeda là fuori».² Tuttavia, il loro isolamento agreste viene turbato quando la famiglia incontra per caso la troupe di un'emittente locale. La troupe e la sua presentatrice, Milly Catena (Monica Bellucci), stanno registrando la pubblicità per un concorso televisivo, *Il paese delle meraviglie*, volto a promuovere le attività produttive locali a gestione familiare. Gelsomina, di nascosto dal padre, decide di iscrivere la famiglia.

Sebbene il film sia dunque radicato in una precisa dimensione socioculturale italiana, la sua scena iniziale riproduce gli stilemi di diversi film post-apocalittici: l'ambiente è completamente buio, privo di elettricità, dove si muovono solo uomini in assetto bellicoso.³ Film come *The Day After Tomorrow* (2014) di Roland Emmerich e *The Book of Eli* (2010) dei fratelli Hughes mostrano la rovina dopo la catastrofe. Rohrwacher stessa rivela che il film: «racconta un momento della vita di una famiglia aliena in un mondo agricolo [...] e una desolazione».⁴ Per quanto inizialmente legati a diversi tipi di pericoli, negli ultimi anni film post-apocalittici come quello di Emmerich hanno riguardato sempre più tematiche legate all'ambiente e all'Antropocene, vista la minaccia concreta del cambiamento climatico.⁵ Così, per quanto

² A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, 1:35:23-1:35:26.

³ M. MARTÍN, *The Unspoken Gender of Apocalypse: Patriarchal Realism and Ecofeminist Hope in Twenty-First-Century Post-apocalyptic Cinema*, in *Post-Apocalyptic Cultures*, J. Urabayan – J. León Casero (cur.), Springer International Publishing, Cham 2024, pp. 253-269, pp. 258-259.

⁴ E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher: Le vrai du faux*, Les Éditions de l'Œil, Montreuil 2024, cit., p. 44 [tr. mia].

⁵ S. PRINCE, *Apocalypse Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick 2021, p. 2.

le tematiche apocalittiche siano sempre state al centro delle narrazioni occidentali, oggi hanno una nuova urgenza.⁶ Al contempo, come sostiene Amitav Ghosh, sebbene le narrazioni di questo tipo si siano moltiplicate in anni recenti, esse difficilmente possono appieno rappresentare il cambiamento climatico.⁷ Secondo Ghosh, attualmente è in atto una «crisi della cultura, e dunque dell'immaginazione», principalmente a causa alle strutture stesse della narrativa, che rendono difficile una rappresentazione del cambiamento climatico.⁸

Nonostante Ghosh si sia concentrato principalmente sulla letteratura, anche il cinema, e specialmente quello di tipo mainstream, spesso rappresenta la crisi ambientale con difficoltà: il cambiamento climatico viene dipinto come un problema localizzato nel futuro legato principalmente ad eventi atmosferici incontrollabili e la soluzione nelle mani di un solo uomo, generalmente bianco.⁹ Inoltre, Mónica Martín fa notare che la maggior parte delle rappresentazioni legate ad apocalissi climatiche siano esempi di «realismo patriarcale», dove il paradigma neoliberale di individualità è strettamente connesso con quello patriarcale.¹⁰ Questi immaginari sono deleteri, dal momento che la dislocazione temporale rischia di diminuire l'urgenza del cambiamento climatico, e il riporre la speranza in un singolo individuo rischia di far sembrare inutili gli sforzi della collettività. In più, se già da un lato la crisi climatica rischia di colpire più gravemente coloro che soffrono per le iniquità del sistema capitalistico e che già sono marginalizzate,¹¹ «i poveri, le donne, le persone razzializzate, e le minoranze invisibili che stanno sopportando il peso delle prime ondate della catastrofe ambientale»¹² spesso vengono completamente esclusi non solo dalle narrazioni della apocalisse climatica ma anche da potenziali forme di resistenza, che spesso sono «soluzioni maschiliste e tecnicistiche».¹³

⁶ J. ZYLINSKA, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota 2018, p. 9.

⁷ A. GHOSH, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago 2017.

⁸ *Ivi*, p. 9 [tr. mia].

⁹ A. KAPLAN, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015, p. 22.

¹⁰ M. MARTÍN, *The Unspoken Gender of Apocalypse*, cit., p. 254.

¹¹ D. CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Theses*, «Critical Inquiry» vol. 35, no. 2 (2009), pp. 197-222, p. 212.

¹² A. KAPLAN, *Climate Trauma*, cit., p. 8 [tr. mia].

¹³ J. ZYLINSKA, *The End of Man*, cit., p. 8 [tr. mia].

Seguendo la scia di Kathryn Yusoff, che sostiene che la fine del mondo sia già avvenuta per alcune persone,¹⁴ in questo articolo presento *Le meraviglie* di Rohrwacher in quanto esempio non-mainstream di film post-apocalittico. Per prima cosa, in questo articolo dimostrerò come Rohrwacher pluralizzi l'idea di apocalisse. Il film, infatti, rappresenta un'apocalisse causata dallo sfruttamento capitalistico del territorio: non una minaccia futura, ma una catastrofe che è già avvenuta. In secondo luogo, investigherò come Rohrwacher crei una narrazione che si può definire come «contro-apocalittica»,¹⁵ che, se non riesce a fermare la catastrofe, quantomeno illumina un diverso modo di abitare il mondo e di tessere legami umani/nonumani. Infine, in questo articolo mi concentrerò sull'approccio di Rohrwacher nel rappresentare il cambiamento climatico. In una intervista con Goffredo Fofi, Rohrwacher richiama, consciamente o no, le parole di Ghosh, sostenendo che «il malanno in cui viviamo oggi [...] è soprattutto un male dell'immaginario dell'epoca».¹⁶ Come alternativa a questo malanno, Rohrwacher si propone di creare «*film vivo*, un film che ti faccia ricordare del corpo, del respiro, del pensiero. Capace di risvegliare una memoria involontaria in cui il tuo corpo, il tuo pensiero e il tuo respiro fanno parte di una cosa più grande. Che agisca sul tuo reale rendendolo più vasto e comune».¹⁷ In questo articolo, interpreterò il termine "*film vivo*" attraverso l'ecocritica materialista, che si posiziona tra la materia e il significato, sottolineandone la loro co-implicazione.¹⁸ Riportando la narrazione e la produzione al corpo, mostrerò come Rohrwacher abbia generato un film come *Le meraviglie*, che può essere inquadrato come un contro-esempio alla crisi indicata da Ghosh.

Anche se in questo articolo mi concentrerò esclusivamente su un film della regista, è importante ricordare che Rohrwacher affronta spesso tematiche legate all'ambiente, intrecciandole con una forte

¹⁴ K. YUSOFF, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, p. 22.

¹⁵ J. ZYLINSKA, *The End of Man*, cit., p. 53.

¹⁶ G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema: Le domande di una regista*, Edizioni E/O, Roma 2023, p. 15.

¹⁷ *Ivi*, p. 17.

¹⁸ S. IOVINO, *Stories from the Thick of Things: Introducing Material Ecocriticism*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» vol. 19 no. 3 (2012), pp. 449-60, p. 453.

denuncia sociale a favore di persone oppressa e marginalizzata e favorendo la prospettiva di donne, bambina, e animali. Nelle parole di Nicholas Albanese, «Rohrwacher costruisce uno spazio sia nella sua dimensione fisica che culturale, producendo dunque una cartografia di spazi che funziona infine come commento politico all'ambiente e alla società».¹⁹ Inoltre, i suoi film illuminano un aspetto poco presente nelle narrazioni di apocalissi climatiche, decentrando la consueta prospettiva maschile. Emma Wilson scrive che: «[i] suoi film offrono un nuovo immaginario di cambiamento sociale, al di là del patriarcato, di miracoli, di vita, di un modo di vivere diverso, di ribellarsi».²⁰ In questo modo, i film di Rohrwacher riescono a portare all'attenzione del grande pubblico i problemi legati all'ambiente che altrimenti non avrebbero altrettanta visibilità.²¹

Apocalisse

La fine della prima scena di *Le meraviglie* si muove da un presente di desolazione ad un passato in cui la famiglia di Gelsomina vive ancora nella casa abbandonata. Il movimento temporale della cinepresa, dal presente al passato, è reso chiaro durante il film da un susseguirsi di accenni ad un futuro di estinzione e dalla scena finale, che chiarifica il tono post-apocalittico del film.

Durante il film, la protagonista, e Wolfgang in particolare, paventano in continuazione una loro imminente estinzione. Ad esempio, Marinella domanda alla madre: «Quando avrò sessanta anni tu sarai morta?», al che lei risponde: «Sì, sì, dai, sbuccia i pomodori».²² Per quanto la madre cerchi di sminuire le paure della figlia dandovi poco peso, l'ansia di Marinella e la scena in sé costituiscono l'emblema della realtà in cui vivono i personaggi di *Le meraviglie*: minacciati da un'estinzione imminente. Durante le riprese de *Il paese delle meraviglie*, Wolfgang stesso prima descrive il proprio lavoro dicendo che «certe cose non si possono comprare», poi, dopo un momento di esitazione

¹⁹ N. ALBANESE, *Bodies in Space: Emplacement in Alice Rohrwacher's Corpo celeste*, «The Italianist» vol. 37, no. 2 (2017), pp. 228-242, p. 229 [tr. mia].

²⁰ E. WILSON, *Alice Rohrwacher's Cinema of Poetry*, «Film Quarterly» 77, 4 (2024), pp. 19-28, p. 27 [tr. mia].

²¹ L. DI BIANCO, *Wandering Women: Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, Indiana University Press, Bloomington 2023, p. 115.

²² A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, 25:25-25:28.

sentenza: «il mondo sta per finire».²³ Per quanto i timori di Marinella siano più ascrivibili allo scorrere del tempo, quelli di Wolfgang sono legati al pericolo di un sistema capitalistico che esige un continuo accrescimento e sviluppo.

Infatti, la minaccia all'esistenza della protagonista e al loro stile di vita è legata alle trasformazioni del settore agricolo. L'azienda di famiglia, sebbene sia la loro unica fonte di sostentamento, non promuove uno sfruttamento del territorio e una continua espansione. La famiglia di Gelsomina pratica una pacifica coabitazione con la natura. Per questo, quando Gelsomina cerca di convincere Wolfgang a partecipare a *Il paese delle meraviglie*, dicendo che ci sono molti soldi in palio, lui risponde: «A che ci serve un sacco di soldi? Non ci serve niente a noi».²⁴ La famiglia vive in maniera autarchica, al di là delle logiche di consumo. Questo è evidente anche quando Wolfgang parla del loro lavoro con un vicino di casa, lanciandosi in un monologo appassionato contro la loro nemichè:

Prima fanno venire i turisti con i soldi che comprano tutto [...] poi ci mandano via a noi, noi dobbiamo stare uniti [...] perché tanto qua non dura. Poi voglio vedere quelli che non sanno manco come si pianta l'insalata, come fanno a sopravvivere? Perché non si piantano le pizze [...] Come fanno quelli quando con i soldi non si farà niente?²⁵

Al contrario della maggior parte delle imprese di agrobusiness, Wolfgang rispetta e conosce l'ambiente. Mentre il vicino ribatte che non c'è nulla intorno a loro e che il programma potrebbe creare nuovi lavori, Wolfgang risponde che hanno già un lavoro bellissimo, benché minacciato dall'avanzare dell'agroindustria e del turismo.

Inoltre, all'inizio del film, Wolfgang si lamenta con la famiglia dicendo: «ci vogliono fare fuori, sono sicuro».²⁶ Per quanto inizialmente non sia chiaro cosa abbia scatenato questa preoccupazione, si scopre presto che la famiglia di Gelsomina ha ricevuto una lettera che la intima di mettere in regola l'azienda, una procedura che richiede una somma ingente di denaro. La questione viene pienamente inquadrata in

²³ *Ivi*, 1:23:29-1:23:59.

²⁴ *Ivi*, 25:14-25:17.

²⁵ *Ivi*, 41:01-41:46.

²⁶ *Ivi*, 24:15-24:17.

una scena successiva, che riesce contemporaneamente a prevenire ogni forma di romanticizzazione della vita dei protagonisti di *Le meraviglie*: mentre la genitoria sono via, presumibilmente per cercare di risolvere le questioni finanziarie, le bambine, Cocò, e Martin sono incaricate di badare all'azienda. A causa di un incidente con la smielatrice, Marinella provoca una fuoriuscita di miele: invece di essere raccolto in un secchio di plastica, il miele straripa e finisce per ricoprire il pavimento della stanza destinata alla produzione. Quando la famiglia accorre per cercare di salvare la situazione, raccogliendo e tentando di contenerlo con le mani, le scarpe, una scopa e altri oggetti di fortuna, è evidente quanto siano necessari gli strumenti richiesti dall'avviso, cioè uno scotoloio e delle pareti lavabili. La scena rende evidente che gli standard richiesti non sono poi così irragionevoli, e al contempo il fatto che la famiglia non ha le risorse per adeguarvisi e sarà quindi costretta, prima o poi, a cedere il passo alle grandi multinazionali, oppure a svendere il proprio lavoro trasformando la casa in un agriturismo. Anche se volessero mettersi in regola, il sistema stesso sembra promuovere l'estinzione di piccole realtà produttive come la loro.

Così, *Le meraviglie* presenta l'impossibilità di sopravvivenza di un mondo agricolo ormai percepito come passato. Ogni tentativo di resistenza della famiglia di Gelsomina sembra inutile, la loro è una lotta persa in partenza. Il film rappresenta la realtà di molte contadine, pur non scadendo in una immagine romanticizzata. Come sostiene Silvia Angeli, «il ritratto che Rohrwacher fa della vita rurale è ben lontano da un'immagine romantica della rusticità contadina. La vita in campagna è tutt'altro che idilliaca». ²⁷ Così, Rohrwacher riesce sia a denunciare l'estinzione del modo di vivere contadino della famiglia di Gelsomina, sia a contestare le immagini che vengono generalmente utilizzate per promuovere l'autenticità dei prodotti agroalimentari. Nelle parole di Rohrwacher, «l'agroindustria e le multinazionali, che si occupano di agricoltura intensiva, utilizzano sempre nella loro pubblicità l'immagine degli autentici contadini che hanno distrutto [...] è il mondo che hanno ucciso». ²⁸ L'agroindustria sfrutta le immagini pittoresche e caratteristiche della campagna distruggendo in realtà le piccole azien-

²⁷ S. ANGELI, *From the Margins: Alice Rohrwacher's Liminal Adolescents*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies» vol. 8, no. 3 (2020), pp. 339-356, p. 345 [tr. mia].

²⁸ E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher*, cit., p. 36 [tr. mia].

de ed un modo di lavorare la terra che non la sfrutta. Attraverso *Le meraviglie*, dunque, si mostra «un mondo tipico che è già morto».²⁹ In questo modo, l'ansia di Wolfgang appare del tutto giustificata, dal momento che il film mostra la graduale estinzione della sua famiglia.

La lenta sparizione della famiglia di Gelsomina è accompagnata da quella delle api, fonte di sostentamento della famiglia e loro compagne di vita. Nella prima scena in cui Gelsomina e Wolfgang raccolgono il miele, la prima lamenta che siano scappate, dicendo: «So' poche, so' scappate, accidenti, dove sono andate? Di là?».³⁰ Allo stesso modo, quando, la volta successiva, dice al padre che sono poche e ne trova diverse morte, Wolfgang urla disperato: «La peste!».³¹ Per quanto venga poi spiegato nel film che le api sono morte a causa di un nuovo diserbante che è stato usato da un vicino, la percezione di una apocalisse imminente si trasforma in quella di una in corso. Già nell'immaginario collettivo legato all'ambiente le api sono insetti che svolgono un ruolo chiave: simbolo per eccellenza dell'ecosistema terra, la loro scomparsa è spesso associata al rischio di un collasso ambientale. Se a livello planetario la loro possibile estinzione è strettamente legata ad una minaccia per tutto l'ecosistema-mondo, nella miniatura di pianeta creato da Rohrwacher la sparizione delle api va di pari passo con quella della famiglia di Gelsomina. Così, l'estinzione delle api viene estesa metaforicamente alla famiglia in *Le meraviglie*.

Il quadro di desolazione e di sfruttamento di un mondo ormai morto, quello della famiglia di Gelsomina e delle api, emerge prepotentemente durante le riprese de *Il paese delle meraviglie*. Il programma, fin dalla sua prima pubblicità, inquadra Gelsomina, la sua famiglia, e la loro vicina, come relitti di una civiltà sommersa. Milly fa sia leva sul fatto che la abitanti di quelle zone possano presentarsi come la diretta discendenti degli Etruschi, sia la introduce come incarnazioni di un passato ormai superato. Ad esempio, la contadina di quelle zone sono «i diretti discendenti di un popolo misterioso, gli Etruschi».³² Simultaneamente, Milly la presenta come «famiglie che vivono ancora nella preistoria», e poi, quando viene corretta, cambia e dice «come c'era una volta».³³

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, 11:38-11:45.

³¹ *Ivi*, 38:10.

³² *Ivi*, 1:20:38-1:20:42.

³³ *Ivi*, 16:25-16:35.

L'associazione tra Etruschi e abitanti delle zone raggiunge l'apice durante le riprese del programma. Per prima cosa, le partecipanti sono costrette ad indossare abiti pacchiani, che dovrebbero richiamare quelli degli Etruschi. Ne risulta una triste parodia che svilisce ancora di più le famiglie. Inoltre, quando il presentatore introduce la prima famiglia di partecipanti, dice: «solo una domanda: perché nei musei ci sono esposti i quadri di questo o quell'altro pittore famoso e non ci sono ad esempio queste signore?». ³⁴ Anche se il selezionatore sta cercando di valorizzare le donne, lo fa strumentalizzandole. Non le vede come persone, ma come oggetti. Come esempi di una storia passata, che non si può toccare con mano, ma solo guardare attraverso le teche di un museo. Come dice Rohrwacher, il film dipinge «il modo in cui la televisione si appropria di un mondo ancestrale, rurale, contadino in un gesto paternalistico». ³⁵ In questo modo, lo sfruttamento della famiglia di Gelsomina, e anche della loro vicina, mostra la morsa del sistema capitalistico. Non solo queste famiglie e le loro aziende vengono marginalizzate ed estromesse, ma vengono sfruttati in quanto individui, come i loro stessi prodotti agro-alimentari.

Abbiamo visto come nella parte iniziale il film mostri un contesto post-apocalittico, mentre nel corso della narrazione vediamo vari elementi che fanno presagire un'estinzione imminente. Nella scena finale, vengono inquadrare più chiaramente la temporalità de *Le meraviglie* e la sua desolazione. Dopo la fine delle riprese di *Il paese delle meraviglie*, diviene subito chiaro che, non avendo vinto il premio, la famiglia non ha più i soldi per mantenere la casa e la propria attività. Sono in procinto di lasciarla e, pur di guadagnare qualcosa, Angelica vende le loro pecore. In quella che sembra l'ultima notte in quella casa, la famiglia si riunisce per dormire su un materasso all'aperto. Vengono svegliati all'alba dall'arrivo di Gelsomina e Cocò propone loro di seppellire qualcosa che verrà ritrovato in futuro, «sai quello che pensavo io? Che dovremmo nascondere qualcosa di segreto nella casa [...] e che quella cosa segreta poi, tra tanti anni, poi lo ritroverà». ³⁶ La proposta di Cocò è il tramite per uno spostamento nel tempo e nello spazio, che viene introdotto dalla macchina da presa nella sce-

³⁴ *Ivi*, 1:20:26-1:20:34.

³⁵ E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher*, cit., p. 33 [tr. mia].

³⁶ A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, 1:41:35-1:41:45.

na iniziale. Come describe Rohrwacher: «con un unico movimento di macchina, siamo proiettati nel futuro».³⁷ La telecamera riprende prima la famiglia, e poi lentamente ruota verso la casa. Nel mentre, una delle bambine grida: «Un fantasma!».³⁸ L'inquadratura torna sulla casa, e la mostra come nella scena iniziale: è in uno stato di completo abbandono, le finestre sono sbarrate, e le assi pericolanti. La scena successiva riprende in modo statico il corridoio della casa. Mentre nelle scene precedenti, il corridoio era abitato dal vociare delle bambine, dalla presenza imponente di Wolfgang, ed era pieno degli oggetti appartenenti alla famiglia, ora è completamente vuoto. C'è solo un telo grigio, issato sull'architrave di una porta, che oscilla leggermente. Il fantasma indicato dalla bambina è sia questo telo, che è l'unico elemento rimasto nella casa, ma sono anche loro, la famiglia di Gelsomina. Sono ormai una presenza spettrale nella zona.

La fine del film rende chiaro che l'estinzione tanto temuta da Wolfgang ha avuto luogo. Se da un lato il film ne ha documentato il processo, dall'altro ha anche offerto una prospettiva post-apocalittica: per la conduttrice e per il selezionatore de *Il paese delle meraviglie* la famiglia è già estinta, come viene confermato alla fine del film. Così, il film ribalta la temporalità dell'apocalisse, muovendosi «a partire da un tempo ancora ulteriore: da dopodomani, cioè da dopo il diluvio, *da dopo la fine del mondo*».³⁹ *Le meraviglie* riformula il paradigma dell'apocalisse nel cinema contemporaneo, rappresentando non un catastrofico disastro ambientale futuro e improvviso, ma un silenzioso processo di estinzione che avviene nel presente. Anche se la sparizione della famiglia di Gelsomina riguarda un modello di produzione, essa è comunque legata al cambiamento climatico, poiché il sistema capitalistico tende a privilegiare uno sfruttamento su larga scala e ad alto impatto ambientale, a scapito di forme di produzione non intensive. La scena rappresenta «la rovina che è diventata la nostra casa collettiva».⁴⁰

³⁷ E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher*, cit., p. 46 [tr. mia].

³⁸ A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, 1:41:51-1:41:52.

³⁹ C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Giulio Einaudi, Torino 2021, p. 34.

⁴⁰ A. TSING, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, cit., p. 3 [tr. mia].

Contro-apocalisse

Sebbene la scena finale suggelli il destino di estinzione della famiglia di Gelsomina, come nota Manu Yáñez Murillo, essa presenta anche un «una posizione politica poco rigorosa ma pregnante a favore della conservazione di un'organizzazione sociale alternativa al modello capitalistico dominante». ⁴¹ L'assemblamento di corpi distesi all'aperto, in mezzo alla campagna e vicino alla propria azienda rappresenta un'alternativa a un sistema capitalistico che promuove la distanza e il distacco come motori di produttività.

Questa alternativa al sistema capitalistico è rappresentata anche da un episodio che si verifica nel mezzo delle riprese de *Il paese delle meraviglie*. Durante il programma, Milly chiede ad ogni capofamiglia di presentare la propria azienda ed i propri prodotti. Mentre un vicino presenta sé stesso con successo, vantandosi delle sue salsicce e dei suoi prosciutti, Wolfgang annaspa, e riesce solo a dire poche parole confuse. Milly si allontana perplessa, ma viene fermata da Gelsomina, che le dice che lei e Martin hanno preparato uno spettacolo per il programma. Nel silenzio generale, Martin fischietta una melodia e Gelsomina esegue un trucco: immobile, dischiude leggermente la bocca, dalla quale fuoriescono delle api, prima di muoversi lentamente sul suo viso. Il trucco lascia la produzione ed il pubblico senza parole, non perché sono colpiti da una sorprendente interazione fra umani e non umani, ma perché non riescono a capirla. Milly passa velocemente al concorrente successivo.

Tuttavia, se Wolfgang si rivela inadatto a mostrare una alternativa rispetto alle forme di agricoltura promosse da *Il paese delle meraviglie*, è Gelsomina a riuscire a creare, seppur per un breve lasso di tempo, lo spazio per un altro tipo di interazione. La scena è stata considerata come «una delle invenzioni visive che meglio riassumono lo stile e la poetica di Alice Rohrwacher: lo stupore di fronte a un'altra idea di vita e il rapporto con l'ambiente». ⁴² Essa incapsula un diverso modo di vedere le relazioni tra umani e non umani rispetto a quello promosso dal vicino; non è uno sfruttamento ma una mutua compresenza. È un esempio di «collaborazioni e combinazioni inaspettate», una reciproca

⁴¹ M.Y. MURILLO, *Hope For Us Yet*, «Film Comment» (2018), <https://www.filmcomment.com/article/hope-us-yet/> [tr. mia].

⁴² *Come Alba e Alice Rohrwacher sono arrivate fin qui*, «Il Post» (2025).

partecipazione ed apertura alla meraviglia e all'altro.⁴³ Attraverso questa scena, *Le meraviglie* celebra la collaborazione come alternativa al sistema capitalistico. Rohrwacher stessa ha detto: «Credo che l'uomo, il singolo e la sua coscienza, pensino i pensieri del mondo. Soltanto la celebrazione borghese dell'individualità ci ha convinto e illuso che le idee appartengano a una testa sola».⁴⁴

Inoltre, non è un caso che sia una ragazza, una adolescente a farlo. Come sostiene Angeli:

In tutti e tre i suoi lungometraggi realizzati fino ad oggi, Rohrwacher offre una critica alla società italiana tradizionale. Anche se i bersagli variano, la sua valutazione si esprime attraverso i suoi protagonisti adolescenti, che, stretti come sono tra l'infanzia e l'età adulta, sono caratterizzati dall'intrinseca liminalità che accompagna l'adolescenza.⁴⁵

Rohrwacher inverte le relazioni egemoniche che dividono per valore la società, come uomo/donna, cultura/natura, umano/non-umano.⁴⁶ In questo modo ripropone una pratica femminista di superamento dei dualismi. Rohrwacher stessa descrive la famiglia di Gelsomina in questo modo: «Non sono per nulla interessati al passato, vivono nel presente, sono veri».⁴⁷ La famiglia di Gelsomina forma una alternativa viva a quella rappresentata dal programma.

Più in generale, in questo modo la famiglia di Gelsomina rispecchia la pratica cinematografica di Rohrwacher e il suo desiderio di creare dei *film vivi*.⁴⁸ Prima di tutto, i suoi film raccontano il suo territorio e si basano su esperienze e legami personali. Come ha raccontato Rohrwacher, «vivo in campagna e ogni giorno devo affrontare i problemi della vita qui».⁴⁹ Oltre al fatto che risiede attualmente nella campagna umbra, Rohrwacher proviene da una famiglia di apicoltori.

⁴³ D. HARAWAY, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016, p. 4 [tr. mia].

⁴⁴ G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema*, cit., p. 36.

⁴⁵ S. ANGELI, *From the Margins*, cit., p. 352 [tr. mia].

⁴⁶ V. PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London and New York 1993.

⁴⁷ G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema*, cit., p. 38.

⁴⁸ *Ivi*, p. 17.

⁴⁹ E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher*, cit., p. 36 [tr. mia].

ri.⁵⁰ In *Le meraviglie*, il produttore che vince *Il paese delle meraviglie* è un vero allevatore e vicino di casa del padre. Allo stesso modo, anche in altri suoi film, come il corto *Omelia contadina* (2020) o *La chimera* (2023), si intravedono le sue reali conoscenze e compaesane.

Inoltre, il cinema “vivo” di Rohrwacher è anche connesso ad un modo di fare cinema che rispetta l’ambiente. Laura Di Bianco ha documentato la produzione di *Lazzaro felice* (2018), il terzo lungometraggio di Rohrwacher, definendolo un esempio di ecocinema.⁵¹ Il termine “ecocinema” è legato sia all’impronta ambientale della produzione di un film sia al modo in cui un film è connesso al mondo ed il mondo si proietta in esso.⁵² Infatti, secondo Di Bianco, *Lazzaro felice* è stato prodotto rispettando gli standard di EcoMuvi, il protocollo europeo di cinema sostenibile.⁵³ Così, il film «abbraccia una pratica cinematografica lenta per affrontare lo sgretolamento della società rurale e il costo umano della modernità, criticando così il capitalismo e il suo sfruttamento della natura umana e non umana». ⁵⁴ Lo stesso procedimento è avvenuto in precedenza anche per *Le meraviglie*.⁵⁵ La scenografa di *Le meraviglie* e *Lazzaro felice*, Emita Frigato, ha raccontato a Di Bianco che: «Sia *Le meraviglie* che *Lazzaro* sono state esperienze uniche. L’intero set, a differenza di molti altri a cui ho partecipato, era molto attento agli sprechi e ai consumi [...] Questo era in armonia con il metodo di Alice [Rohrwacher] e con la storia che *Lazzaro felice* racconta». ⁵⁶ La produzione è in linea con la trama di *Lazzaro felice*, che affronta una storia di sfruttamento ambientale e di conflitto di classe, come *Le meraviglie*.

Dunque il cinema di Rohrwacher è un ecocinema, che promuove un nuovo modo di produrre film in Italia:

⁵⁰ Inoltre, come Wolfgang e Angelica parlano in francese nel film per non farsi capire dalle figlie, così anche i genitori di Rohrwacher comunicavano tra di loro in francese dal momento che il padre è tedesco e la madre italiana (cfr. *Come Alba e Alice Rohrwacher sono arrivate fin qui*, cit.).

⁵¹ L. DI BIANCO, *Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher’s Lazzaro Felice*, «The Italianist» vol. 40, no. 2 (2020), pp. 151-164.

⁵² E. PAST, *Italian Ecocinema: Beyond the Human*, Indiana University Press, Bloomington 2019, p. 2.

⁵³ L. DI BIANCO, *Ecocinema Ars et Praxis*, cit., p. 152.

⁵⁴ *Ivi*, p. 153 [tr. mia].

⁵⁵ *Ivi*, p. 155 [tr. mia].

⁵⁶ *Ivi*, p. 156 [tr. mia].

L'ecocinema rappresenta la forma più nuova e urgente di cinema politico in Italia [...] decentra l'uomo nell'inquadratura e innova il linguaggio cinematografico. È in sostanza una posizione di inclusione: animali umani e non umani, ambiente e terra, tutti insieme per promuovere una cultura della speranza e del cambiamento.⁵⁷

Come la famiglia di Gelsomina e le api in *Le meraviglie* lavorano insieme per tessere un nuovo modo di produzione agricola, così Rohrwacher sperimenta nuovi modi di fare cinema.

In questo modo, *Le meraviglie* esemplifica l'arte di Rohrwacher e, al contempo, una diversa rappresentazione dell'apocalisse. Il suo cinema non rappresenta il cambiamento climatico e le sue conseguenze come una minaccia futura, ma come qualcosa che è già avvenuto, o che si sta verificando. Nonostante la famiglia di Gelsomina sparisca alla fine del film, *Le meraviglie* mostra un approccio alternativo all'ambiente, che può creare speranza, seppur per poco. Così, Rohrwacher non propone una soluzione tecnicistica al cambiamento climatico, ma piuttosto un decentramento antropocentrico a favore di una simbiosi tra umano e non umano. Il suo cinema "vivo", basato su una continua collaborazione con l'ambiente e derivante da una profonda conoscenza di esso, è un esempio della pratica di Donna Haraway di «restare a contatto con il problema».⁵⁸ Una pratica che richiede di: «essere veramente presenti, non come un asse che svanisce tra passati terribili o edenici e futuri apocalittici o salvifici, ma come creature mortali intrecciate in una miriade di configurazioni incomplete di luoghi, tempi, questioni, significati».⁵⁹

L'approccio di Rohrwacher alla rappresentazione dell'apocalisse è dunque quello di creare una contro-apocalisse femminista, un approccio che, «adottando la precarietà come condizione fondamentale della vita nel mondo globale postindustriale, contesta molte delle soluzioni maschiliste e tecniciste a tale crisi».⁶⁰ *Le meraviglie* mette in evidenza la precarietà della famiglia di Gelsomina e delle api ma al contempo, ne valorizza la vulnerabilità e la pone al centro. Inoltre, pone in primo piano la visione di una adolescente, che diventa il tramite attraverso cui il pubblico può immaginare una nuova realtà. In questo modo,

⁵⁷ *Ivi*, p. 162 [tr. mia].

⁵⁸ D. HARAWAY, *Staying with the Trouble*, cit., p. 1 [tr. mia].

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ J. ZYLINSKA, *The End of Man*, cit., p. 8 [tr. mia].

promuove «una visione delle relazioni sociali e di genere che trascendano il patriarcato, il rifiuto dell'asservimento e della violenza, l'attenzione per la terra e per tutti gli esseri viventi, orientano il suo lavoro e lo indirizzano verso il futuro».⁶¹

Rohrwacher fa film legati alla materialità: essi valorizzano il «rendersi conto di quello che ci sta intorno, da dove viene quello che mangiamo con il corpo, da dove viene quello che mangiano i nostri occhi, cosa passa nella testa del nostro vicino, qual è il ronzio della biomassa del pianeta».⁶² Promuove un'alternativa, dal momento che lei stessa dice che:

Dobbiamo fare passi sghembi, che sondino altri terreni, che vadano fuori dalle vie ufficiali, dobbiamo aprire altri sentieri per riuscire a dare un senso al cinema in questa epoca. Per aprire altri sentieri, prima di tutto dobbiamo sentirli. Sono sentieri dell'immaginario collettivo.⁶³

Le meraviglie traccia questo «immaginario collettivo», rispondendo indirettamente al quesito di Ghosh. Di fronte all'incedere del cambiamento climatico e dalle gravi conseguenze ambientali di una produzione sfrenata e senza limiti, si possono immaginare alternative, che creino nuovi sentieri, ma, anche, che ripercorrono quelli già battuti.

Conclusion

Seguendo la scia di Fredric Jameson e Slavoj Žižek, Mark Fisher sostiene che sia più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo.⁶⁴ Tuttavia, sebbene la cinematografia di Alice Rohrwacher mostri come le due cose siano intrinsecamente legate, al contempo, essa permette anche di immaginare un'alternativa possibile. In questo articolo ho analizzato *Le meraviglie* di Rohrwacher come un esempio di film femminista contro-apocalittico.

In primo luogo, mi sono soffermata su alcuni elementi chiave come l'agroindustria, le api, ed un programma televisivo basato sullo sfruttamento della contadina, per sottolineare come la paura dell'estinzio-

⁶¹ E. WILSON, *Alice Rohrwacher's Cinema of Poetry*, cit., p. 19 [tr. mia].

⁶² G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema*, cit., p. 38.

⁶³ *Ivi*, p. 35.

⁶⁴ M. FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009, p. 2.

ne sia il filo rosso che attraversa l'intero film. Questi diversi motivi sono stati chiave per permettermi di sostenere quale sia la particolarità de *Le meraviglie*, cioè, la temporalità dell'estinzione. Per quanto la maggior parte dei film sull'apocalisse ambientale la rappresenti come una minaccia futura, nel film di Rohrwacher essa è già avvenuta.

Tuttavia, nonostante questo panorama di desolazione, il film apre anche uno spiraglio di speranza. Infatti, *Le meraviglie* offre un'alternativa al sistema capitalista attraverso la rappresentazione di collaborazioni umane/non umane e attraverso un diverso modo di lavorare la terra, che non prevede sfruttamento. Inoltre, il film riflette il desiderio di Rohrwacher di fare film «vivi» che rispettino l'ambiente nella loro produzione e nelle loro narrazioni. *Le meraviglie* ritorna al corpo, al rapporto con l'ambiente, e ai legami tra umani e non umani, offrendo una soluzione all'apocalisse ed esemplificando un diverso modo di fare cinema. Come dice Rohrwacher stessa: «Provo a essere tragica e pessimista ma poi vince sempre una maleducata possibilità di gioia».⁶⁵

⁶⁵ G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema*, cit., p. 40.

Bibliografia

- N. ALBANESE, *Bodies in space: emplacement in Alice Rohrwacher's Corpo celeste*, «The Italianist» vol. 37, no. 2 (2017), pp. 228-242.
- S. ANGELI, *From the Margins: Alice Rohrwacher's Liminal Adolescents*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies» vol. 8, no. 3 (2020), pp. 339-356.
- C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Einaudi, Torino 2021.
- D. CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Theses*, «Critical Inquiry» vol. 35, no. 2 (2009), pp. 197-222.
- L. DI BIANCO, *Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's Lazzaro Felice*, «The Italianist» vol. 40, no. 2 (2020), pp. 151-164.
- , *Wandering Women: Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, Indiana University Press, Bloomington 2023.
- M. FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester 2009.
- G. FOFI – A. ROHRWACHER, *Dopo il cinema: Le domande di una regista*, Edizioni E/O, Roma 2023.
- A. GHOSH, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago 2017.
- D. HARAWAY, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- S. IOVINO, *Stories from the Thick of Things: Introducing Material Ecocriticism*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» vol. 19 no. 3 (2012), pp. 449-60.
- A. KAPLAN, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015.
- E. MARKOVITS – J. REVAULT D'ALLONNES, *Alice Rohrwacher: Le vrai du faux*, Les Éditions de l'Œil, Montreuil 2024.
- M. MARTÍN, *The Unspoken Gender of Apocalypse: Patriarchal Realism and Ecofeminist Hope in Twenty-First-Century Post-apocalyptic Cinema*, in *Post-Apocalyptic Cultures*, J. Urabayen – J. León Casero (cur.), Springer International Publishing, Cham 2024, pp. 253-269.
- M.Y. MURILLO, *Hope For Us Yet*, «Film Comment» (2018), <https://www.filmcomment.com/article/hope-us-yet/>.
- E. PAST, *Italian Ecocinema: Beyond the Human*, Indiana University Press, Bloomington 2019.
- V. PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London-New York 1993.
- S. PRINCE, *Apocalypse Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick 2021.

- A.L. TSING, *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- E. WILSON, *Alice Rohrwacher's Cinema of Poetry*, «Film Quarterly» vol. 77, no. 4 (2024), pp. 19-28.
- K. YUSOFF, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.
- J. ZYLINSKA, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.
- Come Alba e Alice Rohrwacher sono arrivate fin qui*, «Il Post» (2025).

Filmografia

- A. ROHRWACHER, *Le meraviglie*, Tempesta 2014.
- , *Lazzaro felice*, Tempesta 2018.
- , *La chimera*, Tempesta 2023.
- A. ROHRWACHER, JR, *Omelia contadina*, Tempesta 2020.

METAMORFOSI ACQUATICHE
ECOTRANSFEMMINISTE E DECOLONIALI¹

Negli ultimi anni, l'oceano è diventato oggetto di nuove fantasie di conquista da parte delle élite tecnologiche, che lo immaginano come lo scenario perfetto per edificare mondi alternativi; galleggianti, privatizzati, ottimizzati. Il progetto del "seasteading",² sostenuto da miliardari come Peter Thiel e raccontato dal *Guardian* come un «progetto narcisistico per ricchi»,³ propone la costruzione di città-stato galleggianti fuori dalle giurisdizioni statali, dove si possano sperimentare governance libertaria, economia post-statale e autonomia totale, a uso e consumo di pochi privilegiati.⁴ Come

¹ La stesura di questo articolo è stata arricchita in modo decisivo dal dialogo e dal confronto con la partecipanti al workshop di ricerca *RadicAzioni. Corpi, Nature, Tecnologie*, tenutosi all'Università di Chieti il 27 e 28 febbraio 2025, a cura di Claudia Cerulo e Rachele Cinerari.

² Termine che nasce dall'unione di *sea* e *homesteading*.

³ «Vanity project for the rich». O. WAINWRIGHT, *Seasteading – a vanity project for the rich or the future of humanity?*, «The Guardian» (24 giugno 2020)

⁴ <https://www.theguardian.com/environment/2020/jun/24/seasteading-a-vanity-project-for-the-rich-or-the-future-of-humanity> [tr. mia].

⁴ In questo paragrafo, l'uso del maschile generico è intenzionale: serve a sottolineare la natura maschilista ed escludente del soggetto politico e culturale che domina la narrazione dell'Antropocene. Tale scelta linguistica non riflette una neutralità inclusiva, ma mira a evidenziare chi è storicamente al centro delle fantasie di controllo, conquista e salvezza planetaria. Questo approccio si ispira al lavoro di Joanna Zylińska in *The End of Man* (2018) – tradotto in italiano nel 2021 con il titolo *La fine dell'uomo. Una controapocalisse femminista* –, in cui l'autrice propone una rottura con i toni messianico-apocalittici e le ambizioni maschiliste e soluzioniste che caratterizzano molte narrazioni sull'Antropocene. Zylińska critica, infatti, la figura del soggetto maschile dell'Antropocene: colui che osserva il mondo come fosse sua proprietà e terreno di gioco, e che crede che la salvezza dalla catastrofe planetaria arriverà da un «altrove secolarizzato ma divino: una fuga verso i cieli sotto forma di trasferimento planetario, o un effettivo upgrade degli umani alla condizione divina tramite l'intelligenza artificiale». J. ZYLINSKA, *La fine dell'uomo. Una controapocalisse femminista*, Rogas, Roma 2021, p. 20.

denuncia Mark Yarm nel *The New York Times*, questi tentativi di «colonizzare l'oceano» non sono altro che trasposizioni liquide delle stesse logiche estrattiviste e gerarchiche che hanno già devastato la terraferma.⁵ Nella stessa scia si inserisce ciò che Irene Doda, nel suo saggio *L'utopia dei miliardari*,⁶ identifica come «lungotermismo»: una visione del futuro che, proiettandosi in tempi iperbolicamente lontani (trasferire l'umanità su Marte, costruire arcipelaghi autonomi per pochi), elude ogni responsabilità nel presente e fornisce un alibi ideologico alla conservazione delle disuguaglianze. Di fronte a queste narrazioni distopiche travestite da utopie, mi propongo di esplorare invece l'acqua – e in particolare l'oceano – non come superficie da colonizzare, ma come spazio di trasformazione, sopravvivenza e rigenerazione. Attraverso l'analisi di due opere speculative, *The Deep* (2019) di Rivers Solomon e *Broken From the Colony* (2021) di Ada M. Patterson, metterò in luce come l'immersione nell'elemento acquatico diventi una pratica narrativa per riscrivere la relazione tra umano e non umano, sfidare le dicotomie identitarie e aprire a nuove forme di esistenza postumana. Come osserva Erin James in *Narrative in the Anthropocene*, riprendendo il lavoro di studiose e studiosi nel campo delle *environmental humanities* come Alaimo, Neiminas, Slovic e Mentz, «water is a necessary shape-shifter»⁷: un concetto che queste narrazioni abbracciano pienamente, presentando l'oceano come spazio di metamorfosi decoloniale, ecotransfemminista e di convivenza multispecie.

La chiave teorica di questo contributo si radica nelle *blue humanities* e nell'idrofemminismo. Come sostiene Astrida Neimanis in *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (2017), ripensare i corpi come «acquosi» – ossia permeabili, relazionali e in continua trasformazione – consente di superare l'oggettivazione patriarcale e mettere in crisi le dicotomie del pensiero occidentale. L'oceano, in questo quadro, diventa un luogo privilegiato per immaginare nuove ecologie e forme di soggettività, in linea con l'attenzione inter-

⁵ M. YARM, *The Techno-Utopians Who Want to Colonize the Sea*, «The New York Times», 15 aprile 2025, <https://www.nytimes.com/2025/04/15/magazine/seasteading-libertarian-ocean-living.html>.

⁶ I. DODA, *L'utopia dei miliardari. Analisi e critica del lungotermismo*, Tlon, Roma 2024.

⁷ «L'acqua possiede una necessaria capacità di metamorfosi». E. JAMES, *Narrative in the Anthropocene*, The Ohio University Press, Columbus 2022, p. 130 [tr. mia].

disciplinare che le *blue humanities* rivolgono al mondo sommerso come spazio epistemologico e politico per ripensare la sostenibilità. Stacy Alaimo osserva che questo spostamento verso un Antropocene acquatico richiede un dialogo con le scienze e la tecnologia, dal momento che gran parte degli ambienti, delle specie e delle dinamiche legate all'acqua si collocano oltre la sfera dell'esperienza e del controllo umano.⁸ Tale approccio è stato definito «hydrocriticism» o anche «oceanic turn».⁹ La stessa Alaimo sottolinea come le profondità oceaniche sfuggano a una visione astratta e distaccata del pianeta, come quella prodotta dalle immagini satellitari. Al contrario, Alaimo propone una prospettiva immersa e situata, attenta alle interconnessioni materiali tra umani, non umani e ambiente. La sua teoria della trans-corporeità, che analizza gli scambi fisici e continui tra i corpi e il mondo, si ispira all'epistemologia femminista di Donna Haraway, fondata su un soggetto incarnato e relazionale, sempre coinvolto nel mondo che cerca di conoscere.

Nella visione di Alaimo, il soggetto umano non è più una figura autonoma e impermeabile, ma un corpo esposto e interconnesso con il mondo materiale. In *Exposed* (2016), recentemente tradotto in italiano da Laura Fontanella nell'edizione curata da Angela Balzano per Mimesis (2024),¹⁰ Alaimo invita a rompere i confini tra umano e non umano, sottolineando come le rappresentazioni dominanti dell'Antropocene tendano a disincarnare la specie umana, descrivendola come un agente astratto che agisce su un pianeta separato, quasi esternalizzato. Tali narrazioni si riflettono in immagini visive e scientifiche che raffigurano l'Antropocene da un punto di vista onnisciente: visioni satellitari, mappe globali e visualizzazioni remote che permettono di osservare il pianeta dall'alto, in una posizione distaccata e priva di responsabilità. Questo tipo di sguardo, sebbene denunci l'impatto umano sull'ambiente, finisce per cancellare l'*agency* non umana, le differenze tra corpi e le diseguaglianze dell'Antropocene. In opposizione a questa prospettiva astratta, Alaimo propone una postura immersa e situata, in cui l'essere umano è intrecciato con la

⁸ «Most aquatic zones, species, and topics exist beyond human domains». S. ALAIMO, *Introduction: Science Studies and the Blue Humanities*, «Configurations» 27 (2018), p. 429 [tr. mia].

⁹ L. WINKIEL, *Introduction*, «English Language Notes» 57 (2019), p. 1.

¹⁰ S. ALAIMO, *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2024 [2016].

materialità del mondo. Le profondità oceaniche diventano per lei un esempio privilegiato: spazi difficili da cartografare, resistenti a una visione semplificata e bidimensionale. Immergersi in queste profondità non significa solo esplorare un ambiente fisico, ma anche riconoscere che la vita umana è sempre già connessa al vivente più-che-umano, in un sistema di interazioni materiali, affettive e politiche. Questa prospettiva immersiva si presta anche a una lettura econarratologica. L'econarratologia, come definita da Erin James in *Narrative in the Anthropocene* (2022), esplora come le strutture narrative si adattino formalmente alle nuove temporalità, spazialità e prospettive dell'Antropocene. James introduce il concetto di «despazializzazione» per descrivere l'instabilità spaziale crescente dell'epoca, evidenziando come l'acqua sia un vettore chiave di trasformazione. Le narrazioni acquatiche – come quelle analizzate da Alaimo e Neimanis – sfidano le rappresentazioni fisse dello spazio, proponendo l'oceano come luogo fluido e non cartografabile.¹¹

Prima metamorfosi:

Rivers Solomon,¹² Alexis Pauline Gumbs, e Octavia Butler

La novella *The Deep* (2019) di Rivers Solomon¹³ rielabora il trauma del Middle Passage¹⁴ attraverso una mitologia afrofuturista ispirata ai Drexciya – un duo di musica elettronica originario di Detroit, attivo principalmente negli anni '90, composto da James Stinson e Gerald Donald – e alla canzone *The Deep* del gruppo speri-

¹¹ In questo contesto, James propone anche di superare il narratore onnisciente tradizionale, associato a una visione distaccata e dominante.

¹² Alcune delle riflessioni su Solomon presenti in questo contributo sono precedentemente apparse in: C. XAUSA, *From the Abyss of the Middle Passage to the Currents of Hydrofeminism: "Getting Wet" with the Ocean in Rivers Solomon's The Deep*, «Humanities» 14 (4), 93 (2025), pp. 1-11.

¹³ Rivers Solomon è una scrittrice statunitense afrodiscendente, non-binary e intersex. Il suo romanzo d'esordio, *An Unkindness of Ghosts* (2017), ha ricevuto il Firecracker Award e una nomination al Lambda Literary Award. È seguita la novella *The Deep* (2019), vincitrice del Lambda e candidata a premi come Hugo, Nebula e Locus, e poi *Sorrowland* (2021), che ha ottenuto l'Otherwise Award; nel 2024 è uscito il suo ultimo romanzo *Model Home*.

¹⁴ Il Middle Passage indica il viaggio forzato attraverso l'Oceano Atlantico di circa dodici milioni di persone africane schiavizzate, deportate verso le Americhe in condizioni estreme di violenza e privazione.

mentale statunitense clipping. – composto da Daveed Diggs, William Hutson e Jonathan Snipes. Secondo la mitologia creata dai Drexia, e ripresa in seguito da clipping., le donne africane incinte che morirono sui fondali marini – a volte perché considerate un carico scomodo, altre volte per loro stessa scelta – hanno generato discendenti capaci di vivere negli abissi oceanici. L'utero materno può infatti essere considerato un ambiente acquatico, e ciò rende narrativamente credibile la possibilità che questə neonatə sottrattə alla schiavitù imparino sin da subito a respirare sott'acqua: il gruppo immagina dunque il mito dellə Drexianə, diventə mutanti e dunque capaci di vivere negli abissi dell'Oceano Atlantico, dove fondano un luogo utopico di alterità, di libertà e di sottrazione rispetto ad ogni forma di oppressione vissuta in superficie. Solomon riprende e trasforma questo mito, immaginando lə wajinru, una specie marina intersex e non-binaria, nata dalle donne schiavizzate gettate in mare. L'oceano diventa così da luogo di morte a spazio rigenerativo, di resistenza e metamorfosi.

Come spiega Kodwo Eshun, artista e teorico afrofuturista, quella dei Drexia è una speculazione musicale che si nutre della reinterpretazione del noto testo di Paul Gilroy sull'Atlantico Nero in chiave sci-fi.¹⁵ È un mito, inoltre, che prende avvio dal lavoro di Édouard Glissant in *Poetics of Relation*,¹⁶ in cui l'Atlantico non è più immaginato solamente come un luogo di perdita ma diventa anche uno spazio relazionale, in cui sono emerse nuove forme di identità, memoria e appartenenza. Questa riconfigurazione si lega al concetto di "Black hydro-poetics" elaborato da Joshua B. Bennett,¹⁷ che identifica l'oceano come un archivio liquido del trauma e al tempo stesso come sede di possibilità fuggitive.

Nella novella di Solomon, lə wajinru sono custodi di una memoria collettiva troppo dolorosa per essere sostenuta individualmente: solo Yetu, la *Storica*, porta il peso dei ricordi del Middle Passage e li restituisce alla comunità durante il rituale del *Remembrance*. Il *Remembrance*, spiega Yetu, è un processo doloroso che

¹⁵ P. GILROY, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1993.

¹⁶ E. GLISSANT, Édouard, *Open Boat*, in *Poetics of Relation*, tr. ing. B. Wing, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, pp. 5-10.

¹⁷ J. BENNETT, *Beyond the Vomiting Dark: Toward a Black Hydro-poetics*, in *Ecopoetics: Essays in the Field*, A. Hume, G. Osborne (cur.), University of Iowa Press, Iowa City 2018, pp. 102-117.

[took] more than it gave. It required her to remember and relive the wajinru's entire history all at once. Not just that, she had to put order and meaning to the events so that others could understand. It was a painful process.¹⁸

Incapace di portare questo peso da sola, Yetu fugge in superficie, dove però comprende che la sopravvivenza del suo popolo dipende dalla condivisione di quella memoria sommersa. La genealogia dellə wajinru si fonda infatti sulla figura mitica di Waj, una donna trovata in mare che trasmette loro il linguaggio e il nome originario «zoti aleyu», ovvero «pesce strano».¹⁹ Nel tempo, questo nome viene sostituito con «wajinru», che significa «coro del profondo»,²⁰ a sottolineare il valore della collettività. Nel finale, il *Remembrance* si trasforma in un momento di fusione in cui la memoria si fa condivisa e la comunità si rinnova: «tuttə divennero unə».²¹

Solomon mantiene e amplia anche la dimensione ecologica introdotta dalla versione di clipping, immaginando la vendetta dellə wajinru – che sollevano le acque dell'oceano fino a sommergere la terra – in risposta alla devastazione ambientale operata dagli esseri umani. L'oceano si configura quindi come agente attivo di giustizia, ma anche come luogo di ambivalenza e dolore. In dialogo critico con *The Black Atlantic* di Gilroy, alcune voci dei *critical ocean studies* sottolineano la necessità di considerare la materialità dell'oceano; studiosi come Stacy Alaimo e Astrida Neimanis, ad esempio, propongono un ripensamento della soggettività in chiave liquida, queer e relazionale. *The Deep* incarna questa prospettiva, rappresentando l'oceano non come sfondo passivo ma come entità vivente e in movimento. Per la wajinru, l'oceano è madre, casa, custode: un ambiente fluido che sfida le logiche spaziali fisse e accoglie soggettività ibride e porose. Solomon ribalta la centralità della terraferma: per Yetu, è la superficie a risultare estranea e disorientante. L'oceano, invece, è un luogo di appar-

¹⁸ Il *Remembrance* «prende più di quanto dava. Richiedeva che ella ricordasse e rivivesse tutta la storia dellə wajinru in una volta sola. Non solo, doveva dare ordine e senso agli eventi, in modo che gli altri potessero comprenderli. Era un processo doloroso». R. SOLOMON – D. DIGGS – W. HUTSON – J. SNIPES, *The Deep*, Simon and Schuster, New York 2019, p. 9 [tr. mia].

¹⁹ «Strange fish». SOLOMON *et al.*, *The Deep*, cit., p. 48.

²⁰ «Chorus of the deep». *Ivi*, p. 64.

²¹ «When everybody became one». *Ivi*, p. 151.

tenenza, dove i corpi acquatici dellə wajinru incarnano vulnerabilità, interdipendenza e memoria. In questo modo, *The Deep* riconfigura l'abisso dell'Atlantico Nero, un tempo simbolo di morte, come spazio generativo per nuove forme di comunità più-che-umane e parentele multispecie. L'oceano, insieme allə wajinru, ospita e dà forma a una rete di relazioni ibride e fluide, dove soggettività umane e non umane si compongono in una pluralità inafferrabile e potente.

Come osservano DeLoughrey (2022) e Wemakor (2024), *The Deep* ben si presta a una lettura in dialogo con *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals* (2020) di Alexis Pauline Gumbs, recentemente tradotto in italiano da Marie Moïse, Mariam Camilla Rechchad e Mackda Ghebremariam Tesfàù (2023).²² In questo testo, la filosofa e scrittrice femminista nera studia i mammiferi marini e ci restituisce la loro saggezza, portando alla luce insegnamenti femministi e pratiche queer, sovversive e trasformative. Anche *The Deep*, del resto, trabocca di immagini oceaniche e di relazioni interspecie: squali, batteri e soprattutto balene popolano le sue pagine, configurando le profondità marine come uno spazio fluido di parentele postumane in costante mutamento. Le balene, in particolare, sono figure centrali nella cosmologia dellə wajinru, che le chiamano «seconde madri», creature gigantesche e ancestrali che le hanno nutrite e protette dopo la loro nascita nei fondali oceanici:

We live only by the graciousness of the second mothers, the giant water beasts we've years and years later come to call skalu, whales, who feed us, bond with us, and drag us down to the deepest deepest depths where we are safer. [...] We live among them; they are our only kin.²³

Come Solomon, anche Gumbs reimmagina l'oceano come archivio sommerso, spazio affettivo e politico di sopravvivenza e trasformazione. Entrambə interrogano le profondità marine come luoghi di resistenza

²² A.P. GUMBS, *Undrowned. Lezioni di femminismo nero dai mammiferi marini*, Timeo, Roma 2023 [2020].

²³ «Viviamo solo per grazia delle seconde madri, quelle gigantesche bestie d'acqua che, dopo tanti anni, abbiamo cominciato a chiamare skalu, le balene, che ci nutrono, si legano a noi e ci trascinano giù, nelle profondità più inaccessibili, dove siamo più sicurə. [...] Viviamo fra di loro, esse sono lə nostrə unichə parenti». SOLOMON *et al.*, *The Deep*, cit., pp. 42-43.

rispetto all'eredità della schiavitù transatlantica e alle sue persistenti ecologie di oppressione. Non è un caso che la stessa Gumbs abbia pubblicato nel 2017, su *Strange Horizons*, il racconto *Blue Bellow*, in cui figura una comunità di sirene-zombi sopravvissute al Middle Passage. Nel racconto si intrecciano Afrofuturismo, memoria diasporica e pratiche di connessione radicale, con una particolare attenzione all'esperienza delle donne nere nella diaspora. Ambientato a Londra, il racconto segue Serena, una donna nera la cui quotidianità è interrotta da visioni perturbanti: sirene o figure simili a zombi che emergono dagli specchi, evocando presenze ancestrali legate alla tratta atlantica. La narrazione mette in scena un conflitto interiore tra il cinismo e il risentimento di Serena e l'idealismo della sorella Sandra, che crede invece nella possibilità di guarigione attraverso la connessione umana. In questa dialettica, *Blue Bellow* reinterpreta la mitologia del Middle Passage attraverso una lente afrofuturista, suggerendo che le donne nere della diaspora possano essere chiamate a ricoprire un ruolo essenziale nel riconnettersi a una genealogia sommersa – quella delle vittime dell'oceano – e a riattivare una memoria collettiva rimossa ma ancora potente. Il mondo sottomarino evocato da Gumbs richiama direttamente il mito dei Drexciya. In *Blue Bellow*, questo spazio sommerso si presenta come luogo di memoria e trauma, ma anche come orizzonte di possibilità e trasformazione. La chiamata all'azione rivolta a Serena – e simbolicamente a tutte le donne nere nella diaspora – implica una responsabilità ecopolitica e spirituale: quella di ricordare, di ascoltare i corpi non sepolti dell'oceano, e di rispondere con nuove forme di relazione e cura.

Le meditazioni teoriche di Gumbs in *Undrowned* si ispirano anche alla narrativa afrofuturista di Octavia Butler, in particolare al momento in *Wild Seed* (1980) in cui la protagonista Anyanwu, rifiutando la schiavitù, si getta in mare e si trasforma in un delfino. Questo gesto di metamorfosi e ribellione riecheggia in tutto *Undrowned*, dove le pratiche di vita dei mammiferi marini vengono interpretate come strumenti di sopravvivenza e resistenza femminista nera. Il testo si articola attorno a una serie di lezioni tematiche: l'"ascolto", in cui l'ecolocalizzazione diventa una metafora per sfidare il predominio della visione come strumento epistemico; il *respiro*, che collega le strategie adattative dei cetacei alle condizioni soffocanti dell'esistenza razzializzata; la "memoria", incarnata nella storia del delfino Tuxuci, che ha mantenuto il proprio nome indigeno nonostante la colonizzazione; la "collaborazione", dove i delfini maculati pantropicali, che si muovono in branchi strettamente

coordinati, sono visti come modelli di solidarietà che mettono in discussione l'individualismo del tardo capitalismo; la "vulnerabilità", che associa le cicatrici nei gruppi di delfini agli spazi di alleanza e ferita condivisa delle comunità marginalizzate; e infine il "rifiuto", dove Gumbs, richiamando teorie femministe nere come quelle di Saidiya Hartman e Hortense Spillers, e attraverso la storia delle balene grigie atlantiche scomparse durante il Middle Passage, esplora il potenziale radicale del rifiuto di essere visti. L'operazione teorico-narrativa di Gumbs – al pari di quella di Solomon – reimmagina l'oceano come un archivio vivente e speculativo: uno spazio in cui il respiro, la resistenza e la trasformazione si configurano come pratiche femministe e decoloniali, in grado di generare forme di sapere condiviso tra generi, specie e memorie storiche.

Seconda metamorfosi: Ada M. Patterson

Nel racconto *Broken From the Colony*, Ada M. Patterson – artista e scrittorə originariə delle Barbados e attualmente residente ad Amsterdam – elabora una narrazione speculativa che si innesta su molte delle questioni già introdotte in *The Deep*. L'elaborazione narrativa di Patterson si concentra sulla possibilità di sopravvivenza attraverso la trasformazione radicale dei corpi, in risposta a crisi ecologiche, sociali e politiche, suggerendo nuovi paradigmi di esistenza oltre i confini dell'umano. Il racconto è ambientato in un futuro prossimo, successivo al passaggio di un uragano ispirato a Dorian, che ha devastato le Bahamas nel 2019. Le uniche sopravvissute all'evento sono alcune ragazze trans che, assumendo estrogeni, acquisiscono la capacità di respirare sott'acqua. Tale trasformazione biologica non solo consente loro di sopravvivere, ma permette anche una fusione con la barriera corallina e l'ambiente oceanico. La narrazione apre così uno spazio immaginativo in cui la sopravvivenza si articola attraverso una metamorfosi multispecie.

Il racconto è stato pubblicato nell'ambito del progetto *Imagine 2200*, un concorso di narrativa speculativa promosso da Grist – rivista indipendente statunitense impegnata nel raccontare soluzioni per il clima e la giustizia ambientale – che invita scrittorə da tutto il mondo a immaginare scenari futuri a lungo termine basati sulla giustizia climatica. L'iniziativa nasce nel 2021 da un esercizio di visione collettiva condotto da *Grist Fix*, il laboratorio di idee della rivista: durante un workshop virtuale, espertə di soluzioni climatiche hanno elaborato un'agenda per

i successivi 180 anni, includendo elementi come giustizia riparativa, re-indigenizzazione dei territori, tutela ecologica e innovazione sociale. Da qui nasce l'idea di trasformare questa visione in narrazione speculativa, lanciando un contest che invita a raccontare storie di vita in quel futuro invece di limitarsi a descriverlo. *Imagine 2200* è ispirato a molteplici tradizioni narrative che sfidano l'eurocentrismo e il tecno-ottimismo – tra cui Afrofuturismo, i futurismi indigeni, latini, queer e femministi – nonché a generi letterari come il solarpunk. Queste correnti condividono l'idea che la narrativa climatica possa essere uno spazio di resistenza e di costruzione di futuri più giusti, includendo tanto la denuncia della crisi climatica quanto la celebrazione delle comunità che resistono e reinventano il proprio presente. *Imagine 2200* è dunque molto più di un concorso letterario: è un'esperienza collettiva di progettazione narrativa delle possibili forme di futuro. Parte dalla crisi climatica, ma la trasforma in fucina di immaginazione, in cui le distopie si riscattano in spazi di cura, giustizia e apertura multispecie. Le narrazioni che emergono rappresentano non solo futuri climatici sostenibili, ma anche futuri sociali più equi, inclusivi e culturalmente ricchi.

Alla luce di queste caratteristiche, *Broken From the Colony* si configura come un'utopia transfemminista e decoloniale che, pur nascendo da eventi apocalittici, si distanzia dall'ottimismo a tratti *naïve* del solarpunk, proponendo invece una visione in cui l'utopia si costruisce su forme di giustizia ambientale. Le protagoniste del racconto, sopravvissute grazie all'assunzione di estrogeni, diventano figure liminali che attraversano i confini tra umano e non umano, tra passato e futuro: «That little pill – that little piece of care – was one of the keys to their survival. Breath had been found underwater».²⁴ Il respiro, come in *The Deep* e in *Undrowned*, diventa metafora centrale di una condizione esistenziale precaria, ma anche spazio di possibilità.

Nell'articolazione del racconto, Patterson inserisce esplicitamente il riferimento all'*Igbo Landing*, sito storico situato in Georgia, dove nel 1803 un gruppo di circa 75 persone Igbo, catturate in Nigeria e deportate via nave, si ribellarono, affondarono la nave e scelsero la morte piuttosto che la schiavitù. Questo episodio, divenuto fondamentale nella memoria afroamericana, ha generato numerosi miti: in alcune versioni le persone camminano sull'acqua per tornare in

²⁴ «Quella piccola pillola – quel piccolo gesto di cura – era stata una delle chiavi della loro sopravvivenza. Il respiro era stato ritrovato sott'acqua». A.M. PATTERSON, *Broken from the Colony*, in *Imagine 2200: Climate Fiction for Future Ancestors*, «Grist» (2021), n. p. <https://grist.org/climate-fiction/Imagine2200-broken-from-the-colony/> [tr. mia].

Africa; in altre volano o si immergono nell'oceano riconoscendolo come spazio liberatorio. Questo riferimento entra in risonanza con il respiro sommerso delle protagoniste di *Broken From the Colony*, che scelgono l'acqua come spazio di rigenerazione identitaria e politica. Il mare, come nella novella di Solomon, viene qui riconfigurato come spazio di rinascita e appartenenza. Nel racconto di Patterson, tuttavia, il mare non diventa rifugio solo in seguito all'evento catastrofico dell'uragano: esso è già, fin da prima, un luogo di desiderio, speranza e trasformazione per le protagoniste:

There was no love grown for girls like her. Every day before Dorian, she had stepped off-island and into the water. She needed to float in everything that wasn't landlocked or left for dead. Every horizon was a possibility. Every black depth, a promise that stranded was not the only way to live.²⁵

In questa visione, l'acqua non è solo un riflesso o un contenitore, ma un agente trasformativo che rende visibile e possibile la metamorfosi. In un'intervista, Patterson afferma: «If I look at myself in water, I'm changing, visually speaking, through the ripple. And everything else is changing as well».²⁶ È una condizione esistenziale che accompagna e sostiene l'esperienza trans, offrendo un altrove rispetto alla rigidità normativa della terraferma: «Safety at the surface was never something she could rely on. The safest space she had known was in the belly of the sea».²⁷ Dopo l'uragano, la centralità dell'acqua si intensifica, mentre crollano le regole sociali che definivano chi poteva essere amatə, riconosciutə o tolleratə: «After so much death had risen from the water, people didn't much care what you looked like, who

²⁵ «Non c'era amore per ragazze come lei. Ogni giorno, prima di Dorian, scendeva dall'isola e si immergeva nell'acqua. Aveva bisogno di galleggiare in tutto ciò che non era intrappolato sulla terra o abbandonato. Ogni orizzonte era una possibilità. Ogni profondità nera, la promessa che essere bloccati non era l'unico modo di vivere». A.M. PATTERSON, *Broken from the colony*, cit., n. p. [tr. mia].

²⁶ «Se mi guardo nell'acqua, sto cambiando, visivamente parlando, attraverso l'increspatura. E tutto il resto sta cambiando anch'esso». B. BAKER, *In this writer's vision of our climate future, trans girls are the only survivors*, *Fix* 2021, n. p. <https://grist.org/fix/climate-fiction/ada-m-patterson-broken-from-the-colony-imagine-2200-climate-fiction/> [tr. mia].

²⁷ «La sicurezza in superficie non era mai stata qualcosa su cui potesse contare. Il luogo più sicuro che conosceva era nel ventre del mare». A.M. PATTERSON, *Broken from the colony*, cit., n. p. [tr. mia].

you loved, or what bloomed on your body or between your legs».²⁸ L'uragano diventa così, come scrive Patterson, un evento che non è solo distruzione ma anche promessa: «Crisis and redistribution – a hurricane promises both».²⁹ La dimensione della transizione di genere viene così concepita in stretta connessione con la crisi, intesa come un'esperienza di perdita, distacco e al tempo stesso di apertura a nuove possibilità. Per Patterson, il percorso di transizione ormonale comporta un processo di separazione da aspetti della propria vita precedente, un movimento che rispecchia, su un piano personale, le forme di lutto e trasformazione generate dalla crisi climatica.³⁰ In questo intreccio tra corpo e ambiente, la transizione ormonale e la trasformazione ecologica si sovrappongono, condividendo lo stesso carico di rischio, lutto e speranza. Anna Bedford, nell'introduzione al volume *Transecology*, sottolinea come le gerarchie oppressive che regolano il sistema ciseteropatriarcale generino una condizione di soggiogazione condivisa tra soggettività trans e realtà ecologiche: entrambe vengono marginalizzate attraverso dinamiche di sfruttamento che ne legano strettamente i destini.³¹ Su questa linea, Susan Stryker, nella prefazione allo stesso volume, amplia la riflessione mettendo in evidenza la precarietà strutturale che caratterizza le vite trans, situate all'intersezione di categorie umane e non umane.³² Questa condizione liminale espone costantemente tali esistenze al rischio di esclusione, soppressione o invisibilità, costringendole a cercare spazi alternativi – materiali e simbolici – in cui poter sostenere la propria sopravvivenza.

²⁸ «Dopo che così tanta morte era emersa dall'acqua, alla gente non importava più molto come apparivi, chi amavi, o cosa sbocciava sul tuo corpo o tra le tue gambe». *Ivi*, n. p. [tr. mia].

²⁹ «Crisi e redistribuzione – un uragano promette entrambe». *Ivi*, n. p. [tr. mia].

³⁰ B. BAKER, *In this writer's vision of our climate future, trans girls are the only survivors*, cit., n. p.

³¹ «The exploitation of Others through the maintenance of hierarchies means that trans and ecological Others are intertwined in their subjugation within the ciseteropatriarchy». A. BEDFORD, *Introduction. Transecology-(re)claiming the natural, belonging, intimacy, and impurity*, in *Transecology. Transgender Perspectives on Environment and Nature*, D.A. VAKOCH (a cura di), Routledge, Oxon 2020, p. 2.

³² «Our life is always a trans-life, that simultaneously occupies the ranked and contested intersections of Man, the human, the species of homo sapiens, and the animate nonhuman. It is a perpetually precarious life, a life always at risk of death and subjugation, a fugitive life that needs an elsewhere to sustain itself». S. STRYKER, *Foreword*, in *Transecology. Transgender Perspectives on Environment and Nature*, D.A. Vakoch (cur.), Routledge, Oxon 2020, p. xvii.

Questa esigenza di un “altrove” trova nel mare – e nella fusione con il corallo – una sua espressione formale e immaginativa. Non a caso Patterson immagina una ibridazione tra essere umano e barriera corallina, proprio in un momento storico in cui oltre il 40% delle specie coralline è a rischio di estinzione a causa della crisi climatica. Questa prospettiva si inserisce in un più ampio panorama di narrazioni speculative, come *The Metamorphosis of Marie Martin* di Nadine Tomlinson, racconto vincitore dell’edizione 2022 del progetto *Imagine 2200*. Qui, la protagonista – una donna giamaicana – attraversa una trasformazione che la conduce a diventare un pesce pappagallo, specie marina essenziale per la sopravvivenza dei coralli e nota per la sua capacità di cambiare sesso in determinati momenti del ciclo vitale. Anche in questo caso, la metamorfosi non è una fuga narcisistica ma si configura come una strategia ecopolitica, in cui si intrecciano la cura dell’ambiente e la fluidità dell’identità, suggerendo nuove forme di coesistenza e resistenza.³³

La relazione tra percorso di transizione e crisi, che Ada M. Patterson definisce una forza destabilizzante, rappresenta uno dei nuclei concettuali più significativi di *Broken From the Colony*. La transizione viene qui letta non solo come trasformazione individuale, ma come un’esperienza che mette in discussione l’ordine sociale e i suoi codici normativi:

It’s a very destabilizing force for myself, and also for the structures that I navigate on a daily basis. It makes questions arise. It makes everything slippery and uncertain. It teeters between endangerment and transformation. There’s a lot being risked there, but it could be so worth it.³⁴

³³ In linea con gli obiettivi di *Imagine 2200*, la storia offre una visione alternativa alla distopia, immaginando un futuro fondato su giustizia climatica e responsabilità collettiva. N. TOMLINSON, *The Metamorphosis of Marie Martin*, in *Imagine 2200: Climate Fiction for Future Ancestors*, *Grist* 2022, n. p. <https://grist.org/climate-fiction/Imagine2200-the-metamorphosis-of-marie-martin/>. Si veda anche l’intervista a Tomlinson: A.S. NUNN, *This storyteller’s epic tale of oceanic transformation is also a call to action*, *Fix* 2022, n. p. <https://grist.org/fix/climate-fiction/nadine-tomlinson-interview-Imagine-2200-2022-winner/>.

³⁴ «È una forza molto destabilizzante, sia per me che per le strutture con cui ho a che fare ogni giorno. Fa emergere delle domande. Rende tutto scivoloso e incerto. Oscilla tra pericolo e trasformazione. C’è molto in gioco, ma potrebbe valerne la pena». A.M. PATTERSON, *Broken from the colony*, cit., n. p. [tr. mia].

La crisi, dunque, non rappresenta soltanto una forza distruttiva, ma può configurarsi anche come spazio generativo, come sottolinea Rebecca Solnit in *Hope in the Dark*, dove riflette sul potenziale trasformativo insito nelle situazioni di emergenza. In questa prospettiva, l'uragano assume il ruolo di soglia catastrofica e creativa al tempo stesso.³⁵ Il mare – elemento centrale nei percorsi delle protagoniste – diventa uno spazio di sopravvivenza e metamorfosi, dove i confini dell'identità si dissolvono e può emergere una forma di vita nuova: fluida, porosa, in divenire.

And the sea – so choked with plastic – she changed too. Toxic microbeads. Hormonal plankton. Water in transition. Everything it held, changed. [...] A different kind of breath for a different kind of life for a different kind of girl. They were one inside each other, she and her – the sea and her.³⁶

Questo processo di metamorfosi culmina in una forma di coesistenza radicale e multispecie, ispirata al funzionamento stesso della barriera corallina, che diventa metafora di un'ecologia transfemminista del prendersi cura:

An interconnectedness she couldn't easily remember. [...] Coral and algae living in close quarters. Keeping each other alive. Caring for each other's bodies like we lived in each other's bodies.³⁷

In questo scenario, l'utopia non coincide con l'eliminazione del dolore o della distruzione, ma con la possibilità che dalla frattura possa nascere qualcosa di nuovo. Patterson affronta la narrazione con l'intento di riconoscere lucidamente la portata della crisi incombente, senza però rinunciare all'idea che una forma di vita – anche non

³⁵ R. SOLNIT, *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*, Nation Books, New York 2004.

³⁶ «E anche il mare – soffocato dalla plastica – cambiava. Microperle tossiche. Plankton ormonale. Acqua in transizione. Tutto ciò che conteneva, cambiava. [...] Un tipo diverso di respiro per un tipo diverso di vita per un tipo diverso di ragazza. Erano una dentro l'altra, lei e lei – il mare e lei». A.M. PATTERSON, *Broken from the colony*, cit., n. p. [tr. mia].

³⁷ «Un'interconnessione che non riusciva facilmente a ricordare. [...] Coralli e alghe che vivevano a stretto contatto. Mantenendosi vivi a vicenda. Prendendosi cura del corpo dell'altro come se vivessimo nei corpi degli altri». *Ivi*, n. p. [tr. mia].

umana – possa comunque proseguire oltre la catastrofe.³⁸ Ciò che rende *Broken From the Colony* un racconto utopico non è l'assenza di conflitto, ma la possibilità di immaginare un mondo in cui la sopravvivenza non sia più vincolata al genere. La protagonista, infatti, si ritrova in una condizione in cui la sua identità di genere ha perso rilevanza rispetto alla necessità di vivere: non rappresenta più un ostacolo né una variabile determinante per la sua esistenza.³⁹ Per costruire questo scenario, Patterson ricorre all'immagine di un uragano che sommerge quasi del tutto l'isola delle Barbados: solo nell'ambiente subacqueo si può immaginare una frattura radicale rispetto alla continuità storica della colonizzazione. L'autrice si interroga così su cosa resti della storia coloniale quando l'isola stessa, modificata dall'evento catastrofico, riemerge come qualcosa di nuovo. L'uragano, allora, non è solo distruttivo, ma ha una funzione liberatoria, ponendo fine a un mondo che, per essere trasformato, doveva necessariamente finire: «If the flood was to be apocalyptic, it would end the world that really needed to be ended».⁴⁰

La possibilità che dalla distruzione nasca un'alternativa liberatoria attraversa *Broken From the Colony* così come *The Deep*, dove la rabbia delle Wajinru minaccia di sommergere la terraferma. In queste narrazioni, la fantascienza ecotransfemminista e decoloniale immagina il futuro non come prosecuzione lineare del passato, ma come rottura necessaria. A volte, sembra dirci Patterson, l'unico modo per far nascere nuove forme di vita è lasciare che il vecchio mondo venga sommerso. In conclusione, l'acqua e l'oceano emergono come spazi liminali di trasformazione e rigenerazione in cui si rinegoziano i confini tra vita e morte, umano e non umano, memoria e futuro. In *The Deep* e *Broken From the Colony*, l'immersione nell'elemento acquatico non è una fuga, ma un gesto politico di rigenerazione. Queste narrazioni

³⁸ «I wanted to approach it in a way that honored the truth of what's probably going to happen while thinking that there could still be life afterwards, even if it's not human life»; «Volevo affrontarlo in modo che onorasse la verità di ciò che probabilmente accadrà, pensando che potrebbe comunque esserci vita dopo, anche se non sarà vita umana» *Ivi*, n. p. [tr. mia].

³⁹ «Her gender doesn't matter anymore. It's not going to complicate her capacity for survival»; «Il suo genere non conta più. Non influirà sulla sua capacità di sopravvivere». *Ivi*, n. p. [tr. mia].

⁴⁰ «Se l'inondazione fosse stata apocalittica, avrebbe messo fine al mondo che aveva davvero bisogno di essere distrutto». *Ivi*, n. p. [tr. mia].

speculative, ecotransfemministe e decoloniali, reinscrivono l'oceano: da luogo del trauma coloniale e ambientale a spazio di possibilità e trasformazione. L'acqua diventa così spazio di metamorfosi e coesistenza multispecie, dove si configurano soggettività ibride e appartenenze transpecie, aperte alla trasformazione.

Bibliografia

- S. ALAIMO, *Introduction: Science Studies and the Blue Humanities*, «Configurations» 27 (2018).
- , *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2024.
- B. BAKER, *In this writer's vision of our climate future, trans girls are the only survivors*, «Fix» 2021, n. p. <https://grist.org/fix/climate-fiction/adam-patterson-broken-from-the-colony-imagine-2200-climate-fiction/>
- A. BEDFORD, *Introduction. Transecology-(re)claiming the natural, belonging, intimacy, and impurity*, in *Transecology. Transgender Perspectives on Environment and Nature*, D.A. Vakoch (a cura di), Routledge, Oxon 2020.
- J. BENNETT, *Beyond the Vomiting Dark: Toward a Black Hydropoetics*, in *Ecopoetics: Essays in the Field*, A. Hume, G. Osborne (cur.), University of Iowa Press, Iowa City 2018
- I. DODA, *L'utopia dei miliardari. Analisi e critica del lungotermismo*, Tlon, Roma 2024.
- P. GILROY, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1993.
- E. GLISSANT, *Open Boat*, in *Poetics of Relation*, tr. ing. B. Wing, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.
- A.P. GUMBS, *Undrowned. Lezioni di femminismo nero dai mammiferi marini*, Timeo, Roma [2020] 2023.
- E. JAMES, *Narrative in the Anthropocene*, The Ohio University Press, Columbus 2022.
- A.S. NUNN, *This storyteller's epic tale of oceanic transformation is also a call to action*, «Fix» 2022, n. p. <https://grist.org/fix/climate-fiction/nadine-tomlinson-interview-imagine-2200-2022-winner/>.
- A.M. PATTERSON, *Broken from the Colony*, in *Imagine 2200: Climate Fiction for Future Ancestors*, «Grist», 2021, n. p. <https://grist.org/climate-fiction/imagine2200-broken-from-the-colony/>.
- R. SOLOMON *et. al.*, *The Deep*, Simon and Schuster, New York 2019.
- R. SOLNIT, *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*, Nation Books, New York 2004.
- S. STRYKER, *Foreword*, in *Transecology. Transgender Perspectives on Environment and Nature*, D.A. Vakoch (cur.), Routledge, Oxon 2020.
- N. TOMLINSON, *The Metamorphosis of Marie Martin*, in *Imagine 2200: Climate Fiction for Future Ancestors*, «Grist» 2022, n. p. <https://grist.org/climate-fiction/imagine2200-the-metamorphosis-of-marie-martin/>.

- O. WAINWRIGHT, *Seasteading – a vanity project for the rich or the future of humanity?*, «The Guardian», 24 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/environment/2020/jun/24/seasteading-a-vanity-project-for-the-rich-or-the-future-of-humanity> [tr. mia].
- L. WINKIEL, *Introduction*, «English Language Notes» n. 57 (2019), pp. 1-10.
- C. XAUSA, *From the Abyss of the Middle Passage to the Currents of Hydrofeminism: “Getting Wet” with the Ocean in Rivers Solomon’s The Deep*, «Humanities» 14 (4), 93 (2025).
- M. YARM, *The Techno-Utopians Who Want to Colonize the Sea*, «The New York Times», 15 aprile 2025, <https://www.nytimes.com/2025/04/15/magazine/seasteading-libertarian-ocean-living.html>.
- J. ZYLINSKA, *La fine dell'uomo. Una controapocalisse femminista*, Rogas, Roma 2021.

CORPI SELVAGGI E PAESAGGI POROSI NEL GRAPHIC NOVEL
LA SAGGEZZA DELLE PIETRE DI THOMAS GILBERT

Introduzione

In *Wild Things* (1974), Jack Halberstamm riprende una citazione di Foucault, che nel suo *Le parole e le cose* (1966), scrive: «[I] a natura non sa più essere buona».¹ Questa enigmatica affermazione emerge da un'analisi dell'*epistème* moderna in cui il filosofo francese identifica una rottura fondamentale: una volta che la «storicità» viene introdotta nel concetto di natura, la vita «abbandona lo spazio dell'ordine, e ridiviene selvaggia».² Nella contemporaneità, il concetto di natura – in particolare nella sua connessione al soggetto corporeo e situato – emerge come elemento fondamentale attraverso cui interpretare i cambiamenti storici e sociali, tanto nella sua dimensione tangibile quanto nell'immaginario. Nozioni come “corporeità” e “natura” devono confrontarsi con i costrutti concettuali che le hanno definite e che sono stati storicamente influenzati da una costruzione del reale fondata su una dialettica tra opposti che richiede un ripensamento alla luce della odierna crisi ecologica. Quest'ultima si manifesta non solo come emergenza ambientale, ma come profonda frattura ontologica: il soggetto contemporaneo si trova in uno stato disforico epistemico-politico³ che necessita di una riconsiderazione radicale delle categorie che hanno tradizionalmente definito il rapporto corpo-natura in una prospettiva sempre più distante dall'antropocentrismo. In questo contesto, il pensiero ecocritico e le teorie transfemministe hanno offerto strumenti fondamentali per decostruire i dualismi della cultura

¹ M. FOUCAULT cit. in J. HALBERSTAM, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, minimum fax, Roma [1974] 2023, Ebook.

² *Ivi*, Ebook.

³ P.B. PRECIADO, *Dysphoria Mundi*, Fandango, Roma [2022] 2023.

occidentale,⁴ mentre la narrativa ha innescato un processo di decentrazione del soggetto umano, favorendo un sentire reticolare che valorizza l'agentività del non umano, dove il paesaggio non è più sfondo passivo ma presenza attiva.⁵ A partire dal concetto di "selvaggio",⁶ che vede nella corporeità non dualistica una forma di desiderio indomato e anti-identitario e analizzando alcune caratteristiche medium-specifiche del fumetto, nei prossimi paragrafi cercherò di esplorare la rappresentazione della "trans-corporeità"⁷ nel graphic novel attraverso l'analisi di *La saggezza delle pietre* di Thomas Gilbert (2016).

Ripensare la natura oltre i dualismi

Negli ultimi decenni, sulla scia dei nuovi materialismi⁸, l'attenzione critica si è concentrata sulla relazione tra il concetto di "natura" inteso come essenza del soggetto e "natura" come insieme degli ambienti che abitiamo,⁹ interrogandosi sulle modalità attraverso cui la connessione tra queste due sfere sia stata culturalmente costruita. L'indagine dedicata al concetto di "natura" – spesso carico di «vincoli normativi e prescrittivi»¹⁰ – ne ha svelato l'appartenenza a un regime di dicotomie gerarchizzanti nelle quali il soggetto egemone si identifica con il termine considerato positivo, mentre l'altro viene oggettificato in un processo che ne legittima l'inferiorità.¹¹ Questo meccanismo

⁴ Cfr. J. BENNET, *Materia vibrante, Un'ecologia politica delle cose*, tr. it. A. Balzano, Timeo, Roma 2023.

⁵ Cfr. E. WILK, *Death by Landscape*, Soft Skull Press, New York 2022.

⁶ J. HALBERSTAM, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, cit.

⁷ S. ALAIMO, *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

⁸ S. IOVINO – S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.

⁹ D. ALÌ – V. GRASSO, *Natura Contronatura. Estetica ecoqueer*, Meltemi, Milano 2025, p. 7.

¹⁰ *Ivi*, p. 10.

¹¹ Gaard ha mostrato come il pensiero occidentale cristiano perpetui interconnesse svalutazioni di natura, donne ed erotismo attraverso dicotomie (cultura/natura, ragione/corpo) che legittimano il dominio patriarcale su tutto ciò che è associato alla corporeità e alla sessualità. Cfr. G. GAARD (cur.), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993. Il dualismo natura/cultura potrebbe rappresentare una matrice primaria da cui derivano gli altri binarismi, Cfr. P.H. COLLINS, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Unwin Hyman, Boston 1990.

si collega alla cosiddetta “fallacia naturalistica”,¹² ovvero il tentativo di derivare ciò che dovrebbe essere da ciò che semplicemente è in natura. Tale ragionamento presuppone che tutto ciò che viene presentato come naturale sia automaticamente “normale”, dove per “normale” si intende ciò che è normativo.¹³ Questa fallacia nasce dall’«inclinazione umana a ricercare un principio razionale nel nostro modo di concepire e rappresentare il mondo».¹⁴ Non sorprende quindi che il desiderio di mettere in movimento i concetti con i quali è stato definito il reale si traduca oggi in un desiderio di abbracciare l’alterità non umana superando i dualismi e cercando di rompere con il tradizionale modo di concepire e rappresentare la Natura, mettendo in crisi l’idea di un’umanità intesa come entità autonoma e superiore rispetto agli altri viventi e il maschile come soggetto universale non situato. È in questo contesto che la prospettiva del *material ecocriticism* offre una chiave di lettura fondamentale. L’approccio materialista all’ecocritica si basa su una contaminazione tra linguaggio e realtà, significato e materia: sulla scia del realismo agenziale di Karen Barad (2007),¹⁵ i fenomeni vengono considerati il risultato di “intra-azioni” material-discorsive che si influenzano reciprocamente. Ponendosi come obiettivo il superamento della dicotomia natura-cultura, il materialismo ecocritico propone un approccio in cui le forme materiali – corpi, elementi, sostanze, spazi, materia organica e inorganica – interagiscono tra loro e con la dimensione umana, producendo configurazioni di significati. La materia può essere così esaminata sia “nei” testi sia “come testo”, ponendo l’attenzione sul modo in cui le nature corporee e le forze discorsive esprimono la loro interazione sia nelle rappresentazioni sia nella loro realtà concreta.¹⁶ È in questa costellazione teorica che si inseriscono nuove definizioni di soggettività che insistono sull’inter-scambio agenziale come la “trans-corporeità” teorizzata da Alaimo, in cui «i corpi umani non sono solo invischiati gli uni con gli altri, ma anche intrecciati a creature e a paesaggi non umani».¹⁷ Al centro di

¹² Moore cit. in L. DASTON, *Contro Natura*, Timeo, Roma [2019] 2024.

¹³ L. DASTON, *Contro Natura*, cit.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Per un approfondimento si faccia riferimento all’articolo di Giulia Rignano in questo volume.

¹⁶ Cfr. S. IOVINO – S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, cit.

¹⁷ S. ALAIMO, *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*, A. Balzano (cur.), tr. it. L. Fontanella, Mimesis, Milano [2016] 2024, p. 45.

questa riconfigurazione del soggetto *entangled* del mondo materiale c'è il desiderio, da intendersi come: «il bisogno di creare connessioni con altre cose, non per possederle o conoscerle, ma per collassare il sé con l'altro». ¹⁸ È in questa prospettiva che si inserisce la riflessione di Halberstam sul selvaggio come epistemologia alternativa all'ordine tipico della modernità. Il selvaggio: «disordina il desiderio e desidera il disordine». ¹⁹ Abbiamo bisogno, suggerisce Halberstam, di un nuovo lessico per quelle tipologie di desiderio e per quelle forme di leggibilità e illeggibilità dei corpi che già adesso compongono il nostro mondo post-naturale. ²⁰ Questo lessico deve necessariamente passare attraverso nuove forme di rappresentazione narrativa. È qui che la teoria della trans-corporeità diventa particolarmente rilevante per l'analisi letteraria. Come sito teorico, la trans-corporeità è il luogo in cui le teorie corporee, le teorie ambientali e gli studi scientifici si incontrano e si mescolano in modi produttivi. Questo movimento ha la necessità di rappresentazioni che viaggiano attraverso i territori intrecciati del materiale e del discorsivo, del naturale e del culturale, del biologico e del testuale e di un linguaggio poroso che rifletta la complessità della rete ecosistemica che descrive. ²¹ Ponendo al centro una visione intra-attiva della realtà, anche le forme narrative devono necessariamente mutare al fine di rispondere a quell'urgenza che già Hildyard, nel suo *The Second Body* (2017), aveva lamentato, ovvero la necessità di rappresentare il “doppio corpo”: da un lato il corpo fisico individuale, concreto e situato; dall'altro il corpo “ecosistemico”, quello che comprende le nostre connessioni materiali con l'ecosistema globale e con la sfera degli “iperoggetti”. ²²

Corpi ecosistemici e fumetto

Nel novembre 2024, il festival di illustrazione *A occhi aperti* di Bologna ha scelto come tematica il “corpo a corpo”, inaugurando una riflessione collettiva sul rapporto tra corpi, paesaggi e

¹⁸ P. MACCORMACK, *Cinesexuality*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008, p. 113.

¹⁹ J. HALBERSTAM, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, cit., p. 12.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. S. ALAIMO, *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, cit.

²² T. MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

fumetto.²³ In un'intervista all'organizzazione, alla domanda sul perché sia stata scelta questa tematica, le organizzatorə rispondono:

Se l'instabilità è caratteristica permanente del nostro rapporto con il paesaggio, del fatto che lo attraversiamo sempre e ne siamo noi stessi parte, ci sembra che oggi essa abbia delle nuove specificità e ci lanci nuove richieste: da una parte le condizioni climatiche hanno effetti evidenti sul nostro vivere quotidiano e ci interrogano sulle nostre responsabilità, provocando ansie, arrocamenti difensivi, paranoie, purtroppo poche azioni politiche; d'altra parte cominciamo a comprendere che la visione antropocentrica che è stata la colonna portante della nostra cultura, almeno quella occidentale, ha ormai fatto il suo tempo, ma è molto difficile per tutti noi uscire da questo approccio sia per eredità culturale sia perché abbiamo bisogno di sentirci soggetti capaci di agire e intervenire sull'esterno. Il fumetto, come tutte le arti e le espressioni del nostro immaginario, sta partecipando al tentativo di trovare nuove forme di contrattazione tra noi e il fuori di noi.²⁴

L'orizzonte delineato dalle intenzioni del festival risuona profondamente con le prospettive teoriche che discuto in questo articolo. L'instabilità qui descritta come porosità dei confini tra corpo e ambiente non è solo climatica, ma epistemologica: riguarda la difficoltà di abbandonare categorie consolidate di pensiero, di ripensare il confine stesso tra "noi" e "il fuori di noi", tra soggetto e ambiente, tra corpo e paesaggio. L'attenzione posta dal festival al fumetto come medium capace di indagare queste forme di intra-azione suggerisce che esso possieda qualità specifiche per rappresentare la relazionalità ecosistemica. Particolarmente rilevanti, in questa prospettiva, sono gli studi sulla materialità del corpo in relazione al fumetto, sia nella sua produzione che nella sua fruizione. Il concetto di *embodiment* si riferisce alla capacità del medium di «rappresentare e suscitare esperienze corporee attraverso le proprie specificità formali».²⁵ Come

²³ Per un approfondimento sulle tematiche del festival cfr. AA.VV., *Corpi e selvaggio nel fumetto contemporaneo*, «Gli Asini» n. 116 (settembre-ottobre 2024).

²⁴ R. DAL CANTO – E. CIRRI, *A occhi aperti: dietro le quinte di un festival*, «Lo Spazio Bianco», 15 novembre 2024 <https://www.lospaziobianco.it/a-occhi-aperti-dietro-le-quinte-di-un-festival/> [ultima consultazione: 3/11/2025].

²⁵ R. DAL CANTO, *Disegnare l'indicibile. La rappresentazione dell'attacco di panico in tre fumetti italiani contemporanei*, «Comparatismi» n. 8 (2023), pp. 260-278.

osserva Szép in *Comics and the Body*, al cuore di un'interazione dinamica e mediata tra artista e lettore troviamo il corpo: «i fumetti sono fatti di linee espressive che segnano l'unione tra movimento e pensiero, e vengono interpretati non semplicemente in modo visivo, ma anche attraverso e tramite il corpo del lettore». ²⁶ Questa prospettiva sottolinea come la lettura – nel caso del fumetto – non sia un processo puramente cognitivo o visivo, ma coinvolga attivamente la dimensione corporea di chi legge. Di Paola nota come la lettura del medium verbo-visivo susciti una «simulazione esperienziale» basata su «echi motori» ²⁷ mediati dai neuroni specchio. ²⁸ Szép propone di concettualizzare l'esperienza della lettura del fumetto come un «embodied dialogue», un «embodied engagement» ²⁹ tra lettore, testo e mondo materiale. Tale coinvolgimento corporeo si fonda su una rivalutazione del ruolo del corpo nel pensiero ³⁰ (con riferimento esplicito agli studi condotti sulle metafore cognitive) e sulla percezione fenomenologica del corpo vissuto come base della comunicazione. ³¹ La lettura del fumetto richiede infatti un coinvolgimento corporeo attivo: lo sguardo si muove attraverso la pagina seguendo ritmi e temporalità specifiche date dai mutevoli equilibri tra dimensione iconica e verbale, il corpo del lettore partecipa alla costruzione del significato attraverso l'atto della *closure* tra le vignette e l'immaginazione riempie gli spazi vuoti del *gutter*. Questo processo di lettura replica, a livello formale, l'esperienza della trans-corporeità: il confine tra il corpo del lettore e il testo si fa poroso, permettendo una forma di attraversa-

²⁶ «At the heart of a dynamic and mediated interaction between artists and readers we find the body: Comics are made by expressive lines that mark the unison of movement and thinking, and they are interpreted not simply visually, but also by and via the reader's body». E. SZÉP, *Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*, The Ohio State University Press, Columbus 2020, p. 2 [tr. mia].

²⁷ L. DI PAOLA, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Alessandro Polidoro, Napoli 2019, p. 274.

²⁸ R. DAL CANTO, *Disegnare l'indicibile*, cit., p. 268.

²⁹ E. SZÉP, *Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*, cit., pp. 2-3.

³⁰ Cfr. G. LAKOFF – M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980; G. LAKOFF – M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999; S. GALLAGHER, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005.

³¹ V. SOBCHACK, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

mento reciproco. Centrale in questa prospettiva è il concetto di vulnerabilità, intesa come «la conseguenza più fondamentale dell'aver un corpo».³² Come nota Szép, la vulnerabilità è una condizione che condividiamo in quanto abitanti di corpi, ed è sempre esperita come un dialogo dinamico tra interno ed esterno; il fumetto come oggetto materiale comunica l'esperienza incarnata della vulnerabilità, creando quello che Sobchack definisce un «dynamic involvement»³³ tra corpo che disegna, corpo rappresentato e corpo che legge. La traccia grafica, in questa prospettiva, non è semplicemente attestazione di un gesto individuale, ma testimonianza materiale di un'intra-azione tra corpo umano, strumenti tecnici, supporto cartaceo e contesto. A questo proposito risulta utile rievocare il concetto di «graphiation», introdotto da Philippe Marion e discusso criticamente da Jan Baetens, che designa quella dimensione enunciativa specifica del fumetto in cui «il lettore-spettatore del fumetto è chiamato a far coincidere il proprio sguardo con il gesto del disegnatore [*graphiateur*]; è facendo proprio [*épousant*] il segno grafico di quest'ultimo che può partecipare al messaggio».³⁴ Come suggerisce Baetens, il gesto del disegnare è sempre già situato in reti di relazioni materiali e discorsive che eccedono l'intenzionalità soggettiva. La *graphiation* non può essere ridotta alla «manifestazione del sé», ma «significa prima di tutto una scelta tra gli stili disponibili in un dato momento storico, e una preferenza circa il modo in cui questo discorso cerca di essere compreso e interpretato».³⁵ Il tracciato grafico, lungi dall'essere naturale o spontaneo, è «un atto socializzato, oggetto di apprendimento, su cui gravano numerosi codici e vincoli».³⁶ In questa prospettiva, il fumetto diventa un dispositivo che non solo rappresenta ma performa

³² «Vulnerability [...] is the most fundamental consequence of our having a body». E. SZÉP, *Comics and the Body*, cit., p. 3.

³³ V. SOBCHACK, *The Address of the Eye*, cit. in E. SZÉP, *Comics and the Body*, cit., p. 3.

³⁴ «le lecteur-spectateur de BD est appelé à mettre son regard en coïncidence avec le geste du graphiateur; c'est en épousant l'empreinte graphique de celui-ci qu'il peut participer au message». J. BAETENS, *Sur la graphiation. Une lecture de Traces en cases*, «Recherches en communication» n. 5 (1996), pp. 223-235, p. 226 [tr. mia].

³⁵ «manifestation d'un moi»; «signifie d'abord un choix dans l'éventail des styles disponibles à un moment historique donné, et une préférence quant à la manière dont cette parole cherche à être comprise et interprétée». *Ivi*, p. 231 [tr. mia].

³⁶ «un acte socialisé, qui fait l'objet d'un apprentissage et sur lequel pèsent de nombreux codes et contraintes». *Ivi*, p. 230 [tr. mia].

la trans-corporeità, rendendo visibile quella permeabilità tra corpo e ambiente, tra umano e non-umano, tra soggetto e mondo che le teorie ecofemministe ci invitano a riconoscere.

Oltre la fallacia naturalistica: addomesticamento e rivolta

*L*a *saggezza delle pietre* di Thomas Gilbert può essere considerato un percorso di (de)formazione di una giovane donna che, dopo un evento traumatico in montagna, si ritrova sola in una foresta. Il graphic novel – composto da oltre trecento pagine in bianco e nero, con saltuari accenti di rosso – traccia la progressiva dissoluzione dell'identità umana della protagonista attraverso tre fasi ontologiche: animale, vegetale e minerale. Questa struttura tripartita riflette un movimento di progressivo “inselvaticamento” che decostruisce radicalmente le nozioni di soggettività umana e di separazione tra cultura e natura. La trama è apparentemente semplice: una giovane donna e il suo compagno Thibaut partono per un'escursione nei Pirenei alla ricerca di quiete lontano dalla città. Fin dalle prime pagine, ricche di flashback, emerge una dinamica di coppia sbilanciata, in cui lui assume costantemente il ruolo del mentore condiscendente: gli atteggiamenti di Thibaut incarnano un ordine patriarcale che si manifesta attraverso il controllo del sapere. Quando la protagonista gli parla con entusiasmo del libro che sta leggendo – *La polvere del mondo* di Nicolas Bouvier – lui risponde con sufficienza: «pff l'ho letto una vita fa! Avevo sedici anni, è la base. Davvero non lo conoscevi? Vieni, piccolina, ho un mucchio di cose da insegnarti!». ³⁷ Questa dinamica si ripete in altri momenti: alla fine di una giornata di escursione in cui Thibault ha sempre scelto quali sentieri percorrere camminando velocemente davanti alla protagonista colpevolizzandola per il suo passo lento, allo spettacolare tramonto sulla vetta del monte che lei ammira rapita, lui contrappone lo schermo del suo iPhone, preferendo postare una foto su Facebook che assaporare il momento. Gilbert rappresenta visivamente il dualismo della coppia attraverso inquadrature che oppongono il corpo della protagonista – aperto, ricettivo, in connessione diretta con l'ambiente quasi fino ad amalgamarsi – al corpo di Thibaut sempre mediato da dispositivi tecnologici o da posture di

³⁷ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, tr. it. E. Tramacere, Diabolo Edizioni, Torino [2016] 2017.

controllo. Come abbiamo visto, la fallacia naturalistica opera derivando ciò che dovrebbe essere da ciò che è, trasformando costrutti culturali in leggi naturali immutabili. Thibaut incarna questo meccanismo quando, durante un rapporto sessuale, dice alla protagonista: «adesso ti addomestico [...] io le domo le bestie selvagge come te».³⁸ L'addomesticamento – termine che evoca simultaneamente la domesticazione animale e la relegazione della donna allo spazio domestico – viene qui presentato come gesto naturale, quasi erotico, che nasconde una dinamica di potere fondata sul controllo del corpo femminile. Tuttavia, prima che un fulmine colpisca e uccida Thibault, la protagonista aveva già iniziato un processo di rottura epistemologica, quando lo sguardo della protagonista si incrocia con quello di una volpe. Gilbert utilizza un espediente visivo potente: in una sequenza di quattro vignette orizzontali, gli occhi dell'animale e della ragazza si sovrappongono fino a compenetrarsi.³⁹ Da questo momento il rosso – unico colore in un'opera altrimenti rigorosamente in bianco e nero – irrorerà non solo la volpe ma anche il cuore pulsante della protagonista,⁴⁰ stabilendo visivamente un legame che trascende la separazione tra umano e animale. Questo uso cromatico opera come marcatore della trans-corporeità: il rosso diventa il colore dell'agency materiale che circola tra corpi, il segno visivo di quella “materia vibrante”⁴¹ che attraversa i confini tra specie diverse. La sequenza della fuga da Thibaut durante il temporale⁴², attraverso un affascinante utilizzo del De Luca Effect (una tecnica sviluppata da Gianni De Luca nei suoi adattamenti a fumetti shakespeariani che consiste nel rappresentare più volte lo stesso soggetto nel corso di un'azione sullo sfondo di uno scenario statico),⁴³ materializza visivamente l'apertura al selvaggio. Mentre Thibaut cerca di richiamarla all'ordine – «Torna qui per favore! Rispondi!» – la protagonista grida: «Lasciami ascoltare la foresta! La sento respirare. No, è diverso: la sento battere in me. [...] Lasciami diventare vera. Lascia che mi

³⁸ *Ivi*, p. 56.

³⁹ *Ivi*, pp. 28-30.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 31-32.

⁴¹ Cfr. J. BENNET, *Materia vibrante*, cit.

⁴² T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., pp. 46-47.

⁴³ Per un approfondimento sulle tecniche di De Luca, cfr. M. RIMA, *When the Page is a Stage: the Shakespearean Graphic Novels of Gianni De Luca*, «Between» vol. viii, n. 15 (2018), pp. 1-28.

trasformi. Lasciami diventare selvaggia!». ⁴⁴ Gilbert rappresenta questo percorso come una ghirlanda ondulata mutevole che passa dall'essere composta di elementi arborei all'essere antropomorfizzata, con i profili dei due protagonisti incastonati tra i rami. La "graphiation" si fa qui particolarmente significativa: i corpi perdono i contorni netti, si intrecciano con elementi vegetali, anticipando quella dissoluzione dei confini che caratterizzerà l'intero viaggio della protagonista. Anche la morte di Thibaut – colpito dal fulmine proprio mentre "addomestica" la protagonista – non è un semplice espediente narrativo, ma rappresenta l'irruzione violenta della natura come forza agenziale. Significativamente, l'orgasmo della protagonista, al culmine del rapporto sessuale, si amplifica fino a innervare l'intero mastodontico albero che accoglie i due amanti in un lampo rosso che unisce la protagonista all'albero in un interscambio in cui le radici si trasformano nelle vene pulsanti e viceversa. Questa sequenza realizza visivamente il concetto di trans-corporeità: il piacere sessuale non resta confinato nel corpo individuale, ma si propaga attraverso il mondo materiale, stabilendo connessioni che eccedono il dualismo soggetto-oggetto. L'albero non è sfondo passivo dell'atto sessuale, ma partecipante attivo che riceve e trasmette energia. Il fulmine che segue immediatamente questo momento di fusione ecosistemica può essere letto come risposta dell'ambiente a quella che la protagonista stessa definirà un "oltraggio alla foresta": non l'oltraggio del sesso in sé, ma l'oltraggio del tentativo di addomesticamento, del voler imporre l'ordine umano alla logica del selvaggio. La natura rappresentata da Gilbert non è «sana, abile, immutabile, eterosessuale, bianca, fertile, pura» ⁴⁵ e sfugge al controllo e alla comprensione. Ciononostante, la protagonista, ritrovatasi sola, sembra vivere un idillio: si spoglia, si distende nell'erba, sente «la terra, come un cuore che batte. La sento vibrare sulla schiena. Sulle anche, nel collo, sulle caviglie... il mio ventre, il viso, i seni, le mani... ogni parte di me riceve l'energia buona del sole». ⁴⁶ Ma il tratto grafico, invece di ricreare un senso di armonia tra uomo e natura, si inasprisce, si ruvido come a sottolineare la completa inadeguatezza del corpo della ragazza in quell'ambiente; la natura la rigetta, non la vuole con sé. Questa tensione tra desiderio di connessione e resistenza della natura

⁴⁴ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit.

⁴⁵ D. ALÌ – V. GRASSO, *Natura Contronatura. Estetica ecoqueer*, cit., p. 15.

⁴⁶ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 115.

segna il passaggio dalla fase iniziale – ancora legata a fantasie romantiche di fusione armoniosa – all’effettivo attraversamento del selvaggio. La morte di Thibaut libera la protagonista dall’ordine patriarcale, ma la espone simultaneamente a una natura che non corrisponde alle aspettative culturalmente mediate: non una madre accogliente, non un rifugio consolatorio, ma una forza radicalmente altra che opera secondo logiche proprie, indifferenti ai valori e ai bisogni umani. Come scrive Halberstam, il selvaggio «non è un posto in cui si può andare, un luogo che si può visitare; non si può decretarne l’esistenza, né lasciarselo alle spalle, né perderlo o trovarlo. Il selvaggio dà forma alla nostra esperienza del tempo e dello spazio». ⁴⁷ È questo selvaggio – non idealizzato, non addomesticato, non ricondotto a metafora del femminile o del materno – che la protagonista si appresta ad attraversare nel suo viaggio di (de)formazione.

La creatura selvaggia: un viaggio di (de)formazione

Apparentemente liberatasi da Thibaut, la protagonista intraprende un percorso che la conduce in dialogo con animali, vegetali e minerali in una progressiva dissoluzione dei propri confini corporei in un percorso che mette in crisi l’idea dell’esistenza di una gerarchia tra forme di vita. La struttura narrativa riflette questa circolarità: l’opera si apre con una *splash page* enigmatica che mostra un corpo di volpe decomposto accompagnato dalle parole: «vedrai, il ritorno al nulla ti farà benissimo» ⁴⁸, un’affermazione che acquisterà senso solo alla fine, rivelando la natura ciclica del viaggio e della narrazione. Ritrovatasi sola, per la protagonista i primi giorni sono caratterizzati da una riscoperta del proprio corpo in connessione alla natura. Liberatasi prima dai vestiti, poi dai tabù di una «cultura urbana e asettica», la donna inizia a percepire trasformazioni che Gilbert rende visibili attraverso una progressiva mutazione del corpo disegnato: «ritrovo i miei peli. Ero quasi stupita all’inizio. Come se dei vecchi amici si fossero ricordati di me. Piano piano, ma in modo deciso. Sulle gambe, sulle braccia. Sulla vulva. Anche i miei capelli sono cambiati. Sono più forti di prima. Intrecciati in una fitta trama.

⁴⁷ J. HALBERSTAMM, *Creature selvagge*, cit., pp. 12-13.

⁴⁸ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 4.

Si attorcigliano alle radici». ⁴⁹ In continuità con questa mutazione, Gilbert utilizza con maestria il «braiding» ⁵⁰, ovvero il modo attraverso il quale i panel si collegano tra loro (con continuità o discontinuità) non solo tramite corrispondenze narrative, ma attraverso la ripetizione o la ripresa di elementi visivi, tematici o strutturali che creano una sorta di allitterazione visuale (com'era già accaduto con il colore rosso). Una tavola a tutta pagina mostra prima il corpo della protagonista nudo nell'erba all'inizio del suo viaggio e dopo poche pagine – in un'immagine speculare – lo stesso corpo rinsecchito e provato dalla permanenza nella natura selvaggia: «sento in me una rivoluzione. Lontano dalle mie certezze ritrovo una persona che mi somiglia. Ogni giorno devo prendere decisioni, sono protagonista della mia vita. Sento tutto con più forza, tutto è più fisico, rifletto meno. Buongiorno, corpo, benvenuto. Da quanto tempo...». ⁵¹ Questa sequenza materializza visivamente il passaggio da un corpo normato – quello conforme agli standard estetici e comportamentali – a un corpo vissuto, sentito, che rivendica la propria agency attraverso la connessione diretta con l'ambiente. La volpe diventa la guida della protagonista verso lo stadio animale, insegnandole a cacciare, ad aspettare il momento propizio per avvicinarsi a una preda, a fiutare gli odori. Ma quando lei, in un momento di tenerezza, cerca di toccare la volpe, questa la morde violentemente: «ma chi ti credi di essere? Arrivi nella mia foresta e credi di poter toccare quello che vuoi, che tutto ti appartenga? Non ti ho autorizzata, mi pare. Mi incuriosivi, ma tu in un istante hai rovinato tutto! Se vorrò lasciarmi toccare te lo dirò io! Perché tu vuoi avere tutto subito?». ⁵² Questo rifiuto dell'addomesticamento – che ribalta esplicitamente la dinamica del *Piccolo Principe* di De Saint-Exupéry, in cui la volpe chiede di essere addomesticata per creare un legame – segna un momento cruciale. La volpe di Gilbert non vuole creare legami, ma portare la protagonista a «sentire la foresta così come la sente lei, in maniera istintiva e selvaggia». ⁵³ In compagnia della volpe, il corpo della protagonista si fa ondulato, ferino, atletico, il naso e le orecchie si ingrandiscono a

⁴⁹ *Ivi*, pp. 135-137.

⁵⁰ Cfr. T. GROENSTEEN, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2009.

⁵¹ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 140.

⁵² *Ivi*, p. 146.

⁵³ *Ibidem*.

manifestare l'evoluzione dei sensi. Gilbert attua quella che potremmo definire una vera e propria rottura dei margini per quanto riguarda il rapporto corpo-ambiente: in alcune sequenze di caccia, il profilo del corpo della protagonista si fonde letteralmente con le linee del paesaggio. La "graphiation" febbrile e sporca – che alterna tratti sottili e fitti a sequenze caratterizzate da campiture di carboncino nero – crea un'oscillazione continua tra forma e informe che mima la progressiva perdita di integrità corporea della protagonista. Quando la volpe scompare, la protagonista sprofonda in un nuovo stato di abbandono e si rifugia in una palude di sequoie. Per accedere al regno dei «grandi giganti»⁵⁴ il suo corpo si fa verticale, ramificato, con mani che si ingigantiscono mostruosamente a mimare le chiome degli alberi. Al contempo, i toni della narrazione diventano scuri, i carboncini sfumati e le inquadrature sottolineano la piccolezza della protagonista di fronte alla maestosa distesa di alberi. La composizione delle pagine riflette questo cambiamento: le vignette si allungano verticalmente, seguendo l'orientamento delle sequoie, e lo spazio bianco tra le vignette si riduce, creando un senso di oppressione che mima visivamente l'esperienza della protagonista. Affinando l'udito, lei sente finalmente parlare gli alberi: «abbiamo un estraneo tra noi. Avverto il suo rispetto e la sua sete di conoscenza».⁵⁵ Le sequoie le spiegano le loro leggi e la loro rigida gerarchia: «hai bisogno della luce per crescere. Ma sei ancora debole, perciò puoi stare all'ombra per ora. Sei ancora un germoglio. E hai anche bisogno di una buona dose di umidità. Una volta piantate le radici non potrai tornare indietro».⁵⁶ Quando la protagonista chiede ingenuamente se non sia possibile crescere in armonia, la risposta è brutale: «giammai! Questa è una guerra! Solo chi cresce più in alto e più in fretta sopravvive! [...] È una gara verso la luce».⁵⁷ La protagonista, ancora legata a fantasie romantiche di una natura armoniosa e cooperativa, scopre invece una realtà governata da logiche competitive e violente. La scoperta della violenza intrinseca al regno vegetale la porta a una nuova fuga delirante, grida: «più vi ascolto e più capisco. La vostra presunta serenità. La vostra forza, la vostra presunta accettazione del mondo... ah

⁵⁴ *Ivi*, p. 188.

⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

⁵⁶ *Ivi*, p. 219.

⁵⁷ *Ivi*, p. 231.

che menzogna! La verità è che siete deboli. La paura, ecco cosa vi spinge. Non siete migliori degli altri esseri viventi. Siete terrorizzati dal cambiamento e dalla velocità». ⁵⁸ Nella sua fuga – rappresentata come una cascata febbrile di istantanee dalla contemporaneità – vediamo ruspe arrivare e tagliare gli alberi per la produzione industriale: «i vostri tronchi sanguinano... in un batter d'occhio il vostro mondo crolla. Di tutto ciò che è stato costruito con pazienza... non resta nulla. [...] E della vita non restano che linee! Che diventano oggetti... funzionali e sgradevoli... minuscole cianfrusaglie... alla fine, della vostra presunta magnificenza non resterà nulla. Non dimenticatelò. Non sarete risparmiati. La vostra sopravvivenza dipende dalla nostra volontà». ⁵⁹ Questa sequenza introduce un'importante consapevolezza: anche la natura "selvaggia" – quella che sembra operare secondo logiche proprie, indipendenti dall'umano – è in realtà sempre già implicata nelle dinamiche del capitalocene. Gli alberi, con la loro presunta eternità e stabilità, sono vulnerabili alla violenza estrattiva umana. La loro vita, che si dipana su scale temporali secolari, può essere interrotta "in un batter d'occhio" dalla velocità della produzione industriale. Non esiste una natura pura e incontaminata in cui rifugiarsi, siamo tutti "invischiati" in reti di relazioni materiali che attraversano il confine tra naturale e artificiale, tra organico e tecnologico. Ormai quasi scheletrica e devastata, la protagonista si arrampica su una collina di pietre: «ho la sensazione di decifrare messaggi nascosti» ⁶⁰, si dice mentre lecca la secca pietra con gli occhi quasi fuori dalle orbite, in una sequenza di veloci vignette che rappresentano diverse texture minerali attraverso una "graphiation" che si fa ancora più materica, quasi tattile. È l'ingresso nel regno minerale. Gilbert antropomorfizza le pietre come totem; disposte sulla pagina come presenze monumentali che occupano quasi interamente lo spazio della vignetta, schiacciano visivamente il corpo emaciato della protagonista, sottolineando la sproporzione tra scale temporali umane e geologiche. Le pietre insegnano: «la saggezza delle pietre... non è una mistica. E neanche una filosofia. Non ne trarrai orgoglio. Né umiltà. È una saggezza senza pensiero... e senza azione. [...] La saggezza delle pietre non ha scopo. Non porta né al vuoto né all'aldilà.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 234-235.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 237-238.

⁶⁰ *Ivi*, p. 244.

Non c'è gerarchia. L'imponente è minuscolo. [...] Sarà difficile per te... essere, e basta». ⁶¹ Questa "saggezza senza pensiero e senza azione" rappresenta l'alterità radicale del minerale rispetto all'umano: un modo di esistere che eccede completamente le categorie attraverso cui la soggettività moderna si definisce; intenzionalità, progettualità, finalismo. In questo stadio finale, il corpo della protagonista si fa sempre più emaciato, perde i denti, si scheletrizza tavola dopo tavola in un processo di mineralizzazione progressiva: «rinsecchisco lentamente. Presto scomparirò. Non lascerò traccia». ⁶² Gilbert utilizza uno stile progressivamente più essenziale per rappresentare questa trasformazione, riducendo il corpo a poche linee scheletriche che si confondono con le texture rocciose dello sfondo. Il viaggio attraverso i regni del vivente rivela una struttura epistemologica precisa: ogni stadio offre una forma di conoscenza incarnata, un modo di essere-nel-mondo che la protagonista apprende attraverso la trasformazione corporea. Come suggerisce Grosz nella sua teorizzazione della transcorporeità: «è necessario intendere il corpo non come organismo o entità autonoma, bensì come sistema – o serie di sistemi aperti – che opera all'interno di altri sistemi più ampi sui quali non ha controllo, e attraverso i quali acquisisce le proprie abilità e capacità». ⁶³ Il corpo della protagonista funziona esattamente come un sistema aperto che acquisisce nuove capacità attraverso l'intra-azione con altri corpi e ambienti. Questo processo realizza visivamente quella "porosità viscosa del corpo [*flesh*]" teorizzata da Tuana: «una cerniera attraverso la quale noi siamo *del e nel* mondo», in cui «le membrane sono di vari tipi – pelle e carne, pregiudizi e immaginari simbolici, abitudini e incarnazioni». ⁶⁴

⁶¹ *Ivi*, pp. 266-269.

⁶² *Ivi*, p. 253.

⁶³ «we need to understand the body, not as an organism or entity in itself, but as a system, or series of open-ended systems, functioning within other huge systems it cannot control through which it can access and acquire its abilities and capacities». E. Grosz *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Duke University Press, Durham-London 2004, p. 3 [tr. mia].

⁶⁴ «a hinge through which we are of and in the world»; «membranes are of various types – skin and flesh, prejudgments and symbolic imaginaries, habits and embodiments». N. TUANA, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, S. Alaimo – S. Hekman (cur.), Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 199-200 [tr. mia].

“Make kin, not babies”

Il finale dell'opera rivela una struttura narrativa complessa che ribalta retroattivamente l'intera lettura. Dopo il contatto con il regno minerale, quando la protagonista sembra ormai morente, appare il cadavere ecosistemico di Thibaut – il suo corpo ormai completamente invaso da funghi, insetti, vegetazione – che la trascina nell'ultimo regno da visitare, il «luogo più sterile del mondo. [...] [L] a negazione assoluta della natura»⁶⁵, ovvero il continente di plastica del Pacifico, dove i rifiuti «in balia delle correnti si accumulano qui dove regna l'assenza. Nessuna necrosi, nessuna alterazione. E nessuna rinascita. Qui siamo ai confini del mondo».⁶⁶ Gilbert rappresenta questo spazio attraverso un tratto che si fa improvvisamente pulito, geometrico, priva di quella ruvidezza organica che aveva caratterizzato le sequenze precedenti. In questo luogo, in cui avviene una perenne «lotta tra naturale e artificiale»⁶⁷, il mostro-Thibaut apre una ferita sul ventre della protagonista, la fessura della ferita diventa un occhio che si riapre in una sala d'ospedale. Il lettore scopre che la protagonista è stata in coma dopo un'operazione per la quale ha perso la possibilità di riprodursi.⁶⁸ L'intero viaggio, la lunga (de)formazione selvaggia, è avvenuta nella sua mente mentre il suo corpo giaceva immobile in un letto d'ospedale. Questa rivelazione opera su molteplici livelli: da un lato, inserisce l'intera narrazione in una dimensione psichica, trasformando il viaggio attraverso i regni del vivente in un processo di elaborazione del trauma; dall'altro, non invalida la realtà di quel viaggio, ma ne rivela la natura di esperienza incarnata che avviene nel corpo anche quando questo sembra inerte. Il cadavere ecosistemico di Thibaut torna a parlare, e le sue parole rivelano la logica della fallacia naturalistica applicata al corpo femminile: «sterile... hai inseguito un miraggio... pensavi di essere piena di vita. Ma il tuo ruolo è finito da tempo. Hai cercato in tutti i modi possibili di vivere. Ma ora sei mia».⁶⁹ La protagonista si ribella: «No! Ti sbagli Thibaut. Guardami. Guarda come sono cambiata. Guarda che sacrifici che ho fatto. Adesso io appartengo al mondo. [...] La saggezza delle pietre è parte di me. Ne

⁶⁵ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 273.

⁶⁶ *Ivi*, p. 275.

⁶⁷ *Ivi*, p. 277.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 286-287.

⁶⁹ *Ivi*, p. 290.

percorro il sentiero. Sono in un eterno presente... No, è più profondo: io sono! Al di là di tutte le ricerche di assoluto! Di beni, di possesso... di eredità, di traguardi... Non ho orgoglio, né umiltà. Fuori da ogni volontà. Io sono!».⁷⁰ Questa affermazione – “io sono” – rappresenta il culmine del viaggio: non più un’identità definita dal ruolo sociale (compagna, madre potenziale), non più un corpo valutato in base alla sua funzione riproduttiva, ma un’esistenza che si riconosce come parte di una rete più ampia di relazioni materiali. Nel suo abbracciare “la saggezza delle pietre” e riconoscere di “essere”, la protagonista incarna una vitalità che non è propria di un individuo, bensì della pura immanenza, quella forza che non coincide mai con un corpo specifico ma attraversa continuamente corpi diversi, trasformandosi.⁷¹ In questo senso, Gilbert sembra materializzare l’invito harawayiano “make kin, not babies”: di fronte all’impossibilità biologica di generare prole, la protagonista ha cercato e trovato altre forme di parentela – con la volpe, con gli alberi, con le pietre, con l’intero ecosistema. Come scrive Haraway, le creature co-divengono in nodi simpoietici che vanno oltre specie, genere, regno biologico.⁷² La protagonista rifiuta l’idea che la sua sterilità la escluda dalla vita: «io appartengo al mondo».⁷³ La simpoiesi, come processo di «fare insieme», implica una concezione del tempo non più lineare – non più orientata verso il futuro della riproduzione biologica – ma sincronica e diacronica simultaneamente: «sono nell’oggi per sopravvivere nel tempo», per riconoscere che «il futuro non è innanzi ma tutto intorno»⁷⁴. La protagonista, attraverso il suo viaggio, ha imparato a «stare con» il problema della sua sterilità non cercando di risolverlo o superarlo, ma accettandolo come condizione che apre possibilità diverse di relazione con il mondo.

Le ultime tre tavole materializzano visivamente questa presa di coscienza. La protagonista torna nella radura, abbandona le sue forze e si distende. Più le forze la abbandonano, più il suo corpo entra a far parte dello sfondo, più gli elementi naturali le si raccolgono intorno: «benvenuta», l’accoglie il paesaggio. Gilbert costruisce queste tavole finali come una sequenza orizzontale che mostra il corpo che pian piano si

⁷⁰ *Ivi*, pp. 291-293.

⁷¹ Cfr. J. BENNET, *Materia vibrante*, cit.

⁷² D. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

⁷³ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 97.

⁷⁴ *Ibidem*.

decompone fino a smarginarsi, perdendo completamente i confini. Il tratto si fa qui sempre più leggero, evanescente: le linee che definivano il corpo si dissolvono gradualmente, mescolandosi con le texture del terreno, delle foglie, dell'humus. Con uno zoom sulla zona lombare, vediamo un piccolo germoglio uscire dalla pancia della protagonista – esattamente da quella ferita che Thibaut aveva cercato di possedere, che rappresentava il segno del suo “fallimento” riproduttivo. Questa conclusione incarna perfettamente il concetto di compost harawayiano. Il compost, come scrive Antonia Anna Ferrante, è «la materia e il processo attraverso cui il rifiuto umido diventa concime», un processo di trasformazione e cooperazione, o meglio di «intra-azione», attraverso cui funghi, batteri e vermi modificano lo scarto organico intaccandone la struttura cellulare, la quale entra a far parte di un tutto in cui «i confini tra esseri e stati non esistono più, a tutto vantaggio delle mutue relazioni»⁷⁵. Il corpo della protagonista, decompendosi, diventa letteralmente compost, nutrimento per nuova vita. Il germoglio che spunta dalla sua pancia è una forma di generazione: è la vita che emerge dalla morte, l'organico che si trasforma in altro-da-sé attraverso processi di decomposizione e ricomposizione. Come scrive Haraway: «siamo compost, non postumani: abitiamo l'humosità, non l'umanità».⁷⁶ Il corpo della protagonista realizza questa humosità nel senso più letterale: diventa humus, terra fertile, substrato per altre forme di vita. Il corpo della protagonista di Gilbert è trans-corporeo nel senso più letterale: è un corpo che attraversa, che transita tra stati diversi, che si apre all'altro fino alla dissoluzione. La vulnerabilità – intesa come «la capacità di sentirsi esposti» – diventa qui non debolezza ma condizione ontologica fondamentale, «strumento etico e politico per affrontare i disastri insostenibili, dolorosi e inaccettabili dei tempi postumani».⁷⁷

Conclusione

La saggezza delle pietre dimostra come il fumetto contemporaneo – attraverso le sue specificità medialità – possa offrire strumenti narrativi e visivi per rappresentare quella condizione di *entanglement*

⁷⁵ A.A. FERRANTE, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna, 2022.

⁷⁶ D. HARAWAY, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma [2016] 2019, p. 140.

⁷⁷ S. ALAIMO, *Allo scoperto*, cit., p. 45.

ecosistemico che le teorie ecofemministe materialiste ci invitano a riconoscere. L'opera di Gilbert non si limita a tematizzare la transcorporeità, ma la performa attraverso il linguaggio stesso del fumetto. Il risultato è una narrazione che rende visibile e tangibile quella "porosità viscosa" tra corpo e mondo, tra soggetto e ambiente, tra umano e non-umano che costituisce la soggettività post-dualistica. Come suggerisce Halberstam, il selvaggio «ci fa cenno da un futuro che, lo sappiamo, non arriverà mai»⁷⁸: non un futuro utopico di riconciliazione armoniosa con la natura, ma un presente continuo di negoziazione con l'alterità radicale del mondo più-che-umano, un presente in cui imparare, come le pietre, a «essere, e basta».⁷⁹

⁷⁸ J. HALBERSTAMM, *Creature selvagge*, cit., p. 12.

⁷⁹ T. GILBERT, *La saggezza delle pietre*, cit., p. 266.

Bibliografia

- AA.VV., *Corpi e selvaggio nel fumetto contemporaneo*, «Gli Asini» n. 116 (settembre-ottobre 2024).
- S. ALAIMO, *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- , *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*, A. Balzano (cur.), tr. it. L. Fontanella, Mimesis, Milano [2016] 2024.
- D. ALÌ – V. GRASSO, *Natura Contronatura. Estetica ecoqueer*, Meltemi, Milano 2025.
- J. BAETENS, *Sur la graphiation. Une lecture de Traces en cases*, «Recherches en communication» n. 5 (1996), pp. 223-235.
- J. BENNET, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, tr. it. A. Balzano, Timeo, Roma 2023.
- P.H. COLLINS, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Unwin Hyman, Boston 1990.
- R. DAL CANTO, *Disegnare l'indicibile. La rappresentazione dell'attacco di panico in tre fumetti italiani contemporanei*, «Comparatismi» n. 8 (2023), pp. 260-278.
- R. DAL CANTO – E. CIRRI, *A occhi aperti: dietro le quinte di un festival*, «Lo Spazio Bianco», 15 novembre 2024, <https://www.lospaziobianco.it/a-occhi-aperti-dietro-le-quinte-di-un-festival/> [ultima consultazione: 3/11/2025].
- L. DASTON, *Contro Natura*, Timeo, Roma [2019] 2024.
- L. DI PAOLA, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Alessandro Polidoro, Napoli 2019.
- A.A. FERRANTE, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Bologna 2022.
- G. GAARD (cur.), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993.
- S. GALLAGHER, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- T. GROENSTEEN, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2009.
- E. GROSZ *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Duke University Press, Durham-London 2004.

- J. HALBERSTAM, *Creature selvagge. Il disordine del desiderio*, minimum fax, Roma [1974] 2023.
- D. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- , *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma [2016] 2019.
- S. IOVINO – S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.
- G. LAKOFF – M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.
- , *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
- P. MACCORMACK *Cinesexuality*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008.
- T. MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- P.B. PRECIADO, *Dysphoria Mundi*, Fandango, Roma [2022] 2023.
- M. RIMA, *When the Page is a Stage: the Shakespearean Graphic Novels of Gianni De Luca*, «Between» vol. viii, n. 15 (2018), pp. 1-28.
- V. SOBCHACK, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- E. SZÈP, *Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*, The Ohio State University Press, Columbus 2020.
- N. TUANA, *Viscous Porosity: Witnessing Katrina*, in *Material Feminisms*, S. Alaimo – S. Hekman (cur.), Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008.
- E. WILK, *Death by Landscape*, Soft Skull Press, New York 2022.

Rachele Cinerari

PERDITA E SOPRAVVIVENZA IN *VERZEICHNIS EINIGER VERLUSTE*
DI JUDITH SCHALANSKY

Rompere la paralisi

Negli ultimi decenni le narrazioni post-apocalittiche si sono imposte come uno dei dispositivi narrativi e simbolici più pervasivi della cultura contemporanea. Film, serie e romanzi sembrano ossessionati dal racconto della fine imminente: catastrofi ecologiche, pandemie, guerre, collassi sociali. Tuttavia, ciò che colpisce non è tanto la varietà degli scenari rappresentati, quanto la loro ripetitività. Il mondo che viene dopo la distruzione non appare quasi mai radicalmente diverso,¹ ma una variazione sul tema della rovina. In molti casi, specialmente nei prodotti più specificamente mainstream, il futuro non è più un luogo dell'immaginazione, bensì un'estensione del presente in disfacimento. La mia ricerca sulle narrazioni post-apocalittiche si concentra sulle connessioni tra le narrazioni della catastrofe e le loro referenze sociali ed extra-testuali. In questo senso emerge in maniera chiara quanto la pervasività del discorso catastrofico finisca per generare una paralisi collettiva: l'impossibilità di immaginare il futuro al di fuori della distruzione. Questo immaginario apocalittico produce un effetto di sospensione: il futuro non è più spazio di possibilità, ma orizzonte chiuso, e queste narrazioni oscillano tra la ripetizione del trauma e la fissità di un pensiero incapace di andare oltre la catastrofe.

¹ Meritano una riflessione a parte i testi di speculative fiction e sci-fi esplicitamente dedicati alle forme di resistenza transfemminista interspecie. Cito, a titolo esemplificativo: U.K. LE GUIN, *The Left Hand of Darkness*, Ace Books, New York 1969.

Come mostrano le ricerche di Peter Friederici² e Carien Smith³, le narrazioni apocalittiche sul futuro – soprattutto nel discorso mediatico sul cambiamento climatico – producono un effetto di paralisi emotiva e di inazione politica; la fine viene percepita come inevitabile, e per questo non più contrastabile. Se analizzato in questo senso, il post-apocalittico non si può intendere come genere narrativo, ma come struttura ideologica che cattura l’immaginazione collettiva in una temporalità chiusa, impedendo di pensare il cambiamento.

Questo immaginario tende a organizzarsi intorno alla figura individualistica del “Last Man”, l’eroe chiamato a salvare l’umanità dall’annientamento, e a naturalizzare concetti morali, religiosi e culturali, presentandoli come inevitabili o biologicamente determinati.⁴ Come afferma Simona Micali, la narrazione post-apocalittica «degli anni Zero appare ormai ben consapevole che il destino della civiltà è quello di finire, ma non sembra in grado di immaginare davvero cosa verrà dopo, e rimane imprigionat[a] nell’eterna ripetizione del racconto di quel finire».⁵

Questa condizione ha effetti profondi sulla percezione del tempo storico. Le narrazioni della fine, anziché annunciare un evento futuro, tendono oggi a descrivere un presente permanente di catastrofe. Tuttavia, alcune opere letterarie recenti tentano di ribaltare questo paradigma, spostando l’attenzione dal momento della distruzione alla persistenza del mondo dopo la fine. In esse, la catastrofe non è più rappresentata come l’annientamento totale, ma come una condizione da cui ripartire, una lente attraverso cui interrogare la memoria, la perdita e la materia stessa della realtà.

Pur non trattandosi di una produzione in apparenza categorizzabile come post-apocalittica e che non contiene elementi riconducibili a distopia, *sci-fi* o *speculative fiction*, è possibile collocare in questa prospettiva di analisi il lavoro di Judith Schalansky, la cui opera *In-*

² P. FRIEDERICI, *Beyond Climate Breakdown Envisioning New Stories of Radical Hope*, MIT Press, Cambridge MA 2022.

³ C. SMITH, *Climate Change and Culture: Apocalypse and Catharsis*, «Ethics and the Environment» 26 (2022), pp. 1-27.

⁴ F. MUSSGNUG, *Naturalizing apocalypse: Last men and other animals*, «Comparative Critical Studies» vol. 9, n.3 (2012), p. 334.

⁵ S. MICALI, *I bambini dell’apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, «Narrativa» n. 43 (2021), p. 7.

ventario di alcune cose perdute (*Verzeichnis einiger Verluste*)⁶ costituisce un punto di osservazione privilegiato per pensare un'ecologia della perdita. Il libro si presenta come un catalogo del post-catastrofico: un archivio di ciò che è scomparso. In un mondo che presenta tracce di devastazioni passate, Schalansky non cerca di immaginare la fine, ma di dare forma a ciò che resta, nell'osservare la nostra esistenza come già conseguente a una serie apocalissici pregresse: eventi catastrofici che hanno plasmato il pianeta e la vita stessa.⁷ L'atto dell'inventariare è in questo caso una pratica di sopravvivenza simbolica, una forma di conoscenza che accoglie la perdita e la trasforma in memoria condivisa.

Il mio obiettivo in questo articolo è indagare la funzione conoscitiva e formale di questa scrittura della perdita, collocandola all'interno di un discorso più ampio sul rapporto tra immaginario catastrofico e materialismo culturale. Mi interessa tentare di comprendere in che modo la letteratura possa restituire una forma al disastro senza ridurlo a spettacolo paralizzante, e come la dimensione estetica possa farsi strumento di consapevolezza. Analizzare *Inventario di alcune cose perdute* significa confrontarsi con un testo che rappresenta la catastrofe come condizione epistemica del presente e del passato: un modo per pensare la sopravvivenza dopo la fine, per costruire – nelle rovine – un diverso rapporto con il mondo. Ciò che ritengo interessante, e che tenterò di far emergere dall'analisi del testo, è che in Schalansky, pur non essendo tematizzato in maniera esplicita, è presente un processo continuo di rinegoziazione delle relazioni tra umano, non umano tra natura e cultura, nella volontà di superare le differenze dicotomiche tipiche del pensiero antropocentrico occidentale contemporaneo, per osservare altre possibilità di esistenza.

⁶ Le citazioni dal testo di Judith Schalansky preso in esame saranno tratte da J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2018. Le traduzioni in italiano, ove non diversamente indicato, proverranno da J. SCHALANSKY, *Inventario di alcune cose perdute*, tr. it. F. Pantanella, Nottetempo, Milano 2020. Indicherò in nota la traduzione, con il numero di pagina dell'originale tra parentesi.

⁷ Cfr. T. MORTON, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, p. 78.

Fratture ecologiche

Judith Schalansky, scrittrice e grafica tedesca, ha costruito nel corso della sua produzione un corpus coerente e riconoscibile. Dal suo esordio con *Fraktur mon Amour* (2006), omaggio tipografico ai caratteri gotici tedeschi, fino ad *Atlas der abgelegenen Inseln* (*Atlante delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, 2009) e *Der Hals der Giraffe* (*Lo splendore casuale delle meduse*, 2011), la scrittura di Schalansky si distingue per l'attenzione alla materialità del libro e per la capacità di intrecciare rigore documentario, invenzione narrativa e riflessione filosofica. Le sue opere sono attraversate da una riflessione ecologica, dal rapporto tra umano e non umano e dal superamento delle dicotomie del pensiero razionalistico.

In *Verzeichnis einiger Verluste* (*Inventario di alcune cose perdute*, 2018), questo interesse si intreccia con la forma dell'archivio. Il volume si presenta come un catalogo di dodici "cose" scomparse – luoghi, specie animali, opere d'arte, persone, testi, oggetti – ciascuna introdotta da un'immagine e da una breve scheda enciclopedica che apre un racconto-saggio. La voce dell'autrice fonde documentazione storica, riflessione filosofica e invenzione letteraria, componendo un testo che ibrida inventario e narrazione.

Schalansky costruisce un archivio dell'assenza in cui ogni perdita diventa innesco narrativo e strumento di conoscenza. Essere in vita, nel suo universo narrativo, coincide con l'esperienza presente della perdita. Come osserva Niccolò Scaffai, il termine "apocalisse" (dal greco *apokálypsis*, "rivelazione", "disvelamento") rimanda non tanto alla distruzione, quanto allo svelamento di un ordine nascosto, di un «habitat invisibile che si sviluppa insieme all'ambiente noto nel quale viviamo». ⁸ In questa prospettiva, l'apocalisse diviene un modo di abitare il mondo: un atto di consapevolezza, la rivelazione di ciò che è presente, ma invisibile.

All'inizio di *Inventario di alcune cose perdute*, Schalansky colloca la sua attività scrittorica in un momento cronologicamente significativo, osservando tutte le perdite che il mondo ha vissuto nel corso degli anni della stesura del libro:

⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, p. 102.

Während der Arbeit an diesem Buch verglühte die Raumsonde Cassini in der Atmosphäre des Saturn; [...] wurden in Palmyra die 2000 Jahre alten Tempel des Baal und des Baalshamin, die Fassade des römischen Theaters, der Triumphbogen, das Tetrapylon und Teile der Säulenstraße gesprengt; wurden im irakischen Mossul die Große Moschee von al-Nuri sowie die Moschee des Propheten Jona zerstört und in Syrien das frühchristliche Kloster Mar Elian in Schutt und Asche gelegt; stürzte bei einem Erdbeben in Kathmandu zum zweiten Mal der Dharahara-Turm ein; fiel ein Drittel der Chinesischen Mauer Vandalismus und Erosion zum Opfer; [...] versandete der einst für sein blaugrünes Wasser bekannte Lake Atescatempa in Guatemala; stürzte vor Malta die einem Torbogen gleichende Felsformation Azur Window ins Mittelmeer; starb die am Great Barrier Reef beheimatete Bramble-Cay-Mosaikschwanzratte aus; musste das letzte männliche Exemplar des Nördlichen Breitmaulnashorns im Alter von 45 Jahren eingeschläfert werden [...].⁹

Si tratta di libro in cui «vielfältigen Phänomene der Zersetzung und Zerstörung eine tragende Rolle spielen»,¹⁰ nel configurare una raccolta di dodici racconti-saggi che mescolano storia, memoria, immaginazione e riflessione filosofica, basati sulla presa di coscienza che «die Erde selbst ist bekanntlich ein Trümmerhaufen vergangener Zukunft».¹¹

⁹ J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, cit., p. 7. «Mentre lavoravo a questo libro la sonda spaziale Cassini si disintegrò nell'atmosfera di Saturno; [...] a Palmira vennero rasi al suolo i templi di Bel e Baalshamin, antichi di duemila anni, la facciata del teatro romano, l'arco di trionfo, il tetrapilo e parti del colonnato; nella città irachena di Mosul furono distrutte la Grande Moschea di al-Nuri e la moschea del profeta Giona, e in Siria fu ridotto in cenere il monastero paleocristiano di Mar Elian; durante un terremoto a Katmandu la torre Dharahara crollò per la seconda volta; un terzo della Muraglia Cinese fu vittima di vandalismo ed erosioni [...]; in Guatemala s'insabbiò il lago di Atescatempa, un tempo noto per le sue acque verdeazzurre; l'arco di roccia della Finestra Azzurra precipitò nel Mar Mediterraneo davanti all'isola di Malta; nella Grande barriera corallina si estinse il ratto dalla coda a mosaico originario di Bramble Cay; l'ultimo maschio di rinoceronte bianco settentrionale fu soppresso all'età di quarantacinque anni [...]» (p. 7).

¹⁰ J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, cit., p. 12. «molteplici fenomeni di decomposizione e distruzione giocano un ruolo fondamentale» (p. 19).

¹¹ *Ivi*, p. 19. «La Terra è di per sé un cumulo di macerie di un futuro già trascorso» (p. 19).

Ciascuno dei dodici capitoli è dedicato a una diversa forma di sparizione, situata in uno spazio e in un tempo precisi. Ogni racconto si apre con una voce enciclopedica che fornisce le coordinate extratestuali dell'oggetto narrato e ne descrive le circostanze della scomparsa. La geografia del libro è volutamente disomogenea, un filo mnemonico lega luoghi remoti, tempi distanti e oggetti diversi; isole scomparse, edifici distrutti, specie estinte, opere e figure dimenticate. Quello che accomuna tutti questi racconti è la consapevolezza che ogni oggetto, ogni costruzione, ogni organismo è già in sé destinato alla rovina, che ogni creazione è una forma di distruzione. È inoltre innegabile, «dass der Tod und das mit ihm einhergehende Problem, wie mit der plötzlichen Abwesenheit eines Menschen bei gleichzeitiger Anwesenheit seiner Hinterlassenschaften, vom Leichnam bis zum herrenlosen Hab und Gut»¹² abbia fatto ricorrere l'essere umano a numerose azioni di diverso tipo nella storia della nostra specie.

La nostra insistenza nel raccontare mondi catastrofici futuri viene secondo Schalansky principalmente dalla nostra paura della morte, dall'imprevedibilità del futuro che ci porta a manipolare il passato. Tentativi di avere controllo emotivo delle catastrofi tentando di prevederle, con una fiducia illuminista nel progresso e nella linearità del tempo. Il presagire catastrofi credendosi così immuni in qualche modo dai loro effetti, il bisogno impellente di interpretare il futuro incollandolo al presente. Il discorso sulle catastrofi è caratterizzato da un futuro che ancora non è, eppure è già stato, nel nostro tentativo di prevedere, nelle nostre premonizioni¹³ volte a interpretare una catastrofe che sarà, non soffermandoci spesso a sufficienza su quelle che sono già in corso.

Esperire la perdita

Nel primo racconto della raccolta, *Tuanaki*, Schalansky racconta di un'isola che doveva trovarsi a circa 200 miglia marine a sud dell'isola di Rarotonga e a circa 100 miglia marine a sud-ovest dell'isola di Mangaia e che si pensa sia stata inghiottita dall'acqua nel

¹² *Ivi*, p. 13. «che la morte – e il problema a cui è legata, cioè come gestire allo stesso tempo l'assenza improvvisa di una persona [o di un luogo] e la presenza dei suoi lasciti, nelle sue rovine» (p. 19).

¹³ E. HORN, *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*, Columbia University Press, New York 2018, p. 178.

corso di un maremoto tra il 1842 e il 1843, nonostante sia stata cancellata dalle carte nautiche solo nel 1875. Per “arrivare” a Tuanaki, Schalansky parte dall’incontro, durante una ricerca d’archivio, con un dettaglio marginale, una piccola isola chiamata Ganges, di cui fino a quel momento ignorava l’esistenza. Questo primo incontro casuale con una traccia geografica la spinge ad avviare una ricerca sulle isole che, un tempo registrate nelle carte nautiche, oggi non esistono più.¹⁴ Tra queste, anche Tuanaki: un’isola che compare in alcune mappe di esplorazioni navali e che affascina l’autrice per una nota riportata da un viaggiatore, secondo cui gli abitanti «wäre das Kämpfen gänzlich unbekannt und das Wort Krieg in keiner seiner ungunen Bedeutungsschichten geläufig gewesen».¹⁵

E da questo frammento che prende avvio la narrazione, nella quale diventa progressivamente impossibile distinguere la realtà storica dalla finzione. «So erschien Tuanaki vor mir»,¹⁶ scrive Schalansky, spostando il punto di vista della narrazione a bordo di una nave nel 1777, sulla quale si trova l’esploratore britannico James Cook; colui che diede il nome alle Isole Cook, di cui Tuanaki avrebbe dovuto far parte. Cook, tuttavia, sembra mancare l’isola per un soffio, e la sua esistenza rimane sospesa tra la leggenda e la documentazione scientifica.

Il racconto procede intrecciando fonti storiche, testimonianze di viaggio e invenzione letteraria, fino a trasformarsi in una vera e propria narrazione ipotetica: un’ipotesi sull’esistenza di ciò che è scomparso, un esercizio di immaginazione documentaria che oscilla tra archivio e mito. Verso la fine il racconto ci porta sulle rive dell’isola, nell’incontro tra gli esploratori e gli abitanti di quell’isola sospesa:

»Warum kommt er nicht an Land?«, fragte der Mann, ohne die Miene zu verziehen. Um seinen Hals baumelte das Muschelhorn.

»Er hat Angst, ihr könntet ihn töten.« Stille kam auf, und für einen kurzen Moment schien die Brandung gefährlich nah. Der Alte sah ins Blätterwerk des Waldes.

¹⁴ Con un espediente narrativo che ricorda quello che ha portato Schalansky a scrivere il suo libro *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009), nel quale racconta di isole remote però ancora esistenti.

¹⁵ J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, cit., p. 30 «non conoscevano la pratica della lotta, e la parola guerra era ignota in tutte le sue accezioni negative» (p. 32).

¹⁶ *Ivi*, p. 31. «Così mi apparve Tuanaki» (p. 33).

Endlich sagte er vollkommen ruhig: »Wir wissen nicht, wie man tötet. Wir wissen nur, wie man tanzt.«¹⁷

Qui la dimensione utopica e quella della perdita coincidono: l'isola, luogo reale e al contempo fittizio, diventa simbolo di un'alterità pacifica e irrimediabilmente scomparsa. La sua assenza non rappresenta soltanto la sparizione di un luogo geografico, ma la perdita di una possibilità etica e immaginativa; un frammento di mondo che resiste solo nella narrazione, nel quale le persone avevano osato sostenere «dass eine andere Welt möglich sei»¹⁸ e che si potesse vivere in una «Land, das keine Erinnerung kannte, sondern nur die Gegenwart, ein Land, in dem Gewalt, Not und Tod vergessen, in dem sie unbekannt waren».¹⁹

Il racconto successivo, *La tigre del Caspio*, permette di osservare come la poetica della perdita di Schalansky si intrecci a una riflessione più ampia sull'estinzione e al ruolo antropocentrico nel cambiamento dei territori e della vita sulla Terra. Il racconto si concentra sulla tigre del Caspio, un animale che viveva nel bacino dell'alto Aras, sulle rive meridionali e orientali del Mar Caspio. Esemplari della sua specie furono avvistati l'ultima volta nel 1964. L'oggetto scomparso che si configura come espediente narrativo è in questo caso duplice: scomparsa è la specie, estinta a causa della caccia e della distruzione del suo habitat, ma scomparso è anche l'unico esemplare tassidermizzato di tigre del Caspio, distrutto in un incendio al museo di Tashkent.

L'immagine con cui l'autrice apre il racconto è una fotografia del 1899, rinvenuta negli archivi della Staatsbibliothek di Berlino, che ritrae uno degli ultimi esemplari di tigre del Caspio in cattività presso lo zoo della città. Dopo questo inquadramento scientifico, la narrazione si sposta indietro nel tempo, fino all'antica Roma, durante le celebrazioni funebri per la madre dell'imperatore Claudio, che si sarebbero svolte nell'anfiteatro cittadino. Per l'occasione era previsto

¹⁷ *Ivi*, p. 43. «Perché non scende a terra?» chiese l'uomo senza batter ciglio. Una conchiglia a forma di corno gli penzolava al collo. «Ha paura che possiate ucciderlo». Calò il silenzio, e per un breve momento i cavalloni sembrarono pericolosamente vicini. Il vecchio scrutò il fogliame del bosco. Infine disse serafico: «Noi non uccidiamo. Sappiamo solo ballare» (p. 43).

¹⁸ *Ivi*, p. 30 «che fosse possibile un mondo diverso» (p. 32).

¹⁹ *Ivi*, p. 31 «terra che non conoscesse la memoria, ma solo il presente, un paese in cui dimenticare violenza, miseria e morte, dove queste fossero sconosciute» (p. 33).

che un combattimento tra due belve precedesse i giochi gladiatori, e per questo alcuni trafficanti furono incaricati di catturare una tigre del Caspio femmina da destinare al “circus”. Schalansky ricostruisce come, in quell’epoca, non solo la tigre del Caspio, ma numerosi esemplari di altre specie rare ed esotiche, venissero deportati dai loro habitat naturali verso Roma, in un processo di violenza e spettacolarizzazione del potere. L’esposizione degli animali esotici davanti al popolo costituiva, nell’antica Roma, una rappresentazione tangibile della potenza imperiale, della sua capacità di raggiungere luoghi remoti e da lì prendere e portare via ciò che era ritenuto necessario alla costruzione del potere simbolico e materiale dell’imperatore. In un passaggio che descrive gli animali “utilizzati” nel circus, leggiamo:

Von den fernen Rändern des Reichs stammen sie; die Panther, Löwen und Leoparden aus Mauretanien, Nubien und den gätulischen Wäldern, die Krokodile aus Ägypten, die Elefanten aus Indien, die wilden Eber von den Ufern des Rheins und die Elche aus den Sümpfen des Nordens. Sie kommen in Schiffen mit Rudern und Segeln, bei Sturzregen, Hitze und Hagelschlag, elend vom Seegang, mit blutigen Tätzen und stumpf geschliffenen Zähnen, in Verschlägen aus rohem Ulmen- und Buchenholz, gleich Kriegsgefangenen und verurteilten.²⁰

Questa ricognizione dei percorsi della tratta di animali fa da specchio a un altro passo narrativo che appare poche pagine prima, nel quale viene descritta la maestosità dell’impero attraverso l’elogio della sua capacità di sottomissione di tutte le popolazioni considerate “altre”:

Das Reich der Römer war groß und ausgefranst in alle Richtungen des Himmels. Sie hatten nicht nur die Latiner, die Volsker, die Äquer, die Sabiner und Etrusker unterworfen, sondern auch die Makedonier, die Karthager und Phryger geschlagen, selbst die Syrer und Kantabrer besiegt — und nun sogar dieses Untier gebändigt wie ein

²⁰ *Ivi*, p. 53. «Provengono dai confini remoti dell’Impero: le pantere, i leoni e i leopardi dalla Mauretania, dalla Nubia e dalle foreste getuliche, i coccodrilli dall’Egitto, gli elefanti dall’India, i cinghiali selvatici dalle rive del Reno e gli alci dalle paludi del Nord. Arrivano su barche a remi e a vela, sotto gli acquazzoni, con il caldo soffocante e la grandine, indeboliti dal viaggio in mare, con le zampe sanguinanti e i denti smussati, in rimesse di legno grezzo di olmo e faggio, trasportati come prigionieri di guerra e criminali condannati» (p. 53).

Barbarenavolk, ihm mit Peitsche und Brechstange sein wildes Wesen ausgetrieben, mit Ziegen- und Kaninchenfleisch sein Zutrauen erschlichen und ihm dafür wie allen Unterworfenen Schonung gewährt.²¹

Queste sezioni quasi speculari stabiliscono un parallelismo netto tra il dominio sull'animale e quello sull'essere umano appartenente ad altre società: la conquista e la sottomissione diventano categorie che accomunano le relazioni di potere all'interno della specie e tra le specie. L'estinzione della tigre del Caspio, così come la distruzione dell'esemplare museale, non sono soltanto eventi naturali o accidentali, ma il risultato di un paradigma di dominio in cui violenza coloniale, economica e simbolica esercitata sull'uomo affonda nella stessa logica di dominio applicata al mondo animale e naturale.

Sia *Tuanaki* che *La tigre del Caspio* mettono in luce come la perdita, in *Inventario di alcune cose perdute*, non sia soltanto materiale ma epistemica: ciò che scompare non è soltanto un'isola o una specie, ma un modo di vedere e di abitare il mondo. Con la sparizione dell'isola Tuanaki, e forse delle persone che la abitavano, è venuta meno un modo altro possibile di vivere la terra, di costituire comunità umane. La cronaca romanzata dell'esplorazione navale diventa una riflessione sulla capacità della società occidentale di far scomparire tutto ciò che non le somiglia, mentre colonizza anche epistemicamente i territori che attraversa, del suo configurarsi come una macchina normalizzatrice, che generalizza ed esige una precisione che non le permette di accettare le forme di vita le cui esistenze non siano normate precisamente e che «tende ad eliminare gli individui imprecisi secondo il suo punto di vista, e a riclassificare nuovamente gli altri, senza riguardo per il passato, né per il futuro della specie».²²

L'estinzione della tigre del Caspio si intreccia alla storia del dominio umano e alla riduzione della vita animale a spettacolo o trofeo.

²¹ *Ivi*, p. 51 «L'impero dei Romani era grande e si estendeva in tutte le direzioni. Non solo avevano sottomesso i Latini, i Volsci, gli Equi, i Sabini e gli Etruschi, ma avevano sconfitto anche i Macedoni, i Cartaginesi e i Frigi, perfino i Siriani e i Cantabri, e ora, come un popolo di barbari, avevano domato anche quel mostro, estirpandone la natura selvaggia a suon di frusta e piede di porco, guadagnando la sua fiducia con pelli di capre e conigli, concedendogli in cambio l'indulgenza, come a tutti i sottomessi» (p. 51).

²² P. VALÉRY, *Propos sur l'intelligence*, in Id., *Oeuvres*, vol. 1, Livre de Poche, Paris 2016 [1925], p. 1867 [tr. mia]

La modernità occidentale è dispositivo che naturalizza la violenza: la conquista diventa conoscenza, la sopraffazione si traveste da curiosità, la distruzione assume la forma del progresso, nella costruzione di una narrazione che racconta ogni forma di vita e collettività non umana come “altro”, poiché a un certo punto della storia, come descrive Gayatri Spivak, «una spiegazione e narrazione della realtà si sono consolidate come normative»²³ e quindi come universalmente valide, naturalizzate oltre la natura.

I due racconti rappresentano a mio avviso una riflessione a dittico sulla violenza coloniale sul processo di naturalizzazione di un certo tipo di civiltà e di normalizzazione di una specie e una determinata forma sociale su qualunque altra, tracciando una genealogia del potere.

Attraversando degli spazi sovrascritti

Verso la fine della raccolta troviamo il racconto *Il porto di Greifswald*, nel quale Schalansky intreccia la dimensione autobiografica con quella storico-paesaggistica. La “cosa perduta” evocata in questo capitolo è un’opera di Caspar Friedrich, dal titolo omonimo al racconto, oggi conosciuta soltanto attraverso alcune riproduzioni, poiché l’originale fu distrutto nell’incendio del Glaspalast di Monaco nel 1931. L’oggetto della perdita non è però davvero solo il dipinto, quanto piuttosto anche il suo soggetto, nella forma della sua passata fissità su tela: il porto stesso.

Questo racconto è una sorta di diario di un cammino che l’autrice fa, iniziando nella ricerca della sorgente del fiume Ryxk, con la volontà di percorrerlo fino alla sua foce, passando attraverso i boschi che circondano Greifswald, nella Pomerania Anteriore, regione dove è nata.

Das Schwierige ist nicht, den Ursprung zu finden, sondern ihn zu erkennen. Ich stehe an einer Weide, in der Hand eine Landkarte, die mir nicht hilft. [...] Was habe ich erwartet? Eine sprudelnde Quelle? Eine Hinweistafel? Ich schaue noch einmal auf die Karte, suche die blaue, lose Linie, die in der Eierschalenfarbe des offenen Geländes

²³ G. SPIVAK, *Can the subaltern speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, P. Williams – L. Chrisman (cur.), Columbia University Press, New York 1994, p. 76.

unterhalb der grün markierten Fläche eines Waldgebiets ihren Anfang nimmt. Gut möglich, dass der wahre Ursprung dort oben zu suchen ist [...].²⁴

La narrazione è caratterizzata dalla forte impossibilità di riconoscere gli spazi che vengono attraversati a causa della deforestazione, del cambiamento climatico, delle guerre. «Wahrscheinlich», si dice l'autrice, «ist dieses ausgesprochen unscheinbare Rinnsal tatsächlich das, wonach ich suche: die Quelle des Rycks, jenes alten Hildaflusses, der viele Kilometer meerwärts den Hafen Greifswalds speist».²⁵

La città di Greifswald, in seguito alla Guerra dei Trent'anni, attraversò nei secoli successivi una lunga fase di crisi. Solo dopo l'insediamento nella Repubblica Democratica Tedesca iniziò un graduale processo di ripresa urbana, interrotto però, dopo la riunificazione, da un nuovo fenomeno migratorio verso ovest che ne causò un sensibile spopolamento. La passata presenza delle saline in prossimità della foce del Ryck portò inoltre a un disboscamento intenso. Il paesaggio che Schalansky incontra, segnato dai cambiamenti climatici, dall'interramento del fiume, dalle guerre e dai residui industriali, è ormai irriconoscibile rispetto a quello fissato nel dipinto di Friedrich.

Quando infine raggiunge il porto, Schalansky si confronta con un paesaggio radicalmente mutato; il luogo che dà il titolo al racconto non esiste più nella realtà, né nella sua raffigurazione pittorica. In questo racconto gli elementi umani, animali e ambientali coesistono come parti di un unico sistema in trasformazione e mutamento, e subiscono collettivamente le conseguenze dell'agire umano e dello sfruttamento intensivo dei territori e delle risorse. Questi luoghi raccontati, che conservano le tracce del tempo non come eredità ma come residuo, incarnano una "ecologia letteraria", come descritta da Serenella Iovino, in cui «le tracce della vita consumata sono inevitabil-

²⁴ J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, cit., p. 173 «La difficoltà non risiede nel trovare l'origine ma piuttosto nel riconoscerla. Mi trovo su un prato, in mano ho una carta geografica che non mi è di nessun aiuto. [...] Cosa mi aspettavo? Una sorgente spumeggiante? Un cartello con delle indicazioni? Guardo di nuovo la carta, cerco la morbida linea blu che nasce sul terreno color guscio d'uovo al di sotto di una zona boscosa evidenziata in verde. È alquanto probabile che la vera origine sia da ricercare lassù [...]» (p. 173).

²⁵ *Ivi*, p. 174 «Probabilmente, quello che cerco è proprio questo rigagnolo insignificante: la sorgente del Ryck, l'antico fiume Hilda, che molti chilometri più in là, verso il mare, sbocca nel porto di Greifswald [...]» (p. 174).

mente depositate nell'ambiente». ²⁶ In questa prospettiva, il racconto diventa un esercizio di memoria ecologica: un tentativo di riconoscere, nel paesaggio degradato, le stratificazioni della perdita e le possibilità di una nuova relazione tra storia, materia e narrazione.

L'idea di uno spazio irricognoscibile e per certi versi *sovrascritto* è presente in tutti gli altri racconti del volume, che procede con la fantasia scientifica settecentesca che si intreccia alla costruzione di un mito paleontologico (*L'unicorno di Guericke*, nelle Alpi del Vallese); con la rovina di un edificio barocco che segna la fine di un'epoca estetica (*Villa Sacchetti*, nella Valle dell'Inferno); e con la fotografia perduta che diventa riflessione sulla fragilità dell'immagine e del ricordo (*Il ragazzo vestito di blu*, Manhattan). Seguono la dispersione della voce poetica nei frammenti del tempo (*I carmi d'amore di Saffo*, a Lesbo), la distruzione del patrimonio aristocratico tedesco (*Il castello dei von Behr*), l'oblio di una religione e del suo sapere (*I sette libri di Mani*, a Babilonia). Negli ultimi capitoli, *L'enciclopedia nel bosco* ri-evoca un sapere naturale che resiste a ogni tentativo di sistematizzazione, *Il Palazzo della Repubblica* (DDR) registra la dissoluzione di un intero sistema ideologico e la manipolazione visiva della cronistoria di una città, e il racconto de *I disegni della luna di Kinau* chiude con un gesto poetico in cui la contemplazione celeste diventa metafora della memoria che svanisce.

Attraverso un'operazione poetica composta da elementi intra ed extratestuali, segmenti speculativi, narrazioni, cronaca di viaggio e autobiografia, con *Inventario di alcune cose perdute* Schalansky porta avanti una riflessione sulla perdita come esperienza di vita, sulla necessità di comprendere e coinvolgere la perdita nell'esperienza umana. Nel collocare sempre con estrema precisione ogni racconto all'interno delle sue coordinate spazio-temporali, Schalansky fa un'operazione interessante di riflessione sui concetti stessi di spazio e tempo. L'opera ci invita anche a riflettere su quanto il nostro sguardo, nell'attraversare gli spazi, si posi spesso su luoghi di perdita, su territori sovrascritti dal tempo e nella materia stessa del tempo. In alcuni casi tale stratificazione si manifesta in modo più visibile, benché talvolta manipolata – come nella piazza dove un tempo sorgeva il Palast der Republik –, ma ovunque suggerisce che abitare il presente significhi anche riconoscere le assenze che lo costituiscono in una dialettica tra assenza e presenza.

²⁶ S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, p. 30.

La fine del (nostro) mondo

Quando parliamo di “fine del mondo” intendiamo quasi sempre in realtà la fine del *nostro* mondo, degli esseri umani, della specie a cui apparteniamo. A ben guardare, molte fini del mondo si sono già verificate, molte specie non esistono più, molti mondi sono spariti e sulle loro rovine ne abbiamo costruiti altri, a volte volendo cancellare la memoria di quelli andati dispersi. L’attenzione ossessiva rivolta al futuro come oggetto della nostra speranza o delusione, quando non ci paralizza nel discorso catastrofistico della distopia, ci fa sempre più dimenticare dei mondi che esistono, che potremmo pensare a come abitare il presente in un altro modo.

Durante una conferenza all’università di Buenos Aires nel 2003, Slavoj Žižek insisteva sulla necessità di reinventare l’utopia²⁷ in risposta a un mondo che ci vuole convincere che non esiste altra strada se non quella che stiamo percorrendo. Spostare lo sguardo dalla prospettiva antropocentrica e osservare l’esistente come un insieme di esseri viventi che intrecciano il loro cammino sulla terra può aiutarci a pensare il mondo come uno spazio di possibilità, invece che come una serie di norme da seguire e subire. E se lo sguardo al futuro catastrofistico raccontato dalle distopie ci paralizza, Schalansky ci invita a fare un percorso sublimato e a considerare il passato come spazio di una possibilità diversa.

Le pagine di Schalansky invitano a non cercare di prevedere, a non annullare il presente in un futuro bloccato, ma di abitare la fine e la perdita, osservando anche il passato come elemento generativo e non bloccando il nostro sguardo su una prospettiva di temporalità lineare. La percezione del tempo che emerge da queste narrazioni non è più lineare né progressiva, ma stratificata. È un’idea di rottura dell’ordine cronologico progressivo che già agli inizi del secolo scorso era stata ampiamente teorizzata,²⁸ e che è ben radicata nella letteratura e nella filosofia di area germanofona, e che risuona in maniera attualizzata negli scritti di teorici più specificamente concentrati su temi legati all’antropocene e ai cambiamenti climatici come Dipesh Chakrabarty, il quale osserva che nell’Antropocene la distinzione tra

²⁷ A. TAYLOR, *Žižek!*, Zeitgeist Films, New York 2005, 03:34:03-04:21:01.

²⁸ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, tr. it. G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2025 [1925] p. 25.

tempo umano e tempo geologico si dissolve,²⁹ producendo un intreccio di durate eterogenee che rende impossibile pensare la storia come successione ordinata di eventi vivi già su più di una scala temporale. La consapevolezza ecologica è disorientante proprio a causa di queste scale multiple.

Anche la prospettiva postumana ci consente di interrogare criticamente la temporalità lineare e teleologica che struttura gran parte delle narrazioni post-apocalittiche contemporanee. Se in esse, come ho accennato all'inizio, il futuro appare come spazio esclusivo della catastrofe – e l'immaginazione viene intrappolata in una visione dell'avvenire come mera estensione del presente in rovina – al contrario, il pensiero postumano propone una riconfigurazione ontologica del soggetto e della storia, fondata su un paradigma relazionale e non antropocentrico.³⁰ L'umano non costituisce più il centro ordinatore del mondo, ma una delle molteplici forme del vivente che coesistono in una rete di interdipendenze materiali e temporali. Le riflessioni ecofemministe in questo senso sono essenziali, poiché considerano il concetto di post-umano non come fine della specie umana, ma come creazione di un altro tipo di specie umana che possa coesistere con le altre specie non fondando la propria esistenza sulla violenza, l'annientamento, l'annichilimento dello spazio e delle specie esistenti, superando la dicotomia che vede la natura e l'essere umano come elementi distinti.³¹

L'opera di Judith Schalansky può essere collocata all'interno di questo orizzonte, pur compiendo un passo parallelo, per certi versi ulteriore: *Inventario di alcune cose perdute* non si limita a sovvertire l'orizzonte futuristico e distruttivo del discorso apocalittico, bensì spezza la concezione cronologica del tempo progressivo, mettendo in crisi la linearità temporale su cui esso si fonda. Schalansky riflette su come «non [sia] il futuro ma il passato a rappresentare un autentico spazio di possibilità»³², ovviamente non con gli intenti iconoclasti e di manipolazione totalitaria con cui spesso, anche nella storia recente, si

²⁹ D. CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Theses*, «Critical Inquiry» n. 35, vol. 2 (2009), p. 201.

³⁰ Per una riflessione più ampia, suggerisco la lettura degli articoli di Giulia Rignano e di Claudia Cerulo (specialmente nella parte introduttiva) in questo volume.

³¹ S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010, pp. 15-19.

³² J. SCHALANSKY, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p. 19.

è utilizzato. Il passato, lungi dall'essere luogo della perdita irrimediabile, diventa in Schalansky uno spazio di possibilità che è anche – per noi – la possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo. Si abbraccia qui la consapevolezza che tutto sia sempre in costante mutamento, «compresa la nostra capacità di sopravvivere» e che confrontarsi con «l'indeterminatezza, la natura non pianificata del tempo, fa paura, ma riflettere sulla precarietà rende evidente che l'indeterminatezza rende anche possibile la vita».³³

Mentre lavoravo a questo articolo la Striscia di Gaza veniva progressivamente rasa al suolo, la popolazione palestinese continua a subire uno sterminio genocidiario.³⁴ In Congo, Sudan, Ucraina e altri luoghi del mondo ci sono guerre che ancora si basano sulla colonizzazione di popoli e territori. Nel 2025, i danni assicurati causati da catastrofi naturali hanno raggiunto la cifra record di 145 miliardi di dollari.³⁵ Abbiamo raggiunto a livello ecologico il settimo limite planetario (su 9): l'acidificazione degli oceani.³⁶ Eppure milioni di persone in tutto il mondo si mobilitano per prendere posizione contro guerre, genocidi, dittature, per chiedere diritti e una vita degna per tutti.

L'ossessione per un futuro catastrofico, oltre a paralizzarci nella convinzione di non avere possibilità e *agency*, sposta la nostra attenzione da ciò che viviamo nel presente, dalla necessità di dotarci di strumenti sempre nuovi per analizzarlo, per prendere posizione, anche alla luce della sua collocazione temporale. Confrontarsi con l'indeterminatezza significa anche non chiudere gli eventi in una successione che distingue nettamente il passato e il futuro, e che ci fa osservare il

³³ A. LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2021, p. 20 [tr. mia].

³⁴ F. ALBANESE, *Anatomy of a Genocide – Report of the Special Rapporteur on the situation of human rights in the Palestinian territory occupied since 1967 to Human Rights Council*, «United Nations», 2025 <https://www.un.org/unispal/document/anatomy-of-a-genocide-report-of-the-special-rapporteur-on-the-situation-of-human-rights-in-the-palestinian-territory-occupied-since-1967-to-human-rights-council-advance-unedited-version-a-hrc-55/>.

³⁵ AA.VV., *sigma 1/2025: Natural catastrophes: insured losses on trend to USD 145 billion in 2025*, «Swiss Re Institute», 2025 <https://www.swissre.com/institute/research/sigma-research/sigma-2025-01-natural-catastrophes-trend.html?>

³⁶ PLANETARY BOUNDARIES SCIENCE (PBScience), *Planetary Health Check 2025*, Potsdam Institute for Climate Impact Research (PIK), Potsdam 2025 <https://www.planetaryhealthcheck.org/>.

presente solo in quanto spazio di preparazione di un futuro devastato, quanto piuttosto di rivolgerci altrove, cercando gli strumenti per costruire un futuro diverso, scegliendo percorsi alternativi. La scrittura di Schalansky, nell'invito a un'attenzione radicale al presente, elabora una forma di ontologia della sopravvivenza, in cui la fine si traduce in continuità vitale e la materia, lungi dall'essere residuo inerte, si configura come agente di relazione e di conoscenza. In tal modo, Schalansky disarticola la paralisi immaginativa prodotta dal discorso catastrofico e apre la via a una diversa modalità di abitare il tempo, non più orientata dal vettore del progresso, ma da una logica di coesistenza, metamorfosi e durata.

Bibliografia

- AA.VV., *sigma 1/2025: Natural catastrophes: insured losses on trend to USD 145 billion in 2025*, «Swiss Re Institute», 2025 <https://www.swissre.com/institute/research/sigma-research/sigma-2025-01-natural-catastrophes-trend.html?>
- S. ALAIMO, *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, Bloomington 2010.
- F. ALBANESE, *Anatomy of a Genocide – Report of the Special Rapporteur on the situation of human rights in the Palestinian territory occupied since 1967 to Human Rights Council*, «United Nations», 2025. <https://www.un.org/unispal/document/anatomy-of-a-genocide-report-of-the-special-rapporteur-on-the-situation-of-human-rights-in-the-palestinian-territory-occupied-since-1967-to-human-rights-council-advance-unedited-version-a-hrc-55/>.
- W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, tr. it. G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2025.
- D. CHAKRABARTY, *The Climate of History: Four Theses*, «Critical Inquiry» vol. 35, n. 2 (2009), pp. 197-222.
- P. FRIEDERICI, *Beyond Climate Breakdown Envisioning New Stories of Radical Hope*, MIT Press, Cambridge MA 2022.
- E. HORN, *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*, Columbia University Press, New York 2018.
- S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015.
- A. LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2021.
- S. MICALI, *I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila*, «Narrativa» n. 43 (2021), p. 7.
- T. MORTON, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- F. MUSSGNUG, *Naturalizing apocalypse: Last men and other animals*, «Comparative Critical Studies» vol. 9, n. 3 (2012).
- PLANETARY BOUNDARIES SCIENCE, *Planetary Health Check 2025*, Potsdam Institute for Climate Impact Research (PIK), Potsdam 2025 <https://www.planetaryhealthcheck.org/>.
- N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.

- J. SCHALANSKY, *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2018.
- , *Inventario di alcune cose perdute*, tr. it. F. Pantanella, Nottetempo, Milano 2020.
- C. SMITH, *Climate Change and Culture: Apocalypse and Catharsis*, «Ethics and the Environment» n. 26 (2022), pp. 1-27.
- G. SPIVAK, *Can the subaltern speak?*, in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, P. Williams, L. Chrisman (cur.), Columbia University Press, New York 1994.
- A. TAYLOR, *Žižek!*, Zeitgeist Films, New York 2005.
- P. VALÉRY, *Propos sur l'intelligence*, in Id., *Oeuvres*, vol. 1, Livre de Poche, Paris 2016 [1925].

INDICE

- 7 Introduzione
Elisabetta Abignente, Claudia Cerulo
Rachele Cinerari, Valentina Sturli
- 15 Una materia materiale
Il virtuale e la fine della differenza in Karen Barad
Giulia Rignano
- 31 Corpi, nature e tecnologie
tra capitale avanzato e “nuovi” fascismi
Elisa Bosisio
- 57 «I think I’m turning a dog»: una critica femminista
e antispecista a *Nightbitch* di Rachel Yoder
Giulia Fabbri
- 75 La vita magica delle pietre
Agentività della materia e transbiologia nella fiaba
Carolina Pisapia
- 95 Archivi speculativi e portali su flussi di co-divenire
postumani: *L’Impulso* Lidia Yuknavitch
Arianna Preite
- 119 The Day After Yesterday. Scenari apocalittici
e resistenze in Alice Rohrwacher
Alice Parrinello

- 137 Metamorfosi acquatiche ecotransfemministe e decoloniali
Chiara Xausa
- 155 Corpi selvaggi e paesaggi porosi nel graphic novel
La saggezza delle pietre di Thomas Gilbert
Claudia Cerulo
- 177 Perdita e sopravvivenza in *Verzeichnis einiger Verluste*
di Judith Schalansky
Rachele Cinerari

l^alangue

Studio grafico e impaginazione
www.lalangue.it



Finito di stampare per conto di Orthotes
da DBOOK
nel mese di gennaio 2026