

Femminismi futuri

Teorie | Poetiche | Fabulazioni

a cura di

Lidia Curti

con

Antonia Anna Ferrante | Marina Vitale

iacobellieditore®
,

Indice

LIDIA CURTI
Introduzione.
Frontiere femministe, ecologie future 9

Favole per pensare

MARINA VITALE
Racconti speculativi del futuro 19 5

LIDIA CURTI
Il viaggio interstellare tra
pensiero verde e afrofemminismo 37

SILVANA CAROTENUTO
La scrittura *vegetariana* di Han Kang 58

OLGA SOLOMBRINO
Riprodurre il futuro palestinese
sui terreni della memoria 78

Tecnologia e immaginario

TIZIANA TERRANOVA
Fare e (dis)fare il tempo:
eco-cronopolitiche femministe 99

ANTONIA ANNA FERRANTE
Sesto senso transfemminista.
Telepatia in un mondo nei guai 112

ROBERTA COLAVECCHIO
Criteri, figurazioni, futuri.
Tra mito, arte e (fanta)scienza 130

ALESSANDRA FERLITO
Curatela e femminismo in Italia 150

Cyber fantasy

STAMATIA PORTANOVA
Imparare a riprogrammarsi:
la storia di Lil Miquela e dei suoi femminismi 173

LUCIANA PARISI, SUZANNE LIVINGSTON, ANN GREENSPAN
Ragazze anfibie 195

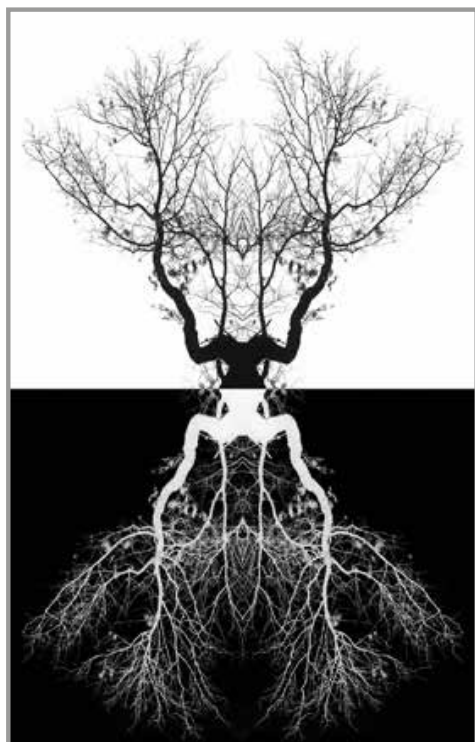
Dal prima al dopo.
Nota di Luciana Parisi 209

6 Le autrici 211

La scrittura *vegetariana* di Han Kang

SILVANA CAROTENUTO

Dedicato a Patrizia dell'Ospedale degli Incurabili,
e a Wangari Maathai*



Markku Soinen, *Tree of Life*, 2018, New York
(per concessione dell'artista).

58

SILVANA CAROTENUTO

* Scelgo di dedicare la mia lettura a due figure di donne straordinarie, vicine-lontane nel tempo e nello spazio. Patrizia è la ragazza diciassettenne che si tramutava in albero nel 1752 all'Ospedale degli Incurabili di Napoli; dalla pelle dura come quella della corteccia di un albero, e il corpo rinchiuso in una forma lignea, la "donna albero" fu curata di sclerodermia, prima con acqua utilizzata come vapore, quindi intossicata dal mercurio, e infine salvata da infusi di erba. Wangari Maathai, conosciuta come Mama Miti, keniota, è la prima donna del continente africano che ha ricevuto il Premio Nobel per la Pace, e la fondatrice del Green Belt Movement, l'organizzazione ambientalista impegnata contro la deforestazione, il degrado ambientale, e la povertà in Kenya, con più di 52 milioni di alberi piantati sulla terra africana. Alla sua morte, l'attivista nigeriano Nnimmo Bassey ha commentato: «Se nessuno applaude questa grande donna d'Africa, applaudiranno gli alberi».

Virilità carnivora [...] *carno-fallologocentrismo* [...] che tradurreste come “idealismo speculativo”, “divenire-soggetto della sostanza”, “conoscenza assoluta” passando attraverso il Venerdì Santo: basta prendere seriamente l’interiorizzazione idealizzante del fallo e la necessità del suo passaggio attraverso la bocca, la lingua, le labbra, o il petto dell’altro.

(Jacques Derrida, *Il faut bien manger*)

La vegetariana di Han Kang (2016) è un romanzo straordinario. Nell’incertezza della traduzione del titolo, in riferimento alla presenza dell’articolo determinativo, ciò che segue legge quest’opera narrativa nella scelta dell’aggettivazione: la scrittura “vegetariana” è ciò che rende *La vegetariana* un romanzo straordinario¹.

Nelle tre parti che la compongono – “La vegetariana”, “La macchia mongolica” e “Fiamme verdi” – la scrittura in/ex-scrive i suoi corsivi onirici, le impressioni rappresentative, le forme future della sua espressione. All’inizio è l’emergenza del rimosso – violento, perché coinvolge l’autorità del trittico “uomo-società-famiglia”. Segue la questione della “differenza sessuale” inscritta nel gioco dell’arte che riporta patologicamente all’ingerimento dell’alterità femminile nell’idealizzazione maschile regressiva e divorante (Nancy 2019). Si conclude, quindi, con la *chance* – sofferta, drammatica, e inevitabile – di una politica scritturale che, oltre il recupero della memoria e la differenza del suo incidere sulla pagina (che è l’*afterlife* dell’albero, l’ultima finalità) dell’opera, mette al centro-margine del proprio-inappropriante incedere – a seguito di tracce di sangue, dentro-fuori lo spazio chiuso di uno studio, secondo il percorso zigzagante e vertiginoso dell’entrata-uscita dal tunnel (verso e fuori dall’ospedale psichiatrico dove la protagonista è mantenuta in vita con l’alimentazione forzata) – il *partage*, la condivisione, la sorellanza di una “arborescenza”. È questa, in conclusione, che traduce la sempre-possibile “fine” della scrittura in un lascito che esiste-insiste infinitamente, il suo fine e la sua finitezza sempre aperti ai destini ir-responsabili – la

1. Per la questione della traduzione del romanzo, vedi Lindberg (2018). Il film basato sull’opera sceglie, in traduzione inglese, il titolo *Vegetarian* (Lim Woo-Seong, 2009).

«meravigliosa irresponsabilità»² di colei che rompe con l'ordinarietà della vita esposta alla «violenza patriarcale e alla crudeltà carnivora» (Kang 2016a, ed. digit.) – che onorano l'avvento imprevisto del futuro³.

La scrittura *vegetariana* riflette sul suo rimosso di sogno. Si rappresenta – a seguito dell'impressione scritturale, o della “macchia” incisa sul corpo della protagonista, e sulla pagina (che è l'*afterlife* dell'albero, l'ultima finalità) dell'opera – nella differenza dei generi maschile e femminile, dell'arte e della natura, della cultura e del bello. Si espone, infine, alla scoperta della “allo-tanato-grafia” dove ogni auto-biografia si rivela essere la venuta dell'altra che, a confronto con la morte, costruisce la condivisione con la lettrice della testimonianza del germinativo “si” all'à-venir.

Han Kang riesce a riflettere, a rappresentare e a risolvere le dinamiche della scrittura vegetariana nel dis-senso con il mangiare-ingoiare-ingerire l'altro animale; nel desiderio di ricongiungersi alla specie – vegetale – come protezione e comprensione dell'alterità femminile; nell'identificazione con la pianta che ha bisogno solo d'acqua per vivere, celebrata da un sogno, aggettivato, infine, come “felice”, e da una risata “innocente”: la «felicità della lingua che ha trovato il suo ineffabile» e «la serenità che avvolge il corpo arboreo» (Morrison 1993, ed. digit. e Irigaray-Marder 2016, p. 151).

L'intento della scrittura vegetariana è l'attacco radicale – se di radici essa scrive (Cixous 2002) – del femminile al carno-fallo-logo-centrismo, che costruisce l'abisso dell'universalità del sistema che mantiene il mondo – della scrittura, e non solo – nella morsa nefasta, letale, e mortale del suo “trouble” (Haraway), del “danno” alla terra (Gray-Sheikh), dell'“impensabile” (Ghosh). La scrittura scrive

2. Kang 2016, p. 141. Le citazioni successive dal romanzo saranno seguite dalla sola indicazione di pagina. I corsivi quando presenti fanno parte del testo originale.

3. “Le” fini o “i” fini (già la differenza sessuale in atto) dell'uomo sono al centro di un dibattito che, iniziando nel 1968, con l'intervento di Derrida (1997) a New York, ha attraversato l'opera di Wynter (2015), per approdare nel numero di *PhiloSOPHIA* (2018) dedicato al ritorno della “domanda-questione” su/dell'umano. Come si leggerà, la “questione della domanda” gioca un ruolo centrale in *La vegetariana*.

che «*La mano, il piede, la lingua lo sguardo sono tutte armi da cui nulla è al sicuro*» (p. 40). Non, però i “seni” femminili, la cui forma appuntita perfora la presa violenta, immobilizzante e addomesticante del potere patriarcale, si incide nella repressione, sfruttamento e addomesticamento rappresentativo della differenza, annunciando, senza più parole e pensieri, ma nell’appello alla compartecipazione e alla condivisione, esiti “futuri” e “altri” per il mondo e per i viventi che lo abitano, lo animano, lo amano.

Il pathos della carne, la patologia del fallo e, in conclusione, la compassione che vince sul verdetto logo-centrico s’infligge su colei che non vuole né può dividerne il principio, la forma, la logica, il *logos*. Negli innesti delle poetiche, e nelle ramificazioni politiche, artistiche ed etiche di un pensiero “altro” che si incunea nelle narrazioni, *La vegetariana* è un’opera stra-ordinaria. Ciò che segue offre la lettura – informata dall’altra che (si) scrive, (si) comunica e (si) salva – del suo essere “fuori dall’ordinario” in qualità di traccia, di incisione e insieme, di invocazione dell’*à-venir* come *partage* d’infinite differenze – tra l’umano e il naturale, tra i generi coinvolti nella storia, tra l’opera della scrittura e la cura della lettura.

Il sogno animale

La mia arte è cresciuta nella convinzione di un’energia universale che scorre attraverso ogni elemento, dall’insetto all’uomo, dall’uomo al fantasma, dal fantasma alla pianta, dalla pianta alla galassia.

(*Ana Mendieta*)⁴

All’età di nove anni, Han Kang osserva gli avvenimenti del Massacro di Maggio in Corea del Sud⁵. All’età di

4. Vedi lo straordinario *Arbor de la Vida* (1976), l’opera di Ana Mendieta al centro della retrospettiva “She got Love”, organizzata al Castel di Rivoli da Beatrice Merz e Olga Gambari nel 2013 (Merz-Gambari, 2013), qui così rilevante.

5. La pratica narrativa di Kang opera per “germinazione”. Se, da un lato, *La vegetariana* sviluppa i temi narrati nel racconto *The Fruit of My Woman* (2015), il riferimento al Massacro di Maggio, presente nel romanzo (p. 106), “germoglia” in *Atti umani* (2017) che ne esplora le “ramificazioni” tragiche e creative. Per l’opera della scrittrice nel panorama della letteratura coreana, vedi LtiKorea (2016) che pubblica un estratto del terzo romanzo tradotto in inglese, *The White Book*.

nove anni, Yeong-Hye è esposta alla crudeltà più efferata, quando il cane di famiglia la morde ed è condannato alla punizione più atroce: legato alla motocicletta del padre, l'animale è costretto a correre fino alla morte. La sua carne, che la diceria vuole diventi dolce in questo procedimento di morte, è offerta alla ragazza per guarire la ferita – così dice il proverbio. Yeong-hye ricorda:

[...] io ne presi un boccone. No, in verità ne mangiai un'intera scodella insieme al riso. L'odore di carne bruciata, che i semi di perilla non mascheravano del tutto, mi pizzicava il naso. Ricordo i due occhi che mi avevano guardato mentre il cane continuava a correre, mentre vomitava sangue mescolato a bava, e che dopo mi era sembrato affiorassero fugacemente sulla superficie della zuppa. (pp. 48-49)

Tempo dopo nell'opera, tramite il ricordo della sorella, si verrà a sapere che l'avvenimento ha provocato una prima reazione di “dis-senso”, quando le ragazze si sono perse su una montagna, e la voce della più giovane ha ripetuto: «Non torniamo» (p. 154). Vengono salvate e riportate a casa; sulla strada del ritorno, Yeong-hye rimane enigmaticamente fissa a guardare i pioppi scintillanti al crepuscolo. Il percorso per diventare – o per comprendere che ella è già – una di loro sarà impervio, un processo, “teoria” scritturale o “teatro”, mai rappresentati in prima persona, ma sempre narrato con le frasi brevi, scarse e perentorie dalla donna riportate dagli altri, e con le citazioni dei suoi sogni che la scrittura incide sulla pagina (che è l'*afterlife* dell'albero, l'ultima finalità) dell'opera, nei “corsivi” della trascrizione. Sono, inizialmente, incisioni, tatuaggi e incrostazioni di pensieri ed esperienze, quindi diventano i segni eterogenei e indiscernibili della differenza tra la “dialettica” umana, posta da una parte, e la “disseminazione” vegetale che accade dall'altra; raccontano dell'opera il processo allucinatorio, che si incide negli intagli che debordano i tratti dalle sue singole parti, e negli innesti che cuciono insieme queste parti per testimoniare l'eterogeneità e l'interminabile rete degli allacci della loro costituzione⁶.

6. La “disseminazione” è parte del processo vegetale, o della “disseminanza” «(presso le angiosperme o presso le gimnosperme). I granelli di polline sono talvolta proiettati in ogni direzione dallo scoppio del frutto. Più spesso, fuoriescono da fenditure o buchi aperti nella sua parete, e il vento o gli animali li disperdono. La germinazione è allora immediata solo se la luce e l'umidità lo consentono» (Derrida 2006, p. 1135).

La vegetariana inscena la reazione del mondo – l’uomo, la società e la famiglia – a ciò che la donna, la «più ordinaria del mondo» (pp. 14, 27), riservata e ubbidiente, provoca con l’improvvisa e irremovibile decisione di non ingerire più carne animale. «*Ho fatto un sogno*», la scrittura ripete due volte – è l’apparizione del fantasma, il sogno, che si riproduce nella serie di doppi che, inabissando il materiale arcaico dell’incosciente, resistono all’interpretazione: «[...] il sogno è un sogno in un altro sogno, e nel sogno di un altro» (Derrida 2006, p. 303). Annunciato da una vigilia – quasi un’immagine di *still life* (Michaud 2012) – che fa scomparire tutto per lasciare la donna «*l’unica creatura rimasta nello spazio infinito*» (p. 28), il sogno scrive dell’emergere di un “volto” – è il suo?

La donna non ne è sicura perché «*una sensazione, vivida, strana, spaventosamente inquietante*» (p. 22), familiare e, insieme, sconosciuta, la confonde, interrogandola sul s/oggetto del sogno-scrittura. La visione allucinatoria sale dal sangue che inonda un granaio; da un ramo di bambù pendono enormi pezzi di carne sanguinante. Il mondo si gela e il sogno insiste: è il desiderio di uccidere o forse di essere uccisa; è lo sguardo del gatto che ella vorrebbe strangolare; è, in verità, lo sguardo “magnetico” (Lippit 1999) del cane visto morire brutalmente da bambina, la cui carne ingerita forma il grumo al petto che le toglie ora il respiro – che Eraclito credeva fosse la “radice” che lega l’umano all’habitat – e il sonno:

Un grumo formato da urla e gemiti aggrovigliati, intrecciati fra loro uno strato dopo l’altro. È per la carne. Ho mangiato troppa carne. Le vite degli animali che ho divorato si sono tutte piantate lì. Il sangue e la carne, tutti quei corpi macellati sono sparpagliati in ogni angolo del mio organismo, e anche se i resti fisici sono stati espulsi, quelle vite sono ancora cocciutamente abbarbicate alle mie viscere [...] Nessuno può aiutarmi. Nessuno può salvarmi. Nessuno può farmi respirare. (pp. 54-55)

Se è vero che «la narrativa è radicale, creandoci nel momento stesso in cui essa è creata» (Morrison 1993, ed. digit.), Yeong-hye ha due modi per tentare la salvezza, due forme di innesto di scrittura, due lingue che possano affrontare l’orrore della vita passata e la coscienza sorta in superficie tramite il corsivo dei sogni: il rifiuto urlato al

mondo – perché l’ordinarietà della vita può solo urlare – e il corpo di donna, in *continuum* col rimosso onirico. Il marito che, come insiste il testo, ha il mondo sottomesso ai suoi piedi (diversamente dal passo di lei che, nel rifiuto della violenza sull’animale, indossa scarpe di gomma e pantofole che “baciano” il suolo), lo ha notato fin dal loro primo incontro. Ora, la sera in cui sono invitati a un’importante cena di lavoro, l’uomo condivide con gli ospiti benpensanti lo scandalo della moglie: Yeong-hye non indossa il reggiseno. Senza effetto di seduzione, i seni visibili sotto la camicetta (si) mostrano (in) una nudità che attrae e ripugna allo stesso tempo. Di contro al giudizio feroce del mondo, il corsivo espone l’intimo pensiero della donna dai seni nudi:

Posso fidarmi solo del mio seno adesso. Mi piace il mio seno, non può uccidere niente... Con i miei seni rotondi, sono tranquilla. Ancora al sicuro?... Perché tutto in me diventa appuntito? Che cosa intendo trafiggere? (pp. 40-41)

Chi e che cosa vogliono “trafiggere” i seni appuntiti? Se già l’uomo viril-carnivoro ha decretato l’indifferenza alla “mostruosità”, “stranezza”, “estraneità” e “spettralità” della moglie, se già la società ne ha discriminato la scelta vegetariana, ora la scena familiare fornisce il “resto”. Di violenza antica e atavica: alla riunione che festeggia l’acquisto della nuova casa da parte della sorella e di suo marito, ancora una volta, Yeong-hye è esposta alle percosse del padre, veterano del Vietnam, addomesticatore del nucleo familiare, assoggettatore e proprietario della figlia minore che ha maltrattato dall’infanzia. Ancora una volta, Yeong-hye incide sulla pagina (che è l’*afterlife* dell’albero, l’ultima finalità) dell’opera, l’irrimovibile dis-senso all’ingerimento carnivoro, traducendo, subito dopo, la violenza subita contro se stessa:

«Io non mangio carne» [...]
 «Padre, io non mangio carne» [...]
 «... State lontani!» [...]
 «State indietro!» (pp. 45-47)

La donna si taglia il polso con un coltello, ma è salvata dal cognato e trasportata in ospedale. Qui, la coda di *La vegetariana* scrive, in modalità narrativa straordinariamente precisa nelle scelte immaginifiche, la trasformazione

in atto, e il lascito di ciò che si annuncia – doloroso e tragico – come la sopravvivenza della protagonista. Se la vita umana si origina sempre in una qualche matrice materna (Kac-Ronell 2007), Yeong-hye, con gli occhi pieni di «un sentimento stranamente simile alla pietà» (p. 52), non riconosce la madre che, in ospedale, vorrebbe ancora curarla con la carne:

Non so perché quella donna sta piangendo: non so nemmeno perché continui a fissare la mia faccia, come se volesse inghiottirla: né perché accarezzi con le mani tremanti la benda che ho al polso. (p. 54)

La cura non è più nel cibo carnivoro; la cura è nel corpo della donna che si aggira, da sola, nelle sale ospedaliere, con l'ago del sondino in vena (il complicato dispositivo della siringa, che rende visibile l'invisibile dentro, lasciando passare il passaggio nel mentre sparisce come strumento), e le gocce di sangue che tracciano le sue peregrinazioni solitarie. Tracce di tracce senza tracciati, tracciati che braccano e ritracciano altri testi, esse giungeranno, forse, a “sanguinare/firmare” *La vegetariana*. Per ora, la nudità del corpo femminile garantisce la superficie con/su cui la scrittura incide il futuro dell'opera: trovata nel giardino dell'ospedale, seduta sull'erba, con i seni denudati al sole (l'ospitalità all'elemento solare, la luce della fotosintesi celestiale che segna le metamorfosi del vivente), Yeong-hye spiega che la scelta – l'esposizione senza schermo, l'assoluta apertura – è dovuta al caldo. Sembrerebbe ragionevole; in verità, il passerotto stritolato tra le sue mani, dal sangue rappreso e le piume disseminate in terra, iscrive nella conclusione di questa sezione del romanzo, il “morso” enigmatico e minaccioso di un im-possibile *à-venir*.

L'amplesso vegetale

«Non so – dice. – Non so se l'uccello che avete nelle mani sia vivo o morto, ma ciò che so è che è nelle vostre mani. È nelle vostre mani». La sua risposta può significare: se è morto, lo avete trovato così oppure lo avete ucciso. Se è vivo, potete ancora ucciderlo. Che rimanga vivo, è la vostra decisione. Qualunque sia il caso, è la vostra responsabilità» [...]

La donna cieca sposta l'attenzione dalle asserzioni del potere allo strumento tramite cui il potere viene esercitato [...]. In tal senso scelgo di leggere l'uccello come linguaggio e la donna come una scrittrice d'esperienza.

(Tony Morrison)⁷

“La macchia mongolica” è la parte dove si dipana la rappresentazione della “sopravvivenza” de *La vegetariana* che ha rifiutato l'ingerimento carno-fallo-logo-centrico, pur restandone implicata, se il processo della sua “estrema” trasformazione-mutazione-metamorfose sarà lungo e complesso (Kac-Ronell 2007). L'intitolazione è importante perché indica, in forma narrativa straordinariamente immaginifica, la singolarità del corpo coinvolto nella storia, la sua im-possibile rappresentazione in arte, la questione della Legge del genere e, su tutto, la differenza della scrittura in opera. Yeong-hye ha una macchia sul corpo, una voglia, il marchio azzurro che le si trattiene sulla pelle, quando dovrebbe sparire con la crescita. Lo scopre lei per caso un giorno nel riflesso degli occhi degli altri; per caso lo viene a sapere il cognato-artista – acquisito per “legge”: *brother-in-law* – quando, facendo il bagno al figlioletto, la moglie gli racconta il *resto* infantile nella carne della sorella. Il minimo det-taglio e la piccola storia si traducono nell'intrigo annunciato dal sangue che sporca la camicia dell'uomo nell'istante in cui “salva” la donna:

Ricordò le sensazioni provate quando l'aveva portata in spalla, il corpo di lei premuto contro il suo che gli aveva macchiato i vestiti di sangue, il contatto con il suo corpo, le sue natiche, e immaginò di calarle i pantaloni quel tanto che bastava per scoprirle il marchio azzurro della macchia mongolica. (p. 70)

[...] il sangue che le era sgorgato dall'arteria e aveva inzuppato la sua camicia bianca [...] sembrava una sconvolgente e indecifrabile premonizione del destino finale di lui stesso. (p. 76)

7. Traduco qui il discorso del Premio Nobel Toni Morrison (1993, ed. digit.), notando che, in *La vegetariana*, le immagini di uccelli sono varie: il passerotto morto che conclude la prima parte del romanzo; i voli di uccello o di farfalla che l'artista vorrebbe inserire nei suoi video nella seconda parte; l'uccello nero che termina l'opera. Interessante sarebbe leggere queste “presenze alate” in riferimento alla trattazione di Freud (1991) della psiche del “vegetariano” Leonardo da Vinci, visitato dalla “fantasia” del nibbio nella culla, e per tutta la vita interessato al problema del volo degli uccelli.

«Ho fatto parlare il sangue», dice Derrida, suggerendo che il problema della mimesi deve essere ripensato al di là delle opposizioni tra natura e legge, oltre le coppie ontologiche, diversamente dall'ingerimento che ha luogo nel lavoro del lutto⁸. Il cognato-artista è ossessionato dall'immagine della macchia mongolica che, impressasi nella mente, lo fa vivere in un "inferno di desiderio" a cui crede di sfuggire trasformando l'impressione in realtà. Di scrittura: l'unica traduzione (im)possibile è quella della realtà delle scritte che sorgono nella relazione tra la donna e l'uomo, nella differenza dalla Legge che vuole catturare la singolarità del corpo femminile, nel superamento della dialettica tra la Legge del genere e le leggi della specie e, insieme, della "non-specie" della scrittura, anonima e senza firma, che, esposta all'estremità del confronto tra la vita e la morte, si indirizza all'umano, recupera l'animale, e si relaziona, infine, al vegetale. La domanda risuona: «Sarebbero sembrati un corpo solo, un ibrido in cui si mescolavano il vegetale, l'animale e l'umano?» (p. 113).

Alla notizia della macchia sul corpo della cognata, l'ispirazione degli occhi dell'artista riceve l'immagine di un uomo e una donna, i cui corpi nudi ma interamente ricoperti dai disegni di fiori magnifici, si uniscono in un amplesso carnale. La crisi creativa di cui soffre l'uomo fa sì che egli non provi più piacere a documentare il mondo nel modo che ne ha contraddistinto l'arte fino all'epifania del femminile "macchiato"⁹. Rispondendo alla sollecitazione dell'immagine, in uno stato di delirio (im) potente, egli riempie i block-notes con i disegni floreali che è determinato a riprodurre intorno alla macchia di Yeong-Hye, riprendendoli poi con la camera-video, fino al momento in cui filmerà se stesso nell'amplesso sessuale con la donna, l'evento terribile e magnifico, la frontiera istantaneamente attraversata da due tessuti, due testi, due sessi, che termina la seconda parte del romanzo.

8. Appropriato qui è il riferimento filosofico alla questione della "mimesi" in relazione al "cibo": «La *physis* come *mimesis*. Essa torna anche per sapere come chiudere definitivamente con quanto si mangia. Il lavoro del lutto, come lavoro della lingua, dei denti e della saliva anche della deglutizione, della assimilazione...» (Derrida 2006, 179).

9. Il riferimento visuale, rispetto a cui il cognato-artista prende le distanze (pp. 62-63), va all'arte di Yayoi Kusama – <http://yayoi-kusama.jp/e/information/>.

Ciò avverrà secondo varie fasi di ri-produzione, di ri-flessione e di ri-presa, in rappresentazioni “colpevoli” e “brutali” e, soprattutto, nella ri-petizione di tre scene teatrali. Se è vero che «il punto di vista si avviluppa o si acceca da sé [...] l’accecamento necessario al teatro» (Derrida 2006, p. 303), dopo la speranza di aver ri-trovato l’immagine in uno spettacolo che sembra imitarne i tratti, l’uomo suona al campanello della casa su cui è incisa l’immagine di una «semicroma» (p. 77), e chiede alla cognata di posare per lui. Con la penna-pennello, egli imprime i disegni sul corpo nudo della donna; sul nastro-video, la pittura è “catturata” col titolo «*La macchia mongolica. 1. Fiori notturni e diurni*» (p. 97).

L’opera ri-taglia il corpo femminile, ri-prendendone l’intimità del volto come l’oggetto del suo farsi. Sollecitato da una volontà irresistibile, l’uomo aggiunge il riferimento al tempo della sua presa: contattato un amico-artista con la richiesta di partecipare al progetto, egli, che ha già sentito il tempo ripiegarsi «su sé stesso» (p. 98), impegna ora tutte le forze nel tentativo di tener testa «all’eccitazione, all’accresciuta consapevolezza di vivere nell’istante presente» (p. 102). Quando l’amico si rifiuta di prender parte fino in fondo all’amplesso dipinto, agito e filmato – «due uccelli che si corteggiavano» (p. 104), «due gigantesche piante astratte» (p. 105) – il cognato-artista si rivolge all’amante di una volta, anche lei pittrice, per farsi disegnare i fiori sul corpo, e unirsi lui stesso alla donna con la “macchia”¹⁰.

Se l’intero processo ha trascritto i segni della regressione maschile in atto (il terrore di invecchiare, il disgusto per la vita e il sogno di morte, il rifiuto della contaminazione, i sensi di “colpa, rimpianto e incertezza”, la paura che ha di lui, ad esempio, la moglie, che è citata nel pensiero dell’uomo) e, insieme, i sogni dell’idealizzazione fallocentrica (il pene immaginato “come se” fosse ricoperto di una «patina verde» e di una «linfa

10. I fiori “colossi fallici” o «*Flores retorici*, combinati, ordinati, rilegati in un fascio o in un mazzetto intorno all’arca fallica» (Derrida 2006, p. 219). Diverso è il “contratto” stilato con le piante da Gibson (2018), nell’ambito dell’arte e dei *Critical Plant Studies* a cui il suo testo – definito «a phytology-love story» – dona enfasi e ricchezza di visione.

fresca» (pp. 98-99), l'opera prodotta e fissata sul nastro della camera-video è stabilizzata nella sua ripetizione infinita. L'infinito della legge falloocratica (si) esprime (nel)lo stile impresso – in corsivo – sulla pagina (che è l'*afterlife* dell'albero, l'ultima finalità dell'opera). Sempre e già, la voglia di coprirla di fiori e di baci («uccidere-adorare-baciare-imbalsamare-arrapare» Derrida 2006, p. 675) fissa-filma-firma-finisce la struttura sacrificale – «primigenia» e «eterna» (p. 97) – dell'impero carno-fallo-logo-centrico: «Voglio inghiottirti voglio che tu ti sciolga dentro di me e scorra nelle mie vene» (p. 115).

Come riconoscere l'allucinazione di chi erige la propria teatrale infelicità dinanzi ai fiori e al cadavere del proprio doppio, se non a partire da una lacuna nella lingua o da un suo angolo? Questi sono effettivamente i luoghi (dis)occupati da Yeong-hye, che ha accettato di farsi disegnare il corpo di fiori, che ha acconsentito ad unirsi all'amico-artista, e che vive l'amplesso con il cognato secondo la differenza del suo corpo e del suo essere – “vegetale”¹¹. Ella è differente (dalla sorella, ad esempio, come sa il cognato, che trova in lei l'energia di «un albero cresciuto nel deserto, spoglio e solitario», p. 69); ha eliminato da sé ogni superfluità (senza ingerire più carne animale, il suo corpo è asciutto, esile e flessibile, non per suscitare desiderio ma per «riposare lo sguardo in silenzio», p. 78); il tratto che la caratterizza rende l'impressione di «una persona che non appartiene a nessun luogo, di qualcuno che è entrato in una zona di frontiera tra diversi stati dell'essere» (p. 75). In realtà, Yeong-hye non è neanche una persona, ma una figurazione che resta nel testo per incarnarne l'enigma:

Che avesse una natura umana, animale o vegetale, non la si poteva definire “una persona”, ma non era nemmeno esattamente una creatura selvaggia – più un essere misterioso che possedeva le qualità di entrambe. (p. 91)

Tutto in lei si ammantava di differenza: la voce è leggera come una piuma (l'implosione della lingua, la punta aspirante della siringa che ha trovato la giusta vena per

11. A causa della “sclerodermia”, la trasformazione della donna dell'Ospedale degli Incurabili di Napoli in albero, riguardava la pelle e, soprattutto, l'ispessimento della “lingua” (Ascione 2017).

filtrare l'indescrivibile); il corpo, al tocco del pennello-penna del cognato-artista, vibra di muti tremolii (se è vero che il silenzio permette l'ascolto del vivente); per lei, i segni dipinti intorno alla macchia dell'innocenza, non hanno funzione estetica o sessuale, ma incarnano, di contro alla "galleria" artistica, la "grafia" apotropaica che agisce nei confronti dell'orrore del rimosso: i disegni dei fiori non sono lavati via dal suo corpo perché «tengono lontano i sogni» (p. 99)¹².

In verità, l'im-possibile "retorica" dei fiori è la parte "organica" del desiderio – femminile, poco ideale, tanto materiale – di unirsi, oltre l'umano, dentro l'animale, alla specie vegetale. La liquidità delle lacrime (come prima, del sangue, e come dopo, della preghiera) ritma l'amplesso accettato, voluto e non-condiviso, che, per lei, significa la lingua del "dis-senso" – «No» e «Fermati» comandano la fine della sua copula (pp. 107 e 114) – che, innestata "altrove" rispetto alla Legge dualistica del genere, le permette la comprensione della disseminazione floreale impressa sul suo corpo dentro-fuori l'indomita *puissance* della "coscienza":

Pensavo che fosse tutta colpa della carne... Pensavo che bastasse smettere di mangiare carne per non farla più tornare. Ma non ha funzionato... Ma ora ho capito. La faccia è nella mia pancia. Usciva dalla mia pancia... Ma non ho più paura. Non c'è niente di cui aver paura, adesso. (p. 115)

La sorellanza arborea

Girls are trees
(Anne Fulton)

Avevo a volte la certezza che il giardino e me eravamo fatti della stessa sostanza, sabbia e terreno mi sfregavano le ossa, morbide felci violette e sterlie mi crescevano nella pelle, mi attiravano le membra [...]. Ero il giardino, ero dentro, ero fatta dei diamanti unici e io non avevo nome. Terra, terra, ho gridato.

(Hélène Cixous)

12. La sua è, in verità, una "sessualità vegetale": «molte piante sono ermafrodite, altre possono cambiare dal maschile al femminile (e vice versa) nella loro vita, mentre altre ancora si riproducono asessualmente». (Irigaray-Marden 2016, p. 115)

Come già in precedenza, la coda di “La macchia mongolica” sintetizza il confronto narrato, annunciandone il prosieguo: l’ultima scena scrive della scoperta da parte della moglie-sorella dell’amplesso patologico-vegetale del marito e della sorella. L’uomo è paralizzato dallo s-velamento, incapace di realizzare il salto dalla finestra che lo libererebbe dal desiderio “infernale” ma che gli è impedito dagli infermieri chiamati in scena dalla moglie. Yeong-hye, dal canto suo, resta indifferente all’animazione: ferma sul balcone, la sua figura semplicemente divarica le gambe-rami «come se volesse fare l’amore con il sole, con il vento» (118). «La carezza del vento come un gesto di amore dell’universo» (Irigaray-Marder 2016, p. 29): nell’immagine della fotosintesi – che serve a produrre l’ossigeno che le manca, oppure a immettere più ossigeno nell’atmosfera del mondo – il suo corpo brilla di un’intensità più intensa di qualsiasi immagine rappresentata o registrata dall’arte. Tale brillantezza necessita di un/a testimone “altro/a” rispetto a chi incarna l’idealizzazione patologica del fallo, permettendole, infine, la piena infiorescenza della sua alterità e della sua differenza.

“Fiamme verdi” inscena la relazione creatasi tra Yeong-Hye e la sorella In-hye durante una delle visite – il viaggio in autobus, l’attraversamento della pioggia, il percorso serpeggiante, gli spazi bui tra gli alberi, il tunnel e le grandi falene che lo popolano, gli edifici tetri e desolati, i corridoi soleggiati dei padiglioni – nell’ospedale psichiatrico dove da tempo la donna risiede, per essere curata da... anoressia nervosa? schizofrenia? paranoia? I dottori non sanno, e non comprendono. Se l’istituzione medica al centro di questa sezione enfatizza il logo-centrismo responsabile dell’internamento di Yeong-hye, il “peggioramento” delle sue condizioni si costruisce nell’attesa che il corpo si renda capace, oltre il carno-centrismo e nella differenza dal fallo-centrismo, di vivere soltanto d’acqua (Neimanis 2017). Tutti pensano che ella voglia morire, garantendo così il dovere medico di “tenerla in vita” con l’intrusione di sondini invasivi nell’esofago. La donna ha bisogno di sole e d’acqua – così necessari all’embrione che ella è, e ai “semi” (del

cambiamento) che diventerà¹³ – e non delle parole e dei pensieri, che appaiono in procinto di abbandonare la scena. «Prestissimo. Bisogna aspettare ancora un pochino, sorella» (p. 151), Yeong-hye rassicura In-hye, che seguirà l'accelerazione del tempo (narrativo, di fronte alla decelerazione del tempo guadagnato alla vita – vegetativa e vibrante) della sua trasformazione in “pianta”, la «summa indeterminata e indeterminabile delle sue differenze» (Irigaray-Marder 2016, p. 154):

Guarda, sorella, sto facendo la verticale; sul mio corpo crescono le foglie, e dalle mani mi spuntano le radici ... Affondo nella terra. Di più, sempre di più, all'infinito ... Sì, ho allargato le gambe perché volevo che in mezzo vi sbocciassero dei fiori; le ho divaricate completamente... (p. 127)

...

Be', ho fatto un sogno, e stavo sulla testa ... sul mio corpo crescevano le foglie, e dalle mani mi spuntavano le radici... e così affondavano nella terra. Sempre di più ... volevo che tra le gambe mi sbocciassero dei fiori, così le allargavo, le divaricavo completamente... Devo dare acqua al mio corpo. Non ho bisogno di questo genere di cibo, sorella. Ho bisogno di acqua. (p. 146)

...

Non ho bisogno di mangiare. Non più. Posso vivere senza. Ho bisogno soltanto di sole. (p. 151)

«Ho dovuto rivoltare la mia cultura sottosopra», dice la filosofa (Irigaray-Marder 2016, p. 42), ed è effettivamente il “rivolgimento” a inscrivere il futuro impresso sulla pagina (che è l'*afterlife* dell'albero, l'ultima finalità) dell'opera. L'infinito di cui Yeong-hye vive, è terreno e vegetale, connettendosi alla specie arborea. Ella si è resa disponibile a dimorare nell'edificio ospedaliero perché è circondato da foreste di alberi, dai fusti di saeppola, dalla vecchissima zelkova, dai pioppi, come dai lauri della metamorfosi mitica di Dafne (Fulton 1996; Ardam 2013): «Sorella... Sorella... Tutti gli alberi del mondo sono come fratelli e sorelle» (p. 143). Tocca alla sorella entrare in relazione – vivendo, sperando e comprendendo la «grottesca unità» (Ardam 2013) – con gli alberi. Chiamata dai medici per l'ultimo tentativo di convincere Yeong-hye a ingerire cibo, In-hye scopre che l'“onda” del tempo a sua

13. Per la lettura dell'opera di ricerca e di esposizione di Maria Thereza Alves, *Seeds of Change* (2012-15), vedi Hill (2018).

disposizione è breve, veloce sino a mancare: «Il tempo scorre» in ripetizione ossessiva (pp. 151-165); «Adesso non c'è più tempo» (p. 166) nell'accelerazione del tempo umano di contro ai tempi lunghi della crescita arborea.

Dopo il tempo della trasformazione vegetariana, e quello ripiegato sul presente artistico, la scansione che inscena l'esaurirsi del tempo non riguarda più la singolarità della protagonista – Yeong-hye appare ora come “una massa embrionica”, con la peluria di un neonato, una bambina sprovvista di carattere sessuale, le vene rotte, i capelli-alghe, una creatura non umana né animale, ma di sole – ma la condivisione con l'altra da sé, in relazione d'intimo *partage*. La pioggia, che oltre la luce e il calore del sole, porta in scena l'umidità sulla cui superficie la lingua fa scivolare le parole, annuncia la condivisione fugace o l'effetto a distanza dell'avvenire: «un'associazione causale, le loro esistenze fuggacemente allineate» (p. 126).

Nel confronto con la sorella, l'autobiografia di In-hye – consegnata all'eterografia della testimonianza, alla (cir)confessione, al nome dell'altra – è essa stessa toccata dal rimosso del sogno: il riflesso del suo viso nello specchio le appare immobile, con un rivolo di sangue che le scorre dall'occhio spalancato. In prima istanza è l'affetto della memoria: il ricordo ritorna agli eventi del passato, alla violenza del padre, all'indifferenza del marito di Yeong-hye e all'imperdonabile atto di suo marito. Nel processo della memoria, la scrittura iscrive sulla pagina (che è l'*afterlife* dell'albero, l'ultima finalità) dell'opera, l'esperienza di trasformazione della donna, il suo narcisismo, la profonda solitudine, la meditazione sulla cura con cui si è sempre profusa verso gli altri. Il dubbio comincia ad attanagliarne la riflessione, “s-velando” gli incessanti sforzi di prendersi cura dell'altro nella consapevolezza della propria prigionia, di fronte alla “irresponsabilità” della sorella:

Non aveva saputo perdonarle di essersi involata da sola al di là di un confine che lei non era mai riuscita a varcare, non aveva saputo perdonare quella meravigliosa irresponsabilità che aveva permesso a Yeong-hye di liberarsi delle costrizioni sociali, lasciandola indietro, ancora prigioniera. E prima che Yeong-hye spezzasse quelle sbarre, lei non sapeva neppure che esistessero. (p. 141)

Insieme al tempo che scorre e si esaurisce, il “sapere” cambia fino a non riconoscersi come (albero della) “conoscenza” (nel “vero” giardino dell’Eden)¹⁴. Con la benedizione dei frutti che offre alla sorella, del tè che vorrebbe ne risvegliasse il gusto, lei, che ha rifiutato di fare l’amore con il marito a causa dell’odore di sangue che emanava dal corpo carnivoro (pp. 25-26); lei, il cui godimento ha odorato il profumo dei fiori setosi di contro a quelli primati, velati, e villosi del cognato-artista), In-hye sente ribollire in sé una rabbia incontrollabile, che si quietava al sospetto che, forse, la sorella desiderava “veramente” morire. In “verità”, la sorella vuole uscire dall’ospedale, rifiuta le iniezioni, chiede comprensione, e ri-torna l’im-possibile domanda: «Perché, è così terribile morire?» (p. 153). «Le piante sono gli eventi di un essere finito», dice la filosofa (Irigaray-Marder 2016, p. 167): le piante non sono mai complete, non si arrestano mai in una verità immutabile, sempre in continuo apparire, sempre e già “biodegradabili” (Derrida 1989).

Esposta alla domanda sull’im-possibile morte degli alberi, il loro ibernamento, fioritura stagionale e disfacimento sempre donati alla disseminazione della vita, In-hye comprende che non è terribile morire quando non si è mai vissuto. La bambina che ella è stata, non ha mai sperito la vita; ora, nel confronto con l’esperienza di Yeong-hye, la ferita intima, nera e profonda, che la attira dentro di sé, l’effetto di dolore al petto, la costrizione o il buco vuoto – che esplose il margine, rendendo impossibile la chiusura – fanno sorgere alla coscienza l’ibrido di paura e di pace che le trasforma la vita:

Tutto questo non ha senso.
Non ne posso più.
Non posso andare avanti così.
Non voglio. (p. 161)

Il dramma è in pieno sviluppo – la scrittura lo descrive come «lo scioglimento dei nodi di una scultura mobile»

14. Hélène Cixous, la madre dell’écriture *feminine*, ricorda: «Avevo a volte la certezza che il giardino e me eravamo fatti della stessa sostanza, sabbia e terreno mi sfregavano le ossa, morbide felci violette e sterlie mi crescevano nella pelle, mi attiravano le membra [...]. Ero il giardino, ero dentro, ero fatta dei diamanti unici e io non avevo nome. Terra, terra, ho pianto» (Cixous 1998, 32-38, vedi epigrafe sopra).

(p. 161) – esponendo «la mera sopravvivenza» alla *chance* di un «nuovo cominciamento del mondo». Le domande risuonano: Yeong-hye è in uno stato d'insorgente pazzia, oppure sperimenta l'abbandono del quotidiano, incarnandone lo sviluppo naturale? Cosa significa il suo passaggio allo stadio arboreo, la duplice crescita, l'assorbimento dell'acqua nel corpo che fa sbocciare i fiori tra le gambe? Perché il viso di In-hye si rispecchia nelle pupille nere e vuote dell'altra? Il miracolo della fine del dolore può essere celebrato da una delle sue rare risate? E cosa significa «la vita segreta» degli alberi (Wohlleben 2017), ostinati e solenni, «eppure vivi come animali, reggendo il peso dei loro corpi giganteschi» (p. 165)?

La partecipazione di In-hye, in presenza del dottore-“Messia”, all'atto invasivo del cibo iniettato dai sondini nell'esofago di Yeong-hye, marca la condivisione “sanguigna” della loro differenza:

«Non... voglio! Non... voglio! Non... voglio mangiare!» [...]

«Toglietevi di mezzo, tutti quanti! Lasciatela stare!» [...]

«Toglietelo! Togliete il tubo, presto!» [...]

In-hye prende Yeong-hye tra le braccia. La sua camicetta si inzuppa del sangue che la sorella ha vomitato.

«Si fermi, per amor del cielo. La prego...». (pp. 169, 170-171)

Non c'è tempo per le lacrime; c'è solo lo spazio per la “preghiera” che invoca l'ondata di forza, di resistenza, e di tristezza che afferra In-hye, concentrata, insieme alla sorella, sulla “verità” del sogno che incornicia e conclude *La vegetariana*: «Forse questo è tutto una specie di sogno... Anche io faccio dei sogni, sai? Dei sogni... in cui potrei dissolvermi, lasciare che abbiano il sopravvento su di me? Dobbiamo svegliarci a un certo punto, non è così? Perché... perché allora...». (pp. 176-177). Perché allora, nell'autoambulanza che porta le donne lontano dalla prigionia ospedaliera, l'uccello nero che protegge il volo del ritorno, annuncia il futuro della differenza: Yeong-hye non risponde più alle domande di In-hye; d'ora in poi, nel resto di vita che passeranno insieme, la sorella si rivolgerà al “fuoco verde” degli alberi, sfolgoranti di luce, che accompagnano lei e l'altra nella promessa de *l'à-venir*, per porre le domande silenziose e gli atti di protesta contro l'orrore umano: «Lo sguardo nei suoi occhi è cupo e insistente» (p. 177).

Bibliografia

- AA.VV. (2016) *Korean Literature Now*, Seoul: LTI Korea, vol. 32, summer.
- Alves, Maria Thereza (2015) *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden* (2012 - 2016)
http://michelrein.com/cspdocs/editions/files/mta_seeds_of_change.pdf
- Ardam, Jacquelyn (2013) "Releasing Daphne: Alice Fulton, Ovid, Trees", in *Contemporary Women's Writings*, June 12.
- Ascione, Domenico (2017) "La Donna Albero dell'Ospedale degli Incurabili: la storia vera che sconvolse Napoli", 7 maggio <https://www.vesuviolive.it/cultura-napoletana/193539-la-donna-albero-dellospedale-degli-incurabili-la-storia-vera-sconvolse-napoli/>
- Cixous, Hélène (1998) *Un vrai jardin*, Paris: Des Femmes.
- Cixous, Hélène (2002) "La scuola delle radici", in *Tre passi sulla scala della scrittura*, a cura di S. Carotenuto, Roma: Bulzoni.
- Derrida, Jacques (1989) "Biodegradables. Seven Diary Fragments", in *Critical Inquiry*, vol. 15, n. 4 (summer)
- Derrida, Jacques (1991) *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, a cura di S. Agosti, Milano: Adelphi.
- Derrida, Jacques (1997) "Fini dell'uomo" in *Margini della filosofia*, trad. di M. Iofrida, Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques (2006) *Glas. Campana a morto*, a cura di S. Facioni, Milano: Bompiani.
- Derrida, Jacques (2006a) *L'animale che dunque sono*, trad. di M. Zannini, Milano: Jaca Book.
- Derrida, Jacques (2011) "Il faut bien manger" o il calcolo del soggetto, a cura di S. Maruzzella e F. Viri, Milano: Mimesis.
- Freud, Sigmund (1991) "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" (1910), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Fulton, Alice (1996) "Give: A Sequence Reimagining Daphne&Apollo", in *Sensual Math: Poems*, W.W. New York: Northon & Company.
- Ghosh, Amitav (2017) *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, trad. di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza: Neri Pozza.
- Gibson, Prudence (2018) *The Plant Contract: Art's Return to Vegetal Life*, Leiden, Holland: Brill/Rodopi.
- Grey, Ros e Shela Sheikh (2018), "The Wretched Earth. Botanical Conflicts and Artistic Interventions", in *Third Text*, vol. 32, n. 2-3.
- Haraway, Donna (2016) "The Camille Stories. Children of Compost", in *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London: Duke U.P.- ed. It. (2019) *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma: Nero.

- Hill, Richard William (2018) "The Botanical Art of Maria Thereza Alves", in *Third Text*, vol. 32, n. 2-3
- Irigaray Luce e Michael Marden (2016) *The Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*, New York: Columbia U.P.
- Kac, Eduardo e Avital Ronell (2007) *Life Extreme: An Illustrated Guide to New Life*, Paris: Encounters, Dis Voir Editions.
- Kaiser, Brigit M. e Kathrin Thiele (2018) "Returning (to) the Question of the Human: An Introduction", in *PhiloSOPHIA, A Journal of Continental Feminism*, special issue *The Ends of Being Human? Returning (to) the Question*, vol. 8.1, winter.
- Kang, Han (2015) "The Fruit of My Woman", in *Granta* 133, issue *What have we done*, on-line edition, 19th January <https://granta.com/the-fruit-of-my-woman/>.
- Kang, Han (2016), *La vegetariana*, trad. di M. Zemira Cicciamarra Milano: Adelphi.
- Kang, Han (2016a) "Violence and Being Human: A Conversation with Han Kang", in *World Literature Today*, May, <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/may/violence-and-being-human-conversation-han-kang-krys-lee> ;
- Kang, Han (2017) *Atti umani*, trad. di M. Zemira Cicciamarra, Milano: Adelphi.
- Lindberg, Erika (2018), "Han Kang's *The Vegetarian* in direct and indirect translation" (tesi non pubblicata), Stockholms Universitet.
- Lippit, Akira Mizuta (1999) "L'animal magnétique", in Mallet Marie Luise (a cura di), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris: Galilée.
- Michaud, Ginette (2012) *Veglianti. Verso tre immagini di Jacques Derrida*, trad. di R. Borghesi, N. Dolce, G. Lodi, Milano-Udine: Mimesis.
- Morrison, Toni (1993) *Noble Prize Lecture*, 7 December, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture>
- Nancy, Jean-Luc (2017), *Sessistenza*, Genova: Il Melangolo.
- Neimanis, Astrida (2017) *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, London: Bloomsbury Academic.
- Wohlleben, Peter (2017) *The Hidden Life of Trees. What they feel, how they communicate*, London: William Collins.
- Woo-Seong, Lim (2009) *Vegetarian*, <https://www.youtube.com/watch?v=1xQGgeh3lIA>