

IMMERSI CON GLI ANIMALI

Questo testo originalmente intitolato *Immersed with Animals* è stato pubblicato nel volume *Representing Animals*, a cura di Nigel Rothfels, Indiana University Press, Bloomington 2002, pp. 199-224. Per motivi editoriali, la presente traduzione riporta una selezione parziale dell'apparato iconografico originale. Il saggio è tradotto per gentile concessione di Indiana University Press.

NIGEL ROTHFELS è l'autore del volume di prossima pubblicazione intitolato *Elephant House* (2015), studio di un edificio per elefanti all'American zoological garden in collaborazione con l'artista Dick Blau, e di *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo* (2002), storia dell'uso di paesaggi naturalistici nei giardini zoologici. È il curatore del volume multidisciplinare *Representing Animals* (2002), e ha co-curato con Garry Marvin, la serie di libri *Animalibus: Of Animals and Cultures* pubblicati dalla Penn State University Press. Ha ricevuto un post-doctoral fellowships presso le seguenti istituzioni: Shelby Cullom Davis Center for Historical Studies all'Università di Princeton, Humanities Research Centre at the Australian National University Canberra, US National Endowment for the Humanities, e Università di Oslo. È attualmente Fellow del Center for 21st Century Studies presso l'Università di Wisconsin-Milwaukee e sta completando uno studio sulla storia del pensiero occidentale intorno al tema degli elefanti dal XVIII secolo.

*.
Parti di questo saggio sono tratte dal mio libro *Savages and Beasts*.

1.
Uso qui "migliore" nell'accezione dell'industria americana degli zoo: che distingue la stragrande maggioranza delle collezioni di animali esotici negli USA da quelle "migliori" collezioni che sono "accreditate" da organismi professionali come l'AAZPA - American Association of Zoological Parks and Aquariums, anche nota come AZA - American Zoo Association.

La visita virtuale della mostra *Congo Gorilla Forest* (La foresta dei gorilla in Congo)* al Bronx Zoo di New York inizia col primo piano ravvicinato di un giovane gorilla con la didascalia "Immaginate di essere così vicini!" ("Benvenuti"). Il proposito è affascinante, ma la promessa che appare sullo schermo è ingannevole perché, anche se la mostra sembra offrire una reale vicinanza alla natura, chiaramente non è stata progettata per mettere il visitatore "così vicino" a un gorilla, tranne forse che nello spazio virtuale del sito web della Wildlife Conservation Society, *wcs.org*. Infatti, l'obiettivo dell'esposizione sembra essere, almeno in parte, quello di nascondere gli animali, e questo paradosso di una mostra progettata per non mostrare è al centro di molti dei nostri "migliori"¹ zoo contemporanei.

La visita virtuale della *Congo Gorilla Forest* conduce il visitatore lungo i sentieri della nuova mostra, e ad ogni curva – o dopo ogni clic del mouse –, una vista nuova ed emozionante si apre là dove ci si aspetterebbe di vedere l'inaspettato. Avvicinandosi alla foresta degli okapi attraverso il varco scavato nel tronco di un "albero" per esempio, la nostra guida virtuale spiega:

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

Sbucate dall'albero caduto e vedete una cascata. Una rana Golia attende immobile fra gli spruzzi la sua cena che, ignara, le sta volando accanto. Attraverso il sentiero un torrente scorre sui resti di un pesce divorato a metà. Le piante sulla riva opposta del torrente si muovono, ma non è ancora possibile vedere... Aspettate! Ecco! Lentamente, come un fantasma, diventa visibile... Un okapi! Mentre scrutate nella foresta per scorgerne altri, un pavone del Congo fa la ruota poco lontano. Volete restare a guardare l'okapi, ma qualcosa vi spinge avanti... forse gli altri saranno proprio dopo la prossima svolta del sentiero.²

La mostra vera e propria sulla *Foresta dei gorilla in Congo* (al contrario della sua rappresentazione virtuale) è un esempio di quello che i progettisti dello zoo hanno definito "mostra immersiva", ossia un luogo in cui sia l'animale sia, in misura sempre crescente, l'osservatore umano sembrano essere "immersi" in un ambiente naturale. In alcuni casi queste esposizioni sono alquanto estese. Secondo la Wildlife Conservation Society, per esempio, la "Congo" copre un'area di oltre 2,6 ettari e ospita esemplari di 75 specie animali (tra cui 22 gorilla della specie che dà il nome alla mostra), «15.000 piante vive di più di 400 specie e sedici chilometri di rampicanti artificiali, grandi alberi perfettamente ricostruiti (resina epossidica, acciaio e poliuretano), riproduzioni dei colossali alberi *ceiba*, delle *uapaca* dalle radici colonnari [e] degli alberi danneggiati dagli elefanti». Dichiara ancora con grande serietà il sito: «La mostra Congo vanta il primato della più grande foresta pluviale africana mai costruita»³. In altri casi, tuttavia, le esposizioni occupano spazi più piccoli e più raccolti, come accade per esempio con le mostre di farfalle, attualmente molto popolari, in cui i visitatori passeggiano attraverso giardini edenici mentre centinaia di farfalle si posano mollemente su fiori, mangiatoie e mani tese. Grandi o piccole che siano, però, le esposizioni immersive sono diventate *naturale, liberi dalla sofferenza*».

2. "Okapi Jungle," Wildlife Conservation Society, <http://www.congogorillaforest.com/vts-okapijungle.html> (consultata il 30 gennaio 2002 - non più attiva).

3. "Fast Facts." Wildlife Conservation Society, <http://www.congogorillaforest.com/i-fastfacts.html> (consultata il 30 gennaio 2002 - non più attiva).

4.

Peter Guillery, *The Buildings of London Zoo*, Royal Commission on the Historical Monuments of England, Londra 1993, p. 43.

l'ambizione di praticamente tutti i giardini zoologici contemporanei. Ogni anno, infatti, gli zoo americani spendono milioni di dollari per la costruzione di questi nuovi ambienti progettati per trasportare i visitatori umani nei luoghi più remoti, misteriosi e "selvaggi". **Gli zoo seri e intraprendenti di oggi, ci dicono, hanno bisogno di nuovi ed entusiasmanti tipi di mostre, e le nuove mostre immersive rispondono perfettamente allo scopo.**

Indubbiamente, queste esposizioni non sono spuntate dal nulla. Negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta del XX secolo, la maggior parte dei giardini zoologici in Europa e Nord America hanno ampliato gli esperimenti cominciati all'inizio del secolo per convincere il pubblico che gli animali avrebbero potuto profittevolmente essere mostrati all'interno di qualcosa che rassomigliasse a un ambiente "naturale". In alcuni casi "natura" era da intendersi solo nel senso più astratto del termine. Progetti come il Padiglione degli elefanti e dei rinoceronti allo zoo di Londra del 1965, ad esempio, sembrano suggerire una "naturalità" che non rassomiglia a nulla di quanto potrebbe essere visto in natura. Dall'esterno, la gente stava in piedi davanti a un basso muro munito di sbarre all'altezza del petto e contemplava, al di sopra di un piccolo fossato, la mole composta del padiglione centrale, un imponente edificio in cemento grezzo dipinto in color terra chiaro e luminoso, descritto come «Neobrutalismo zoomorfo, meravigliosamente espressivo dei suoi abitanti»⁴. L'edificio è una "natura" astratta e anche se dagli anni Novanta del secolo scorso gli spazi protetti da sbarre presenti al suo interno sono stati ingentiliti e camuffati da giungla con l'aggiunta di luci supplementari e piante artificiali, tuttavia l'edificio risente ancora di un'atmosfera altamente intellettualizzata. Eppure l'astrazione era davvero solo uno dei possibili approcci alla "creazione della natura" nei giardini zoologici. Non a caso, molti giardini zoologici preferirono l'opzione più economica consistente nel rimuovere sbarre,

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

aggiungere vetrate e assumere artisti che creassero fondali talvolta stupefacenti, benché occasionalmente bizzarri, progettati per soddisfare le aspettative del pubblico umano.

Oggi, tuttavia, l'ampiezza e la complessa raffinatezza delle mostre immersive ci fanno sembrare questi allestimenti antiquati come dovevano sembrarlo, nel 1950, le vecchie mostre del tardo Ottocento. Molto più emozionanti, hanno tutte un'apparenza palesemente "corretta". Non è forse ovvio che avremmo usato i nostri grandiosi mezzi tecnologici per creare queste ambientazioni sbalorditive nell'interesse e a beneficio sia degli animali sia dei visitatori? Dopo tutto, il concetto è estremamente semplice. Come osserva con entusiasmo una ricercatrice, «Aggiungi piante vere, terreno vero, acqua, effetti sonori e un tocco d'immaginazione, e avrai una mostra immersiva».⁵ Anche se non è chiaro in che modo un albero di calcestruzzo e resina epossidica possa davvero essere un albero come lo concepiscono un opossum o un bonobo, un albero simile non sarebbe, per qualsiasi animale, indiscutibilmente più interessante rispetto a sbarre d'acciaio e palloni di plastica dall'aspetto innaturale? E, cosa più importante, una mostra del genere non migliorerebbe significativamente l'esperienza del visitatore e non lo renderebbe molto più sensibile alle problematiche ambientali, mettendolo di fronte ad animali allo stato selvatico? Al "cuore della foresta" per i gruppi scolastici in visita al "Congo" nel Bronx, ad esempio, ci sono sia il Charles Hayden Foundation Treetop Lab (con viste speciali in una voliera, una mostra sui cercopitechi e la mostra "Judy and Michael Steinhardt Mandrill Forest") e il Bodman Foundation Congo Lab, che "offre una panoramica sugli habitat dei gorilla con incontri molto speciali".⁶ In questo allestimento, si sostiene, grandi e piccini possono veramente imparare qualcosa sull'ambiente in cui vivono gli animali e, nel caso del "Congo", cominciare a essere concretamente coinvolti nelle missioni conservative

5. Linda Koebner, *Zoobook: The Evolution of Wildlife Conservation Centers*, Forge, New York 1994, p. 84.

6. "Fast Facts." Wildlife Conservation Society, cit.

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

7.

Citato in Henry Scherren, *The Zoological Society of London: A Sketch of Its Foundation and Development*, Cassell, Londra 1905, p. 7.

indicando a quale progetto di ricerca sul campo vorrebbero destinare la quota d'ingresso. In breve, le motivazioni di queste mostre non sono forse tanto convincenti quanto le mostre stesse?

Nel nuovo, perfettissimo mondo della mostra immersiva, viene creata una "natura" migliore per gli animali: il cibo è più abbondante e infinitamente più appetitoso; la presenza di parassiti è gestita accuratamente; le malattie vengono combattute col ricorso all'intera gamma delle moderne tecnologie mediche; il clima è completamente regolato da sistemi informatici avanzati; i visitatori umani sono nascosti dietro macchie di vegetazione dall'aspetto del tutto naturale; i suoni — più reali del vero — di foreste, spiagge e montagne vengono trasmessi attraverso altoparlanti mimetizzati; e la riuscita della riproduzione testimonia chiaramente il benessere e la salute degli animali. Certamente, a dispetto del fatto che la pubblicizzazione delle nuove mostre sia talvolta ingannevolmente eccessiva, il consenso generale sembra indicare che le mostre immersive dei nostri zoo più avanzati sono significativamente differenti dalle loro antenate dell'Ottocento e del primo Novecento. Ma qual è precisamente la natura della loro differenza? Per rispondere a questa domanda, ci sarà d'aiuto un rapido sguardo alle differenze tra lo zoo di Londra alla metà del XIX secolo e il *Tierpark* di Hagenbeck a Stellingen (un sobborgo di Amburgo) in Germania, agli inizi del XX secolo. Perché è proprio nel contrasto fra questi due luoghi notevoli — lo zoo di Londra era forse il più ammirato nel XIX secolo, e il giardino zoologico di Hagenbeck è notoriamente considerato la culla degli zoo del XX secolo — che si possono ravvisare le origini delle mostre immersive di oggi.

Nel suo *Memoir of Sir Thomas Stamford Raffles, F.R.S.*, la vedova di Raffles ricorda che intorno al 1817 il marito "meditava la costituzione di una società sul principio del *Jardin des Plantes*, che finalmente, dopo il ritorno dal suo ultimo viaggio in Oriente, riuscì a fondare nel 1826, col nome di Zoological Society of London".⁷ L'obiettivo principale di Raffles era la

naturale, liberi dalla sofferenza».

creazione di un organismo all'interno del quale gli
 interessati ad argomenti specificamente zoologici
 potessero effettuare i loro studi e presentare scritti
 scientifici. Raffles e altri insistevano sulla necessità di
 dar vita ad una nuova Società in ragione del fatto che
 la Linnaean Society, fondata nel 1777 con l'intento di
 coltivare studi generali di storia naturale, avesse finito
 invece per restringere il suo campo d'interesse alla
 sola botanica. In risposta, gli obiettivi dichiarati della
 Società di Raffles erano da un lato il progresso della
 scienza zoologica nei suoi aspetti di classificazione e
 descrizione, e dall'altro la domesticazione di nuove
 specie animali per le esigenze umane. Gli scopi iniziali
 della Società, quindi, erano «la formazione di una
 collezione di animali vivi; un museo di animali
 conservati, con una collezione di anatomia comparata;
 e una biblioteca relativa al soggetto».⁸

Con la fondazione dei Giardini Zoologici di Regent's
 Park nel 1828, tuttavia, la collezione di animali
 assunse rapidamente una connotazione
 supplementare tutt'altro che scientifica. I propositi
 iniziali di Raffles includevano l'idea che la collezione
 zoologica dovesse «sia interessare che divertire il
 pubblico».⁹ Alla fine, quest'ultima qualità sarebbe
 divenuta forse la motivazione più importante sottesa
 allo sviluppo dei Giardini lungo tutto il secolo. In
 effetti, dalla metà del XIX secolo i Giardini presero a
 rassomigliare più a un luogo pubblico di
 intrattenimento che non a una stazione scientifica.
 Mentre originariamente soltanto i membri della
 Società e i loro ospiti venivano ammessi ai Giardini,
 nel giro di una dozzina d'anni anche il pubblico venne
 ammesso tutti i lunedì e martedì al costo di uno
 scellino, e negli altri giorni dietro pagamento ed
 esibizione di un buono scritto di pugno da un
 membro della Società. Alla fine degli anni Quaranta
 del XIX secolo, il pubblico era ammesso dal lunedì al
 sabato al prezzo di sei penny il lunedì e di uno scellino
 per il resto della settimana; i bambini pagavano sei
 penny per tutta la settimana. A partire dal 1850,
 comunque, le ultime barriere sociali cominciarono a

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

10.
Desidero ringraziare Rory Browne per aver identificato l'autore di queste stampe.

11.
Il cartello "Non date da mangiare agli animali!" comincia a fare la sua comparsa nei giardini zoologici a partire dagli anni Trenta del Novecento.

crollare e anche i *Promenade Days*, tradizionalmente riservati ai soli soci, vennero aperti al pubblico e divennero parte della solenne cerimonia del sabato allo zoo. Erano divenuti, insomma, parte dell'ingresso aperto a tutti. Così, dalla seconda metà del secolo, i Giardini divennero un solido e assai gradevole luogo di intrattenimento pubblico all'aperto — qualcosa, a quanto pare, a metà tra un parco naturale urbano e un parco di divertimenti — e questo sviluppo sembra essere stato tipico degli altri principali giardini zoologici d'Europa e degli Stati Uniti.

Le qualità fondamentali dello Zoo di Londra alla metà del XIX secolo sono ben visibili nella serie di "vedute" dei Giardini realizzate da Thomas Homer Shepherd. La sua *View of the Music Lawn* ("Veduta del Prato della Musica") coglie perfettamente l'atmosfera generale che domina in queste opere.¹⁰ Nella parte posteriore destra della scena possiamo vedere la Torre dell'Orologio della Casa dei Cammelli, progettata dal primo architetto dello zoo, Decimus Burton, e costruita nel 1828. Sulla sinistra s'innalza la Terrazza dei Carnivori del 1843, con le sue lesene ioniche e le superfici piatte che circondano con cornici dipinte le gabbie di leoni, tigri e orsi. Nella parte posteriore della scena si staglia la Gabbia dell'Orso Polare, costruita intorno al 1832, oblunga e dotata di alte sbarre d'acciaio incurvate verso l'interno. Ma più che gli animali presenti in questo giardino zoologico, e certo più che le pur rimarchevoli costruzioni, sono il prato e i suoi abitanti umani a restare il punto focale della stampa. È indubbio che la presenza di persone sembra assolutamente essenziale per questo lavoro. Amici, coppie e famiglie con bambini beneducati camminano e chiacchierano, si soffermano davanti alle gabbie osservando gli animali, si riuniscono per socializzare, e offrono cibo ad un elefante apparentemente libero di vagabondare.¹¹ Questo era un luogo progettato dalla borghesia per la propria educazione e il proprio divertimento. L'atmosfera di questa eccezionale istituzione pubblica incoraggiava allo stesso tempo eventi sociali come i concerti bandistici e le

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

passaggiate, e la presentazione di animali in contesti traboccanti di riferimenti umani. In un passo che sembra per molti aspetti caratteristico del periodo, per esempio, una “guida ai giardini” dei primi anni Sessanta dell'Ottocento descrive il percorso che porta dall'ingresso principale alla Terrazza dei Carnivori:

Dai padiglioni rustici a nord, o ingresso principale, corre un'ampia terrazza che si estende in linea retta, circondata da fiori, arbusti e alberi su ogni lato, e continua allo stesso livello per una certa lunghezza, al di sopra del seminterrato, accanto a un grazioso viadotto [la Terrazza dei Carnivori] che sovrasta una lunga serie di gabbie capienti, e di per sé costituisce una delle più suggestive attrazioni dei Giardini. Su questa piattaforma, ai cui lati corre una balaustra, il visitatore può sostare per un momento a contemplare l'ampia vista su Regent's Park, e l'imponente metropoli che si stende al di là. Sempre che lo permettano il fumo e la nebbia, o caligine, che pende perennemente su di essa rendendone visibile una piccola parte. Tuttavia essa non è meno presente all'occhio dell'immaginazione, e il contrasto è più forte se comparato con la placida scena che circonda il visitatore.¹²

Il brano mette in risalto i Giardini come luogo di riposo tranquillo nel cuore di una città industriale. Sottolineando il fumo e l'aria densa che sembrano “appese” sopra la città, il brano suggerisce che quest'aria sia in qualche modo magicamente sollevata nei Giardini, un luogo dove le persone riflessive possono trovare una possibilità di contemplare il contrasto stridente fra la città densamente popolata e la natura ovattata. **Naturalmente, non sempre si poteva fare affidamento sugli animali affinché contribuissero a questo idillio.** Le grida rauche provenienti dalle voliere – costruite frequentemente nel modo peggiore, come serre di vetro —, gli odori dei grandi felini, gli accoppiamenti inopportuni, e le talvolta penose condizioni degli animali in cattività suscitavano regolarmente le critiche di parte del

naturale, liberi dalla sofferenza».

12.

The Zoological Gardens: A Description of the Gardens and Menageries of the Zoological Society. A Handbook for Visitors, Clarke, Londra, ca. 1861-62, pp. 5-6. Questa guida era una delle molte non ufficiali dei Giardini. Le “guide ufficiali” della Società vennero pubblicate a intervalli irregolari dal 1829 al 1857, quando sotto la segreteria di D. W. Mitchell si decise di adottare un formato standard.

13.

John P. Haines a William Hornaday,
4 settembre 1903. Incoming
Correspondence, Director's Office,
Archives of the New York
Zoological Park, The Wildlife
Conservation Society.

pubblico. Per esempio, in una tipica lettera al direttore di uno di questi zoo per borghesi (in questo caso William Hornaday, del Bronx Zoo), John P. Haines, presidente della sezione di New York della American Society for the Prevention of Cruelty to Animals, scriveva con la massima serietà che le collezioni non dovevano essere in alcun modo deprimenti, o persino poco edificanti, per i visitatori umani.

Egregio Signore,

Un'amica degli animali ha chiamato ieri questo ufficio, e dopo essersi calorosamente complimentata per il modo in cui gli animali sono ospitati presso la NYZS [New York Zoological Society. N.d.T.], ha detto di essere rimasta angosciata da una cosa che ha visto, e sulla quale ci ha chiesto di richiamare la Sua attenzione. Ha detto di aver notato nella voliera, nella gabbia dedicata agli uccelli indigeni in questa sezione, un povero pettirosso dall'apparenza malandata e sofferente. È parso alla signora che, in considerazione della prevalenza del pettirosso comune, e della facilità con cui se ne può ottenere un esemplare, la società potrebbe almeno rinchiudere un uccello sano, se è proprio necessario rinchiudere un pettirosso.

Vi trasmettiamo pertanto questa segnalazione, certi che vorrete prendere i provvedimenti del caso.

Sinceramente Suo, il presidente JPH¹³

Tipicamente, il punto nodale di questa denuncia non è che potrebbe essere una buona idea vedere se qualcuno possa fare qualcosa per il pettirosso malato, ma che è in qualche modo sbagliato esibire un pettirosso malato in una gabbia. Questo ragionamento deriva, ovviamente, dal fatto che i giardini zoologici erano immaginati come luoghi di divertimento; e alla fine c'è ben poco divertimento nel vedere degli animali "malandati". Nel fornire divertimento, niente supera l'atto di offrire cibo agli animali esotici. Infatti l'alimentazione degli animali, sia autonomamente da parte degli stessi o per mezzo di un guardiano, era un

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

momento centrale nelle visite allo zoo, e il braccio teso che porge cibo agli animali è forse il gesto che meglio esprime lo spirito di questi luoghi. Questo emerge chiaramente sia nella *View of the Music Lawn* di Shepherd che in innumerevoli altre illustrazioni raffiguranti giardini zoologici dell'epoca.

Dappertutto nello zoo borghese, dunque, vediamo la schiacciante presenza del "pubblico". Affollare i magnifici edifici (come l'immensa "Casa dell'elefante" a Berlino, costruita ad imitazione di un tempio indù, o la neoclassica "Terrazza dei Carnivori" a Londra) era un modo di "pensare" gli animali in contesti umani. Le serre, popolari e graziosamente decorate, con le loro gabbie dall'apparenza delicata, immerse in una luminosità calda e umida, con la loro varietà di uccelli, scimmie, o piccoli mammiferi, dovevano senz'altro la loro progettazione quasi interamente ad aspettative culturali che esaltavano la presenza dell'uomo civilizzato in un mondo di bestie.

Se, nel XIX secolo, i giardini zoologici europei e americani, con i loro tè in giardino e i concerti fra scienza ed istruzione, erano chiaramente progettati per celebrare la missione dell'illuminato progresso borghese nel mondo, l'inizio del XX secolo ha visto la struttura narrativa sottesa ai giardini zoologici subire un cambiamento fondamentale. L'elemento chiave di questo cambiamento sembra essere l'apertura del Parco degli animali di Carl Hagenbeck, un luogo che all'epoca e da allora è apparso subito rimarchevole agli occhi di ogni storico degli zoo.¹⁴ Dopo oltre mezzo secolo trascorso a lavorare con gli animali esotici, Hagenbeck aveva immaginato un nuovo tipo di zoo, e nel suo Parco degli animali la "mostra immersiva" si è sviluppata per la prima volta su larga scala. Per capire quanto questa forma di esposizione abbia rappresentato un nuovo modo post-industriale o post-borghese di vedere il mondo esotico degli animali, un modo che oggi è profondamente connesso ai mondi virtuali resi possibili da cavi e computer, occorre prima di tutto chiarire la natura di quella che viene comunemente chiamata la "rivoluzione di Hagenbeck".¹⁵

14. Sulla storia dei giardini zoologici si vedano in particolare John Fisher, *Zoos of the World*, Aldus, Londra 1966; David Hancock, *Animals and Architecture*, Praeger, New York 1971; Heini Hediger, *Man and Animal in the Zoo: Zoo Biology*, Delacorte, New York 1969; R. J. Hoage e William A. Deiss, *New Worlds, New Animals: From Menageries to Zoological Park in the Nineteenth Century*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1996; Vernon N. Kissing, Jr., *Zoo and Aquarium History: Ancient Animal Collections to Zoological Gardens*, CRC Press Book, Boca Raton 2001; Friedrich Knauer, *Der Zoologische Garten; Entwicklungsgang, Anlage, und Betrieb unserer Tiergaerten*, Theodore Thomas, Lipsia [1907?]; Gustav Loisel, *Histoire des menageries*, O. Doin, Parigi 1912.; Bob Mullan e Garry Marvin, *Zoo Culture*, Weidenfeld and Nicholson, Londra 1987; C. V. A. Peel, *The Zoological Gardens of Europe: Their History and Chief Features*, Robinson, Londra 1903; Harriet Ritvo, *The Animal Estate: The English and Other Creatures in the Victorian Age*, Harvard University Press, Cambridge, 1987, Louise E. Robbins, *Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2002. Per la storia dell'azienda di Carl Hagenbeck, si vedano specialmente Lothar Dittrich e Annelore Rieke-Müller, *Carl Hagenbeck (1844-1913): Tierhandel und Schaulstellungen in deutschen Kaiserreich*, Lang, Francoforte 1998; Heinrich Leutemann, *Lebensbeschreibung des Tierhaendlers Carl Hagenbeck*, Amburgo 1887; Gunter H. W. Niemeyer, *Hagenbeck: Geschichte and Geschichten*, Hans Christians, Amburgo 1972; Ortwin Pelz e Matthias Gretzschel, "Hagenbeck: Tiere, Menschen, Illusionen", *Hamburger Abendblatt*, Amburgo 1998; Herman Reichenbach, "Carl Hagenbeck's Tierpark and Modern Zoological Gardens", *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History* 9, 4, 1980, pp. 573-85; Nigel Rothfels, *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*, Johns Hopkins University Press,

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

Baltimora 2001; Alexander, Sokolowsky, *Carl Hagenbeck und sein Werk*, Haberland, Lipsia, 1928; Carl Hagenbeck, *Beasts And Men: Being Carl Hagenbeck's Experiences for Half a Century among Wild Animals*, a cura di Hugh S. R. Eliot and A. G. Thacker, Longmans, Londra 1912; Ludwig Zukowsky, *Carl Hagenbecks Reich: ein deutsches Tierparadies*, Volksband der Bücherfreunde, Berlino 1929.

15.

Nel suo recente saggio sulla storia delle mostre "naturali" negli zoo (Jeffrey Hyson, *Jungles of Eden: The Design of American Zoos*, in *Environmentalism in Landscape Architecture*, a cura di Michel Conan, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 2000, pp. 23-44), Jeffrey Hyson ha fatto un lavoro ammirevole denunciando la retorica del progresso suggerita da alcuni curatori di zoo professionisti quando pretendono che le "mostre immersive" siano nate nel 1978 col Woodland Park Zoo di Seattle. In risposta agli apprezzamenti reciproci che progettisti e direttore si scambiavano per le loro eccezionali nuove creazioni, Hyson scrive che «la narrativa trionfalistica è profondamente sbagliata, sia nella storia che nella conclusione (...) Lo stesso racconto è stato ripetuto continuamente nel secolo scorso, tanto che ogni nuova generazione di direttori e progettisti ha potuto autoproclamarsi più illuminata dei loro nobili ma malaccorti predecessori» (Ivi, p. 25). Alla fine, tuttavia, Hyson rimane più ottimista di quanto possa esserlo io stesso a proposito dei progetti degli zoo contemporanei. Infatti conclude: «Mentre il lavoro migliore dei moderni progettisti di zoo è emozionante, eccitante e inestimabile per il nostro apprezzamento della natura, il loro fiducioso ambientalismo è messo a dura prova quando viene visto nel contesto storico della pianificazione e della percezione dei paesaggi "naturali" degli zoo» (Ibidem).

Lo zoo di Carl Hagenbeck aprì nel 1907. La fondazione della società, tuttavia, risale alla metà del XIX secolo, quando il padre di Hagenbeck, un piccolo commerciante di pesce di Amburgo, intraprese la compravendita degli animali esotici che arrivavano al porto della città. A partire dal 1870 — e qui le sorti della società presero ad andare in parallelo con quelle di analoghe imprese in Amburgo che si occupavano di altre risorse naturali come il guano, lo zucchero, il caffè, l'olio di palma e di balena, e il riso — l'azienda si sviluppò passando dall'iniziale interesse collaterale di una piccola pescheria alla posizione di leader mondiale nel commercio internazionale di animali esotici, posizione rimasta incontestata fino all'inizio della Prima Guerra Mondiale. Giardini zoologici, circhi e collezionisti privati di tutto il mondo compravano i loro animali da Hagenbeck.

Ma Carl Hagenbeck non limitò la sua attività semplicemente al commercio di animali esotici. Forse la cosa più sorprendente, se diamo uno sguardo al passato, è stata la decisione della società, nel 1874, di iniziare a procurare nativi indigeni provenienti da tutto il mondo per esibirli, in spettacoli altamente remunerativi, alle società scientifiche europee e al pubblico. Poi, pur continuando il suo commercio redditizio di animali e persone, sul finire degli anni Ottanta del XIX secolo Hagenbeck iniziò a esporre una serie di singolari esibizioni di animali, per le quali — diceva — gli animali erano stati addestrati in modi completamente nuovi e rispettosi del loro benessere. Finalmente, nel 1907 il commercio di animali, le esibizioni di persone e gli spettacoli con gli animali trovarono una sede permanente nel nuovo Parco degli animali, uno zoo senza le sbarre di ferro che erano diventate l'elemento più imbarazzante per i visitatori dei vecchi giardini zoologici. Sulla base di esperimenti iniziati oltre un decennio prima, il Parco di Hagenbeck, con i suoi scenari in cui gli animali erano separati fra loro e dal pubblico per mezzo di fossati accuratamente nascosti, divenne il modello degli zoo per il resto del secolo. Qui, gli animali sembravano vivere nella natura selvaggia dell'Africa o dell'India, anche se in realtà

naturale, liberi dalla sofferenza».



L'Hagenbeck Tierpark ad Amburgo, 2007. Courtesy Wikimedia Commons

vivevano in uno zoo nel nord della Germania. Nel Parco di Hagenbeck i visitatori potevano osservare animali ed esseri umani “esotici” nel loro “habitat naturale” — le giungle africane, le steppe russe, le pianure americane, i ghiacci dell’Artico — senza mai incontrare sbarre o barriere visibili, e senza mai abbandonare il *comfort* della propria “civiltà”.

Visitando il Parco degli animali di Hagenbeck a Stellingen, alla periferia di Amburgo, nei primi tempi, Friedrich Katt, corrispondente per la rivista dell’associazione dei giardini zoologici tedeschi, osservava che Hagenbeck si era sempre «occupato di problemi completamente diversi da quelli degli zoologi scientificamente orientati che stanno a capo dei giardini zoologici vecchia maniera». Il passato di Hagenbeck come rivenditore e addestratore di animali, diceva Katt, aveva portato alla creazione di «qualcosa di essenzialmente popolare, un’esibizione di animali per il pubblico e per l’acquirente di animali, qualcosa, insomma, di totalmente diverso da un giardino zoologico così come il concetto è generalmente inteso». ¹⁶

16.
Friedrich Katt, “Hagenbecks Tierparadies”, *Zoologische Beobachter* 50, 1909, pp. 370-72. Citazione da p. 371.

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

17.
Ivi, p. 372.

18.
Kurt Priemel, "Handelstierpark und zoologische Gärten", *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 24 aprile 1909, s. n. p.

Pur ammettendo che la lampante "teatralità" del progetto sembrava "deviare" dai giardini tradizionali, Katt riconosceva che lasciando il parco si era consapevoli di aver «tuttavia visto qualcosa di insolito, di colossale» e che «l'impresa di Hagenbeck si è assicurata un posto nella storia della detenzione di animali in cattività come in quella di un nuovissimo tipo di istituto zoologico». ¹⁷ Il Parco di Hagenbeck era qualcosa di diverso, qualcosa di più esagerato e più emozionante di qualsiasi altro "normale" giardino zoologico. Riconoscendo i due elementi distintivi del Parco, quello commerciale e quello teatrale, Katt era stato conquistato da quello spettacolo suggestivo e al tempo stesso ne era rimasto un po' sconcertato.

Il senso di smarrimento di Katt era generalmente condiviso dai suoi lettori più professionali, che tendevano a concludere che Hagenbeck e il suo nuovo zoo facessero appello solo alle più basilari curiosità del pubblico. Per esempio, in risposta agli elogi che il Parco aveva ricevuto sui giornali Kurt Priemel, il direttore dei giardini zoologici di Francoforte, replicava sarcasticamente:

I giardini di Hagenbeck sono descritti come "la settimana meraviglia del mondo", come "il giardino zoologico del futuro"; si suppone che tutto ciò che si vede a Stellingen sia totalmente "nuovo e unico", che i metodi ivi utilizzati per l'acclimatazione e la cura degli animali esotici si basino su "principi totalmente nuovi", e che tutto questo sia venuto alla luce unicamente per rivoluzionare gli zoo, e le "prospettive inaspettate" sono ovunque si presume che debbano essere. ¹⁸

Priemel concludeva che i direttori dei giornali «vedono con gli occhi delle grandi masse, proprio per i cui desideri visuali sono state progettate le installazioni di Stellingen. Di tutte le belle e notevoli cose che Stellingen offre veramente, il "grande pubblico" vede solo l'ovvio; i visitatori (...) se ne

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

stanno lì in piedi, rapiti davanti alla cosiddetta "Zona di pascolo" e deliziati dalla "Grotta del Leone" sullo sfondo». Nonostante l'exasperazione di questo tipico esempio dei vecchi giardini zoologici, tuttavia, e nonostante il boicottaggio non ufficiale, preventivo e devastante dell'attività di Hagenbeck da parte dei direttori dei principali giardini tedeschi, decisi a bloccare la diffusione dell'"hagenbeckismo", la sua società sopravvisse. Per di più, da allora le sue illusioni utopiche di libertà per gli animali sono state emulate dai giardini zoologici di tutto il mondo.¹⁹

Oltre ad essere una realizzazione tecnica, i panorami di Hagenbeck cominciarono a cambiare il modo in cui le persone pensavano alla cattività degli animali. Il Parco degli Animali di Hagenbeck presentava una visione del mondo innocente e benevola, una sorta di esistenza idealizzata nella quale la struttura stessa dello zoo scompariva e gli animali vivevano in pace l'uno accanto all'altro. Come dichiarò uno dei suoi assistenti, Hagenbeck aveva voluto

creare un paradiso animale che mostrasse animali provenienti da tutti i paesi e tutte le zone climatiche in maniera adeguata alle loro condizioni di vita, non da dietro sbarre e recinzioni, ma in apparente totale libertà. Questo paradiso avrebbe anche esposto anche persone di tutte le razze. Sarebbe stato un santuario della natura nel senso più autentico del termine, un mondo in miniatura; e migliaia di visitatori avrebbero potuto compiere un viaggio senza rischi in tutto il mondo e passeggiare placidamente sotto le palme.²⁰

Alla base delle intenzioni di Hagenbeck c'era, dunque, più questa illusione che non l'espedito in grado di separare l'una dall'altra le diverse specie animali in modo quasi invisibile. Indubbiamente, al centro delle illusioni di Hagenbeck stava il desiderio di mascherare il fatto evidente della reclusione degli animali. Più di ogni altra cosa, erano le sbarre di ferro – che sottolineavano così sfacciatamente la prigionia degli animali – che insistentemente catturavano l'attenzione

naturale, liberi dalla sofferenza».

19.

Che gli spazi delimitati da un fossato ideati da Hagenbeck sembrassero relativamente prevedibili, a questo punto, oscura le controversie di cui furono oggetto quando vennero creati. Peter Chalmers Mitchell, segretario della Zoological Society di Londra, respinse fin dall'inizio le mostre di Hagenbeck come "scenario francamente teatrale"; naturalmente, questo scenario sarebbe servito come ispirazione principale per i progetti che nel 1914 Mitchell e J.P. Joass 1914 disegnarono per le Mappin Terraces allo zoo di Londra. Cfr. Sir Peter Chalmers Mitchell, *Centenary History of the Zoological Society of London*, Zoological Society of London, Londra 1929.

20.

Zukowsky, *Carl Hagenbecks Reich: ein deutsches Tierparadies*, p. 9.

21.

Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926*, Einaudi, Torino 2014, p. 751.

22.

Zukowsky, *Carl Hagenbecks Reich: ein deutsches Tierparadies*, p. 58.

23.

Alexander Sokolowsky, uno degli assistenti scientifici del Parco nel 1920, sembra cadere naturalmente nel paradigma duale di Arca ed Eden quando parla del paesaggio principale del Parco: «Là lo spettatore vede, in fiduciosa comunione, zebre, antilopi, gnu, e molte altre creature che si muovono pacificamente e indifferenti alle reciproche attività. Un osservatore esperto di animali, tuttavia, noterà subito che ogni specie non si mischia con le altre, proprio come nell'Arca di Noè, dove le coppie vennero condotte insieme da Padre Noè, o come nelle immagini del paradiso degli animali per le quali dobbiamo ringraziare l'immaginazione degli artisti medievali» (Hagenbeck, *Beasts and Men*, p. 48).

dei visitatori nei vecchi zoo. Rainer Maria Rilke, per esempio, che aveva visitato il Jardin des Plantes nel 1907, scrisse della pantera: «Le sbarre che scorrono incrociando il suo sguardo / hanno appannato la sua vista: gli occhi non hanno più presa. / Le sembra che ci siano mille sbarre, / mille sbarre e nient'altro. Nessun mondo».²¹ Alla fine del XIX secolo, molti osservatori — forse anche la maggior parte di loro — percepivano chiaramente lo zoo come un luogo di prigionia, un luogo in cui gli animali erano rinchiusi. In risposta al crescente disagio del pubblico davanti alle gabbie con le sbarre, Hagenbeck eliminò le sbarre. Ma così facendo, ottenne molto più che soltanto questo: sostituì le sbarre con narrazioni di “libertà” e “pace tra gli animali”. Le mostre di Hagenbeck, con la loro “gente felice” e “animali liberi”, rispondevano con un dolce sorriso alle preoccupazioni del pubblico sulla prigionia. Nel parco di Hagenbeck — e adesso negli zoo più moderni — gli animali non soltanto non erano più dietro le sbarre, ma per giunta erano al sicuro, felici e longevi.

Già nei primissimi anni del Parco di Hagenbeck, l'azienda aveva cominciato a modificare la promozione originaria del Parco come ricostruzione dell'Eden o forse accenno al Regno di Dio, adottando invece quella che sarebbe diventata la metafora dominante per i giardini zoologici del XX secolo: l'Arca di Noè. Da un paradiso in cui predatore e preda vivevano fianco a fianco in pace, il Parco di Hagenbeck divenne un santuario, un rifugio da un mondo violento e dalla brutale realtà evolutiva della “lotta per la sopravvivenza”.²² Con sorprendente rapidità, a quanto pare, il Parco di Hagenbeck si trasformò in un luogo in cui gli animali, assediati da ogni parte in natura, potevano trovare asilo nelle mani di un vecchio benevolo che sarebbe diventato il migliore amico e forse l'ultima speranza degli animali del mondo.²³

Come dichiarò nel 1929 Ludwig Zukowsky, assistente scientifico presso il Parco, «nel dare ai suoi animali, le creature che amava, una dimora libera del bisogno e dalla miseria, Hagenbeck proclamava che tutte le creature dell'intera, bella, vasta Terra avevano un luogo

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

protetto in cui essere al sicuro dall'uccisione e dall'avidità di persone irragionevoli e insensibili». ²⁴ Soffermandosi sulla questione della cattività, un altro assistente cercava di spiegare allo stesso modo le motivazioni dei paesaggi di Hagenbeck: «Inoltre, in Carl Hagenbeck il desiderio di offrire ai suoi animali sistemazioni appropriate alla loro natura, in cui potersi scatenare a loro piacimento, e quindi superare in una certa misura la miseria della cattività, si è sviluppato sulla base delle sue molte esperienze nella cura e custodia degli animali — e, non ultimo, anche sulla base del suo carattere di amante degli animali». ²⁵ Come Hagenbeck stesso scrisse, nel suo parco «stambecchi, camosci e antilopi non devono consegnare la loro vita di reclusi a gabbie troppo basse, ma invece possono sforzarsi di raggiungere la cima di autentiche rocce (...) [e il] re degli animali si muove libero e fieramente maestoso nella sua vasta grotta». ²⁶

La metafora dell'Arca conquistò il Parco, insieme a quasi tutti i giardini zoologici del ventesimo secolo che ne adottarono l'idea — una giustificazione per la continuazione della loro esistenza destinata a risuonare profondamente contro i loro critici. I soci di Hagenbeck, sia durante la sua vita che dopo la sua morte avvenuta nel 1913, infatti, hanno quasi suggerito che il vero futuro della vita sulla terra riposasse sugli sforzi serissimi dell'amante degli animali Carl Hagenbeck. Pur prendendo atto degli sforzi lodevoli di varie società di conservazione che cercavano di proteggere la fauna selvatica negli anni Venti del Novecento, Zukowsky, per esempio, ha insistito che il solo modo per impedire lo sterminio degli animali era di insegnare alle masse ad amarli — e questo insegnamento era stato fornito dalla vita stessa di Hagenbeck e dall'Arca da lui fondata per proteggere gli animali.

Scriva Zukowsky:

Poi arriva il grande amico degli animali, Hagenbeck, e li chiama tutti: vieni nel mio bellissimo parco per gli animali, nel mio magnifico paradiso degli animali, guarda tutte le diverse creature di Dio, impara

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

24. Zukowsky, *Carl Hagenbecks Reich: ein deutsches Tierparadies*, p. 6.1

25. Sokolowsky, *Carl Hagenbeck und sein Werk*, cit. e Hagenbeck, *Beasts and Men*, p. 43.

26. Carl Hagenbeck, *Von Tieren und Menschen: Erlebnisse und Erfahrungen*, Lipsia, 1908, p.176.

27.

Zukowsky, *Carl Hagenbecks Reich: ein deutsches Tierparadies*, pp. 61-62.

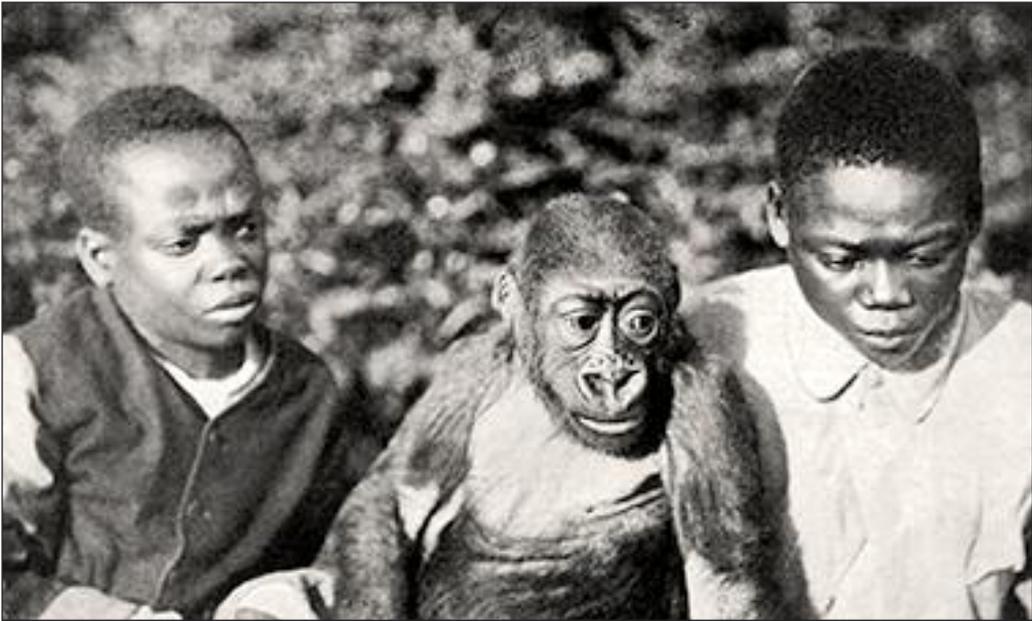
a comprenderle e amarle, divertiti con loro e poi esci e proteggili dovunque nel mondo dalla caccia e dallo sterminio! E la gente accorre a frotte, non semplicemente per curiosità o per la voglia di vedere, ma guidati da un desiderio struggente di natura; sentono di aver perso il contatto con la Natura. Quando gli animali sono capaci di superarci nelle virtù del coraggio, della lealtà e della pazienza, quando possono farci da esempio nel loro amore per la prole, quando ricambiano il bene ricevuto con la gratitudine e la fiducia, non dovrebbero essere considerati nostri nemici, ma piuttosto devono essere i nostri amici!²⁷

Infatti una visita a Stellingen, ci veniva detto, non soltanto promuoveva la protezione del regno animale, ma ripristinava anche l'umanità essenziale degli uomini e delle donne in un mondo moderno soggetto a rapidi cambiamenti e "disumanizzante".

Tuttavia, per quanto Hagenbeck e i suoi seguaci di sforzassero di imprimere una svolta positiva all'azienda, restava difficile promuovere un'impresa che prosperava sulla cattura, il commercio e l'esibizione di animali e persone come una sorta di organizzazione protezionistica e addirittura come l'ultima, migliore speranza per gli animali in tutto il mondo. La difficoltà di questa sfida, però, non sembra aver scoraggiato nessuno. Infatti, i ripetuti sforzi della società nel corso dell'ultimo secolo per dipingere il vecchio, benevolo Hagenbeck come un moderno Noè, e il suo Parco degli Animali come, di volta in volta, l'Eden, il Paradiso o l'Arca è una chiara risposta al sarcasmo che ha accompagnato le sue varie e sempre notevoli imprese.

Questi sarcasmi sono parte integrante della storia dell'azienda. Si consideri, ad esempio, la fotografia di un giovane gorilla e due ragazzi provenienti dal Camerun che compare alla fine delle memorie di Carl Hagenbeck, *Beasts and Men*. Secondo quanto riferisce Hagenbeck, un tenente dell'esercito coloniale tedesco in Camerun aveva portato il gorilla in Germania nel giugno 1908 in compagnia di due ragazzi. Egli scrive che l'ufficiale aveva

naturale, liberi dalla sofferenza».



Due giovani e un gorilla dal Camerun all' Hagenbeck Tierpark, 1908. Courtesy Hagenbeck Tierpark

sperato di riuscire a mantenere questo raro animale in vita per lungo tempo. In Camerun lo aveva tenuto per più di un anno, durante il quale il gorilla aveva goduto di una salute perfetta ed era stato addomesticato divenendo la mascotte di tutta la stazione. Sperava di riuscire a fargli superare le difficoltà relative alla mancanza di socializzazione affiancandogli due negri come compagni. Quando la scimmia arrivò al mio parco era molto indebolita a causa del lungo viaggio in mare e aveva poco interesse per tutto ciò che la circondava, ma ben presto recuperò, e dopo poco tempo fu in grado di sedersi e camminare sul prato in compagnia dei suoi due compagni di gioco, apparentemente in ottima salute di corpo e di spirito. Aveva una forte predilezione per i petali di rosa, e poteva consumarne grandi quantità. Quando doveva essere spostata da una parte all'altra uno dei due negri se la issava sulla schiena, offrendo uno spettacolo molto buffo.²⁸

Era opinione comune all'epoca (e lo è ancora) che i gorilla in cattività morissero di depressione e solitudine

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

28. Hagenbeck, *Beasts and Men*, pp. 291-92. La citazione, tratta dall'edizione inglese, *Beasts and Men*, è la traduzione letterale dall'originale edizione integrale tedesca del 1908 *Von Tieren und Menschen*, pp. 36-37.

29.

La morte dei gorilla strettamente connessa alla depressione dovuta alla cattività figura, per esempio, nello smilzo e per certi versi enigmatico scritto di Sokolowsky dal titolo *Beobachtungen über die Psyche der Menschenaffen* ("Osservazioni sulla psiche delle grandi scimmie"), 1908.

30.

La didascalia nella prima edizione inglese recita semplicemente «I tre amici». La fotografia è oggetto di discussione nell'importante lavoro di Mullan e Marvin. *Zoo Culture*, pp. 85-87.

31.

Desidero ringraziare Marcus Bullock per il suo aiuto nel chiarire il senso della complicata didascalia.

più che per ogni altra patologia, e così l'ufficiale si assicurò la presenza di due ragazzi per accompagnare il gorilla in Europa e vivere con lui presumibilmente fino a quando l'animale fosse morto o fosse stato venduto.²⁹ La soluzione sembrava perfettamente ragionevole all'ufficiale, perfettamente ragionevole ad Hagenbeck, e forse anche perfettamente ragionevole ai ragazzi stessi. A parte tutta questa assennatezza, però, la fotografia conserva una qualità profondamente inquietante che la didascalia nell'edizione tedesca serve solo ad amplificare: **"Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten"** ("profeti a destra, profeti a sinistra, l'uomo di mondo nel mezzo").³⁰ Tratta da una poesia umoristica di Goethe, che celebra una cena del 1774 nel corso della quale il poeta si trovò a sedere tra il fisiognomista Johann Lavater e il pedagogista Johann Bernhard Basedow, la didascalia sembra destinata ad aggiungere un po' di leggerezza a una foto assai poco umoristica. Secondo quanto sappiamo di quella cena, mentre Lavater e Basedow continuavano a scambiarsi varie e apprezzabili idee, il giovane Goethe sedeva in silenzio dedicandosi devotamente al cibo — mentre due pensatori s'interessano di questioni intellettuali, un sensista si dedica a quello che lo interessa più immediatamente.³¹

Il rapporto imbarazzante tra la foto e la sua didascalia allude al più generale dilemma esplicativo che questa immagine pone. Infatti, per quanto chiaro possa sembrare a molti di noi che l'immagine riguarda anche i dilemmi razza/impero, potere/sfruttamento, la didascalia suggerisce che la foto abbia posto problemi analoghi quando fu scattata e pubblicata. Alla fine, la fotografia è inquietante, credo, perché nella sua fiacca immobilità si rivela totalmente ricettiva alla narrazione. Una fotografia come questa ci spinge a immaginare storie per spiegarla, e quelle storie sono proprio la cosa che le mostre di Hagenbeck hanno cercato di controllare. Senza la didascalia, siamo liberi di interpretare la fotografia secondo la nostra sensibilità e consapevolezza. Con la didascalia — e il suggerimento di un parallelo tra un giovane e mondano Goethe e un giovane e mondano gorilla — lo spettatore è invitato a

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

considerare la fotografia più o meno divertente. L'eloquenza implicita nelle espressioni dei due ragazzi e del giovane gorilla viene gestita e incorniciata da una didascalia divertente e dal racconto di Hagenbeck della loro "buffa" visita al Parco degli animali.

Infatti, l'"eloquenza gestionale" – nel suo tentativo di cambiare il modo in cui il pubblico vede e immagina la vita degli animali in cattività – è forse la caratteristica fondamentale del Parco di Hagenbeck. In una fotografia che ritrae un giovane elefante accanto alla madre morta possiamo facilmente vedere un aspetto spesso nascosto del commercio di animali alla fine del XIX secolo; nella fotografia di un orango con la schiena appoggiata alle sbarre della gabbia e una bottiglia stretta in mano possiamo cogliere immediatamente la prigionia. **D'altro canto, nei nostri nuovi giardini zoologici, con le loro piante accuratamente collocate e le illusioni di libertà che risalgono al Parco di Hagenbeck, non c'è posto per il tizio che pungola un rinoceronte col bastone per farlo muovere.** Adesso, vediamo gli animali muoversi tranquillamente nei boschi, radunarsi attorno ad una pozza d'acqua, arrampicarsi su di una collina verdeggiante, e rilassarsi mentre si godono il sole del pomeriggio sulla sommità di un *kopje*.³²

In cosa consiste allora precisamente la rivoluzione di Hagenbeck — la rivoluzione a cui i giardini zoologici della nostra epoca fanno costantemente risalire la loro origine? Generalmente, la risposta è che egli ha inventato un modo di esporre animali utilizzando fossati ed altre tecniche che hanno fatto piazza pulita di edifici complicati e gabbie con le sbarre. Questo, a mio avviso, è solo un aspetto. Probabilmente, alla fine del XIX secolo ogni direttore di un grande zoo era consapevole del fatto che le gabbie con le sbarre rappresentavano un problema per i visitatori e, in seguito, un gran numero di giardini zoologici aveva sperimentato differenti tipi di esposizione. Allora, a conti fatti e nonostante quello che generalmente si crede, la rivoluzione di Hagenbeck non consisteva esattamente nelle strutture munite di fossati che aveva

32.

Dall'afrikaans *koppie*: rilievo, cresta, altura o piccolo monte isolato nel mezzo di un'area pianeggiante o a rilievo moderato [N.d.T.].

naturale, liberi dalla sofferenza».

33.

Attraverso un esame dei progetti della New York Zoological Society presso lo zoo del Bronx e presso il Jackson Hole Wildlife Park, Gregg Mitman ha dimostrato quanto profondamente le idee della gestione della "natura" e della "fauna" potrebbero entrare nelle concezioni sia dei giardini zoologici che delle popolazioni "selvatiche" di animali. I miei ringraziamenti a Chris Young per aver condiviso con me questo articolo.

34.

Koebner, *Zoobook*, p. 19.

35.

Colin Tudge, *Last Animals at the Zoo: How Mass Extinction Can Be Stopped*, Island, Washington, D.C. 1992, p. 55.

ideato ma proprio nelle storie di libertà e di felicità che accompagnavano le nuovissime esposizioni. Prima di Hagenbeck, i giardini zoologici spesso faticavano a convincere il pubblico che non era poi così brutto per un animale stare in uno zoo; con Hagenbeck, i giardini cominciarono, con successo variabile, a ri-narrare la vita in cattività degli animali. Dopo Hagenbeck, gli animali non sono più stati raccolti semplicemente per fini scientifici o istruttivi, o addirittura per puro divertimento — gli animali venivano messi nei giardini zoologici prima di tutto perché quelli erano posti belli, sani e sicuri in cui stare, e perché gli animali stavano decisamente meglio lì che nella vera "natura".³³

Questa è la rivoluzione di Hagenbeck: la sua eredità è profondamente attiva nelle strategie narrative dei giardini zoologici di oggi e affiora ripetutamente nelle descrizioni contemporanee degli scopi che si prefiggono i giardini zoologici. A riprova di una posizione in gran parte controintuitiva, ad esempio, un recente libro sugli zoo afferma: «Una volta, gli zoo erano solo per i potenti e i ricchi, per gli ospiti importanti in visita. Oggi, i nostri ospiti importanti sono gli animali nei giardini zoologici».³⁴ Non più giocattoli di una nobiltà decadente, non più vittime di concorsi imperiali, oggi gli animali dei principali giardini zoologici sono, lo stiamo comprendendo, i pochi preziosi fortunati.

Come dice un altro sostenitore della rivoluzione di Hagenbeck:

Cento anni fa — o anche solo dieci anni fa in molti casi —, la vita degli animali nei giardini zoologici avrebbe potuto essere descritta alla perfezione con le parole di Thomas Hobbes: "solitaria, povera, sgradevole, brutale e breve". Ora, i curatori di un buono zoo possono efficacemente garantire — erigendo barriere contro gli uragani e altre manifestazioni divine — agli animali, nella maggior parte dei casi, un'aspettativa di vita molto più lunga (forse diverse volte più lunga) di quella che si potrebbero ragionevolmente aspettare vivendo in natura.³⁵

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

Liberi dai pericoli della vita nelle aree del mondo di cui sono originari – zone raramente “selvagge”, spesso “lacerate dalla guerra” e in genere “spaventosamente impoverite” – gli animali dei moderni giardini zoologici, con i loro veterinari e i loro antibiotici, possono ora guardare serenamente a una vita lunga e al successo riproduttivo.

Infatti, secondo una logica mai realmente contestata, la riproduzione è divenuta il parametro ultimo e cogente sia del benessere animale che dell'importanza dei giardini zoologici. Quante volte abbiamo sentito che gli zoo hanno ricreato l'ambiente naturale degli animali così efficacemente che alla fine, nonostante la cattività, essi si sono riprodotti? Quante volte abbiamo sentito che la vera ragione per cui esistono gli zoo è la protezione e conservazione degli animali del mondo? Nonostante la schiacciante evidenza del fatto che i giardini zoologici sono creati, mantenuti e ampliati per il piacere del pubblico umano, fin dai tempi dei paesaggi naturali di Hagenbeck e delle mostre immersive in cui gli animali sembravano liberi, i difensori degli zoo hanno sempre parlato del benessere animale. Forse non è un caso, però, che se un animale non è conforme allo standard riproduttivo (ora pressoché onnipresente), i giardini zoologici dispongono di nuove tecnologie per assicurare un pubblico diffidente. **La nuova Arca, ci viene detto, non è semplicemente riempita con due esemplari di ogni specie da scortare nella massima sicurezza in un futuro mondo migliore; nella nuova Arca gli animali possono guardare all'immortalità genetica grazie a gameti criogenicamente conservati e a campioni di tessuto.**

L'entusiasmo con cui i professionisti dello zoo hanno abbracciato tecnologie riproduttive come la fecondazione *in vitro*, il trasferimento di embrioni congelati-scongelati e il trasferimento nucleare per “riprodurre” specie particolarmente in pericolo o carismatiche come elefanti, panda, grandi scimmie e gatti selvatici africani la dice lunga sulla profonda suggestione che l'idea dello zoo come Arca ha esercitato nel mondo degli zoo.³⁶ All'inizio del

36. Cfr. Naida Loskutoff, “Giving Nature a Helping Hand” *Communiqué*, 4-6, febbraio 2001, p. 43; e Karen L. Goodrowe, “The Role of Genome Resource Banking in Wildlife Conservation Programs”, *idem*, pp. 13-14.

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

ventesimo secolo, in conseguenza della crescente preoccupazione per la scomparsa di numerose specie notevoli, nessun giardino zoologico ha cercato di presentarsi come organizzazione conservativa. All'epoca, i giardini zoologici erano concepiti per soddisfare altri obiettivi più importanti o più urgenti — come offrire opportunità di ricerca scientifica, aule per i bambini e svago per gli stanchi lavoratori urbani. Andare allo zoo era divertente o istruttivo o di interesse scientifico, e questo è tutto. Cento anni dopo, ci dicono che i giardini zoologici sono più per gli animali che per le persone. Ora, quando sentiamo persone che protestano a bassa voce (quel tanto da farsi udire dai più vicini) perché non riescono a vedere quasi nulla nelle nuove esposizioni, o quando sentiamo persone che si lamentano perché hanno appena scoperto che il loro zoo locale non offre più giri in groppa all'elefante, dobbiamo renderci conto che questi cambiamenti—i cambiamenti che hanno fatto includere il Bronx Zoo nella Wildlife Conservation Society—sono stati fatti perché lo zoo deve essere un luogo per la cura e la protezione degli animali, non per il divertimento della gente. Quando sentiamo parlare dei solenni Species Survival Programs (SSPs), in cui sono accreditati i giardini zoologici che cooperano per allevare gli animali in via di estinzione, non siamo tenuti a far risalire la loro origine alle difficoltà di ottenere nuovi esemplari selvatici in un mondo di leggi e trattati internazionali miranti a proteggere gli animali provenienti da un traffico commerciale. Piuttosto, ci si aspetta che la loro origine venga ricondotta al genuino desiderio degli zoo di assicurare scientificamente la sopravvivenza di una specie in cattività, con la speranza che un giorno gli animali provenienti da popolazioni in cattività possano essere restituiti alla natura — qualcosa è già stato realizzato con successo per alcune specie. Quando esaminiamo le mostre immersive da molti milioni di dollari dobbiamo capire che queste mostre esistono principalmente per rendere felici gli animali. Ma questo può realisticamente essere vero?

Fin dall'inizio degli esperimenti con le prime mostre immersive, era chiaro che questo tipo di esposizione era progettata per il piacere del pubblico. Quando la gente andava al Parco di Hagenbeck e vedeva gli animali che apparentemente vivevano in libertà, si estasiava. Ma il Parco di Hagenbeck non si curava di reintrodurre gli animali nel loro ambiente naturale. Faceva di meglio. Come risulta chiaro da una fotografia del paesaggio principale del Parco, la mostra immersiva non si è mai davvero posta come obiettivo quello di indurre le persone a credere di essere entrati nella natura. Proprio come accade per tutti coloro che, visitando la *Congo Gorilla Forest* fanno benissimo di non essere stati miracolosamente trasportati sulla costa occidentale dell'Africa, ma che in realtà stanno visitando uno zoo nel quartiere del Bronx di New York City, l'obiettivo di Hagenbeck non era di offrire una simulazione accurata. Il suo obiettivo — e quello di tutti i progettisti di mostre immersive — era di

naturale, liberi dalla sofferenza».

convincere la gente a sospendere la propria incredulità abbastanza a lungo per accettare che quanto vedevano coi loro occhi era una scena alternativa alla natura, ma sufficientemente credibile. Lo scopo della mostra immersiva era ed è quello di creare una verosimiglianza convincente. Ma per essere convincente, a quanto pare, la mostra immersiva deve effettivamente superare la natura. Compresa in piccoli spazi, la “natura più naturale” dello zoo rende la vera natura quasi noiosa, in confronto. La natura dello zoo suggerisce che deve esserci un animale — meglio ancora molti animali — in ogni scena, e che non si deve fare altro che scrutare attentamente per trovarli. Ma tutto questo è un bene per gli animali? O, più in generale, l'attenzione profusa nei confronti di un particolare gorilla o di un paio di giovani panda ad Atlanta incrementa le *chances* migliori per la loro specie?

La risposta a questa domanda apparentemente semplice non è facile. Si consideri, per esempio, il caso di Keiko, l'orca assassina star del film *Free Willy* del 1993. Attraverso l'ampia sentimentalizzazione di Willy/Keiko, decine di milioni di dollari continuano ad essere raccolti e spesi per restituire le balene alla natura selvaggia. Keiko è una star animale di prima grandezza, e le immagini catturate dalla Keiko-cam (una delle prime e sempre più popolari zoo-cam che postano continuamente su Internet foto delle celebrità degli zoo) sono stati scaricate a centinaia di migliaia quando la balena viveva nell'Oregon Coast Aquarium. Sembra ragionevole supporre che la storia di Keiko abbia, di fatto, reso alcune persone più consapevoli della difficile situazione in cui vivono i grandi mammiferi marini nei giardini zoologici e negli acquari. Quello che invece è assolutamente chiaro, tuttavia, è che i maggiori acquari commerciali non solo hanno incassato le critiche sulle condizioni di vita di Keiko, ma in realtà sono divenuti ancora più bramosi di possedere balene nelle loro collezioni, perché la gente vuole “vedere Willy”.

Il punto è che le nuove, sofisticate strutture immersive (habitat, recinti, gabbie) per primati, panda e altri animali — esposizioni che finiscono col diventare celebri per se stesse, indipendentemente dagli animali esposti o dai direttori degli zoo — sembrano solo generare la necessità di mostre e di animali ancora più spettacolari. Questo è il motivo per cui la “panda-mania” è stata così spesso criticata dalle persone che sono realmente interessate alla conservazione dei panda in Cina. C'è un circolo vizioso nella “panda-mania”. Da un lato, affittando panda agli zoo americani ed europei dietro compensi esorbitanti, la Cina guadagna il denaro necessario, che almeno in parte viene utilizzato per la ricerca e la protezione dei panda; e, naturalmente, per l'allevamento di più panda da fornire ad altri zoo, e così via. In breve, è chiaro che l'interesse del pubblico per i panda alla fine contribuisce in qualche modo alla loro protezione e propagazione in Cina. Ma allora è esatto affermare che i giardini zoologici che stanno pagando milioni di dollari per affittare i panda lo stanno facendo per

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

il bene dei panda? La ragione per cui ogni zoo vuole i panda — o i gorilla, o i koala — è che il pubblico vuole vedere quegli animali e pagherà per l'opportunità di farlo. Siamo tornati al prevalere dei desideri del pubblico. Siamo tornati a Hagenbeck. Siamo tornati all'invenzione delle mostre immersive.

Gli zoo esistono perché la gente li trova posti interessanti, rilassanti o divertenti o istruttivi in cui andare. Le iperrealistiche esposizioni degli zoo esistono non perché tendono a diminuire la quantità di comportamenti stereotipati riscontrati negli animali (come frequentemente avviene), e nemmeno perché gli animali spesso trovano il contatto col terreno vero e con le piante vere interessante e divertente. Gli zoo esistono perché le persone hanno finito per trovare sgradevole vedere gli animali dietro le sbarre e in piccoli locali a vetri, e preferiscono esposizioni in cui gli animali sembrano vivere in natura. Ma la strana natura dei giardini zoologici è tale da risultare evidente ad almeno un'adetta alla custodia dei primati — di mia conoscenza — che gli animali di cui si prende cura sono più rilassati e felici quando si trovano nelle aree non-espositive rispetto a quando stanno nella mostra immersiva *high-tech*; così evidente, infatti, che lei si riferisce al grande habitat costruito per i primati come al luogo in cui gli animali “lavorano”, e dice che gli animali sono contenti di tornare a rilassarsi nei loro alloggi più piccoli per la notte. È proprio un male che gli animali “lavorino” allo zoo? Il lavoro è un diversivo, spezza la giornata, può essere mentalmente e fisicamente stimolante, può essere un po' come vivere allo stato brado nella natura. Ma questa non è “la natura”, e non è nemmeno una replica della “natura”. È una fantasia di “natura” rafforzata dalla natura che si vede in televisione, dove ad ogni spostamento la telecamera sembra incredibilmente pronta — e la luce inverosimilmente perfetta — a riprendere la scena più stupefacente. È la “natura” che un numero sempre crescente di persone sembra considerare come una sorta di “cosa reale”. Diversamente dal vero Congo, dove si può camminare per giorni senza vedere nulla di più grande di un insetto, nel nuovo, migliore mondo della mostra immersiva *Congo* la vita pullula, almeno nelle sue forme più macroscopiche che attirano tanto interesse umano e tanta attenzione. Perché la vita abbondi in questo modo, perché tutte le specie così affascinanti siano sempre presenti, felici e in grado di riprodursi, è essenziale che i giardini zoologici assumano il controllo più completo possibile sul futuro degli animali rari. Per la logica interna dello zoo che li tiene insieme, i giardini zoologici devono diventare l'ultima, la migliore speranza per la fauna minacciata di questo pianeta.

Non più soltanto luoghi di divertimento umano in cui sono in mostra strani animali, gli zoo più recenti, dobbiamo concludere, rappresentano i santuari ideali per gli animali. Che questo tipo di argomento sia diventato attraente per

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

il pubblico appare chiaro quando si prova a comprendere il mondo quasi fantascientifico che i giardini zoologici stanno cominciando a immaginare per se stessi, quando si parla di utilizzare le più avanzate tecnologie riproduttive per portare gli animali indietro dall'orlo dell'estinzione (e, con la clonazione, anche oltre quell'orlo). Scrive Vicki Croke, storica degli zoo:

37.
Vicki Croke, *The Modern Ark The Story of Zoos: Past, Present and Future*, Avon, New York 1997, p. 165.

Mandrie di elefanti, innumerevoli rinoceronti, ghepardi, tigri e gorilla esistono oggi in uno stato di vita sospesa, migliaia di esemplari delle specie più pregiate a cavallo tra un piano senza tempo e un futuro misterioso. Non mangiano né bevono. Non invecchiano. Sono al sicuro dalle malattie. E ognuno di essi non richiede più spazio di una cannuccia di plastica.³⁷

Oggi, in molti dei nostri più importanti giardini zoologici campioni di tessuto, uova, sperma ed embrioni congelati — la diversità genetica di almeno quei pochi grandi animali che amiamo vedere nei giardini zoologici (anche se non quella delle migliaia di altre specie minacciate ma non sufficientemente affascinanti) — sono protetti con la massima sicurezza, in vista del futuro, in contenitori accuratamente progettati immersi in azoto liquido freddo. Come nella maggior parte delle storie che hanno un lieto fine, ci è stato assicurato che questi "animali" nello zoo, protagonisti eroici letteralmente messi in mostra nella più immersiva delle esibizioni, vivranno davvero per sempre felici e contenti.

(traduzione di Alessandra Colla)

naturale, liberi dalla sofferenza».