

SESSIONE 8

*GEOGRAFIA E FABULAZIONI.
IMMAGINARI SPAZIALI E
ALTERNATIVE POSSIBILI*

GABRIELLA PALERMO*, ALICE SALIMBENI**, ANDREA SIMONE***

GEOGRAFIA E FABULAZIONI. IMMAGINARI SPAZIALI E ALTERNATIVE POSSIBILI

In questo particolare momento storico assistiamo, da una parte, a una progressiva mancanza di fiducia per il futuro, dall'altra alla crescente necessità di immaginare alternative divergenti. L'immaginazione geografica (Dematteis, 2021) è uno degli elementi di congiunzione tra il presente "effettivo" e il futuro "possibile" (McFarlane, 2011). Senza riconoscere l'importanza dell'immaginazione non è possibile costruire e praticare altri mondi fuori da quelli raccontati dalla narrazione dominante – e quindi considerare e creare alternative sociali e spaziali a quelle contemporanee che non riproducano la storia singola del mondo in cui il protagonista è il soggetto umano, maschio, bianco, eterosessuale. L'introduzione dell'elemento immaginativo è centrale all'interno del recente *creative turn* (Hawkins, 2019) e delle *geohumanities*, mentre gli approcci femministi, nello specifico, vedono nelle storie non soltanto strumenti per descrivere o raccontare il mondo, ma strumenti trasformativi del reale, immediatamente politici (Gibson-Graham, 2008). È in questo senso che ci interessiamo di fabulazioni (Haraway, 2019), ovvero di quelle storie che scavano interstizi nel nostro mondo, amplificando le prospettive e costruendo contronarrazioni che si fanno pratica di immaginazione e costruzione di altri mondi (Palermo, 2021; Palermo e Salimbeni, 2023; Salimbeni, 2022; Mezzapelle *et al.*, 2021).

È a partire dalla tessitura di questi posizionamenti, questi metodi, questi interessi tra noi condivisi che è nata la sessione "Geografia e fabulazioni. Immaginari spaziali e alternative possibili". Una sessione alla ricerca di storie potenziali e trasformative nelle geografie in Italia che si pongono come obiettivo la possibilità di scavare e co-compostare altri mondi senza cedere al cinismo della catastrofe di un mondo in frantumi, ecologicamente, politicamente, socialmente, culturalmente, geograficamente. Scopo della sessione era dunque interrogare il tema delle fabulazioni geografiche attraverso presentazione di casi studio, esperienze empiriche (programmate, in corso o concluse) o produzione di narrazioni e storie sullo spazio per mezzo di metodologie creative (in formato testuale, visuale e performativo) guardando a contributi che trattassero di narrazione dal margine urbano; narrazioni multispecie delle geografie più-che-umane e postumane; geografia e fiction, geografie letterarie, fabulazioni speculative; narrazioni intersezionali, *storytelling* e femminismo; spazio, corpo e presa di parola; narrazioni di conflitti sociali e/o ambientali; fiction come pratica di ricerca, autoetnografie, metodi creativi.

Il contributo di Marco Nocente "Narrare il carcere. La visita di una prigione museo e la storia di un gatto guerriero" affronta le narrazioni carcerarie di una prigione-museo – il carcere "Le Nuove" di Torino – attraverso la storia scritta da un detenuto su Pasqualino, un gatto guerriero allevato dai brigatisti nelle sezioni di massima sicurezza. Pasqualino circola libero tra le celle e il muro di cinta, è un prigioniero anche lui, ma con spazi maggiori degli altri detenuti. La storia di Pasqualino aiuta a ripensare come narrare il carcere e i suoi spazi, catalizzando attorno a sé forme di solidarietà, ma anche rapporti di potere interspecie, assieme a numerosi aneddoti che rendono noti alcune dei problemi vissuti quotidianamente dai prigionieri.

Il contributo di Kristina Mamayusupova "Le rappresentazioni dello spazio nelle fiabe popolari russe. Proposte per un'indagine geoletteraria" propone un'indagine geoletteraria effettuata su un corpus di 41 fiabe russe, da cui emergono 11 tipologie di spazi fiabici. Dalla possibilità di riconoscere questi spazi deriva per ciascuno la capacità di ricrearli, in un atto fabulativo che genera nuove rappresentazioni e risignificazioni delle realtà.

Il contributo di Alessandra Bonazzi "La fantascienza di prossimità di Stanislaw Lem: *Solaris*" guarda al romanzo *Solaris* come fantascienza filosofica e fabulazione geografica. una potente FS harawayana "per stabilire alleanze e atterrare nelle *zone critiche* del nostro presente". Intessendo questa fabulazione con gli iper-oggetti di Morton, ciò che emerge è la possibilità di immaginare – e dunque progettare – altri atterraggi, altri modi di ri-abitare la Terra, altri spazi e tempi dalla perturbante "futuralità".

Il contributo di Elena Dell'Agnese "Geo-grafie animali": spazialità zoopoetiche fra antropocentrismo e antispecismo" guarda alle esperienze spaziali più-che-umane attraverso le *Critical Animal Geographies* e l'*Eco-critical Geopolitics* come possibilità di rompere il sistema di rappresentazione e di potere dell'antroparcato. I



romanzi *Flush: una biografia* di Virginia Woolf (1933) e *Truismes* di Marie Darrieussecq (1996) emergono così come storie trasformative del reale poiché, attraverso la biografia di un cane e la metamorfosi di una donna in scrofa, costruiscono una *affective atmosphere* che mentre moltiplica i punti di vista e le percezioni spaziali per mezzo delle geografie animali, erode lo sguardo dell'eccezionalismo umano (e la sua storia singola).

Infine, il contributo di Emanuele Frixia “Lo *spacing* di *Kobane Calling* e il suo mosaico spaziale” esplora le possibilità di nuove configurazioni spaziali che emergono nel *graphic novel* di Zerocalcare *Kobane Calling* e identifica il *comic* come un dispositivo, al contempo narrativo e politico, in grado di rompere con le rappresentazioni dominanti, sovvertendo i concetti di centralità, sovranità e confini.

Non tutti gli autori e le autrici hanno purtroppo partecipato alla pubblicazione degli atti, per cui si restituisce qui una piccola parte del ricco e ampio dibattito che ha avuto luogo nell'arco di due slots durante le giornate di Narrazioni/Narratives.

La sessione ha visto una grande partecipazione, sintomo dell'interesse – e probabilmente della necessità – crescente nella ricerca geografica di porsi all'interno di un campo di lavoro che dalle geografie femministe ai nuovi materialismi, dall'ecologia politica alle *environmental humanities* guarda alle storie, alle favole urbane, alle fabulazioni e alle FS harawayane (Haraway, 2019) – figurazioni del nodo imprescindibile tra fatto e finzione, dove FS sta per Fatto Scientifico, Fabula Speculativa, Figura Stringa, FantaScienza, Femminismo Speculativo – come strumenti simpoietici trasformativi del reale.

BIBLIOGRAFIA

- Dear M., Ketchum J., Luria S., Richardson D., a cura di (2011). *GeoHumanities: Art, history, text at the edge of place*. London-New York: Routledge.
- Dematteis G. (2021). *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*. Roma: Donzelli.
- Gibson-Graham J.K. (2008). Diverse economies: Performative practices for “other worlds”. *Progress in Human Geography*, 32(5): 613-632. DOI: 10.1177/0309132508090821
- Haraway D.J. (2019). *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Roma: Nero.
- Hawkins H. (2019). Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework. *Progress in Human Geography*, 43(6): 963-984.
- McFarlane C. (2011). Assemblage and critical urbanism. *City*, 15(2): 204-224. DOI: 10.1080/13604813.2011.568715
- Mezzapelle D., Simone, A., Tabusi, M. (2021). Geonauti: l'innovazione umanistica, il fumetto e la didattica per connessioni di idee, di luoghi e di passioni. *Ambiente, Società, Territorio. Geografia nelle scuole*, LXVI(1-2): 29-40.
- Palermo G. (2021). Narrazioni dagli interstizi. Lidia Curti e le fabulazioni dei femminismi. *Etnografie del contemporaneo*, 4: 57-64.
- Palermo G., Salimbeni A. (2023). Donne, corpi e territori: riflessioni sulla transitorietà. In: Rossetto T., Peterle G., Gallanti C., a cura di, *Idee, testi, rappresentazioni. Pensare, raccontare, immaginare il movimento*. Padova: Cleup, pp. 275-279.
- Salimbeni A. (2022). La favola urbana. Reimmaginare lo spazio attraverso la realizzazione collettiva di film finzionali e parodici. *Rivista Geografica Italiana*, 3: 78-102. DOI: 10.3280/rgioa3-2022oa14591

*Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Culture e Società; gabriella.palermo@unipa.it

**Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di Scienze Umane e della Formazione; alice.salimbeni@unimib.it

***Università per Stranieri di Siena, Dipartimento di Studi Umanistici; andrea.simone@unistrasi.it

MARCO NOCENTE*

NARRARE IL CARCERE. LA VISITA DI UNA PRIGIONE MUSEO E LA STORIA DI UN GATTO GUERRIGLIERO

1. INTRODUZIONE. – In questo articolo analizzo come il carcere viene narrato attraverso l’etnografia di una prigione-museo e una fabulazione speculativa (Haraway, 2019), ovvero, la storia più che umana di Pasqualino il gatto guerrigliero. In altre parole, attraverso la contro-narrazione scritta da un detenuto, mostro come la prigione museo riproduce una concezione di paesaggio carcerario dominante, acritico e spesso stereotipato.

Per cominciare, con paesaggio carcerario mi riferisco alla cristallizzazione di un rapporto di potere e controllo tra ideologie dominanti che fondano lo Stato, ma anche elementi di resistenza, storie alternative, spesso in opposizione alle prime (Moran, 2015). Il paesaggio è sia un modo di vedere e di immaginare il mondo (Winchester *et al.*, 2003) sia un rapporto con la soggettività delle pratiche e delle percezioni con la sua materialità (Moran, 2015).

In esame non c’è il carcere stesso carcere, ma un’analisi intertestuale sul modo con cui quella parte di paesaggio carcerario limitatamente descritta in questo articolo viene raccontato (Duncan e Duncan, 1988). Il paesaggio carcerario veicola diverse ideologie, un insieme di idee e di valori che vengono “naturalizzati”, spesso acquisiti come assunti costitutivi dell’organizzazione della società nella quale viviamo (Eagleton, 1983). Narrare il carcere vuol dire costruire una memoria collettiva: da un lato rappresenta tutti quegli spazi diffusi nella società che rimandano al controllo, alla detenzione, alla disciplina e alla punizione (Moran *et al.*, 2018); dall’altro, il carcere è un’istituzione su cui si fonda lo Stato democratico e la sua memoria storica, sebbene non venga quasi mai posto al centro delle vicissitudini della vita quotidiana.

La geografia carceraria e la criminologia critica hanno approfondito questo tema attraverso diversi filoni di ricerca, come lo studio della “cultura della punizione” (Garland, 1990; Brown, 2009); della “spettacolarizzazione della punizione” (Moran, 2015; Brown, 2009); del turismo carcerario (Wilson *et al.*, 2017; Moran, 2015). Il carcere come rappresentazione viene analizzata anche attraverso lo studio dei media, in particolare cinema e serie tv (Turner, 2013; Griffith, 2016).

Con prigione museo si intende un vecchio carcere che viene riaperto al pubblico in chiave museale, sebbene in alcuni casi in forme quasi fieristiche (Foucault e Miskowicz, 1986), raccontando la storia della detenzione e della punizione. Infatti, sebbene il turismo carcerario sia sempre esistito in varie forme (Huey e Broll, 2017), la prigione museo, così come altre forme di turismo carcerario sono un fenomeno postmoderno (Lennon e Foley, 2004). Nuovi meccanismi spettacolari (Turner, 2013; Debord, 1978) riproducono l’interesse antico del supplizio e della reclusione mercificandone i significati. Secondo alcuni autori attraverso rappresentazioni mediatiche il carcere è ritornato visibile in nuove vesti (Turner, 2013). La prigione museo diventa quindi di interesse perché concede la possibilità al voyeur carcerario (Brown, 2009) di assaporare la materialità dei luoghi di detenzione attraverso quell’interazione tra oggetti, ambiente e soggettività, nota come “museum effect” (Williams, 2007).

Lo spettacolo che ha formato lo sguardo preconstituito del voyeur è fatto di curiosità, morbosità, paura e riscatto: forme astratte di dolore e sofferenza che sono sperimentate immaginandosi vittime, carnefici e giudici (Young, 2014, p. 162). Il voyeur attraverso la sublimazione (Huey, 2011), gode dello spettacolo carcerario perché può essere osservato dalla giusta distanza.

Dalla fine del secolo scorso alla chiusura di vecchie prigioni sono seguiti diversi dibattiti sul futuro degli edifici, della loro destinazione d’uso, della loro conservazione, poiché spesso in decadenza. Ex carceri sono diventati ristoranti, hotel, centri culturali, ma anche prigioni museo. Prima di trasformarsi, esse sono un ingombro nel paesaggio culturale nel quale si trovano: importanti centri urbani come il “Philadelphia Eastern State Penitentiary”, o in Italia nel carcere “Le Nuove” di Torino; in isole più o meno sperdute, come Alcatraz, Robben Island o in Italia Capraia o Asinara.

Le prigioni museo in alcuni casi diventano dei veri e propri business, con narrazioni spettacolarizzate più legate all’intrattenimento che alla memoria. In altri casi è proprio la memorializzazione dell’identità carceraria di questi territori ad essere problematica per le agende politiche e paesaggistiche del luogo (Calzolaio, 2022).



Negli ultimi anni, luoghi famosi legati alla morte e la violenza sono divenuti una caratteristica del paesaggio turistico (Carrabine, 2017). Ex carceri sono diventate anche patrimonio culturale, come Robben Island (Strange e Kempa, 2003) e Fremantle Prison (Menzies, 2017), o spazi nei quali il passato carcerario viene reinterpretato all'insegna del *dark heritage* o *dark tourism* (Foley e Lennon, 2000), come per Alcatraz, un'esperienza troppo influenzata da una visione Hollywoodiana del carcere che lo rende un luogo di intrattenimento e spettacolo (Moran, 2015).

In ogni sito si trovano delle specificità legate al diverso contesto politico, sociale e culturale che hanno caratterizzato questi ex luoghi di detenzione. Le vecchie carceri o le istituzioni pre-carcerarie (bagni penali, roccaforti), anche in Italia, si stanno trasformando in prigioni museo. Nel contesto italiano, sebbene sia poco studiato, sono innumerevoli gli edifici, soprattutto nelle isole (Calzolaio, 2022).

In questo articolo mi soffermerò sulla narrazione del carcere "Le Nuove" di Torino, cercando di mettere insieme il bagaglio analitico proveniente dalle ricerche intorno al turismo carcerario e il contesto italiano. Nella seconda parte dell'articolo decostruisco questa narrazione attraverso la storia di Pasqualino il gatto guerriero, una storia che disvela la precedente narrazione. La seguente ricerca si inserisce all'interno di una serie di visite in alcune carceri museo italiane. L'interesse è quello di comprendere come il carcere viene raccontato attraverso il metodo autoetnografico. Le riflessioni di questa ricerca si basano quindi sugli appunti presi durante la visita e sulle successive domande che mi è stato possibile fare grazie alla disponibilità della guida.

2. IL CARCERE MUSEO "LE NUOVE". – Il complesso "Le Nuove" è un ex carcere edificato alla fine dell'Ottocento e chiuso definitivamente nei primi anni Duemila. Si trova nella città di Torino in una zona centrale, come da tradizione per tutte le carceri costruite in quell'epoca.

L'esperienza offerta si discosta dalle visite organizzate dagli ex-agenti, anzi sembra che il fondatore dell'associazione fosse stato recluso (da partigiano) proprio nello stesso carcere durante la Seconda guerra mondiale. Il museo memorializza la detenzione nella storia d'Italia. La visita si svolge in un'ora e trenta in compagnia di una guida ed una decina di altri visitatori. Si comincia la visita percorrendo la strada che una volta facevano i camion che portavano rifornimenti al carcere, fino ad arrivare all'ingresso principale, dove si entra da una porta secondaria. Ci viene detto infatti che gli altri accessi sono ad uso esclusivo degli altri istituti presenti: una grande agenzia di intercettazione telefonica e gli uffici del giudice di pace. Solo un quarto del carcere è visitabile, si tratta di una caratteristica abbastanza diffusa vista la difficoltà di potere coprire i costi di mantenimento anche strutturale di un edificio così grande (Menzies, 2017).

Lungo la parete delle mura di cinta esterne si trovano le fotografie di giovani partigiani condannati a morte e alla fine le fotografie dei due agenti di custodia Lo Russo e Cotugno, uccisi da un attentato del gruppo armato "Prima Linea".

Giunti all'ingresso si comincia con la visita vera e propria. Viene descritto il carcere attraverso una mappa per fare vedere come è strutturato il carcere, cosa è un panottico e alcune altre informazioni di carattere generale. Si passa poi alla visita dell'ufficio matricola, con alcuni reperti di date diverse, come le circolari dell'amministrazione penitenziaria, i regolamenti interni, ma anche oggetti, come bilance e altri strumenti utilizzati dall'ufficio. In seguito, si entra nei reparti, prima quello femminile e poi quello in cui venivano rinchiusi i partigiani. I regimi sono simili tra loro, le celle sono a volte ricostruite così come erano, lo stesso vale per altre stanze come la cella punitiva con il letto di contenzione. Altre sono riproposizioni museali come la stanza delle divise degli agenti, quella della memoria partigiana, quella del ricordo di Lo Russo e Cotugno, di suor Giuseppina e Padre Ruggiero. In ultimo si entra nell'unica stanza dove è stato svolto un lavoro più estetico rispetto agli altri spazi, quella dedicata ai condannati a morte partigiani. Un lungo corridoio al piano sotterraneo dove le luci vengono lasciate appositamente soffuse. Nelle celle si trovano stralci di lettere illuminate dalla luce artificiale.

L'ingresso in ogni spazio è anticipato da un discorso da parte della guida che poi lascia qualche minuto libero per muoversi nelle stanze. Quest'ultima, sebbene si ponga su un piano storico memoriale, costruisce una narrazione carceraria molto semplificata. Non c'è esagerazione nel racconto dei detenuti, non c'è nemmeno un'attenzione particolare su protagonisti, eccezione fatta per la suora e il prete che sono gli unici a cui viene dato un nome. Da questo punto di vista le voci degli agenti e dei detenuti sono silenziate, tranne per il fondatore dell'associazione che interviene attraverso un messaggio registrato. Si parla solo di categorie di detenuti: i/le brigatisti/e, le detenute comuni, i partigiani, Non c'è comunque nessuna celebrità come può essere Al Capone nel carcere di Philadelphia, la cui storia è più forte ancora dell'offerta museale (Ross, 2017). Non c'è nemmeno, più in generale, una mercificazione del macabro, non ci sono dettagli scabrosi che tintillano il visitatore. Si percepisce però un tentativo di raccontare storie "autentiche" o "reali" tendendo ad unire dettagli e ricostruzioni storiche in un discorso romanizzato, a volte distorto, soprattutto in relazione ad alcuni momenti storici (Moran, 2015).

La visita racconta la storia della modernizzazione e dell'umanizzazione degli spazi detentivi senza che tra passato e presente ci sia una vera e propria connessione. L'accesso all'ufficio matricola fa da esempio. La guida lo descrive come il luogo "dove la persona diviene numero e gli si taglia i capelli". Ebbene, il rituale della spoliatura avviene in tutte le carceri italiane anche ora, eccezione fatta per il taglio di capelli; le circolari appese ai muri sono tutt'ora in vigore per la maggior parte, visto che si basano sull'ordinamento penitenziario del 1975; gli strumenti per la misurazione dell'altezza e del peso sono ancora presenti. L'intenzione della guida, non mi sembrava affatto faziosa, anzi, sembrava invece inconsapevole di riprodurre questo tipo di narrazione, tanto che, l'unico caso in cui è stata fatta una connessione tra presente e passato è stato di fronte alla porta blindata delle celle, dove ci è stato detto che è ancora la stessa in tutte le carceri Italiane. Questa informazione le è stata data proprio da un agente di polizia in visita in quel carcere e da allora raccontato ai visitatori.

La visita memoriale porta avanti, con insistenza, l'idea di un carcere come il contenitore dei momenti più bui della storia d'Italia. Difficile contraddire questo aspetto, tuttavia, la memoria viene raccontata solo a chiaroscuri. La semplificazione dei personaggi nella dicotomia buoni e cattivi fa da esempio: i bravi cani poliziotto, gli spregiudicati terroristi, gli eroici partigiani, le figure eccezionali del prete e della suora.

Questo modo di esporre non trova difficoltà quando si parla della resistenza, tuttavia, nel racconto degli anni Settanta, utilizzare categorie definitive può essere impreciso. Il reparto isolato delle detenute politiche viene giustificato dal dover limitare il rapporto con le detenute comuni che venivano "manipolate". Oppure, l'introduzione delle bocche di lupo viene giustificato dal fatto che, altrimenti, le detenute avrebbero comunicato con l'esterno del carcere, senza mai mettere in discussione lo strumento di deprivazione in termini sensoriali che rappresenta. Oggi il loro utilizzo è limitato esclusivamente al 41 bis, regime peraltro non foriero di dubbi costituzionali rispetto al trattamento offerto ai sottoposti. Problematico è anche il racconto delle altre detenute "comuni", che a detta della guida, senza l'intervento degli agenti e della suora si sarebbero messe l'una contro l'altra, anche con violenze quotidiane. Quest'ultimo sembra un racconto che va in antitesi con quell'immagine del carcere di "una volta" dove si verificava più unione tra i detenuti sia per le vecchie gerarchie carcerarie che regolavano la vita quotidiana, sia a seguito delle lotte per la riforma dei codici che portarono ad una maggiore interdipendenza tra i detenuti (De Vito, 2009). La visita in carcere non prevede il racconto di protagonisti tra le fila dei detenuti, le vicende si sintetizzano nelle categorie dell'eroe e delle vittime. Le vittime sono stati i partigiani durante la guerra ed eroi con la liberazione. Questo non vale però se quegli stessi partigiani si sono uniti alle bande armate degli anni Settanta, in quel caso vengono chiamati terroristi. Vittime ed eroi sono gli agenti di custodia Lorusso e Cotugno ed infine gli eroi capaci di trovare del bene nel male in carcere sono la suora Giuseppina e padre Ruggiero.

Il racconto del carcere "Le Nuove" sembra andare a costruire una separazione netta con il presente: un carcere terribile e disumano che ora si è civilizzato. Senza una conoscenza della storia del carcere italiano una persona ne uscirebbe sollevata da questo racconto. Sembra che in questi casi la distanza tra osservatore e carcere venga ulteriormente consolidata creando una comprensione del fenomeno semplicistica e parziale.

Come è possibile dunque narrare il carcere senza incorrere a semplificazioni, esagerazione se non addirittura a feticizzazione della storia? La geografia carceraria a questo proposito ha fatto riferimento alla ricerca di un *usable past*, un passato da utilizzare per vedere il passato con gli occhi del presente e ridurre la separazione tra carcere e società.

3. PASQUALINO, IL GATTO GUERRIGLIERO. – Si arriva così alla storia di Pasqualino, una fabulazione basata su un assemblaggio narrativo più che umano che ci permette di immaginare un altro regime di visibilità del narrato. Essa mostra diversi confini degli spazi detentivi, diversi rapporti tra agenti e detenuti e soprattutto un *usable past* per riportare il carcere ai giorni nostri.

Innanzitutto, quella di Salvatore Scivoli è una fabulazione speculativa che più di altre, riguarda storie "di creature sommerse e schiacciate nei tunnel, nelle caverne, negli anfratti" (Haraway, 2019). È uno scritto sul passato in carcere di una persona tutt'ora reclusa. Inoltre, è più che umana perché parla del co-divenire con Pasqualino e con gli altri compagni di sezione. Pasqualino è il gatto allevato dai brigatisti nelle sezioni di massima sicurezza. È il 1984, nel carcere di Novara si assiste ad un progressivo cambio della popolazione detenuta: i detenuti reclusi per reati legati alla mafia lasciano spazio ai detenuti politici e ai proletari politicizzati. Il reparto è nuovo, è aperto da soli cinque anni sui criteri della riforma carceraria, e si inserisce all'interno del carcere giudiziario già esistente. Salvatore, è recluso in un edificio di un piano solo, come il reparto di "Le Nuove" destinato alle detenute politiche, ai piedi di esso c'è una colonia felina. I gatti circolano liberi tra il muro di cinta e le celle di fronte ai detenuti divisi a due a due per cella. Come dice Salvatore, i gatti sono "prigionieri

anche loro ma con spazi maggiori” (Scivoli, 2022). Interagiscono con i detenuti, e questa interazione dice molto di quel periodo. All’arrivo dei carrelli del vitto carcerario i gatti andavano sotto la finestra per chiedere cibo. Prima dei detenuti politici, i Mafiosi davano molto più cibo perché avevano i soldi per fare la spesa, di conseguenza il vitto non lo mangiavano e lo regalavano ai felini. Si verifica una crisi alimentare per umani e gatti che porta questi ultimi ad avvicinarsi sempre più alle celle. La storia di Pasqualino comincia proprio in relazione a questa crisi. Si narra che da cucciolo venne salvato dai detenuti che lo prendono “al volo” dopo che la mamma lo avrebbe lanciato giù dalla tettoia del carcere per mancanza di cibo. I prigionieri, così, si organizzano per accudirlo. Sono tre padri, senza mai essere stati padri prima della detenzione a causa della giovane età, ma soprattutto più o meno famosi terroristi per lo Stato. Attraverso soluzioni al quanto originali per gli strumenti che avevano a disposizione in carcere, i detenuti si organizzano, usano un cartone per chiudere la cella dagli spifferi da cui il gatto poteva fuggire, tappano la turca per non farlo cadere nel buco e fabbricano un biberon con bottiglia e guanti di lattice. Il gatto cresce e ad un certo punto entra nella vita della sezione, è il primo animale a farlo, e comincia così a girare liberamente, a differenza degli umani, tra le celle. Diversamente della storia precedente, qui i detenuti sono accoglienti con il gatto, dimostrando solidarietà nell’accudirlo. In un carcere balcanizzato tra le posizioni dei detenuti politici e gli agenti, in un periodo storico caratterizzato da quelle dissociazioni che portarono anche alla fine della lotta armata in Italia, Pasqualino si trova a giocare inconsapevolmente con questi confini. Nella storia fa degli agguati alle spalle degli agenti che girano in sezione. Oppure trova una via per evadere dal carcere speciale attraverso un’insenatura dove passano i tubi sottoterra e arrivavano all’altra parte del carcere, diventando una sorta di eroe della sezione, acquisendo l’appellativo di “esploratore” (Scivoli, 2022). Durante una perquisizione straordinaria, risultato dell’alta conflittualità raggiunta in reparto, rischia la vita dopo essere lanciato dagli agenti di polizia dalla finestra della cella di Salvatore. Questo episodio testimonia anche uno dei tanti momenti dell’aumento della tensione tra guardie e detenuti a causa delle dissociazioni di quegli anni e l’indebolimento delle forze del movimento dentro e fuori le carceri.

In generale, il racconto delle storie di Pasqualino parte sempre da posizioni contrapposte, come guardie e detenuti, tuttavia, tra queste posizioni non ci sono buoni o cattivi. Lo stesso rapporto con gli agenti, fino a che non viene scaraventato a terra dal primo piano, era al pari a quello con i detenuti, creando non pochi problemi vista l’opposizione tra le parti. D’altronde, non fosse stato per le guardie che tolleravano la sua presenza non si sarebbe nemmeno scritto il libro.

Un altro fatto di cui fa testimonianza Pasqualino è la solidarietà nella precarietà delle condizioni economiche dei detenuti, tra gatti e umani. Infatti, nell’inverno dell’84 si racconta che a causa della mancanza del cibo e per il freddo, sempre più gatti si avvicinarono in sezione e vennero ospitati dai detenuti, rendendo Pasqualino il precursore di queste pratiche. Allo stesso tempo, la storia dei detenuti non è fatta di sola solidarietà. Proprio per sopperire alla mancanza di cibo, e poiché il vitto carcerario, come sempre nelle carceri italiane, non è mai stato soddisfacente, un detenuto approfittò dell’interazione tra felini e umani a suo vantaggio. Questo è anche l’epilogo della storia, il detenuto Severino, infatti, durante quell’inverno che lo vedeva particolarmente generoso nel regalare carne ai detenuti, si scoprì essere un mangiatore di gatti. Lo stesso Pasqualino che veniva osservato dalle celle una volta tornato in colonia felina, ad un certo punto sparisce, probabilmente mangiato da Severino.

4. CONCLUSIONI. – In questo articolo ho cercato di mettere in discussione l’assunto per cui il ritorno alla materialità degli spazi carcerari dovrebbe portare una maggiore comprensione della storia degli stessi. Quello che emerge attraverso la critica alla narrazione del carcere “Le Nuove” di Torino, è che le carceri museo spesso memorializzano la detenzione creando una separazione del carcere di oggi da quello di ieri. Se da un lato il carcere oggi si mantiene imperscrutabile attraverso la separazione fisica, e la censura della comunicazione tra dentro e fuori, la prigione museo ricrea questa separazione attraverso la dimensione del tempo. In altre parole, fa sembrare il carcere contemporaneo civilizzato, e il carcere di una volta una realtà lontana (Moran, 2015). Dal passato barbaro si crea quindi una distanza sociale tra noi e loro, visitatori e prigionieri, rinunciando alla chance di riavvicinare la società al carcere (*ibidem*). il visitatore è insieme rassicurato e affascinato da questo tempo che ormai è passato e non ha continuità con il presente. Questo fenomeno avviene, come descritto attraverso alcune semplificazioni storiche, raccontando gli spazi carcerari più duri e le storie di categorie di detenuti, agenti e membri della chiesa in maniera stereotipata e manichea. La storia di Pasqualino il gatto guerrigliero è solo un possibile esempio per ripensare come narrare il carcere e come decostruire i nostri sguardi precostituiti grazie allo stimolo di fabulazioni, nuove connessioni tempospaziali che ci permettono di ripensare le geografie del carcere, le frontiere tra “guardie e ladri”, la solidarietà e le problematiche dei prigionieri tra passato e presente.

BIBLIOGRAFIA

- Brown M. (2009). *The Culture of Punishment: Prison, Society, and Spectacle*. New York: NYU Press.
- Calzolaio V. (2022). *Isole carcere, geografia e storia*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Carrabine E. (2017). Iconic power, dark tourism, and the spectacle of suffering. In: Wilson *et al.* (2017), pp. 13-36.
- Debord G. (1978). *The Society of the Spectacle*, transl. Knabb K., Bureau of Public Secrets.
- De Vito C.G. (2009). *Camosci e girachiavi: Storia del carcere in Italia*. Gius. Laterza & Figli Spa.
- Duncan J., Duncan N. (1988). (Re)reading the Landscape. *Environment and Planning D: Society and Space*, 6: 117-126.
- Eagleton T. (1983). *Literary Theory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Foucault M., Miskowicz J. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1): 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Garland D. (1990). *Punishment and Modern Society: A Study in Social Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Griffiths A. (2016). *Carceral Fantasies: Cinema and Prison in early Twentieth-century America*. Columbia University Press.
- Huey L. (2011). Crime behind the glass: Exploring the sublime in crime at the Vienna Kriminalmuseum. *Theoretical Criminology*, 15(4): 382-399.
- Huey L., Broll R. (2017). Punishment as sublime edutainment: "Horrid spectacles" at the prison museum. In: Wilson *et al.* (2017), pp. 517-539.
- Lennon J., Foley M. (2000). *Dark Tourism*. London: Continuum.
- Lennon J., Foley M. (2004). *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*. London: Thomson.
- Menzies I. (2017). Constructed inmates: Gender constructions, material culture and the lived experiences of women in Fremantle prison. In: Wilson *et al.* (2017), pp. 365-386.
- Moran D. (2015). *Carceral Geography: Spaces and Practices of Incarceration*. Farnham: Ashgate.
- Moran D., Turner J., Schliehe A. (2018). Conceptualizing the carceral in carceral geography. *Progress in Human Geography*, 42(5): 666-686. <https://doi.org/10.1177/0309132517710352>
- Ross J.I. (2017). Why and how prison museums/tourism contribute to the normalization of the carceral/shadow carceral state: The primacy of economic realities. In: Wilson *et al.* (2017), pp. 947-967.
- Scivoli P. (2022). *Pasqualino, il gatto guerrigliero e altri racconti sulle lotte nelle carceri speciali negli anni '70-'80*. Milano: PGreco.
- Strange C., Kempa M. (2003). Shades of dark tourism: Alcatraz and Robben Island. *Annals of Tourism Research*, 30: 386-405
- Williams P. (2004). Witnessing genocide: Vigilance and remembrance at Tuol Sleng and Choeung Ek. *Holocaust and Genocide Studies*, 18(2): 234-254.
- Wilson J.Z., Hodgkinson S., Piché J., Walby K., a cura di (2017). *The Palgrave Handbook of Prison Tourism*. London: Palgrave Macmillan UK, Vol. 11.
- Winchester H.P.M., Kong L., Dunn K. (2003). *Landscapes: Ways of Imagining the World*. Harlow: Pearson.
- Young A. (2014). From object to encounter: Aesthetic politics and visual criminology. *Theoretical Criminology*, 18(2): 159-175.

RIASSUNTO: In questo articolo confronto la narrazione del carcere museo "Le Nuove" di Torino e la contro-narrazione dello scritto di un prigioniero politico nel carcere di massima sicurezza di Novara negli anni Settanta. A partire dalla mia etnografia descrivo come la restituzione della materialità degli spazi di reclusione non implica una maggiore o minore comprensione della sua storia. L'immaginario prodotto è spesso caratterizzato da stereotipizzazioni legate all'idea di bene e male. Le carceri museo "memorializzano" la detenzione creando una "separazione" del carcere di oggi da quello di ieri attraverso la dimensione temporale. In opposizione, la storia di Pasqualino, un non-umano che si trova nello spazio del potere per eccellenza senza rispondere alle sue leggi, permette di ripensare diverse narrazioni, come le frontiere tra "guardie e ladri", la solidarietà e le problematiche dei prigionieri tra passato e presente.

SUMMARY: In this article I compare the narrative of the prison museum "Le Nuove" in Turin and the counter-narrative of the writing of a political prisoner in the maximum security prison in Novara in the 1970s. Starting from my ethnography, I describe how the restitution of the materiality of prison spaces does not imply a greater or lesser understanding of its history. The image produced is often characterised by stereotypes linked to the idea of good and evil. Prison museums "memorise" imprisonment by creating a "separation" of today's prison from yesterday's through the temporal dimension. In opposition, the story of Pasqualino, a non-human who finds himself in the space of power par excellence without responding to its laws, enables to rethink different narratives, such as the borders between "guards and thieves", solidarity and the problems of prisoners between past and present.

Parole chiave: turismo carcerario, carceral geography, memorializzazione, fabulazione speculativa
Keywords: prison tourism, carceral geography, memorialisation, speculative fabulations

*Università degli Studi di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia; marco.nocente@unimib.it

KRISTINA MAMAYUSUPOVA*

LE RAPPRESENTAZIONI DELLO SPAZIO NELLE FIABE POPOLARI RUSSE. PROPOSTE PER UN'INDAGINE GEOLETTERARIA

1. INTRODUZIONE. – Stare nella geografia (Giubilaro, 2021), complessificando la sua analisi (Peterle, 2016a), vuol dire anche compiere un'analisi geoletteraria su un *corpus* di fiabe popolari russe, in una libera contaminazione con le altre discipline. Poiché “non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti” (Barthes, 1969, p. 7), risulta di fondamentale importanza poter attingere quindi all’“eredità fiabica” russa per riuscire a individuare degli spazi di diversa matrice referenziale e dall’imprescindibile impatto educativo. Il *corpus* fiabico esaminato, connotato dalla spiccata valenza valoriale ed indubbio beneficio geo-spaziale, è stato indagato con l’approccio geocentrato (Westphal, 2007, trad. it. 2009), volto a esplorare molteplici rappresentazioni spaziali, contraddistinti da referenti geografici reali, immaginari o misti. Attingendo all’universale ed interculturale (Cambi, 2009) dimensione fiabica, l’indagine geoletteraria effettuata si è spinta oltre i “Grandi Simboli dello spazio e del paesaggio” (Cambi, 2006, p. 15) – Strada, Casa, Bosco o Foresta e Reggia –, disvelando nuove categorie di spazi e spazio-temporalità divenendo un modesto apporto per i generali studi fiabici.

2. TEORIA. – Negli ultimi lustri l’interesse dei ricercatori nei confronti delle ibridazioni tra geografia e letteratura è cresciuto esponenzialmente. Per Westphal (2007, trad. it. 2009) è l’articolo di Wright (1947) a rappresentare il punto di partenza negli studi geoletterari e in particolare il suo termine “geosofia”¹. Un altro aspetto fondamentale, riportato nell’articolo di Wright, e successivamente sviluppato da Lowenthal (1961), è il possesso, da parte del geografo, dell’“immaginazione particolarmente sensibile alle *terrae incognitae*” (Wright, 1947, p. 4, corsivo dell’autore). Oltre all’immaginazione, quale proprietà del geografo, Lowenthal si è anche domandato circa “the relation between the world outside and the pictures in [human] heads” (1961, p. 241), giungendo all’affermazione circa il nesso inscindibile tra le “esperienze personali, apprendimento, immaginazione e memoria” nella composizione di “ogni immagine e idea del mondo” (*ibidem*). L’immaginazione aderisce sempre più alla realtà e mescolandosi ad essa, origina il mondo fittizio, composto da immagini e una molteplicità di interpretazioni.

Tuttavia è solo negli anni Settanta del XX secolo che si assiste alla svolta epistemologica nella geografia umanistica (Maggioli e Morri, 2009) che porta al più stretto fondersi, nell’unione teorico-metodologica, della geografia con la letteratura. Ne sono l’espressione anche gli studi dei grandi studiosi di geografia umanistica (Tuan, 1976; Ley e Samuels, 1978; Pocock, 1981; Porteous, 1985; Copeta, 1986), i quali con il proprio apporto scientifico, “preparano il terreno” per l’irruzione nelle scienze umane dello *spatial turn*. Tale “fenomeno transdisciplinare” (Peraldo, 2016, p. 1, trad. mia; Marengo, 2016) viene introdotto da Soja (1989), colpito del saggio di Henri Lefebvre (1974, trad. it. 2018). La geografia umanistica² promuove, secondo Brosseau (1994), l’uso delle fonti letterarie nelle numerose ricerche spaziali ed è la letteratura a divenire infine il “mezzo per la migliore descrizione di una realtà territoriale” (Lando, 1993, p. 5).

La conoscenza geografica del mondo attraverso, invece, l’accesso al mondo letterario fiabico, si tramuta nella comprensione, da parte degli esseri umani, dei sistemi territoriali, nella loro gestione, e la valorizzazione (Pasquinelli d’Allegra, 2010, ed. 2020). Affinché da adulti si abbiano le competenze di lettura territoriale (Papotti, 2011), occorre che il senso dello spazio (Sorrentino, 2010) si formi nell’infanzia con le narrazioni fiabiche e con gli spazi di cui tali narrazioni abbondano. Siccome gli studi strutturalisti sulle fiabe, che hanno inizio dopo la pubblicazione del testo di Propp (1928, trad. it. 1988) *Morfologia della fiaba*, si sono sempre

¹ “My term is *geosophy*, compounded from *ge* meaning ‘earth’ and *sophia* meaning ‘knowledge’” (Wright, 1947, pp. 11-12). E ancora: “Geosophy, to repeat, is the study of geographical knowledge from any or all points of view” (*ibid.*, p. 12).

² “For many humanistic geographers, literature represents this mystical or even magical realm where the most concrete aspects of the outside world and the human imagination and subjectivity are blended in perfect harmony” (Brosseau, 1994, p. 339).



concentrati sulla struttura appunto della fiaba – intesa quale base e l'insieme di funzioni³ e motivazioni dei personaggi che fondano la fiaba – gli spazi non hanno mai avuto per gli strutturalisti stessi un particolare rilievo⁴. Per questo si è deciso di ricorrere in questa sede all'analisi geoletteraria, per poter scoprire nuovi spazi, dotandoli dell'importanza cruciale per tutto il corpo della fiaba.

3. METODOLOGIA. – Per lo studio degli spazi nel *corpus* fiabico Masaracchio (2011) composto da 41 su 43⁵ fiabe popolari russe (Tab. 1) è stato applicato l'apparato metodologico dettato dall'approccio geoletterario con alcuni elementi di geocritica di Westphal (2007, trad. it. 2009). L'analisi è stata compiuta con due variabili di base: endogena (lo sguardo culturale "interno" della ricercatrice, connotato dal fatto di essere cresciuta nella tradizione culturale delle fiabe russe) e allogena (l'analisi delle fiabe popolari russe è avvenuta nel momento in cui la ricercatrice ha sviluppato, grazie alla prolungata esperienza migratoria in Italia, la "coscienza culturale" mista).

All'individuazione delle categorie degli spazi fiabici russi, connotati dai referenti di diversa natura, sono stati applicati i seguenti elementi di geocritica: multifocale, polisensoriale, stratigrafico, spazio-temporale, trasgressivo e referenziale⁶. Inoltre, il *corpus* fiabico in esame ha subito, nella prossima restituzione di risultati, una minima modifica traslitterale e di punteggiatura, per consentire al lettore di pronunciare le parole russe con maggior naturalezza. Il punto forte dell'indagine effettuata è che la metodologia presenti caratteristiche di trasferibilità, ovvero che possa essere liberamente applicata a una raccolta di fiabe, miti e/o narrazioni di qualunque tradizione culturale.

In aggiunta, l'analisi geoletteraria delle 41 fonti fiabiche è stata svolta con l'ausilio del Software NVivo10 per l'analisi qualitativa dei dati testuali. Se lo spazio è "una presenza attiva che informa [...] tutti gli elementi di una storia" (Tally, 2016, p. 3, trad. mia), allora ne è informato anche il tempo. Allora sono il concetto di cronotopo (Bachtin, 1937-1938) e la semantica dei tempuscoli a donare alla fiaba popolare russa la possibilità di continuare a scoprire se stessa in termini spazio-temporali.

4. RISULTATI. – La lettura fiabica effettuata si è contraddistinta dall'analisi spaziale e da quella spazio-temporale. Nel *corpus* delle fiabe popolari russe è stato riscontrato lo spazio minaccioso, rappresentato dal referente geografico generico (RGG), poiché non indica alcun preciso referente geografico, ma solo la sua tipologia. Lo spazio minaccioso viene raffigurato mediante la fossa (intesa quale trappola, ostacolo, luogo per la sopravvivenza o per la morte, n. 11 e n. 34), il bosco (quale spazio di vita dell'animale selvatico, n. 6), la finestra (quale spazio passibile a essere trasformato nello spazio della morte, n. 12) e il sole (quale forza distruttiva per la protagonista fatta di neve, n. 26). Tale tipologia dello spazio presenta le caratteristiche di referenzialità (espressa nella relazione tra la rappresentazione spaziale e il RGG) e di trasgressività (in quanto lo spazio minaccioso è prossimo alla trasformazione nello spazio della morte).

La macro-categoria dello spazio minaccioso racchiude in sé lo *spazio magico cattivo* quale "contenitore" del protagonista malvagio. Il suddetto spazio, connotato dalla polisensorialità (in quanto percepito per mezzo di

³ "Per funzione intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda" (Propp, 1928, p. 27, trad. it. 1988, corsivo dell'autore).

⁴ Sebbene nelle 4 su 31 funzioni di Propp gli spazi vengono menzionati.

⁵ Le fiabe *La Baba-Jaga (Baba Jaga) (due storie)*. *Prima fiaba* situata nell'e-book alle pagine 139-142 e *Nonno Gelo* situata alle pagine 194-196 non sono state prese in analisi in quanto, per ciò che concerne gli elementi portanti e gli spazi della struttura fiabica, hanno una quasi totale similitudine corrispettivamente con le fiabe *Senza titolo 2* situata alle pagine 18-22 e *La Baba-Jaga (Baba Jaga) (due storie)*. *Seconda fiaba* situata nel suddetto e-book alle pp. 143-145.

⁶ Una nicchia nell'approccio geoletterario viene occupata dalla geocritica, introdotta nel dibattito scientifico interdisciplinare dal critico letterario francese Bernard Westphal (2007, trad. it. 2009) ed esplicitata nel suo saggio *Geocritica. Reale finzione spazio*. L'obiettivo principale di geocritica è indagare "spazialità inesplorate" (Peterle, 2016b, p. 94), o meglio, "alcuni interstizi" considerati per tanto tempo "spazi vuoti per gli studi letterari" (Westphal, 2010, p. 122). Domandandosi sulla relazione tra il referente geografico (il reale o il realema) e le sue rappresentazioni, Westphal ha delineato alcuni "elementi di navigazione" all'interno dell'arte mimetica (ossia l'arte che mima la realtà) per il rintracciamento, in essa, degli spazi di varia natura. Il primo di tali elementi è la *multifocalizzazione*, ovvero una pluralità degli sguardi (fonti) che convergono su un determinato spazio reale (referente geografico). Il secondo elemento dell'analisi geocritica è la *polisensorialità*. Questo elemento consente di percepire lo spazio studiato per mezzo di tutti i sensi, senza alcun privilegio per la vista. Il terzo elemento è la *stratigrafia*, in quanto la rappresentazione di un referente geografico avviene "in un secondo momento, quello della *cattura* estetica di 'qualche cosa' di preesistente [ovvero del referente stesso]" (Westphal, 2007, p. 170, trad. it. 2009, corsivo dell'autore). Il momento della visione reale del referente geografico e quello della creazione della sua rappresentazione sono diversi per ciascun essere umano, avendo per di più anche una valenza diversa, e quindi la rappresentazione spaziale risulta essere stratigrafica. Infine, il quarto elemento dell'analisi geocritica è la *spazio-temporalità*. A questi quattro elementi di geocritica si aggiungono anche la *trasgressività* (lo spazio supera se stesso fuoriuscendo dai suoi confini) e la *referenzialità* (la relazione esistente tra il reale e la sua rappresentazione).

Tab. 1 - *Corpus fiabico russo preso in esame per l'analisi geoletteraria*

<i>n.</i>	<i>Titolo</i>	<i>Autore</i>	<i>N. pagine nell'E-book</i>
1	La vecchia avida	A.N. Afanas'ev	pp. 10-13
2	Senza titolo	A.N. Afanas'ev	pp. 14-17
3	Senza titolo 2	A.N. Afanas'ev	pp. 18-22
4	Vasilisa la bella	A.N. Afanas'ev	pp. 23-34
5	L'uccello di fuoco	A.N. Afanas'ev	pp. 35-40
6	Il contadino, l'orso e la volpe	A.N. Afanas'ev	pp. 41-44
7	La principessa triste	A.N. Afanas'ev	pp. 45-49
8	La principessa e i sette cavalieri	A.S. Puškin	pp. 50-60
9	La favola del Vecchio e del pesciolino d'oro	A.S. Puškin	pp. 61-67
10	Lo zar Saltan	A.S. Puškin	pp. 68-89
11	Gli animali nella fossa	A.N. Afanas'ev	pp. 90-92
12	Il gatto, il gallo e la volpe	A.N. Afanas'ev	pp. 93-95
13	Il lupo e la capra	A.N. Afanas'ev	pp. 96-97
14	La favola di Carpa Carpovna, figlia setolosa	A.N. Afanas'ev	pp. 98-100
15	La volpe e la gru	A.N. Afanas'ev	p. 101
16	Lo svernare degli animali	A.N. Afanas'ev	pp. 102-104
17	Gli sciacalli e l'elefante	L.N. Tolstoj	p. 105
18	I due cavalli	L.N. Tolstoj	p. 106
19	Il corvo e i suoi piccoli	L.N. Tolstoj	p. 107
20	Il re e gli elefanti	L.N. Tolstoj	p. 108
21	La formica e la colomba	L.N. Tolstoj	p. 109
22	L'asino vestito della pelle del leone e la volpe	L.N. Tolstoj	p. 109
23	La testa e la coda del serpente	L.N. Tolstoj	p. 110
24	Il falco e il gallo	L.N. Tolstoj	p. 111
25	Il corvo e il piccione	L.N. Tolstoj	p. 112
26	Sneguročka	L.N. Tolstoj	pp. 113-114
27	La bambina saggia	L.N. Tolstoj	pp. 115-118
28	Fenist, il falcone lucente	L.N. Tolstoj	pp. 119-123
29	La piccola Havrošečka	L.N. Tolstoj	pp. 124-125
30	La zarina ljutista	L.N. Tolstoj	pp. 126-132
31	L'Anatra Bianca	A.N. Afanas'ev	pp. 133-138
32	Baba-Jaga (Baba Jaga) (due storie). Seconda fiaba	A.N. Afanas'ev	pp. 143-145
33	La betulla incantata	A.N. Afanas'ev	pp. 146-156
34	I capretti e il lupo	A.N. Afanas'ev	pp. 157-161
35	La favola del principe Ivan, dell'uccello di fuoco e del lupo grigio	A.N. Afanas'ev	pp. 161-170
36	Koščeĭ L'Immortale	A.N. Afanas'ev	pp. 171-183
37	Marija (Mar'ja) Morevna	A.N. Afanas'ev	pp. 184-193
38	Le oche selvatiche	A.N. Afanas'ev	pp. 197-200
39	La rana zarina	A.N. Afanas'ev	pp. 201-208
40	Sorella Alënuška, Fratello Ivanuška	A.N. Afanas'ev	pp. 209-215
41	Il mondo azzurro	L.N. Tolstoj	p. 216

diversi sensi) e dalla trasgressività (in quanto travalica i propri confini trasformandosi sovente nello spazio della morte), si situa sulla soglia dei mondi dei vivi e dei morti, sconfinando sempre più in quest'ultimo. Lo spazio magico cattivo è espresso con la capanna di Baba Jaga (n. 3, n. 4), il palazzo di Koščež l'Immortale (n. 39) e con una piccola stanza in cima alla torre della zarina (n. 8). Gli spazi magici cattivi, essendo connotati dal referente immaginario (RI), ossia dal referente inesistente in realtà, sono come se fossero "la sostanza esternata" dei loro proprietari, in diretto contatto con la morte.

L'assunzione, da parte degli spazi magici cattivi o da parte di quelli minacciosi, del significato della morte li trasforma nello *spazio della morte*, contraddistinto anch'esso dalla referenzialità e la polisensorialità. Nella favola n. 23 è il crepaccio, connotato dal RGG a trasformarsi nello spazio della morte. Purtroppo, la vanità della coda – una delle due protagoniste della favola –, separata dalla testa, la porterà alla tragica fine: "La coda si staccò dalla testa e cominciò a strisciare sola. Ma poco dopo non vide un crepaccio e vi precipitò dentro". Complessivamente, lo spazio della morte, oltre alla palude (n. 17), il crepaccio (n. 23) e la casa di Baba Jaga (n. 32) si esplicita anche nella neve che simboleggia il tempo fermato, il vuoto emotivo e la rassegnazione davanti all'accaduto da parte di un personaggio. Tutte le tipologie degli spazi finora menzionati – lo spazio minaccioso, lo spazio magico cattivo e lo spazio della morte – costituiscono il registro fiabico negativo che, a sua volta, richiama in maniera dicotomica-dialettica quello positivo.

Il primo spazio facente parte del nuovo registro è senza dubbio lo *spazio salvifico* (sovente dai tratti liberatori), inteso quale spazio che protegge, preserva, tutela, nasconde e salva dai pericoli uno dei personaggi, divenuto preda di alcune sciagure. Anche gli spazi salvifici sono rappresentati nel *corpus* fiabico dal RGG (contraddistinto da referenzialità e polisensorialità), come: la slitta, il fiume, il melo, la stufa e l'izba. Ad esempio, nella favola n. 38 la "formula di salvataggio" si realizza con l'ausilio del fiume, del melo e della stufa. Fuggendo insieme al suo fratellino dalle oche della vecchia Jaga, la bambina viene protetta da tali spazi, riuscendo infine a ritornare a casa dei genitori sana e salva.

Non di rado lo spazio salvifico allude a quello dall'impianto *trasformativo*. Tale spazio, anch'esso connotato dal RGG e dagli elementi di trasgressività e polisensorialità, accoglie la trasformazione fisica di uno dei protagonisti negli spazi domestici e/o naturali dai tratti antropici. Sovente tale trasformazione unisce il mondo magico con quello reale e nei loro interstizi i protagonisti assumono le sembianze degli animali magici (il falco, l'anatra bianca, la rana o il cigno) e/o poi ritornano di nuovo umani. La trasformazione avviene anche, affinché il povero diventi ricco e sovente lo spazio della trasformazione interessa il mondo contadino. Nella fiaba n. 6 si menzionano le azioni come: arare un campo, seminare le rape o tagliare la legna – contribuendo alla creazione dello *spazio contadino*, connotato dal RGG, dalla referenzialità e dalla polisensorialità. Nelle fiabe il trasferimento del protagonista dal mondo contadino a quello lussuoso è talvolta immediato e il desiderio di restarvi per sempre riempie ogni onesto bracciante.

Lo *spazio di ricchezza e lusso* è uno spazio degli zar, dei re e dei principi con le rispettive mogli, dove la vita scorre felice, le feste scandiscono il tempo e la natura possiede un elevato grado di bellezza di carattere magico-estetico: "Abitavano in un castello rosso con tante torri, circondato da un fiume che scorreva mormorando tra i prati coperti di fiori" (n. 8). Le tipologie degli spazi finora menzionati – lo spazio salvifico, lo spazio della trasformazione di uno dei protagonisti, lo spazio contadino e lo spazio di ricchezza e lusso –, chiudono il cosiddetto registro positivo degli spazi.

Al di là invece dei registri spaziali, negativo e positivo, si trovano numerosi *spazi geografici* (connotati dal referente geografico reale o dal realema, RGR, ossia realmente esistente nel mondo). Nel *corpus* delle fiabe popolari si menzionano: la Siberia, intesa quale luogo lontano che accoglie persone da punire (n. 2), la Karelija quale luogo dove si svolge l'azione della fiaba n. 33 e i paesi d'Oriente (connotati dal RGG, n. 34, n. 27, n. 8 e n. 10). Nel *corpus* fiabico esaminato si sono riscontrati persino referenti immaginari (RI) che hanno acquisito contorni dei paesi lontani (n. 10), nonché di un'isola immaginaria di Bujan (n. 9).

Sul confine coll'immaginario si colloca lo *spazio divino*, inteso quale spazio soprannaturale connotato dal referente misto (RM, perché reale-immaginario): "Va' a casa, e prega Dio. Tutto sarà fatto" (dal dialogo tra il vecchio contadino e il pesciolino d'oro, la favola n. 9). Attingere allo spazio divino, rappresentato dalla luce, per un protagonista vuol dire ricercarne la protezione, il coraggio e la sicurezza. Per l'onesto bracciante (n. 7) tutta la vita è determinata dalla fede in Dio: "Ogni cosa è mandata da Dio – disse – il Signore sa a chi dare e a chi no: a chi ricoprire d'oro e a chi togliere anche l'ultimo soldino".

All'interno del *corpus* fiabico è stato ritrovato anche uno spazio senza referente (SR). Si tratta dello *spazio del narratore*, sovente presentato in forma di un breve monologo, in cui il narratore esprime i dubbi (davanti e insieme al lettore) sulla veridicità dell'accaduto nella fiaba: "Io mi chiedo: non è che il contadino nel sonno

si è sognato tutto? Dicono di no, che questa è la pura verità, e bisogna crederci” (n. 7). Lo spazio del narratore interessa spesso anche il finale della fiaba, rappresentandone la classica chiusura: “Ci sono stato, ho bevuto del moscato, sui miei baffi è sgusciato, ma in bocca non è giunto” (n. 1).

Infine, nell’analisi del *corpus* si è rilevata anche la presenza di uno spazio *puramente educativo*, rappresentato da brevi formule etico-filosofiche fuori tempo, prive di qualunque referente ma utili nelle situazioni del contesto quotidiano: “Spesso così succede: per una coda anche la testa cade” (n. 6), oppure: “ci sono degli ignoranti che, grazie alle loro fastose apparenze, sembrerebbero persone importanti, se la smania di parlare non li tradisse” (n. 22). Le perle educative resistono all’usura del tempo e per questo “vantano d’attualità” per ciascun essere umano.

Giunti al termine dell’analisi spaziale, in cui lo spazio geografico vero e proprio, quello divino, quello del narratore e quello puramente educativo completano la ricca matrice fiabica spaziale, occorre rivolgere una breve attenzione anche al tempo. Nel *corpus* fiabico esaminato il tempo viene rappresentato nella sua scorrevolezza connotata dalla linearità: “Passarono i giorni, corsero le ore, passò un anno intero” (n. 35). Anche la durata del tempo risulta essere presente: “Cavalcò per un giorno, per un secondo giorno e per un terzo” (n. 35). Gli istanti temporali, invece, indicatori del futuro vicino, sono rappresentati attraverso le formule come “Il giorno dopo”, “Verso sera” (n. 33), ecc. Tali istanti formano, secondo Westphal (2007, trad. it. 2009), la semantica dei tempuscoli: un insieme di punti che “sfuggono a ogni dinamica lineare” (*ibid.*, p. 29) costituendosi in un sistema spaziale disordinato.

Nel finale dell’analisi geoletteraria occorre menzionare anche la caratteristica *spazio-allusiva* dei cronotopi fiabici, chiamati da Ostrovskaja (2021) *fantastičeskimi chronotopami* (i cronotopi fantastici, trad. mia). Nel corso dell’analisi svolta sono stati riscontrati i cronotopi che hanno lasciato al lettore indovinare lo spazio, in quanto lo hanno sottinteso, sottolineando la presenza in esso di uno dei protagonisti: “C’era una volta un contadino” (n. 28). È quindi il lettore ad aver ipotizzato lo spazio, ove viene collocato il contadino. La stessa tipologia del *cronotopo dallo spazio sottinteso* può essere arricchita racchiudendo, all’interno di esso un altro spazio sottinteso e quindi dando vita al *cronotopo dal doppio spazio sottinteso*. Ad esempio nelle prossime fiabe è la presenza del maiale e del gallo a far pensare il lettore all’esistenza di uno spazio contiguo a quello del vecchio e della vecchia: “C’erano una volta un vecchio e una vecchia che non avevano altro bene se non un maiale” (n. 11) oppure: “C’era una volta un vecchio che aveva un gatto e un gallo” (n. 12). Concludendo, preme sottolineare che i cronotopi analizzati – quelli dallo spazio sottinteso e quelli dal doppio spazio sottinteso – fanno da cornice strutturale al *corpus* esaminato delle fiabe popolari russe cosparso da 11 categorie spaziali.

5. CONCLUSIONI. – Come si evince dall’analisi effettuata, le fiabe popolari russe sono ricche di spazi e cronotopi di diversa tipologia. Tutti gli 11 spazi ritrovati nel corso dell’indagine svolta e correlati alla diversità cronotopica, sono spazi che richiamano e celano altri spazi nell’intersezione coi quadri cronotopici. Il lavoro didattico su tali spazi potrebbe aiutare gli studenti e gli insegnanti a costruire un’immagine del fluido connubio “geografia-letteratura”, in grado di contribuire alla trasformazione del proprio senso dello spazio (Sorrentino, 2010). Nel momento del “bisogno narrativo” ogni essere umano può ricreare nel proprio pensiero diversi spazi fiabici, perché lo confortino, proteggano, illudano, guariscano con la propria forza magica che lo induce alla consapevolizzazione che tali spazi fluttuino nelle profondità della nostra mente, generando continuamente “nuovi sguardi sui nodi della contemporaneità” (Luchetta, 2020, p. 15) e infinite rappresentazioni (Raffestin, 2009) e immagini spaziali (Scaramellini, 1993; De Ponti, 2007) nel proprio immaginario.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M. (1937-1938). Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica. In: Bachtin M., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla “scienza della letteratura”*. Torino: Einaudi.
- Barthes R. (1969). Introduzione all’analisi strutturale dei racconti. In: Barthes R. *et al.*, a cura di, *L’analisi del racconto. Le strutture della narrativa nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*. Milano: Bompiani.
- Brousseau M. (1994). Geography’s literature. *Progress in Human Geography*, 18(3): 333-353.
- Cambi F. (2006). Un paesaggio temporale e storico? In: Cambi F., Rossi G., a cura di, *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*. Roma: Armando.
- Cambi F. (2009). Narrazione e intercultura: un incontro cruciale. *Studi sulla Formazione*, 12(1-2): 261-264.
- Copeta C. (1986). Il mio incontro con Dardel. In: Dardel E., *L’uomo e la terra*. Milano: Unicopli.
- De Ponti P. (2007). *Geografia e letteratura. Letture complementari del territorio e della vita sociale*. Milano: Unicopli.

- Giubilato C. (2021). Un'altra geografia è possibile. Annotazioni sparse a partire da "Geografia come immaginazione" di Giuseppe Dematteis. *Rivista Geografica Italiana*, CXXVIII(4): 161-165.
- Lando F. (1993). Premessa. Geografia e letteratura: immagine e immaginazione. In: Lando F., a cura di, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*. Milano: Etas.
- Lefebvre H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos (trad. it. *La produzione dello spazio*. Milano: Pgreco, 2018).
- Ley D., Samuels M.S., a cura di (1978). *Humanistic Geography: Prospects and Problems*. London: Croom Helm.
- Lowenthal D. (1961). Geography, experience and imagination: Towards a geographical epistemology. *Annals of the Association of American Geographers*, 51: 241-260.
- Luchetta S. (2020). Introduzione. In: Luchetta S., *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*. Milano-Udine: Mimesis.
- Maggioli M., Morri R. (2009). Tra geografia e letteratura: realtà, finzione, territorio. *Quaderni del '900*, 9: 53-70.
- Marengo M. (2016). *Geografia e letteratura. Piccolo manuale d'uso*. Bologna: Pàtron.
- Masaracchio S., a cura di (2011). *Fiabe popolari russe*, E-book. http://www.aiutamici.com/PortalWeb/eBook/ebook/AAVV-Fiabe_popolari_russe.pdf.
- Ostrovskaja K.Z. (2021). Osobennosti fantastičeskogo chronotopa kak representatsija diffuznogo charactera sacral'nogo: na materiale russkich, nemetskich i anglijskich skazok. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*, 6(91): 443-445.
- Papotti D. (2011). Geografia e letteratura: affinità elettive e accoppiamenti giudiziari. In: Giorda C., Putilli M., a cura di, *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*. Roma: Carocci.
- Pasquinelli d'Allegra D. (2010). *Una geografia... da favola. Miti e fiabe per l'apprendimento*. Roma: Carocci.
- Peraldo E. (2016). Introduction. The meeting of two practices of space: Literature and geography. In: *Literature and Geography. The Writing of Space throughout History*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Peterle G. (2016a). Leggere, scrivere, abitare: proposte di ricerca e didattica tra geografia e letteratura. *AST*, LXI(4): 26-30.
- Peterle G. (2016b). Attraversamenti (peri)urbani: Una lettura geochimica mobile di "Riportando tutto a casa" di Nicola Lagioia e "Lubicazione del bene" di Giorgio Falco. *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVIII(2): 91-104.
- Pocock D.C., a cura di (1981). *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*. London: Croom Helm.
- Porteous D. (1985). Literature and humanistic geography. *Area*, 17(2): 117-122.
- Raffestin C. (2009). L'invenzione dello spazio o il "feuilletage" delle rappresentazioni. In: Aa.Vv., a cura di, *Le frontiere della geografia. Testi, dialoghi e racconti per Giuseppe Dematteis*. Torino: UTET.
- Scaramellini G. (1993). *La geografia dei viaggiatori. Raffigurazioni individuali e immagini collettive nei resoconti di viaggio*. Milano: Unicopli.
- Soja E.W. (1989). *Postmodern Geographies. A Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London-New York: Verso.
- Sorrentino F., a cura di (2010). *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- Tally R.T. (2016). Introduction to focus: Situating geocriticism. *American Book Review*, 37(6): 3-4.
- Tuan Y.-F. (1976). Humanistic geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 66(2): 266-276.
- Westphal B. (2007). *La geocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions De Minuit (trad. it. *Geocritica. Reale finzione spazio*. Roma: Armando, 2009).
- Westphal B. (2010). La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari. In: Sorrentino F., a cura di, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- Wright J.K. (1947). Terrae incognitae: The place of the imagination in geography. *Annals of the Association of American Geographers*, 37(1): 1-15.

RIASSUNTO: Questo contributo propone i risultati di un'indagine geoletteraria con elementi di geocritica effettuata sul *corpus* di 41 fiabe popolari russe. L'esplorazione dettagliata spaziale e spazio-temporale del suddetto *corpus* fiabico ha favorito la categorizzazione di 11 spazi connotati da referenti geografici di diversa natura nell'intersezione coi quadri cronotopici. L'apparato metodologico ha un buon grado di trasferibilità e applicabilità ad altre raccolte di narrazioni in altri contesti culturali. Attraverso l'accesso ai racconti popolari della propria cultura si sviluppa, nell'essere umano, la capacità di leggere, interpretare e valorizzare il territorio generando, nell'arco della vita, un'infinità di immagini spaziali, con l'ausilio delle quali egli carica di senso la propria e l'altrui realtà territoriale ed esistenziale.

SUMMARY: *Representations of space in Russian folk fairy tales. Proposals for a geo-literary investigation*. This contribution proposes the results of a geoliterary investigation with elements of geocriticism carried out on the *corpus* of 41 Russian folk tales. The detailed spatial and spatio-temporal exploration of the aforementioned fairy-tale *corpus* facilitated the categorisation of 11 spaces characterised by different geographical referents in the intersection with chronotopic frameworks. The methodological apparatus has a good degree of transferability and applicability to other narrative collections in other cultural contexts. Through access to the folk tales of one's own culture, the human being develops the ability to read, interpret and value the territory, generating, over a lifetime, an infinity of spatial images, with the help of which he loads his own and others' territorial and existential reality with meaning.

Parole chiave: geoletteratura, geocritica, fiabe popolari russe, immaginario

Keywords: geo-literature, geocriticism, Russian folk tales, imagination

*Università di Genova, Dipartimento Scienze della Formazione; kristina.mamayusupova@edu.unige.it

ALESSANDRA BONAZZI*

LA FANTASCIENZA DI PROSSIMITÀ DI STANISLAW LEM: *SOLARIS*

*Volenti o nolenti, gli uomini dovevano prendere atto di quel vicino più inafferrabile
di tutto il rimanente universo che [...] giaceva sulla via della loro espansione [...].
Forse eravamo arrivati a una svolta cruciale della storia.*

Stanislaw Lem, *Solaris*

*La fantascienza è l'archeologia del futuro, disse una volta un filosofo di sinistra.
Adesso è a un passo dall'offrire la migliore testimonianza sul nostro presente.*

Yanis Varoufakis, *Un altro presente*

1. PREMessa. – “This is a personal letter to an old friend in the hope that we can share both the pleasures and work of sf for ‘landing on Earth’” (Haraway, 2020, p. 440). Con queste parole Donna Haraway risponde all’invito di Bruno Latour per convincerlo del lavoro strategico della SF per stabilire alleanze e atterrare nelle *zone critiche* del nostro presente. Parto da questa lettera, anche se quella che seguirà sarà soltanto una lettura, perché faccio comunque mia la speranza di poter condividere con voi (e alcuni di voi amici carissimi) il piacere e il lavoro di fantascienza filosofica e di fabulazione geografica *Solaris* (1961) di Stanislaw Lem. Una SF che si offre come folgorante prefigurazione epistemica della Terra nell’Età dell’Asimmetria (Morton, 2018) e dà conto di come si possa tentare un contatto esistenziale di prossimità critica con il non-umano nel quale siamo immersi, ripensando il concetto stesso di umano e il suo posizionamento. Ma si tratta anche di una fabulazione astronautica che fa i conti con la riconfigurazione tecnica del concetto di Natura, Terra e auto-ricomprendimento dell’umanità nell’epoca della radicale e perturbante “spaesatezza” della conquista dello spazio extraterrestre¹. Insomma, una fabulazione futuribile che dal passato e dai margini dell’Occidente squaderna, qui e ora, i limiti e la forma di un contatto di prossimità con quelle “entità non-umane [che] sono responsabili della prossima fase del pensiero umano e della sua storia” (*ibid.*, p. 259) – anche se è difficile pensarlo o soltanto immaginarlo. E *Solaris*, per rimanere con le osservazioni di Haraway, è una buona storia proprio perché funziona come uno strategico e orientato diagramma cognitivo che anticipa l’immaginazione della nostra prossimità con quegli “iperoggetti” che ci hanno ormai “contattato”. Come si legge infatti nella SF della colloidale e vischiosa entità Solaris, il contatto con, e l’esistenza di, “quel colosso pensante non avrebbe più dato pace agli uomini”, e nessuna distanza di fuga li avrebbe messi al riparo (Lem, 2013, p. 205).

Esiste insomma una strana interferenza tra la fabulazione di Lem e la terraformazione dello “Chthulucene”, il cui punto di maggior riverbero sta tra l’instabile orbita tra due Soli del pianeta Solaris che sfugge alle leggi gravitazionali della fisica terrestre e gli iperoggetti del pianeta Chthulucene “incapaci di entrare nell’orbita geostazionaria del metalinguaggio” (Morton, 2018, p. 229). E da qui si irradia rendendo evidenti le ragioni di questa lettura di prossimità critica. Al riguardo basterebbe notare come entrambe le narrazioni facciano i conti con un margine/zona la cui (dis)esplorazione rifiuta i moderni strumenti di sorvolo della scienza e quelli dello sgravio della politica, esigendo invece l’“atterraggio” sul margine stesso – un margine che ha come correlato il limite della conoscenza/coscienza di fronte alla viscosa totalità di Solaris. La fabulazione extraterrestre di Lem segnala infatti come l’invenzione di un nuovo meta-vocabolario per classificare le forme mutevoli provocate dal denso oceano – mimoidi, asimmetriodi, longoidi, ecc. – così come l’immaginazione eretica – non possano comunque (com)prendere l’essenza del proteiforme oceano che avvolge il pianeta (Geier, 1992). Si potrebbe poi aggiungere che Solaris, come la Terra, è popolato da perturbanti fantasmi e mostri repressi “della nostra follia” che

¹ L’uscita di *Solaris* coincide con quella di Jurij Gagarin dall’orbita della Terra. Sul contraccolpo di tale evento sui pensatori della modernità si rimanda qui a Colangelo, 2010.



ritornano, inaspettati, in risposta all'agire tecnico umano. Infine, implica la scelta tra "scappare" o mescolarsi al mare proteiforme (Lem, 2013, p. 90). Ed è la seconda opzione quella che il protagonista umano agisce, uscendo dalla stazione spaziale e abbandonando la posizione di sorvolo: "immobile sprofondavo in zone che avrei creduto inaccessibili: pervaso da una sorta di inerzia e di crescente perdita di identità, mi immedesimo in quel fluido, cieco colosso" (*ibid.*, p. 240). Qui, a poche parole dalla fine, *Solaris* dimostra non soltanto le ragioni della lettera di Donna Haraway ma anche l'orientamento di *prossimità* della fabulazione di Stanislaw Lem. Ovvero la capacità della SF (science-fiction) di interrogare problemi che sono difficili o impossibili da concettualizzare o rappresentare adeguatamente in altro modo (Lem *et al.*, 1981) e di immaginare risposte esistenziali altrettanto adeguate. Non è difficile invece intercettare il vischioso oceano solariano nei sotterranei dello Chthulucene.

2. *SOLARIS*. – La fabulazione geografica "extraterrestre" di Stanislaw Lem (Csicsery-Ronay, 1985) racconta il paradossale processo esplorativo di un pianeta ai margini estremi dell'Universo, Solaris appunto. È la descrizione *indisciplinare* di quell'interstizio tra teoria filosofica, procedura scientifica e immagin(e)azione in cui deflagra, schiantandosi, la degenerazione dell'avventura epistemologica della modernità. E in quella zona di contatto dove tutto accade, dove si aprono quelli che Reza Negarestani chiama i buchi al di sotto della meta-trama generale, Stanislaw Lem insinua la sua "scrittura nascosta" (Negarestani, 2019) e Solaris orchestra il contatto con l'umano. Cominciamo allora con i buchi in prossimità dei protagonisti, anzi con quello dove si aggira l'"eroe" stesso della storia. E cioè la "Conoscenza" (Swirski, 2006), esemplarmente rappresentata dalla Stazione Solaris. All'esterno, per chi arriva dalla Terra come Kelvin, si presenta alla vista come:

una scacchiera bianco-verde dipinta su una lunga argentea scintillante carena a forma di balena, dai fianchi irti di antenne di rilevatori radar e con scure file di finestre, e [...] quel coso metallico, anziché posare sulla superficie del pianeta, ci stava sospeso sopra proiettando sul fondo color inchiostro la sua ellittica ombra di un nero ancora più intenso. [con] incastellature delle basi di lancio e le torri traforate dei due specchi parabolici, alti vari piani, dei vari telescopi (Lem, 2013, p. 10).

L'interno della scintillante balena rivela invece gradi crescenti di disordine: dalle bombole di gas compresso, i recipienti, e le casse accatastate nel corridoio di entrata, alle latte come "rifiuti estromessi", i fogli strappati e la "spazzatura varia" nella sala circolare macchiata da un liquido oleoso, per arrivare alla cabina centrale con armadi spalancati "pieni di strumenti, di libri, di bicchieri dal fondo incrostato e di thermos polverosi" (*ibid.*, p. 12). Basterebbe rileggere i passi della *Metafantasia* di Lem (Lem *et al.*, 1981, p. 64) per capire come l'immanente "coso metallico" altro non sia che la grottesca descrizione della trascendenza della scienza quando arriva a toccare ciò che eccede i suoi limiti. Oppure quando si polverizza il mito dell'universalità cognitiva della ragione esplorativa (Simons, 2021). Lo iato tra forma, contenuto e funzione accompagna l'arrivo disorientante di Kelvin, lo psicologo protagonista, e lavora come una liminalità porosa di crisi in cui davvero tutto accade – sospesa, fluttuante, sovrastata dall'oceano metamorfico e impregnata dal suo asimmetrico contatto. Il contrappunto disciplinare della Stazione Solaris è la vana Solaristica che "accumulata nelle biblioteche non era che inutile zavorra, una palude di fatti" dal momento che, dopo settantotto anni di studi, le "uniche conoscenze sicure che avevamo a suo [di Solaris] riguardo erano negative". Detto diversamente, la fallimentare prassi liturgica della Solaristica – "un labirinto sempre più intricato e disseminato di vicoli ciechi" – aveva semplicemente sommerso l'oceano con "un secondo, sterile oceano di carta stampata" (Lem, 2013, pp. 30, 201). Il tagliente giudizio di Lem è netto e vale la pena citarlo per intero:

Chi è il responsabile di tutto questo? Chi ci ha ridotti in questo stato? [...] Einstein? Platone? Criminali dal primo all'ultimo. Ti rendi conto che un uomo dentro a un razzo può esplodere come una bolla, coagularsi, ridursi in poltiglia, farsi uscire tutto il sangue che ha in corpo prima di poter dire "amen", dopo di che non resta che una manciata di ossicini tintinnanti contro le pareti, che continuano a girare nelle orbite di Newton rivedute e corrette da Einstein [...] queste nostre raganelle del progresso? E noi subito dietro, subito a seguire la via della gloria [...] Guardaci, adesso, in queste celle, su questi piatti infrangibili, tra schiere di lavandini immortali, di armadi fedeli e di devoti gabinetti: eccola qua, Kelvin, la nostra missione (*ibid.*, p. 221).

L'"eroe" che degenera in molteplici "raganelle" contagia l'esistenza dei protagonisti umani: Kelvin oppresso dalla colpa, Gibarian il cibernetico che si toglie la vita, Snaut il suo assistente, detto il "sorcio", e Sartorius, il fisico delirante rinchiuso nella sua cabina. E poi ci sono i loro personalissimi e mostruosi Politeri, intimi "visitatori" più-che-umani. Incorporano le più oscure colpe sepolte nella mente degli scienziati della Stazione e sono materializzati dalla reazione del massivo oceano colloidale alle proiezioni degli agenti umani. Di loro ci

si deve prendere cura ed è impossibile liberarsene e tenerli a distanza, perché ritornano comunque, essendo la “parte più profondamente impressa, più incistata e segreta [del cervello], senza necessariamente sapere quale significato abbia per noi” (*ibid.*, p. 89). Il solo Politero ad avere un nome e ad essere descritta è Harey, la moglie suicida di Kelvin. Fin dall’inizio l’arte della *scrittura nascosta* di Lem procede a mobilitare ogni singolo “() hole” collegandolo alla totalità “(Whole)” (Negarestani, 2019) – l’oceano “lucido e oleoso” di Solaris – nell’asimmetrica direzione perturbante di un’apertura esistenziale al contagio, alla contaminazione, all’immersione: cioè verso il collasso di ogni meta-qualcosa che ci metta al riparo. Perciò di questo agente “(Whole)” non possiamo leggere alcuna descrizione finita, poiché la fabulazione trama per metterci direttamente in contatto con i limiti stessi delle nostre concettualizzazioni, gettandoci con carte antiche e volumi polverosi in un’infondata distesa di significanti transitori (Geier, 1992). Così l’oceano è: primordiale, omeostatico, geniale, pensante, un colosso, un cervello, un glioma, yogi, ottuso, cieco, una macchina colloidale, in disgregazione, monumentale agonia, caotico, anarchico, metamorfico, vischioso, denso, nebbioso, deserto, vuoto, immenso, composto di neutrini, squamoso, dai riflessi sanguigni, nero, blu scuro, bruno-violaceo, incomprensibile. Per tacere della vertigine che ci coglie nello scarto tra la potenza delle mostruose forme colossali che Solaris produce e la grigia catalogazione Solaristica che tenta di addomesticare, con trecento parole-ipotesi, le “escrescenze scheletriche” dei longoidi, le “impennate barocche” dei mimoidi o gli “abissi plasmatici” dei simmetriadi. “D’altronde – ammette Kelvin – c’era anche da dire che non esistevano parole capaci di descrivere quanto accadeva su Solaris” (Lem, 2013, pp. 131, 143). Come Kelvin avvertiamo l’incombente presenza dell’oceano, siamo scottati dai suoi due soli, ne facciamo esperienza dentro una vorticoso descrizione che non permette la formazione di alcun saldo dominio dell’immaginazione. Con le parole di Kelvin:

L’essere umano riesce ad afferrare solo poche cose alla volta [...] mentre la rappresentazione di un insieme di processi simultanei [...] supera le nostre possibilità [...] Il simmetriade era per definizione “l’inimmaginabile” [...] stavamo osservando solo un frammento del processo, la vibrazione di un’unica corda di una gigantesca orchestra sinfonica. Come se non bastasse, sapevamo – lo sapevamo senza comprenderlo – che sopra e sotto di noi, negli sventanti abissi al di là dello sguardo e dell’immaginazione, erano simultaneamente in atto migliaia e milioni di trasformazioni legate tra loro come lo sono le note da un contrappunto matematico [...] ma era un tipo di musica che le nostre orecchie non potevano percepire. Per vedere realmente qualcosa sarebbe stato necessario allontanarsi, arretrare a enorme distanza, ma nel simmetriade tutto era interno (*ibid.*, pp. 143-144).

Con quelle di Morton invece, “questo orribile colosso non può essere visualizzato dagli esseri umani” (Morton, 2018, p. 101) La linea della trama che penetra nella *formazione degenerata* della Stazione spaziale si stringe organizzandosi coerentemente in direzione dell’inevitabile “Operazione liberazione”. Formalmente l’ultimo esperimento per arrivare a stabilire un contatto di dominio con l’ostinato colosso. Nei fatti, una procedura per “punire l’oceano [...] ridurlo a ululare per bocca di tutte le montagne che ha” (Lem, 2013, p. 220). L’inizio è un fascio di raggi X modulato dall’encefalogramma in stato di veglia di Kelvin che, penetrando a intervalli regolari porzioni sempre più vaste dell’oceano, provoca gelatinosi incubi di estinzione dell’umano che esplorano e “umiliano” la soggettività compromessa di Kelvin. È su questa asimmetrica minaccia di disintegrazione dell’ipocrisia del *soggetto* che la procedura disciplinare mobilita i suoi eroici protocolli per abbandonare Solaris e poi liquidarlo. Sarà però l’annientamento dell’amatissimo Politero/Figura Harey per mano di Snaut a mobilitare la solida alleanza di Kelvin con la materialità del colosso Solaris. Infatti, quando tutto è ormai predisposto, Lem sabotò la fuga verso “casa” bucando e deviando il piano del *rientro* dei residuali abitanti della Stazione. Snaut intende restare e Kelvin non ha alcuna casa a cui ritornare, nessun luogo sulla Terra dove poter atterrare. Le sue opzioni sono perdersi o annegare in un mare di gente, perciò molto meglio arrendersi al desiderio di gettarsi “nell’oceano pesantemente ondeggiante nelle tenebre” (*ibid.*, p. 233). Così Kelvin esce dalla Stazione per mettere “piede sul suolo” di Solaris, più precisamente su quello di un vecchissimo mimoide. Il sorvolo a poche decine di metri sopra l’oceano ne rivela i movimenti incessanti come di “carcassa muscolosa” mentre l’“atterraggio” sul mimoide ne svela la forma di “arcaica città semidistrutta, sul genere di un esotico e secolare insediamento marocchino” (*ibid.*, p. 240), con smerlature, mura, feritoie, macerie e polvere. Ma non è la riproduzione di un’arcaica alterità esotica che attrae Kelvin quanto piuttosto il “fare conoscenza” con la radicale alterità dell’oceano proteiforme. Sulla riva, Kelvin allunga la mano per ripetere il gesto di un vecchissimo esperimento:

L’onda esitò, si ritirò e infine mi avvolse la mano senza toccarla, in modo da mantenere una sottile intercapedine tra la superficie del guanto e l’interno della cavità ... Mi alzai in piedi per portare la mano ancora più in alto... Si sarebbe detto

che dall'oceano fosse spuntato un duttile fiore il cui calice mi avvolgeva le dita trasformandosi, senza toccarle, nel loro esatto negativo (*ibidem*).

“Fare” conoscenza e non “produrre” La Conoscenza lasciandosi materialmente “invischiare” in una trama non-umana rende manifesto il livello della fabulazione. Qui Lem gioca nella zona più sotterranea e nel diaframma tra conoscenza e coscienza, mentre l'asimmetria gioca la mano strategica al tavolo della dis-esplorazione indisciplinare. Così per la seconda volta:

Tornai a sedermi nella posizione di prima, sentendomi in un certo senso mutato. Il fenomeno che avevo provocato, e che finora conoscevo solo in teoria, mi aveva come trasformato: la teoria non poteva, non riusciva a tradurre l'esperienza vissuta [...] Nel germogliare, nel crescere nel proliferare di quella creatura vivente [...] traspariva una sorta di, per così dire, cauto ma non scontroso candore [...]. Quale inesprimibile contrasto tra quella vivace curiosità e l'immensità distesa ai quattro capi dell'orizzonte! Mai come ora ne avevo percepito l'immane presenza, il possente e assoluto silenzio che respirava al ritmo **delle onde**.

Dunque si tratta anche di una questione di posizionamento, il cui orientamento permette l'immedesimarsi con, e l'essere ricompreso da, l'immenso fluido gelatinoso, “come se, senza il minimo sforzo, senza una parola e senza pensarci gli perdonassi ogni cosa” (*ibid.*, p. 242). Donna Haraway direbbe con-pensare. Questo il passo conclusivo

Eppure, le sue attività avevano uno scopo. A dire il vero neanche di questo ero del tutto sicuro; e tuttavia partire avrebbe significato cancellare la sia pur infinitesimale, e forse immaginaria, chance tenuta in serbo dal futuro. E, dunque, trascorrere anni [...] nella stessa aria che ancora ricordava il suo respiro? E in nome di che? Della speranza che tornasse? Di speranze non ne avevo più [...] tuttavia continuavo a credere fermamente che il tempo dei miracoli crudeli non fosse finito.

Il viatico della FS di Lem è fulminante: la possibilità dell'incontro implica la dismissione delle polverose concettualizzazioni discorsive, dei relitti aerei dello sgravo, della trascendente arte della “fuga”; mentre la visione o l'immaginazione del contatto non potrà che avvenire compromettendo il corpo e la dimensione emotiva – la scienza svuotata dalla finzione dell'impersonalità – inventando indisciplinari diagrammi di intimità/prossimità per apprendere finalmente l'arte esistenziale dell'“atterraggio” o della “dis-perazione”. Il che è lo stesso. Si potrebbe aggiungere una notazione conclusiva e cioè che la fabulazione geografica di *Solaris*, la sua arte, “parla direttamente di iperoggetti” (Morton, 2018, p. 229), raccontando la nostra attuale entrata nell'epoca (e nello spazio) dell'asimmetria. Per questo il lavoro perturbante di questa SF appare non appena ne componiamo i motivi su quelli “viscosi”, “dislocanti”, “ipocriti” della perturbante “futuralità” della mappa di Timothy Morton, a formarne così un contrappunto.

BIBLIOGRAFIA

- Colangelo C. (2010). *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*. Napoli: Liguori.
- Csicsery-Ronay, Jr I. (1985). The book is the alien: On certain and uncertain readings of Lem's “Solaris”. *Science Fiction Studies*, 12: 6-21.
- Geier M. (1992). Stanislaw Lem's fantastic ocean: Toward a semantic interpretation of “Solaris”. *Science Fiction Studies*, 19: 192-218.
- Haraway D. (2019). *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Roma: Nero.
- Haraway D. (2020). Carrier bags for critical zones. In: Latour B., Weibel P., a cura di, *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe: ZKM.
- Lem S. (2013). *Solaris*. Palermo: Sellerio.
- Lem S., de Laczay E., Csicsery-Ronay I., M.A. (1981). Metafantasia: The possibilities of science fiction. *Science Fiction Studies*, 8: 54-71.
- Morton T. (2018). *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*. Roma: Nero.
- Negarestani R. (2019). *Cyclonopedia. Complicità con materiali anonimi*. Roma: Luiss.
- Simons M. (2021). A philosophy of first contact: Stanislaw Lem and the myth of cognitive universality. *Pro-Fil* (special issue): 65-77.
- Swirski P. (2006). Solaris! Solaris. Solaris? In: Swirski P., a cura di, *The Art and Science of Stanislaw Lem*. Montreal & Kingston-London-Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Varoufakis Y. (2021). *Un altro presente*. Milano: La nave di Teseo.

RIASSUNTO: L'intenzione è proporre un'analisi del romanzo di fantascienza filosofica e di fabulazione geografica di Stanislaw Lem, *Solaris* (1961). Si tratta di una folgorante prefigurazione della Terra nell'epoca dello Chthulucene (Haraway, 2019) e di come si possa tentare un contatto di prossimità con il non-umano nel quale siamo immersi, ripensando l'umano stesso. Ma si tratta anche di una fabulazione astronautica che fa i conti con la riconfigurazione del concetto di Natura, Terra e autoricomprendimento dell'umanità nell'epoca del radicale spaesamento dell'impresa spaziale. Punto di partenza dell'analisi è il saggio in forma di "lettera" a Bruno Latour con il quale Donna Haraway intende spiegare la funzione cruciale della SF come arte e scienza necessaria per stabilire alleanze "to inhabiting and caring for Earth". E poiché è il "contatto" con entità non umane ciò che accomuna la SF e la questione più urgente nostro presente, la fabulazione di Stanislaw Lem sarà considerata seguendo la lezione di Timothy Morton: come "dispositivo" o "arte orientata all'oggetto".

SUMMARY: *Stanislaw Lem's proximity science fiction: Solaris*. The aim of the paper is to propose an analysis of the philosophical science fiction novel by Stanislaw Lem, *Solaris* (1961). It is a dazzling prefiguration of the Earth in the Chthulucene era (Haraway, 2019) and how we can attempt a contact of proximity with the non-human in which we are immersed, rethinking the human itself. But it is also an astronautic fabulation that comes to terms with the reconfiguration of the concept of Nature, Earth and humanity's self-understanding in the era of the radical disorientation of the space enterprise. The starting point of the analysis is the essay in the form of a "letter" to Bruno Latour with which Donna Haraway intends to explain the crucial function of SF as an art and science necessary to establish alliances "to inhabiting and caring for Earth". And since it is the "contact" with non-human entities that unites SF and the most pressing issue of our present, Stanislaw Lem's fabulation will be considered following the lesson of Timothy Morton: as a "device" or "object-oriented art".

Parole chiave: Stanislaw Lem, science fiction, iperoggetti, Chthulucene

Keywords: Stanislaw Lem, science fiction, hyperobjects, Chthulucene

*Università degli Studi di Bologna, Dipartimento delle Arti DAR; alessandra.bonazzi@unibo.it

ELENA DELL'AGNESE*

“GEO-GRAFIE ANIMALI”: SPAZIALITÀ ZOOPOETICHE FRA ANTROPOCENTRISMO E ANTISPECISMO

1. GEO-GRAFIE ANIMALI? – Possiamo scrivere delle geo-grafie animali? Ovvero, è possibile rappresentare le esperienze spaziali del *more-than-human world*, in modo da onorarne l'agenzia e la creatività (Val Plumwood, 2007)? Claude Raffestin ha più volte (1983; 2012), affrontato il tema della diversa percezione dello spazio da parte degli umani e degli animali non umani, sottolineando come lo spazio come lo intendiamo noi, unificato e oggettivo, sia una costruzione mentale della specie umana. Le altre specie animali hanno una propria, e diversa, rappresentazione dell'ambiente circostante, senza la quale non sarebbero in grado di soddisfare i propri bisogni. L'idea di una spazialità differenziata per le diverse specie animali è stata sviluppata, negli anni Trenta del Novecento, da Jakob von Uexküll (1934), il quale parla, a questo proposito, di *Umwelt*, ossia di mondo specie-specifico dell'esperienza spaziale soggettiva. L'attenzione di Uexküll si concentra sulla percezione formulata tramite paradigmi di visione diversi e dispositivi diversi, che portano alla costruzione di specifici *Umwelten*. Sulla questione torna Giorgio Agamben (2002, p. 80), secondo il quale

Troppo spesso ... immaginiamo che le relazioni che un certo soggetto animale ha con le cose del suo ambiente avvengano nello stesso momento di quelle che ci legano agli oggetti del nostro mondo umano. Questa illusione si basa sulla convinzione di un unico mondo in cui si trovano tutti gli esseri viventi. Uexküll dimostra che questo mondo unitario non esiste, così come non esistono uno spazio e un tempo uguali per tutti gli esseri viventi.

Nello specifico, Agamben sottolinea la relativa insignificanza della *Umgebung*, lo spazio oggettivo in cui vediamo muoversi un essere vivente, in contrasto con l'*Umwelt*, l'ambiente-mondo costituito da una serie di elementi “portatori di significato” (*Bedeutungsträger*) o segni (*Merkmalträger*), che sono le uniche cose che interessano l'animale. Uno stesso *Umgebung* contiene diversi *Umwelten* o mondi ambientali concomitanti, a seconda dell'interazione tra l'animale e i portatori di significato in questo mondo. Uexküll considera questa interazione un'unità funzionale.

Ma come possiamo noi pensare di poterla penetrare? E rappresentarla poi? E perché ci interessa? Perché ci interessi è in realtà abbastanza chiaro, se facciamo riferimento all'approccio filosofico ecofemminista/postumanista, che si sforza di superare l'antropocentrismo classico della tradizione occidentale e l'idea dell'eccezionalità umana, per rompere il punto di vista monocentrico che a questo corrisponde, e dare spazio a una *more-than-human scholarship* (Greenhough, 2014; Philo, 2017; Dowling *et al.*, 2017). Nel quadro di una crescente attenzione nei confronti delle *Critical Animal Geographies* (Gillespie e Collard, 2015) è inoltre possibile ipotizzare che la rappresentazione di queste “geo-grafie animali” possa contribuire a creare una “atmosfera affettiva” (Dittmer e Bos, 2019) nei loro confronti, capace di spezzare la dimensione gerarchica dell'antroparcato (Cudworth, 2005).

Ci si può domandare se l'ascolto delle voci animali nella letteratura possa rompere il dato-per-scontato specista e creare empatia, avviando una possibile riformulazione del rapporto di potere che intercorre fra esseri umani e animali non umani. Tuttavia, uscire dal punto di osservazione umano per porsi nel punto di osservazione non umano, non è possibile. Sappiamo bene che gli animali non sanno scrivere. Le geo-grafie degli animali sono perciò, necessariamente, pensate dagli esseri umani. Bisogna cercare di porsi nei sensi di un animale non umano, per percepire il mondo dal suo punto di vista. Tentativi, più o meno riusciti, sono stati compiuti da numerosi autori e autrici. Dopo una breve introduzione al tema delle *animal (auto)biographies*, questo contributo, che per metodologia e riferimenti teorici si ispira alla *Ecocritical Geopolitics* (dell'Agnese, 2021), si focalizzerà sull'analisi di due opere letterarie del Novecento, *Flush: A Biography* (1933) di Virginia Woolf e *Truismes* (1996) di Marie Darrieussecq.



2. FRA ECOFEMMINISMO E *POPULAR GEOPOLITICS*: ALCUNE PREMESSE TEORICHE. – Le idee centrali su cui si poggiano queste riflessioni, e la domanda di ricerca finale, si basano su posizioni teoriche sviluppate nell’ambito dell’ecofemminismo e delle geografie anarchiche, della *Popular Geopolitics* e della *Ecocritical Geopolitics*. Nello specifico, dall’ecofemminismo e dalle geografie anarchiche deriva il concetto di antroparcato (Cudworth, 2005; 2008; Springer *et al.*, 2021); dalla *Popular Geopolitics* vengono sia la presunzione che esista un sistema di categorie interpretative e giudizi di merito dati-per-scontati, che viene generalmente definito come “discorso”, sia l’idea di *affective atmosphere* (Dittmer e Bos, 2019); dalla *Ecocritical Geopolitics* (dell’Agnese, 2021) deriva infine l’idea che sia necessario analizzare i prodotti della cultura popolare per cogliere il discorso sull’ambiente veicolato e la dimensione del potere che ne è e alla base.

L’ecofemminismo insiste sul fatto che l’analisi critica debba mettere in evidenza le connessioni logiche e storiche tra le varie forme di dominazione – le stesse logiche e atteggiamenti di superiorità e pratiche di dominazione che gli esseri umani mostrano nelle loro relazioni con le dimensioni non umane del mondo si esprimono infatti sia nelle relazioni degli uomini con le donne, sia nelle strutture e pratiche imperialistiche, razziste e classiste. Le ingiustizie contro gli esseri umani e gli animali non umani non vanno affrontate in modo indipendente le une dalle altre, in quanto “sono radicate nei centrismi egemonici – pratiche culturali diffuse e spesso indiscusse di comprensione e valutazione del mondo attraverso le esperienze e le norme di una popolazione esclusiva ed elitaria” (Plumwood, 2002). “L’ecofemminismo affronta i vari modi in cui il sessismo, l’eteronormatività, il razzismo, il colonialismo e l’abilismo sono accompagnati e supportati dallo specismo e come l’analisi dei modi in cui queste forze si intersecano possa produrre pratiche meno violente e più giuste” (Adams, 2014). In questa prospettiva, Cudworth (2005) conia il termine di *anthroparchy* (antroparcato), per identificare il sistema di potere che collega il patriarcato, lo sfruttamento degli animali e la dominazione capitalista della natura da parte degli esseri umani. L’antroparcato è infatti un sistema gerarchico caratterizzato da molteplici intersezioni di potere (uomo e donna/ricco e povero/bianco e nero, ecc.) e dallo specismo: alla base della piramide, ci stanno gli animali non umani, dominati, sfruttati, reificati, uccisi senza pietà e talora senza necessità, per puro divertimento, da parte degli esseri umani (uomini, ma anche donne: basti pensare a quanti abiti femminili sono stati adornati, nei secoli, da piume e pellicce).

Nell’ambito degli studi postcoloniali e critici di impostazione poststrutturalista, come la *Popular Geopolitics* e l’*Ecocritical Geopolitics*, l’importanza del “discorso”, ossia di quell’insieme di visioni del mondo storicamente specifiche che fungono da base per la formulazione dell’azione sociale collettiva, è tanto centrale, che non pare il caso di dilungarcisi in questa sede. Il riferimento alla *affective atmosphere*, meno frequente, merita invece attenzione. Come scrivono Dittmer e Bos (2019), è necessario andare oltre l’analisi della rappresentazione e prendere in considerazione anche la capacità della cultura popolare “di farci saltare dalla sedia, di riempirci di gioia e di farci piangere” ossia di creare commozione (che può essere individuale, oppure condivisa). L’*affective atmosphere* non è necessariamente espressa in termini razionali, è piuttosto una sorta di campo sommerso di intensità relazionale, non riducibile e contenibile da un singolo corpo o soggetto, anche se viene registrato, o percepito, nei corpi degli individui.

3. NARRARE OLTRE L’UMANO. – Il racconto in cui l’animale, antropomorfizzato, parla e si esprime come un essere umano trova le proprie radici nella letteratura classica, per giungere a *Il dialogo dei cani* di Cervantes, e poi alle opere di una moltitudine di autori e autrici vittoriane. Spesso, in queste narrazioni il ruolo dell’animale è solamente metaforico. In altre, l’animale letterario, comunque antropomorfizzato, diventa strumento per denunciare la condizione di sofferenza, di sfruttamento e spesso di violenza cui sono sottoposti animali nella realtà, o comunque rappresenta un tentativo di mostrare solidarietà con il modo in cui i non umani vivono e vedono il mondo, al fine di promuovere un trattamento più umano nei loro confronti. In tal caso, una strategia piuttosto diffusa, soprattutto da parte di autori e autrici anglofoni, nel corso della seconda metà dell’Ottocento, è quella della pseudo-autobiografia.

Come scrive David Herman (2016, p. 2),

nell’autobiografia di un animale, il narratore non umano fornisce un resoconto di situazioni ed eventi ai quali ha partecipato, nel corso della storia della vita che porta all’attuale momento della narrazione, in qualità di io narrante [...] nell’impegnarsi con atti di auto-narrazione che attraversano le frontiere tra le specie, i creatori di autobiografie di animali affrontano anche questioni relative al genere, allo status di verità, alla struttura e alla politica della rappresentazione narrativa, ossia la pratica di narrare le esperienze di soggetti che comunicano attraverso risorse che vanno oltre i sistemi linguistici umani.

Nel 1867, Frances Power Cobbe pubblicò *The Confessions of a Lost Dog*, un romanzo narrato come autobiografia di un cane di famiglia, persosi e poi tratto in salvo. Altre autobiografie canine, spesso caratterizzate da un antropomorfismo estremo, vengono poi pubblicate sulla sua scia. Il grande successo del *genre* giunge però con *Black Beauty: The Autobiography of a Horse* (1877), primo e unico romanzo di Anna Sewell, che divenne rapidamente un “classico” della letteratura per l’infanzia (sino a vendere l’incredibile cifra di 50 milioni di copie) (Gavin, 2012) ed ebbe in seguito anche una quindicina di trasposizioni cinematografiche. Secondo Gavin (2018), grazie al forte senso di empatia che crea in chi legge, il romanzo contribuì a cambiare il modo tradizionale di rappresentare il cavallo, ridefinendolo non più come significante di qualcosa (la nobiltà, la forza selvaggia, ecc.), ma come un compagno fedele e coraggioso degli esseri umani. Dal punto di vista spaziale, in *Black Beauty* si trovano alcune opposizioni interessanti. Innanzitutto, quella fra la campagna, idilliaca, da cui proviene il cavallo, e dove tornerà, e la città, più cupa e difficile, il luogo dello sfruttamento, delle stupide mode (come quella della *bearing rein*, un’imbracatura dolorosa usata per tenere alta la testa del cavallo) e della mercificazione (Bistline, 2017). Poi, e soprattutto, c’è la contrapposizione fra l’aperto dei campi e lo spazio chiuso delle stalle. *Black Beauty* è l’esempio di come la storia di un animale, anche se rappresentato in modo poco realistico, possa avere un impatto, ispirando pratiche sociali che servono gli interessi delle controparti reali (Anderson e Henderson, 2005).

Non tutti i racconti che hanno animali come protagonisti sono però autobiografie e non tutte le autobiografie animali hanno la stessa capacità di creare empatia. Secondo alcuni critici e autori, infatti, “la voce narrante omodiegetica, costretta ad attribuire la capacità non plausibile del linguaggio umano direttamente a un narratore non umano, compromette la verosimiglianza necessaria per un’illusione di rappresentazione convincente” (Nelles, 2001, p. 192). Per evitare questo rischio, si può fare ricorso alla voce narrante eterodiegetica. In questo caso, vi è un narratore onnisciente che assume il punto di vista dell’animale. Nei due romanzi analizzati di seguito, le due strategie narrative verranno messe a confronto.

4. *FLUSH: UNA BIOGRAFIA* (V. WOOLF, 1933). – Flush era il cocker spaniel della poetessa Elizabeth Barrett. Il romanzo della Woolf è la sua biografia. La storia è presentata secondo il punto di vista del cane (da una voce narrante extradiegetica, quella del biografo onnisciente), e anche l’ambiente è visto (o meglio, annusato) nella sua prospettiva (quindi, diventa uno spazio olfattivo). Woolf costruisce le storie di Elizabeth e Flush lungo un percorso parallelo. Nella prima parte del romanzo, entrambi sono “prigionieri” nella spaziosa casa di famiglia di Elizabeth a Wimpole Street. Lei è prigioniera a causa della sua (presunta) disabilità e dell’imposizione paterna; Flush è rinchiuso perché sta con Elizabeth e, per amor suo, non ha nemmeno troppa nostalgia di correre libero nei prati. In città, Flush è in genere legato dal guinzaglio, imposto dalle regole vittoriane, che in parte lo protegge, ma allo stesso tempo gli impedisce di muoversi liberamente. Il punto di svolta della storia è il rapimento di Flush, che avviene proprio in un momento in cui il cane non è al guinzaglio. I rapitori chiedono un riscatto, che il padre di Elizabeth rifiuta di pagare. Per riaverlo, Elizabeth si ribella, lascia la casa e va alla ricerca del ladro. Il successo di questa prima insurrezione apre la strada a una ribellione molto più grande: contro il volere del padre, Elizabeth sposa il poeta Robert Browning. La seconda parte del romanzo è una storia di libertà sia per Elizabeth sia per Flush. Come osserva Feuerstein (2013, p. 32),

sebbene l’epistemologia canina di Flush ci permetta di spingerci al di là degli aspetti osservabili del patriarcato vittoriano, ciò non riduce Flush al ruolo di simbolo o di “dispositivo letterario”, in quanto il fatto che il romanzo apra la questione del patriarcato porta contemporaneamente all’attenzione i problematici rapporti di potere associati alla custodia degli animali domestici.

Woolf introduce così nella narrazione alcuni temi molto importanti, e in parte fra loro collegati, quali le dinamiche di genere, la libertà-costrizione del corpo femminile, la spazialità animale, le differenze sensoriali e la questione della possibilità di parola/scrittura da parte di chi è in condizioni di subalternità.

“Se ne stavano divisi dal più profondo abisso che separa un essere da un altro. Lei parlava, lui era muto. Lei era una donna, lui un cane. Così incredibilmente vicini e così immensamente distanti, si erano guardati ancora” (Woolf, 1933, ed. it. 2012, p. 27). Il narratore extradiegetico utilizza la dimensione sensoriale di Flush come punto di riferimento. In tal modo, Woolf rappresenta il mondo canino, utilizzando modalità di percezione della realtà fisica diverse da quelle solitamente impiegate per la descrizione del contesto spaziale. La Woolf, pur confessando l’inadeguatezza di un umano a descrivere il mondo attraverso l’olfatto, sottolinea costantemente che, per Flush, il paesaggio è un paesaggio di odori e sfida l’autorità della visione. Infatti,

il lettore viene introdotto alle esperienze spaziali di Flush attraverso il profumo di ciò che il cane annusa: l'odore dell'acqua di colonia quando entra per la prima volta nella stanza di Elizabeth, l'odore della terra e dell'erba quando viene condotto al parco, il cambiamento di odore quando, finalmente libero, arriva in Italia. In questo mondo di odori, si può immergere anche chi legge, provando ad immedesimarsi, per una volta, in una passeggiata in cui l'olfatto ha il sopravvento, rispetto alla credenza empirica nella capacità di conoscere e capire semplicemente guardando.

5. *TRUISMES* (M. DARRIEUSSECQ, 1996). – *Truismes* (in italiano, *Troismi*) è un romanzo di metamorfosi, che parla della trasformazione di un corpo (e anche di una mente e di un modo di sentire) di una donna, una massaggiatrice parigina di grande successo come prostituta che diventa una scrofa. La storia, costruita intorno ad un Io narrante, si sviluppa in diversi contesti, seguendo la ricerca di un luogo sicuro che offra un rifugio alla donna-scrofa. All'inizio, c'è il posto di lavoro in profumeria, dove è normale prostituirsi e dove è altrettanto consueto che il direttore del negozio, prima di darti un lavoro, ti tocchi il seno. Poi c'è la casa del fidanzato, quindi la corsa procede in un ospedale psichiatrico, nelle fogne della città, nella cripta di una chiesa, nella casa di un altro partner, che si dà il caso sia un lupo mannaro, una fattoria con annesso un mattatoio. Qui, la metamorfosi fisica è accompagnata dal terrore animale della macellazione. La voce narrante riesce tuttavia a scappare e si rifugia nella foresta, dove, cessata la metamorfosi, termina anche il viaggio.

Durante il processo di trasformazione, la voce narrante ha una doppia identità, umana e animale. Il suo corpo alterna momenti in cui è ancora chiaramente umano e momenti in cui è suino. I suoi sé si moltiplicano, senza una vera opposizione. Questa transizione continua rompe la classica dicotomia che esiste tra esseri umani e animali non umani, conferendo all'animale non umano un'intensa soggettività. La metamorfosi è quindi una metafora utilizzata per esplorare l'animalità come condizione, un modo per superare la separazione tra animali umani e non umani.

Come suggerisce il gioco di parole del titolo originale (*truismes* significa ovvietà, ma *truie* significa scrofa), la metafora del corpo di donna come carne è evidente. La voce narrante è vittima di una società patriarcale che abusa delle donne, ma ne ha anche interiorizzato i valori, tanto da valutare se stessa solo in base al modo in cui gli altri la guardano. Oltre a quello carne/genere, il testo apre molteplici temi: nello specifico, si interroga sul rapporto tra gli esseri umani e gli animali non umani e indaga sulla diversa percezione del mondo che ha un animale come il maiale, rispetto a un essere umano (anche qui l'olfatto è molto importante); mette a confronto l'ambiente devastato della realtà urbana con lo "spazio verde" della foresta; inoltre, affronta in modo diretto il tema della scrittura, un atto intrinsecamente umano (anche se la voce narrante si scusa all'inizio del libro per la sua *écriture de cochon* – e durante la metamorfosi scrivere diventa per lei difficile, in quanto tenere la penna provoca terribili crampi a un arto che non è più un arto umano).

Oltre alla questione della capacità/possibilità di scrivere (e di parlare) da parte di chi si trova in una condizione di subalternità, anche *Truismes*, come *Flush: una biografia*, tocca temi come la costruzione di genere e la costrizione del corpo femminile e introduce una riflessione sul modo in cui gli animali non umani percepiscono il mondo (dunque, sul loro *Umwelt*). Nel corso della narrazione, la voce narrante aumenta progressivamente la propria animalità, insieme al desiderio di vivere nella natura. E una volta giunta in campagna, si inebria dei profumi della terra, che entrano in lei evocando "le stagioni, i voli delle oche selvatiche, i bucanee, i frutti, il vento del sud", come se fossero l'intero pianeta.

Sin dall'esergo, una citazione tratta da *Benoni* (1908), romanzo dello scrittore norvegese Knut Hamsun, *Truismes* affronta anche la questione della macellazione degli animali.

Puis le couteau s'enfonçe. Le valet lui donne deux petites poussées pour lui faire traverser la couenne, après quoi, c'est comme si la longue lame fondait en s'enfonçant jusqu'au manche à travers la graisse du cou. D'abord le verrat ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques secondes à réfléchir un peu. Si ! Il comprend alors qu'on le tue et hurle en cris étouffés jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus) (Darrieussecq, 1996, p. 3).

Nel corso della narrazione, chi legge non è mai invitato a provare empatia per la donna/scrofa protagonista del romanzo. Con la strategia della citazione, l'autrice riesce però, senza cambiare il proprio registro narrativo, a creare una "commozione" in chi legge, a favore degli animali uccisi: rimanere indifferenti alla sorte del maiale, che non capisce, rimane sdraiato e "pensa un po'", prima di comprendere di essere stato ucciso è infatti piuttosto difficile

6. CONCLUSIONI. – Obiettivo di questo contributo era quello di capire se una narrazione dal punto di vista “sensoriale” di un animale non umano possa in qualche modo rompere il dato-per-scontato tipico del discorso dell’antroparcato, ossia il rapporto indiscusso di potere fra esseri umani e animali non umani. Pur nella consapevolezza che narrare un *Umwelt* che non sia il proprio senza ricorrere all’immaginazione è impossibile, si sono presi in esame vari tentativi di narrare la spazialità animale in letteratura, al fine di comprendere se in qualche modo avvicinare chi legge ad un diverso modo di percepire lo spazio possa predisporre un senso di empatia e quindi creare una *affective atmosphere* nei confronti dell’animale.

BIBLIOGRAFIA

- Adams C.J., Gruen L., a cura di (2014). *Ecofeminism: Feminist Intersections with other Animals and the Earth*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- Agamben G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Anderson M.V., Henderson A.J.Z. (2005). Pernicious portrayals: The impact of children’s attachment to animals of fiction on animals of fact. *Society & Animals*, 13(4): 297-314.
- Bistline E. (2017). Anna Sewell’s *Black Beauty*. Reframing the pastoral tradition. In: Mazzeno L.W., Morrison R.D., a cura di, *Victorian Writers and the Environment. Ecocritical Perspectives*. New York-London: Routledge, pp. 150-164.
- Clark J.A., May M.R. (2002). Taxonomic bias in conservation research. *Science*, 297: 191-92.
- Cudworth E. (2005). *Developing Ecofeminist Theory: The Complexity of Difference*. Springer.
- Cudworth E. (2008). “Most farmers prefer blondes”. Dynamics of anthroparchy in animals’ becoming meat. *The Journal for Critical Animal Studies*, 6(1): 32-45.
- De Mello M., a cura di (2013). *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. London-New York: Routledge
- dell’Agnese E. (2021). *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*. London-New York: Routledge.
- Dittmer J., Bos, D. (2019). *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Rowman & Littlefield.
- Feuerstein A. (2013). What does power smell like? Canine epistemology and the politics of the pet in Virginia Woolf’s *Flush*. *Virginia Woolf Miscellany*, 84: 32-34. <https://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/virginia-woolf-miscellany-archiveissue-84-fall-2013-through-issue-92-fall-2017-winter-2018>.
- Gavin A.E. (2012). Introduction. In: Sewell A., a cura di, *Black Beauty*. Oxford: Oxford University Press.
- Gavin A.E. (2018). “Feeling is believing” Anna Sewell’s *Black Beauty* and the power of emotion. In: Moruzi K., Smith M., Bullen E., a cura di, *Affect, Emotion, and Children’s Literature. Representation and Socialisation in Texts for Children and Young Adults*. London-New York: Routledge, pp. 52-65.
- Greenough B. (2014). More-than-human geographies. In: Lee R. et al., a cura di, *The SAGE Handbook of Human Geography*. London: SAGE, pp. 94-119.
- Herman D. (2016). Animal autobiography; or, narration beyond the human. *Humanities*, 5(4): 82. <https://doi.org/10.3390/h5040082>
- Hill M., Deegan M.J. (2016). *Dogs and Society*. Lincoln: Zea Books (ed. it. *Cani & società. Prospettive sociologiche anglo-americane 1865-1925*. Calimera: Kurumuny).
- llard R.C. (2015). *Critical Animal Geographies*. London-New York: Routledge.
- Macadré P. (2018). “Solving the problem of reality” in Virginia Woolf’s *Flush*. *Cahiers victoriens et édouardiens/Comforting Creatures: Literature and its New Animal Phenomenologies*, 57e Congrès de la SAES: (Re)Construction(s), 88. <https://doi.org/10.4000/cve.3853>
- Nelles W. (2001). Beyond the bird’s eye: Animal focalization. *Narrative*, 9(2): 188-194.
- Nixon R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.
- Nyman J. (2017). Re-reading sentimentalism in Anna Sewell’s *Black Beauty*. Affect, performativity, and hybrid spaces. In: Nyman J., Schuurman N., a cura di, *Affect, Space and Animals*. London-New York: Routledge, pp. 65-79.
- Philo C. (2017). Less-than-human geographies. *Political Geography*, 60: 256-258.
- Plumwood V. (2002). *Feminism and the Mastery of Nature*. London-New York: Routledge.
- Plumwood V. (2007). Journey to the heart of stone. In: Becket F., Gifford T., a cura di, *Culture, Creativity and Environment: New Environmentalist Criticism*. Leiden: Brill, pp. 17-36.
- Raffestin C. (1983). *Geografia politica. Teoria per un progetto sociale*. Milano: Unicopli.
- Raffestin C. (2012). Space, territory, and territoriality. *Environment and Planning D: Society and Space*, 30(1): 121-141. <https://doi.org/10.1068/d21311>
- Spivak G.C. (1988). Can the subaltern speak? In: Nelson C., Grossberg L., a cura di, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Springer S., Mateer J., Locret-Collet M., Acker M., a cura di (2021). *Undoing Human Supremacy: Anarchist Political Ecology in the face of Anthroparchy*. Rowman & Littlefield.
- von Uexküll J. (1934). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*. Berlin: J. Springer (*A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010; *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. Macerata: Quodlibet).

RIASSUNTO: In questo contributo, ci si propone di verificare se una geo-grafia animale, ovvero la narrazione della spazialità animale secondo il punto di vista dell'animale, possa contribuire a creare un senso di empatia capace di disinnescare il discorso sull'ambiente tipico dell'antroparcato, che prevede il potere assoluto dell'essere umano sull'animale. A tal fine, vengono analizzati due testi appartenenti alla letteratura del Novecento, *Flush: una biografia*, di Virginia Wolf, e *Truismes*, di Marie Darrieussecq.

SUMMARY: In this essay, the aim is to examine whether an animal geography, i.e. the narration of animal spatiality according to the animal's point of view, can contribute to creating a sense of empathy capable of defusing the discourse on the environment typical of the *anthropos*, according to which the human being has absolute power over the animal. To this end, two texts from 20th century literature are analysed, *Flush: a biography*, by Virginia Wolf, and *Truismes*, by Marie Darrieussecq.

Parole chiave: autobiografie animali, *Umwelt*, *Flush: a biography*, *Truismes*

Keywords: animal autobiographies, *Umwelt*, *Flush: a biography*, *Truismes*

*Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale; elena.dellagnese@unimib.it

EMANUELE FRIXA*

LO SPACING DI KOBANE CALLING E IL SUO MOSAICO SPAZIALE

1. INTRODUZIONE. – Le narrazioni che nel corso del tempo hanno costruito le immaginazioni geografiche sono spesso rimaste ancorate a un quadro di rappresentazioni egemoni che hanno limitato la possibilità di costruire fabulazioni (Haraway, 2019). Per questo motivo e muovendo dalle mosse del *creative turn* (Hawkins, 2019), il contributo vuole presentare il racconto di un'esperienza personale e collettiva che rimanda ai due viaggi intrapresi da Michele Rech (alias Zerocalcare) fra il 2014 e il 2015, all'interno del progetto "Rojava calling". Il "non-reportage" di *Kobane Calling*, restituito nella forma del *graphic novel*, è infatti guidato da un bisogno di partecipazione e testimonianza contribuendo alla costruzione di un attivismo critico e informato. La partecipazione diretta alle vicende di un'area geografica e di una popolazione che sfuggono ai nostri modelli di spazialità diventa l'occasione per produrre un'immedesimazione (Davies, 2017) nelle vicende narrate. È in questo contesto che l'immaginazione cartografica dominante si fa incerta, i centri si moltiplicano attraverso il movimento e le performance dei corpi: "Space is a kind of becoming [...] space is a performance" (Dittmer e Latham, 2015, p. 431); lo spazio si fa dunque *spacing* andando a riconfigurare la nostra percezione degli eventi. Da questa prospettiva *Kobane Calling* costruisce una nuova immaginazione geografica fatta di domande, pezzi di esperienza e dalla somma di traiettorie e percorsi che riproducono la fabulazione di un diverso mosaico spaziale.

In questo breve contributo si riprende un percorso interrotto, un percorso che è stato individuale e collettivo, portato avanti dal gruppo di lavoro AGEI su Media e geografia nell'ultima sua versione: quella della riflessione intorno ai comics.

2. IL COMIC E LA FABULAZIONE. – Perché il comic? Se considerato come un pensiero in azione il comic diventa una possibilità di presentare una storia attraverso una prospettiva capace di attivare un diverso pensiero geografico o una prospettiva spaziale alternativa. È la stessa struttura dei quadri, organizzati in tavole, che rompe la linearità della scrittura e della lettura coinvolgendo il geografo in una diversa esperienza dello spazio proprio a partire dal testo e dal necessario processo di riconfigurazione e composizione dei significati che associamo allo spazio. Come spiega Kate Evans in un'intervista con Dominic Davies, "when you read someone's story in a comic book, you provide your own voice in your head for their words, so immediately the person is someone who sounds like you. This is accompanied by all the emotional connection of seeing the expressions on their faces in the picture" (Davies, 2017, p. 2). Questa esperienza immersiva e di immedesimazione viene ampliata nella sua dimensione narrativa dalle parole di Edward Said nell'introduzione a Palestina di Joe Sacco:

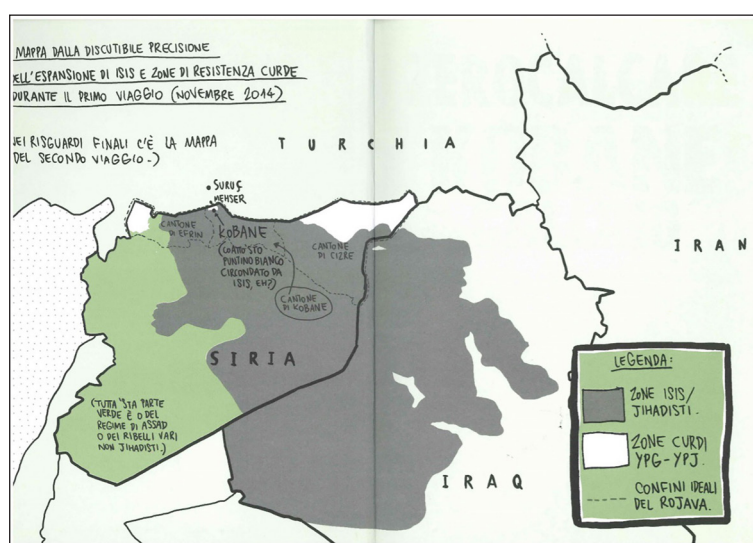
I fumetti nel loro implacabile portare in primo piano (molto di più, diciamo, dei cartoni animati o delle vignette umoristiche, cose che non mi sono mai interessate granché) sembravano dire qualcosa che non poteva essere detto diversamente, forse ciò che non era permesso dire o immaginare, sconfiggendo i normali procedimenti del pensiero, generalmente protetti, modellati e rimodellati da ogni specie di pressione pedagogica o ideologica (Said, 2002, IX-X).

Pare quindi che la visione e la lettura dei comics porti naturalmente i geografi verso l'incertezza, il miglior punto di partenza possibile per attivare quelle fabulazioni che si disancorano dalle rappresentazioni egemoni. Come ricorda Donna Haraway (2019, p. 27): "è importante capire quali argomenti usiamo per pensare altri argomenti; è importante capire quali storie raccontiamo per raccontare altre storie; è importante capire quali nodi annodano nodi, quali pensieri pensano pensieri, quali descrizioni descrivono descrizioni, quali legami intrecciano legami. È importante sapere quali storie creano mondi".

Nella storia che andremo rapidamente a trattare, i luoghi, gli spazi e gli eventi assumono una valenza etica e politica attivamente critica in grado di produrre una rappresentazione geografica alternativa ai luoghi comuni delle narrazioni dominanti.



3. *KOBANE CALLING* E L'EMERSIONE DELLO *SPACING*. – *Kobane Calling* è il risultato editoriale dei due viaggi intrapresi da Zerocalcare fra il 2014 e il 2015, all'interno del progetto "Rojava calling", una staffetta di solidarietà nei territori siriani per portare generi alimentari e aiuti vari al popolo curdo. I due resoconti di viaggio vengono pubblicati da *Internazionale* con il titolo di *Kobane calling* e *Ferro & piume* suscitando un'attenzione tale da essere assorbiti in un progetto più ampio, quello del volume *Kobane Calling* pubblicato da Bao Publishing (in realtà il libro non si riferisce solo alle vicende di Kobane ma di tutto il Kurdistan – Fig. 1). Non è casuale che nel punto di apertura e in quello di chiusura del libro, come ad avvolgere il testo, ci siano due mappe "dalla discutibile precisione" in cui alle linee che ricalcano la spazialità del territorio statale si sovrappongono le macchie mobili e incerte delle zone in mano all'Isis e ai Curdi, e le linee tratteggiate dei confini ideali del Rojava. Il titolo riprende il primo reportage e vuole essere un omaggio ai Clash, storico gruppo punk particolarmente amato dall'autore.



Fonte: *Kobane Calling* (apertura).

Fig. 1 - Mappa 1

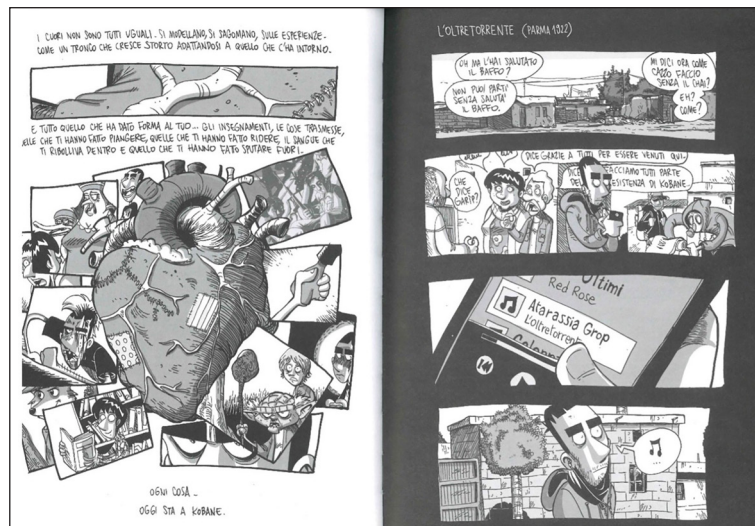
In un'intervista rilasciata a *Fumettologica* nel maggio del 2016, poco dopo l'uscita del volume, Zerocalcare si è espresso in questi termini: "Ho sempre pensato a Rebibbia come al centro del mondo, almeno del mio mondo. Ma quando sono stato in Siria e nelle varie zone di guerra ho sentito nello spirito dei combattenti per la libertà qualcosa di così forte e umano, tanto da sentire per la prima volta un luogo straniero come il vero centro del mondo, anche del mio" (Mirabello, 2016).

Nel testo ritroviamo questa traslazione della centralità costruita intorno alla memoria e all'esperienza dello spazio (Fig. 2):

I cuori non sono tutti uguali. Si modellano, si sagomano, sulle esperienze. Come un tronco che cresce storto adattandosi a quello che c'ha intorno... e tutto quello che ha dato forma al tuo... gli insegnamenti, le cose trasmesse, quelle che ti hanno fatto piangere, quelle che ti hanno fatto ridere, il sangue che ti ribolliva dentro e quello che ti hanno fatto sputare fuori. Ogni cosa oggi sta a Kobane (p. 42).

Tra i vari aspetti, passaggi e momenti che descrivono l'emersione dello *spacing* di *Kobane Calling*, si è scelto di selezionarne due. Ci si soffermerà quindi sulla questione autoriale, legata all'attivismo di Zerocalcare, e su quella della decostruzione dello spazio (o della riproduzione di un mosaico spaziale).

Kobane Calling è un *graphic novel* di 260 pagine che si colloca al limite del *graphic journalism*. Lo stesso autore lo posiziona nella cornice della testimonianza, riconoscendo il suo punto di vista situato, rispetto a quello di un osservatore che si limiti a registrare i fatti. La mostra su Zerocalcare, esposta al MAXXI di Roma a cavallo tra il 2018 e il 2019, inserisce *Kobane Calling* nella sezione del "non-reportage". In realtà quello del genere è un falso problema come ricorda Joe Sacco in una conversazione con W.J. Thomas Mitchell a proposito di come il giornalismo americano ha trattato la questione palestinese: "you could write 'facts'



Fonte: *Kobane Calling* (p. 42).

Fig. 2 - La questione della centralità

about something and still not tell what is really going on [...]. I was furious at American journalists, and the American style of journalism” (Sacco e Mitchell, 2014, p. 54). Quello di Michele Rech è il racconto di un’esperienza sia personale che collettiva guidata da un bisogno di partecipazione e testimonianza. Siamo quindi di buon grado trasportati in quella *conscientization*¹ evocata da Carleton (2014, p. 153) secondo cui i comics possono diventare degli strumenti preziosi per la costruzione di un pensiero critico e di un attivismo informato. Il caso del Rojava sembra da questa prospettiva esemplarmente collocato nel tempo e nello spazio: una geografia complessa, conflittuale, che si sviluppa in una temporalità incerta, con una molteplicità di attori. Pur trattandosi apparentemente di un non-reportage, il comic di Zerocalcare ci informa attraverso un mosaico spaziale cucito sull’esperienza dei corpi.

Un secondo punto di rottura è dato dal rovesciamento di due modelli che il racconto mette in crisi: quello dello Stato e della sovranità: i confini che compaiono nel testo sono mobili, nessun luogo è davvero sicuro, la storia del Kurdistan è un insieme di cicatrici nel tempo, nello spazio e sui corpi delle persone che intervengono nel racconto. Le linee sono fatte per essere attraversate e solo il vissuto dei protagonisti le rende più o meno significative (Fig. 3).

C’è un elemento fisico che divide l’Iraq dalla Siria, a Semelka. Un elemento più vero di mille frontiere disegnate a tavolino in una stanza. Il Tigri. Non è un viaggio lo devi solo attraversare, da una riva all’altra [...] quando scendi dalla barca, come metti un piede a terra stai in Rojava. Non c’è differenza di paesaggio. È ancora lo stesso fiume, senza niente intorno. Fanno ancora gli stessi 50 gradi. Eppure c’è qualcosa di diverso. Forse sta negli occhi di Ezel. – finalmente siamo a Rojava! Finalmente posso essere me! (pp. 111-114).

Kobane Calling è quindi un prezioso strumento per l’emersione di un pensiero critico e di possibili forme di attivismo e partecipazione a partire dal racconto di un’area geografica e di una popolazione che sfugge ai nostri modelli. È uno strumento di denuncia in grado di produrre quell’immedesimazione richiamata da Kate Evans e forse ricercata da Zerocalcare nella promozione del Confederalismo democratico in Rojava. L’incerto spazio cartografico manifesta tutti i suoi limiti proprio nella questione della centralità: “Sentire per la prima volta un luogo straniero come il vero centro del mondo, anche del mio”². Nonostante i continui rimandi a Rebibbia come porto sicuro e metro di riferimento delle esperienze in Rojava, nel testo esistono una molteplicità di centri. Per questo lo spazio diventa un mosaico attraversato dalla continua performance dei corpi: diventa in sostanza a a “kind of becoming” e “a kind of encounter” (Dittmer e Latham, 2015, p. 431)

¹ “Conscientization is a pedagogical process defined by critical engagement with understandings of the world that leads people to actively reject established rationalizations of unequal power relations and oppression [...] the goal of conscientization is for people to comprehend their existence ‘in and with the world’” (Carleton, 2014, p. 161).

² Il riferimento è sempre all’intervista già citata con Mirabello.



Fonte: Kobane Calling (p. 30).

Fig. 4 - Il centro di tutto

differenze grazie all'emersione di una visione multimodale. È proprio la visione multimodale che costruisce e consente un doppio orientamento, un'interconnessione tra visuale e verbale, fino a diventare fondamentale per consentire ai *flatlanders* la fuga dal piano. Grazie a questa prospettiva *Kobane Calling* racconta la multidimensionalità dello spazio geografico (e non la multiscalarità) consentendo l'emersione di possibilità e costruendo uno spazio fatto di una molteplicità di frammenti.

Questo è il mosaico spaziale che restituisce la fabulazione costruita intorno al comic di *Kobane Calling*. Come in uno dei tanti attraversamenti in cui ogni riferimento spaziale è sospeso ma il problema resta il nome che diamo alle cose. “Su per la montagna ci accompagna Hevial Zafér. Credo che abbiamo chiacchierato, ma io non mi ricordo niente. ero troppo occupato a guardare quell'ammasso di polvere di stelle sopra di noi. Che pure qui si chiama cielo, ma non c'entra niente col cielo che conosciamo noi. Anche qua, è tutto un problema dei nomi che diamo alle cose” (p. 214).

Ed è proprio questo, in conclusione, il punto. Come ha ricordato nel suo ultimo libro Peter Merriman (2022), quello della riscrittura o risignificazione di un linguaggio e di un vocabolario spaziale che si riscrive (ancora) facendo ricorso a un senso comune e a un linguaggio geometrico dello spazio proprio paradossalmente per sottolineare le qualità non lineari, non metriche e processuali dello *spacing*. Da questa prospettiva lo *spacing* raccontato da Zerocalcare rovescia i tradizionali rapporti e le gerarchie spaziali consentendo un'apertura alla ridefinizione del tradizionale concetto geometrico di spazio.

BIBLIOGRAFIA

- Carleton S. (2014). Drawn to change: Comics and critical consciousness, *Labour/Le Travail*, 73: 151-177.
- Davies D. (2017). Comics activism: An interview with comics artist and activist Kate Evans. *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, 7: 18. <https://doi.org/10.16995/cg.114>
- Dittmer J., Latham A. (2015). The rut and the gutter: Space and time in graphic narrative. *Cultural Geographies*, 22(3): 427-444.
- Haraway D. J. (2019). *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Roma: Produzioni Nero.
- Hawkins H. (2019). Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework. *Progress in Human Geography*, 43(6): 963-984.
- Merriman P. (2022). *Space*. London-New York: Routledge.
- Mirabello D. (2016). *Kobane Calling*, il graphic journalism secondo Zerocalcare (intervista). *Fumettologica*. Testo disponibile al sito: <https://fumettologica.it/2016/05/kobane-calling-zero-calcare-comicon-2016> (consultato il 28/05/2023).
- Sacco J., Mitchell W.J.T. (2014). Public conversation: Joe Sacco and W.J.T. Mitchell. *Critical Inquiry*, 40(3): 53-70. <https://doi.org/10.1086/677330>
- Said E. (2002). Omaggio a Joe Sacco. In: Sacco J., *Palestina*. Mondadori.
- Sousanis N. (2015). *Unflattening*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Trift N. (2009). Space: The fundamental stuff of geography. In: Clifford N.J., Holloway S.L., Rice S.P., Valentine G., a cura di, *Key Concepts in Geography*. London: SAGE.
- Zerocalcare (2016). *Kobane Calling*. Milano: Bao Publishing.

RIASSUNTO: Le narrazioni che nel corso del tempo hanno costruito le immaginazioni geografiche sono state ancorate a un quadro di rappresentazioni egemoni che hanno limitato la possibilità di costruire fabulazioni (Haraway, 2019). Per questo motivo e muovendo dalle mosse del *creative turn* (Hawkins, 2019), il contributo vuole presentare il racconto di un'esperienza personale e collettiva che rimanda ai due viaggi intrapresi da Michele Rech (alias Zerocalcare) fra il 2014 e il 2015, all'interno del progetto "Rojava calling". Il "non-reportage" di *Kobane Calling*, restituito nella forma del graphic novel, è infatti guidato da un bisogno di partecipazione e testimonianza contribuendo alla costruzione di un attivismo critico e informato. La partecipazione diretta alle vicende di un'area geografica e di una popolazione che sfuggono ai nostri modelli di spazialità diventa l'occasione per produrre un'immedesimazione (Davies, 2017) nelle vicende narrate. È in questo contesto che l'immaginazione cartografica dominante si fa incerta, i centri si moltiplicano attraverso il movimento e le performance dei corpi: "Space is a kind of becoming [...] space is a performance" (Dittmer e Latham, 2015, 431). Da questa prospettiva *Kobane Calling* costruisce una nuova immaginazione geografica fatta di domande, pezzi di esperienza e dalla somma di traiettorie e percorsi che riproducono la fabulazione di un diverso mosaico spaziale.

SUMMARY: *Kobane Calling and spacing: the emergence of the spatial mosaic.* The narratives that have developed the geographical imaginations over time, have been anchored in a framework of hegemonic representations limiting the possibility of constructing fabulations (Haraway, 2019). For this reason, taking as a starting point the directions of the *creative turn* (Hawkins, 2019), the contribution aims to present the story of a personal and collective experience that refers to the two journeys undertaken by Michele Rech (alias Zerocalcare) between 2014 and 2015, all within the "Rojava calling" project. *Kobane Calling's* "non-reportage", in the form of graphic novel, is in fact guided by a need for participation and testimony, contributing to the construction of critical and informed activism. The direct participation in the events of that geographical area and in the recent story of a population escapes our models of spatiality to become an opportunity to produce an *identification* (Davies, 2017) in the events narrated. It is in this context that the dominant cartographic imaginary becomes uncertain; the centres multiply through the movement and performance of bodies: "Space is a kind of becoming [...] space is a performance" (Dittmer e Latham, 2015, 431). From this perspective, *Kobane Calling* builds a new geographical imagination made up of questions, pieces of experience and the sum of trajectories and paths that reproduce the fabulation of a different spatial mosaic.

Parole chiave: spazio, *spacing*, Rojava, narrazioni, Zerocalcare

Keywords: space, spacing, Rojava, narratives, Zerocalcare

*Università di Bologna, Dipartimento delle Arti – DAR; emanuele.frixa2@unibo.it