

# 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*.

Pubblicazione 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](http://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

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”.<sup>1</sup>

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»<sup>2</sup>, 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:<sup>3</sup> così la memo-

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

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

**I**n 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.

<sup>4</sup> «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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> È però soprattutto la

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

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup> 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»<sup>9</sup> – 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

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

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

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.*<sup>11</sup>

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-

<sup>10</sup> *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].

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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*

<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup> di Angela Sarratore, che racconta le critiche di suffragiste, afroamericanæ e immigratæ cinesi alla costruzione della Statua della Libertà come falsa promessa.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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-

<sup>16</sup> 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].

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 15.

priamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso bale-  
na nell’istante di un pericolo»<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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»<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> L’approccio non è antropologico o etnografico,

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

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> L. YUKNAVITCH, *L’Impulso*, cit., p. 83.

<sup>22</sup> 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”<sup>23</sup> 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

<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

**L**a 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

<sup>25</sup> 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].

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

Da questo momento in poi i movimenti nell'oceano assumono un'importanza ancora più centrale, configurandosi come la principale fonte di «materializzazione-spazio-temporale».<sup>28</sup> 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

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>28</sup> 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»<sup>29</sup>, 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 Barad<sup>30</sup> e Derrida<sup>31</sup>; in continuità con l'idea che il passato sia sempre profondamente implicato e che agisca materialmente sul presente.<sup>32</sup> «Il passato è sempre al tempo presente quando affiora dalla sua memoria. Come un film, le immagini sono accelerate».<sup>33</sup> 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"<sup>34</sup> con cui generare sorellanza e comunione, in una prima fase di smarrimento dopo la perdita del

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

<sup>30</sup> *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».

<sup>31</sup> 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.

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

<sup>33</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 73.

<sup>34</sup> 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».<sup>35</sup> Come tutti i binarismi, in piena ottica neomaterialista e queer, i confini tra vita e morte come terreni opposti sono abbattuti dal romanzo,<sup>36</sup> 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».<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 73.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 66.

<sup>38</sup> 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». <sup>39</sup> 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», <sup>40</sup> 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.” <sup>41</sup>

<sup>39</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 74.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *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 simpoiesi<sup>42</sup> 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»<sup>43</sup>), 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»<sup>44</sup>). 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.»<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> L. YUKNAVITCH, *L'Impulso*, cit., p. 51.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 257.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>46</sup> 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"<sup>47</sup>, 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.<sup>48</sup>

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 sbrogia come una matassa. Attraverso il dialogo con Bal la protagoni-

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> *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!».<sup>49</sup> 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». <sup>50</sup> *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

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup>

#### 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-

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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].