

Oliviero Ponte di Pino (Torino, 1957) ha lavorato per oltre trent'anni nell'editoria (Ubulibri, Rizzoli, Garzanti) e cura dal 2012 il programma di Bookcity Milano. Ha fondato i siti ateatro.it (2001) e trovafestival.it (2016, con Giulia Alonzo) ed è docente di Letteratura e Filosofia del Teatro all'Accademia di Belle Arti di Brera. Conduce su Radio3 il programma *Piazza Verdi*. Il suo ultimo libro è *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale* (FrancoAngeli).

IL TEATRO E ALTRI ANIMALI DI OLIVIERO PONTE DI PINO

Un paradosso storico: meno animali nei circhi, più animali sul palcoscenico

“Il teatro è stato sempre l’insieme dei corpi, non l’edificio in cui eravamo. Corpi animali, corpi alberi, corpi uccelli, corpi narratori, corpi ascoltatori, corpi cantori, corpi danzatori, corpi guerrieri.”

Scabia 2021, 205

Ripercorrendo gli ultimi decenni della storia dello spettacolo, emerge un curioso paradosso.

Salvo casi eccezionali, gli animali vivi erano tradizionalmente esclusi dalle scene teatrali. Attori e attrici li evocavano attraverso la maschera e il trucco, ne mimavano movenze e posture, ne imitavano i versi. I drammaturghi li sfruttavano come simbolo e metafora, e a quel punto magari li facevano anche parlare... Il teatro si fonda sull’esclusione dal palcoscenico dell’animale, che anticamente veniva immolato sull’altare del sacrificio rituale.

L’esibizione di “animali non umani” era appannaggio di forme di spettacolo minori, assai popolari e a volte cruente: il circo, ma anche il varietà e il music hall, per non parlare dei seguitissimi combattimenti tra orsi, galli o cani, e della corrida, ultimo riverbero delle antiche taumachie.

In molti paesi la presenza degli animali nei circhi, così come nei “delfinari” e negli zoo, è stata progressivamente limitata, con provvedimenti legislativi e amministrati-

vi via via più restrittivi [Campo e Serena 2020, 187-193]. La stessa cosa è avvenuta anche nel cinema: se in una pellicola compaiono animali, un *disclaimer* attesta che nel corso delle riprese non vi sono state violenze o maltrattamenti. Il motivo delle prime proteste contro le corride era la loro pericolosità per gli esseri umani, ovvero i toreri che rischiavano di finire incornati. Negli ultimi anni a destare ripugnanza sono le sofferenze imposte ai tori e lo spettacolo della morte. Una profonda mutazione della sensibilità collettiva ha generato proteste che hanno investito e investono anche la ricerca scientifica e gli allevamenti intensivi.

Il *nouveau cirque*, nato negli anni Settanta, è per certi aspetti più vicino al teatro che al circo. Fin dall’inizio ha bandito gli animali, anche se non è mancata qualche provocazione per mettere in crisi il nuovo tabù:

“Nicolai Goni, detto Brantolin de la Désesperance, surreale domatore del Cirque Aligre, faceva eseguire i tradizionali esercizi degli animali da circo a enormi ratti, che roteava per la coda a distanza ravvicinata dagli spettatori. Cirque Plume fa dello spettacolo No animo ma anima (Niente animali più anima, 1990), un vero e proprio manifesto contro l’utilizzo degli animali nel circo, facendo irrompere in pista, al posto di leoni e tigri, degli artisti animali, tra cui il dirompente ‘uomo-cane’ del performer Cyril Casamèze.”

[Campo, Serena 2020, 50]

In *Morsure* (premio Arts du Cirque SADC nel 2014) Marie Molliens, acrobata e direttrice artistica della compagnia francese Rasposo, mette in scena la ferocia dei rapporti umani e spiazza d'un sol colpo critica, pubblico e animalisti facendo irrompere sul palco una tigre in libertà [Campo e Serena 2020, 63].

Nel mondo del circo tradizionale, di questa mutata sensibilità si è fatto carico André-Joseph Bouglione, ex addestratore nonché erede di una delle grandi famiglie circensi:

“Il circo, spettacolo popolare per eccellenza, non può permettersi di voltare le spalle alla maggioranza della popolazione, che oggi è assai sensibile alla causa ambientalista. Altrimenti questa tradizione scomparirà.”

[Roussange 2021]

L'ex domatore Buglione ha investito 2,6 milioni di euro per realizzare un “Ecocirco” sostenibile, dove gli animali in carne e ossa sono sostituiti da ologrammi, animati da Adréaline Studio con tecniche riprese dai videogiochi.

Se nelle piste dei circhi la presenza degli animali rischia di essere azzerata, negli stessi decenni è diventato più frequente l'uso di animali vivi sulla scena, con esiti che hanno spesso creato discussione e a volte scandalo, grazie all'attenzione dei media, solitamente poco attenti al teatro.

E' un chiasmo curioso, quello che caratterizza le arti performative: sempre meno animali là dove ci sono sempre stati, sempre più animali là dove non erano ammessi.

L'assenza degli animali dalle nostre scene e dalle nostre vite ha generato una nostalgia che crea paradossi, investendo questioni filosofiche, estetiche, etiche, giuridiche...

Il paradosso del tragico

Quando si è determinata la frattura tra l'umano e l'animale? Ed è possibile ricomporla? Come trascendere la “coscienza infelice” che accompagna da sempre l'umano, rispetto all'edenica inconsapevolezza dell'animale, che è tutt'uno con la natura?

Quando Didier Eribon gli chiede che cosa è un mito per un indiano americano, Claude Lévi-Strauss avanza un'ipotesi:

“Ci saranno forti probabilità che risponda: una storia dei tempi in cui gli uomini e gli animali non erano ancora distinti. (...) Nessuna situazione mi pare più tragica, più offensiva per il cuore e per l'intelligenza, di un'umanità che coesiste con altre specie viventi su una Terra di cui queste ultime condividono l'usufrutto e con le quali non può comunicare. Si comprende come i miti rifiutino di considerare questo vizio della creazione come originale: che essi vedano nella sua comparsa l'evento inaugurale della condizione umana e della sua debolezza.”

[Lévi-Strauss, Eribon 1988, 193]

Alcuni artisti hanno inseguito questa condivisione originaria attraverso l'ebbrezza dionisiaca. Per Hermann Nitsch e il suo *Das Orgien Mysterien Theater* (inaugurato nel 1957), la strada passa per il recupero del sacrificio orgiastico. L'evento

ideato dall'artista austriaco, un'opera d'arte totale che è anche sanguinolento *grand guignol*, fonde senza soluzione di continuità erotismo e violenza, sesso e morte, piacere e disgusto. Nello spazio del rito, si staglia la carcassa di un agnello squartato e crocifisso, che gronda sangue. In un'inebriante immersione sensoriale, dell'animale si sente l'odore, si toccano il vello e le carni, ci si imbratta con i suoi liquidi...

“35. il pasto comune è per noi essenziale come convivialità e compimento della comunione totale. vogliamo riconoscerci a vicenda, essere gli uni negli altri, essere nell'altro, essere in tutte le cose. i vostri corpi sono il mio corpo, per me voi siete il mondo esterno, come io sono per voi il mondo esterno. vogliamo incorporare il mondo esterno. ci incorporiamo, seduti tra amici, la carne dei nostri fratelli macellati per noi, la carne delle piante e degli animali, e beviamo il sangue del frutto, il succo fermentato della vite, perché tutto in noi si trasformi e passando attraverso noi vada oltre di noi. lo stato di felicità della nostra ebbrezza dell'essere deve trasformare noi e il mondo. lo stare in compagnia ci dà un'ebbrezza lieta e realizzazione esistenziale.

36. il dio dioniso significa un principio intensamente vitale, tutt'altro che estinto, determina e entusiasma il corso della vitalità.
[...]

58. gli animali vengono foraggiati, allevati, munti, venduti e macellati.

59. in tutte le stagioni si macellano (per la nostra alimentazione) gli animali nelle fattorie e nei macelli.

60. le lepri e il pollame vengono macellati e sbudellati.

61. le pecore vengono macellate, scuoiate e sventrate.

62. le capre vengono macellate, scuoiate e sventrate.

63. i maiali vengono macellati e sventrati.

64. i manzi vengono macellati, scuoiati e sventrati.

[...]

81. la festa del teatro o.m. è un dramma della risurrezione.

82. la VOLUTTÀ dell'eccesso, della percezione orgiastica eccessiva, ci trascina in uno stato in cui il dolore e il piacere supremo sono intimamente mescolati, lo stato della morte e della vita pare manifestarsi in noi contemporaneamente, tra la vita e la morte non appare alcuna differenza. la vita e la morte agiscono come due situazioni separate soltanto nella vita quotidiana, a causa della maniera della percezione umana. l'eccesso dell'esperire mistico dell'essere, l'esperire dell'eccesso fondamentale arriva in prossimità della verità dell'essere infinito. la nascita, la procreazione, la morte, la morte sulla croce e la risurrezione vengono vissute simultaneamente. in noi si trovano l'angoscia e la voluttà dell'assassino e la paura di morire della vittima. noi siamo gli assassini e gli uccisi, ci identifichiamo con il dolore felice e furioso del ritrovamento intenso dell'essere con le forze di trasformazione dell'essere, che allo stesso tempo provocano sempre costruzione e distruzione e ancora una volta costruzione. cadiamo nell'abisso delle tenebre e in un abisso di luce. allo stesso tempo soffriamo attraverso

i mondi della morte, della crudeltà e attraversiamo sfrecciando mondi di esperienze di felicità della luce incommensurabilmente chiare di un biancore raggianti e accecante. alla carne cruda, umida e sanguinolenta, dilaniata dall'eccesso dionisiaco, si oppone il gusto di frutta il mattino della risurrezione. il duplice abisso della luce e delle tenebre è l'ESSERE."

[Nitsch 1978]

Sul passaggio dal mito alla tragedia – o meglio sul passaggio inverso, dalla tragedia al rito, per recuperarne la potenza originaria – ha lavorato molto Romeo Castellucci:

"Nel momento in cui l'animale sparisce dalla scena, nasce la tragedia. Il gesto polemico che facciamo rispetto alla tragedia attica è quello di riportare sulla scena l'animale facendo un passo all'indietro. (...) La tragedia pone fine al rituale, pone fine al mito: essa, che è il perno della cultura occidentale, rappresenta un momento di crisi e contemporaneamente la nascita di qualcosa di nuovo."

[Castellucci 2001, p. 271]

Nei suoi spettacoli e nelle sue performance, la finzione scenica è spesso turbata (e messa in crisi) da mute e numinose presenze animali, figure di un immaginario che evoca un mondo ancora integro, organico, che dovrebbe precedere il "Terzo Reich" del linguaggio, ovvero la dittatura del *logos*. Pitoni, orsi, cani, cavalli, scimmie risucchiano l'attenzione dello spettatore con

la loro presenza ineffabile e perturbante. A noi umani, creature tragiche perché consapevoli del Male, l'innocenza edenica è preclusa per sempre. Quella presenza – che è anche distanza incolmabile – ci riempie di nostalgia e insieme di terrore.

Se nei lavori di Castellucci i cavalli compaiono in genere sullo sfondo, emblemi di maestosa e scultorea bellezza, i cani (in genere neri e di grossa taglia) hanno una funzione più inquietante. Nel tenebroso rito di *Gilgamesh* (1990), due alani dall'aspetto feroce percorrono incessantemente lo spazio scenico, separati dal pubblico solo da tre sottili fili di acciaio. In *Ethica. Natura e origine della mente* (2013), un grosso cane nero – simbolo dell'istintualità, contrapposta alla razionalità incarnata da una figura appesa per un dito a quattro metri d'altezza – vaga tra gli inquieti spettatori, in una variazione su temi ispirati a Spinoza.

Nell'*Inferno* allestito per il Festival d'Avignon nella Cour d'Honneur del Palazzo dei Papi (2008), è lo stesso Castellucci a mettersi in una situazione di pericolo. All'inizio dello spettacolo, dopo aver indossato una tuta protettiva imbottita, viene aggredito, gettato a terra e preso a morsi da alcuni dei sette cani lupo che occupano la scena. Una morte simbolica che è anche "diventare animale". Dopo qualche minuto, un fischio richiama i cani. Un servo di scena sistema sul dorso di Romeo una pelle di lupo. Entra un attore seminudo, che la prende e la indossa, come un antico sciamano, mentre Romeo esce di scena: forse è la sua anima, l'acrobata con la pelle di lupo sul dorso, che inizia ad arrampicarsi – a mani nude –

sulla facciata del palazzo, fino a un'altezza vertiginosa, pericolosamente.

Il paradosso filosofico: l'uomo è un animale?

Gli umani, per orientarsi nel caos del mondo e comunicare tra loro, inventano categorie per ingabbiare il molteplice in una griglia coerente. Non sempre ci riescono: emergono così i paradossi e le aporie che mettono in crisi le nostre categorie e che le fanno esplodere.

“Le proprietà che si attribuiscono agli umani e ai non umani, e dunque le categorie in cui essi vengono collocati, sono indissociabili dal tipo di rapporti che s'intrattengono con questi, e che portano a considerarli come identici o diversi da sé, superiori o inferiori, dipendenti o autonomi, soggetti morali oppure mere cose.”

[Descola 2021, X]

Le ragioni per cui gli animali stanno scomparendo dai circhi sono chiare. Capire perché diversi artisti – prima alcuni artisti visivi e poi alcuni teatranti – abbiano avvertito l'esigenza di misurarsi con la dissonanza animale è più complesso e interessante, perché implica un pensiero paradossale. E forse ci suggerisce che anche la rimozione degli animali dal circo porta con sé qualche enigma.

La filosofia occidentale si è sempre preoccupata di distinguere con la massima nettezza l'uomo dall'animale. Su questo hanno insistito Aristotele, Agostino, Car-

tesio, per prendere tre esempi da culture, epoche e scuole diverse.

A partire dall'Ottocento, questa netta separazione è stata messa in crisi da Darwin e da Freud: discendiamo dalle scimmie e siamo governati (a nostra insaputa) dagli istinti atavici che nutrono il nostro inconscio. In anni più recenti, abbiamo scoperto che condividiamo con gli animali diverse funzioni che erano ritenute esclusivamente umane, a partire dal linguaggio: anche le api utilizzano un codice simbolico di straordinaria complessità [Von Frisch 1927 e 2012]. Un etologo come Frans de Waal ci suggerisce che condividiamo con i nostri cugini primati la politica, l'etica e persino la cultura [de Waal 1984, 2001, 2002]. Il classico esperimento della macchia sul volto dimostra che alcuni animali si riconoscono davanti a uno specchio e dunque hanno coscienza di sé: oltre ai primati e ai bambini (dopo i 18-24 mesi di età), anche i delfini e gli elefanti, per esempio. Per quanto riguarda la vocazione teatrale, agli animali sono sempre stati riconosciuti la capacità mimetica (per ingannare prede e predatori) e il piacere di esibirsi (per attrarre i/le partner).

Dunque ha ancora senso una separazione così netta tra l'*homo sapiens* e gli altri animali? Tra cultura e natura? E dunque anche tra arte e vita?

Alcuni artisti negli anni Sessanta iniziano a inserire animali (vivi) nelle loro opere, per mettere in discussione la barriera tra arte e vita, o piuttosto per riportare nelle loro opere l'energia del *bios*. Esempari in questo senso le mostre – vere e proprie in-

stallazioni scenografiche – del trentenne Jannis Kounellis alla Galleria L'Attico di Roma (1967) e alla Galleria Iolas a Milano (1968). Riprendendo la tecnica del *ready made* dadaista, in *Senza titolo (Campi, Pappagallo, Cotoniera)* (1967) espone, incatenato al suo trespolo davanti a un grigio pannello di ferro, un pappagallo con il suo odore, le piume colorate, lo stridio della voce, lo sguardo che segue i visitatori. In *Senza Titolo (12 cavalli)* (1969), gli animali legati alle pareti della nuova sede dell'Attico misurano la distanza tra la loro energia e quella dell'opera, tra la natura e la cultura.

I paradossi del coyote

Sono i temi – o meglio le questioni irrisolte – che sottendono una delle performance più celebri di Joseph Beuys, dove natura e cultura entrano in un cortocircuito claustrofobico.

Nel maggio 1974 l'artista, malato, atterra all'aeroporto JFK e viene caricato su un'ambulanza con le sirene accese. Si fa trasportare bendato su una barella alla René Block Gallery, 409 West Broadway, a SoHo, e si fa chiudere in una stanza insieme a un coyote. In quella gabbia restano insieme per tre giorni: "Volevo isolarmi, non vedere nient'altro oltre al coyote".

Di New York Beuys non vedrà nulla. Ha un cappello, un gilet, una coperta di feltro e un bastone. All'inizio l'animale diffida di lui. Morde il bastone e la coperta, ma non morde l'uomo. Si osservano, si girano attorno. L'uomo mette ciotole di acqua e di cibo a disposizione del coyote. Man-

giano. Dormono. Il coyote non lo attacca. Il coyote è un animale indigeno del Nord America, antico e selvaggio. Vive in branco e non aggredisce l'uomo. Ricorre spesso nei miti dei nativi americani: è il simbolo delle origini dell'America, di quell'America che è stata distrutta ed emarginata dall'uomo bianco.

In *I Like America and America Likes Me* (1974), Joseph Beuys "diventa animale", o è il coyote, strappato al suo ambiente naturale e chiuso in un ambiente limitato, che perde la sua natura selvaggia? Che rapporto si crea tra i due?

Alla fine della convivenza forzata, Beuys può affermare, in accordo con il titolo della performance, *Mi piace l'America e io piaccio all'America*. Ma che può dire il coyote? E che cosa sarebbe accaduto a Beuys tra i coyote nei deserti dell'Arizona?

In *Head over Heels*¹ (1997) l'australiana Katherine Bell, dopo aver indossato una muta nera aderente di latex e neoprene, si immerge in una vasca piena di anguille, fino a confondersi con quel groviglio di animali umidi e viscosi, mettendo iconicamente in discussione il limite tra essere umano e animale [Orozco 2014, 29-30].

Nelle teche di Damien Hirst, la distanza tra l'uomo e l'animale viene al contrario oggettivata in icone di raggelata perfezione geometrica. Gli spettatori dei suoi teatrini anatomici ammirano cadaveri di animali, spesso molto grandi, esibiti in grandi teche piene di formalina: solo per

.....
1 Letteralmente *La testa sulle anguille*, ma *Head over Heels*, letteralmente *La testa sui tacchi*, vuol dire "sottosopra".

citarne alcuni, lo squalo tigre in *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991, il primo di una serie di pesci trasformati in opere d'arte), la mucca e il vitellino sezionati a metà e sistemati in quattro teche per *Mother and Child (Divided)* (1993), la pecora sfuggita al gregge in *Away from the Flock* (1994), i due maiali – entrambi cadaveri – in *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home* (1994), le tre anatre di *Up, Up and Away* (1997), la zebra in *The Incredible Journey* (2008), l'unicorno in *The Child's Dream* (2008) e in *The Dream* (2008), la pecora nera ancora una volta sezionata longitudinalmente in *The Black Sheep with Golden Horns (Divided)* (2009), il toro sormontato dal gallo in *Cock and Bull* (2012)...

Queste opere sono “nature morte”, nel senso letterale del termine: gli animali sembrano vivi eppure restituiscono solo l'immagine della loro fine, debitamente (an)estetizzata. L'alterità dell'animale incontra l'alterità totale della morte, ma confinata e resa inoffensiva, quasi gradevole, iconica e rigorosamente impaginata, immersa in un liquido azzurrato. La perfezione diventa provocazione, fare arte significa mettere fine alla vita.

I paradossi del diventare animale

A tirare le conseguenze più radicali dalle scoperte di Charles Darwin è stato Franz Kafka, che nei suoi racconti riflette filosoficamente, teologicamente, psicologicamente e poeticamente sul limite tra uomo e animale, e sul suo possibile superamento.

Nei racconti di Kafka

“l'animalità e l'umanità divengono reciprocamente permeabili. Si passa liberamente e senza ostacoli da una sfera all'altra... queste due sfere si mescolano a tal punto che ogni termine dell'una evoca immediatamente un termine correlativo nell'altra, in quanto essi sono in grado di significarsi reciprocamente.”

[Lévi-Strauss 2008, 357]

Protagonista di *Una relazione all'Accademia* (1917) è una scimmia che condensa l'intera parabola dell'evoluzione da primate a uomo in una ironica autobiografia. Il monologo è una straordinaria palestra per attori (e attrici), che devono trovare il punto d'equilibrio tra le due nature della protagonista: quanto dev'essere umano e quanto restare animale? Per valutare le diverse gradazioni, basta confrontare il trucco di tre interpreti che di recente si sono misurati con il testo come Paolo Oricco, Marina Confalone e Giuliana Musso.

Ma Kafka immagina anche il percorso inverso, da animale a uomo. Nella *Metamorfosi* (1915) Gregor Samsa si risveglia una mattina come “*Ungeziefer*”, ovvero “parassita” o “insetto infestante”, che in italiano può diventare uno scarafaggio, una blatta, una cimice... Leggendo Kafka, interpretando i suoi testi, l'uomo impara a (ri)diventare animale.

“La metamorfosi è la congiunzione di due deterritorializzazioni, quella che l'uomo impone all'animale costringendolo a fuggi-

re o sottomettendolo da una parte ma anche, dall'altra, quella che l'animale impone all'uomo, indicandogli delle vie d'uscita o dei mezzi di fuga ai quali l'uomo non avrebbe mai pensato da solo (la fuga schizo); di queste due deterritorializzazioni l'una è immanente all'altra, la precipita e la spinge a varcare una soglia."

[Deleuze e Guattari, 2010, 64]

Grazie a Steven Berkoff, adattatore e regista di una fortunata versione teatrale di *Metamorphosis*, anche molti divi hanno voluto diventare insetti: dopo lo stesso Berkoff (Londra, 1969), è toccato a Brad Davis (Los Angeles, 1982), Tim Roth (Londra, 1986), Roman Polanski (Parigi, 1988) e Mikhail Baryshnikov (New York, 1989).

Il paradosso ibrido del (cuore di) cane

C'è un'altra opzione per superare la barriera tra uomo e animale. Per gli zoologi, la chimera è una creatura che ha due o più popolazioni differenti di cellule geneticamente distinte.

In *Cuore di cane* (1925) Michail Bulgakov esplora l'ibrido tra l'uomo e il cane, per portare in primo piano l'animale che siamo, refrattario alle utopie anche nel "paradiso in terra" dell'URSS post-rivoluzionaria. Nella terra di Pavlov e di Stalin, al cane Pallino vengono trapiantati l'ipofisi e i testicoli di un vagabondo accoltellato in una bettola di Mosca. Da animale diventa prima "individuo" e poi *homunculus*. Inizia a camminare sulle zampe posteriori, perde la coda, i peli e gli artigli, inizia a

parlare, si iscrive all'anagrafe come Poligraf Poligrafovič Pallinov, ma conserva gli istinti animali, tanto che continua a inseguire i gatti nell'appartamento in cui abita.

Di recente due attori-chimera hanno incarnato questo ibrido letterario, accompagnando la sua parziale umanizzazione: Licia Lanera, che ha adattato il romanzo in forma di monologo (2018); e Paolo Piobon (2019), nella riduzione teatrale di Stefano Massini con la regia di Giorgio Sangati al Piccolo Teatro.

Chimera è anche il coniglio transgenico creato da Eduardo Kac, *GFP Bunny* (2000): dopo l'innesto dei geni della medusa *Aequoria victoria*, che al buio diventa fosforescente, anche le chimere di Kac nell'oscurità emanano un inquietante bagliore verdastro.

Frutto di ibridazioni con l'umano sono i protagonisti di *Earthbound* (2021), spettacolo ispirato a *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, il manifesto filosofico-fantascientifico di Donna Haraway. Gli Earthbound che popolano lo Chthulucene sono

"umani a cui sono stati impiantati i geni di creature in via d'estinzione con il duplice scopo di conservarne la specie e favorire una nuova prospettiva per l'adattamento dell'uomo con l'ambiente naturale grazie alla simbiosi con il suo doppio animale."

[Cuscunà 2021]

Marta Cuscunà anima i pupazzi degli Earthbound usando tecniche ereditate dalla tradizione del teatro di figura e innovative modalità di animazione riprese dal

cinema, creando un ibrido virtuosistico tra la performer e la macchina scenica.

Va sottolineato che il DNA di moltissime specie (compresi gli umani) ha inglobato sequenze di codice genetico che non arrivano da una trasmissione verticale (ovvero dai nostri “antenati”, dai genitori ai figli) ma da innesti orizzontali, anche se non è ancora chiaro il meccanismo che ha portato a questa “contaminazione genetica” da virus e batteri [Quammen 2020].

Chimère (1994) è anche il titolo di uno dei più toccanti spettacoli del Théâtre Equestre Zingaro e del suo carismatico capocarovana, Bartabas. La chimera evocata dal titolo è la simbiosi tra cavallo e cavaliere, affinata in secoli di vicinanza e complicità. Al centro del lavoro di compagnie come Zingaro o il Théâtre du Centaure, che per i suoi spettacoli si ispira a *Les Bonnes* di Genet (1998) o al *Macbeth* di Shakespeare (2002), è l'attore-centauro, frutto di una fusione intima che mette il cavallo al centro della proposta artistica, con le sue caratteristiche e la sua personalità, e persino il piacere di esibirsi. Ogni animale porta su quella pista di sabbia la propria individualità, che il pubblico impara rapidamente a riconoscere ed apprezzare. Secondo Bartabas,

“Per cominciare, c'è la scelta del cavallo. E' sempre un colpo di fulmine. Non scelgo mai un cavallo in vista della figura precisa che voglio realizzare, di un progetto di coreografia. I nostri lavori non sono mai frutto di un calcolo, ma una serie di evoluzioni. Lavoro d'istinto. A ispirarmi è il cavallo, con la sua espressione, il suo atteggiamen-

to, i suoi difetti. Non c'è un metodo, piuttosto una serie di azzardi controllati. (...) Sono stati loro, i miei cavalli, a insegnarmi tutto. E se c'è del talento, è frutto del desiderio e della passione. Non mi piace montare i cavalli degli altri cavalieri perché è il loro rapporto che ne fa una coppia armoniosa oppure no. A interessarmi è proprio il rapporto tra cavallo e uomo, il lavoro, lo scambio tra istinto e intelletto. E' per questo che ho consacrato la mia vita ai cavalli. L'addestramento potrebbe riassumersi così: quando chiedere, quando ricompensare? Quando restituire, quando prendere?”

[Homeric 1997]

Bartabas racconta così il numero che eseguiva con il frisone nero Zingaro, la prima star del suo circo equestre, soprannominato “il Minotauro equino”, suo partner in più di 3000 repliche:

“Mi sono immerso nel più profondo di te, ho recuperato la tua animalità e l'ho fatta mia. Da questo abbiamo tratto un senso ed eravamo pronti ad affrontare il mondo.

Cavallo toro che affronta un belluario, dominante dominato, la mia frustrazione per non essere riuscito a diventare un matador mi ha trasformato in matamoro, mentre il minotauro mangiatore di uomini forse era solo un ragazzino burlone con gli zoccoli alati.

Ogni sera, invece di presentare un numero da circo, occupavamo la scena come due attori che recitano il ruolo dei gladiatori. Io, pieno di arroganza, lo chiamavo eruttando. Lui, subito, si lanciava al mio inseguimento con tutti i denti all'infuori. Io, terrorizzato,

finivo la mia corsa abbattendomi su un tavolino oppure sulle ginocchia di un emozionato spettatore. Lui, trionfante, metteva le due zampe anteriori sulla panca. Io riprendevo la lotta, urlando, ma solo dopo aver appoggiato il bacio della morte sulle labbra di una spettatrice terrorizzata. In un'atmosfera da bettola, si sentivano battere i denti. Giocavamo a farci paura, giocavamo con la paura degli altri, giocavamo a sfidarci con violenza. Alla fine mi acciambellavo sul suo corpo seduto come segno di sottomissione, affinché il pubblico potesse intuire quanto amore era stato necessario per arrivare fino a quel punto. Una provocazione amorosa, una complicità che se ne frega di codici e regole, che si fonda solo sull'istinto. L'istinto del gioco e del teatro. 2"

[Bartabas 2020, 61-63]

Il paradosso degli animali domestici

Al circo, il domatore celebra il potere dell'uomo sull'animale selvatico, enorme e pericoloso, a cominciare dal re della savana e dall'ancora più temibile tigre (salvo poi addomesticare ironicamente anche le pulci). Strappate al loro ambiente naturale, sottoposte a un lungo addestramento in cattività, quelle belve feroci eseguono, insieme ammansite e riluttanti, una serie numeri di grande difficoltà, davanti a un pubblico sbalordito e inquieto, sempre in attesa di un incidente, che è sempre possibile. Lo stesso accade nella corrida, dove la potenza incontenibile del *toro bravo* viene estenuata e annientata dal *matador* con

.....
2 Nell'originale, "L'instinct du jeu".

coraggio e coreografica eleganza. Ma la dimensione del rischio è costante.

Altri animali ci sono invece molto più vicini e familiari, da millenni. Frutto di sapienti incroci, ci accompagnano come *pet* tra le mura domestiche e come fonte di cibo nelle stalle e nei cortili (e in realtà ormai soprattutto negli allevamenti intensivi). Queste creature difficilmente potrebbero sopravvivere in libertà, in quello che non è più il loro ambiente "naturale".

Viene da chiedersi se per gli animali domestici debba valere lo stesso interdetto dalle scene. Sono peraltro numerosi i circhi – e le compagnie di *nouveau cirque* – che esibiscono animali da cortile: oltre a cani e cavalli, anche galline, anatre, oche, conigli, pecore...

Se ha senso vietare l'uso spettacolare di animali selvatici, l'esibizione di animali da casa o da cortile può forse avere un senso diverso. Per raccontare Padre nostro (una preghiera da circo) (2008) del *Teatro delle Ariette*, Stefano Pasquini spiega:

"In scena ci siamo io, Paola, un burattino di legno a grandezza uomo, il cane Tom, la pony Luna, le oche e come sempre le canzoni di Tom Waits. Prima pensavamo di raccontare storie di uomini e di animali, ma ci sembra che lo spettacolo che è venuto fuori assomigli piuttosto a una preghiera da circo."

[Pasquini 2009]

Il paradosso del *pet*

Tuttavia la categoria di *pet* non è così rigidamente definita.

Un *pet* che amava il suo padrone è stata certamente Blondi, il cane lupo prediletto da Adolf Hitler. Nell'aprile 1945 il dittatore nazista, asserragliato nel bunker di Berlino mentre l'Armata Rossa avanzava inesorabile, fece provare all'animale il cianuro che avrebbe usato pochi minuti dopo per suicidarsi. Nel 2014 il monologo *Blondi* di Massimo Sgorbani viene portato in scena dal regista Renzo Martinelli, protagonista un'intensa Federica Fracassi, impegnata nel compito (paradossale) di amare incondizionatamente, come solo i cani sanno fare, un feroce dittatore, e di accettare come un dono l'inganno della morte.

La protagonista dello spettacolo di Fibre Parallele *Furia de sanghe. Emorragia cerebrale* (2010) ha per animale da compagnia un capitone, che occupa la scena in una ampia vasca. Nella finzione scenica, il capitone viene alla fine ucciso e divorato dagli altri membri di questa famiglia di "brutti, sporchi e cattivi", con grande disperazione della protagonista, interpretata da Licia Lanera, che in quell'animale aveva trovato l'unico conforto. Fuori dalla finzione scenica, il capitone accompagna la compagnia in una lunga tournée, debitamente accudito.

Il paradosso dell'animale che cura

Il rapporto con gli animali non solo contribuisce al nostro benessere, ma ha una riconosciuta funzione terapeutica. Anche questo racconta *Canto animale* (2016), realizzato da Alessandro Garzella con la compagnia Animali Celesti:

"...quale potere evocativo esprimono gli animali? con quale linguaggio parlano agli umani? la performance indaga sulle possibilità di contatto tra diverse forme d'intelligenza, accostando un testo poetico ad emozioni umane ai comportamenti di papagalli, dromedari, pecore, lama, avvoltoi, asini, capre, cavalli, maiali... lasciando agli spettatori la libertà d'immaginare associazioni, analogie, ipotesi interpretative..."

[Garzella 2016]

L'effetto benessere degli animali può riverberarsi ed essere amplificato quando diventa spettacolo, come accade al Teatro Stalla nella Cascina Germoglio di Verdello (BG), dove opera la compagnia, uno

"spazio di ricerca e rappresentazione scenica dotato di apparecchiature teatrali, una piccola tribuna e un grande palcoscenico di sabbia dove attori e animali possono esprimere le proprie emozioni, cercarsi, esplorare paure e curiosità, addestrarsi al reciproco rispetto, mostrare destrezze, ritrosie, attitudini e disabilità personali".

[Animali Celesti Teatro d'Arte Civile]

Paradossi del primo e del secondo tipo

Nei paradossi che abbiamo visto finora, l'uso degli animali sulla scena tende a mettere in discussione soprattutto la distanza che separerebbe l'uomo dall'animale. Annullare questa differenza, o renderla fluida, può generale quello che Giorgio Agamben definisce un rischio di "indifferenziazione":

“Quando la differenza si cancella e i due termini [uomo e animale] collassano l’uno sull’altro – come sembra oggi avvenire – anche la differenza fra l’essere e il nulla, il lecito e l’illecito, il divino e il demonico viene meno e, in suo luogo, appare qualcosa per cui persino i nomi sembrano mancare.”

[Agamben 2002, 29]

Accanto ai paradossi “del primo tipo”, ve ne sono altri che tendono invece a mettere in crisi la frattura tra la realtà e la finzione, così come è stata sedimentata dal dispositivo teatrale. Per questo gli artisti che si interrogano sulla natura dell’evento spettacolare spesso portano in scena gli animali, e accanto a loro anche i bambini e le macchine, generando i “paradossi del secondo tipo”.

Il paradosso della prevedibilità

Il teatro è l’arte della prevedibilità. E’ ripetizione. Nel “qui e ora” dell’evento, viene attualizzato un copione, uno *script* predisposto in anticipo. In questo modo il teatro tenta (e si illude) di governare il presente e dunque di padroneggiare il futuro, almeno nello spaziotempo limitato della performance. Certo, ogni evento – anche teatrale – contempla una margine di imprevisto e di rischio, più o meno ampio. Con l’avvento dei media che consentono la riproduzione tecnica del reale (cinema e video), e che dunque procedono meccanicamente e implacabilmente secondo un flusso predeterminato, lo spettacolo dal

vivo ha trovato un segno distintivo, proprio nell’imprevedibilità dell’evento: quello che appariva come un limite, una imperfezione, è diventato un *asset* prezioso. Il comportamento degli animali e dei bambini molto piccoli è sostanzialmente imprevedibile. Per questo motivo, la loro semplice presenza crea un “effetto di realtà” che mette in crisi la netta distinzione tra finzione e realtà.

“Probabilmente è più di un contrappeso. È una presenza che spinge l’attore come una minaccia. L’animale è senz’altro più efficace, ha una portata più distruttiva. Rappresenta il disordine necessario alla scena, rappresenta l’ombra dell’attore.”

[Romeo Castellucci in Ponte di Pino 1995, 154]

Per altri aspetti, l’imprevedibilità del comportamento implica anche la libertà di animali e bambini rispetto al copione/*script*, quella libertà che viene invece totalmente negata dalla attività sulla scena di macchine dal comportamento deterministicamente coatto.

La presenza sulla scena di questi “attori non umani” (o quasi umani) allude dunque per negazione al libero arbitrio, come spiega Castellucci.

“L’animalità è sempre presente, l’animale è quello che è, non può che essere quello che è sempre stato. È un dono chiuso nella perfezione della forma (un cavallo, un cane, un caprone) ma aperto sul cancello che apre un passaggio sull’Olimpo degli dei. Il corpo

muto dell'animale rappresenta il sacrificio, nel contesto della tragedia greca. Ma è un sacrificio che la tragedia ha sostituito in tronco con il dramma mutacico dell'eroe. Gli dei sono tutti morti. Questa è la novità e, direi, la buona notizia. L'animale è l'ombra, il sogno e la minaccia per l'attore. Gli dei sono morti, gli animali da sacrificare sono scomparsi. Rimane la presenza dell'attore-eroe, davanti al nulla. (...) L'attore è un animale, ma allo stesso tempo è anche una macchina. È quello che è, con il suo corpo fisico, ma è anche chiamato a una funzione come una macchina. In qualche modo fuoriesce sia dal basso che dall'alto dalla rappresentazione dell'uomo. Questa tensione mi interessa perché è presa tra la polarità di forme disumanizzate: si esce dall'umano dal basso, verso il corpo esteso dell'animale, e dall'alto, verso la macchina in quanto pura funzione. Soltanto facendo un passo fuori dall'umano si può richiamarlo, o addirittura vederlo. Vederlo negli occhi, intendo. L'animale non pensa ma è, la macchina non pensa ma fa."

[Pirillo 2010]

Il paradosso della reversibilità

Se il teatro è ripetizione, significa anche che qualunque atto avvenga sulla scena deve essere reversibile, in modo da riportare il sistema allo stato iniziale. Sulla scena, lo sappiamo, si muore per finta, in modo da poter ri-morire (per finta) anche nella prossima replica.³

.....
3 Anche se il sogno di molti attori e attrici sarebbe morire in scena, come Molière. Ma questo è un altro discorso.

La morte è l'evento irreversibile per eccellenza. Fin dai tempi dei Padri della Chiesa, reagiamo con disgusto quando sentiamo parlare di attori uccisi sulla scena nella ricerca di un realismo estremo, tanto nella *damnatio ad bestias* che allietava il pubblico della romanità, quando la condanna a morte veniva eseguita da leoni, tigri, leopardi, orsi, elefanti, quanto negli *snuff movies*, dove giochi erotici sempre più crudeli si concludono con una morte sadicamente filmata.

A infrangere il tabù dell'irreversibilità del teatro – e dunque della morte in scena – sono stati in questi anni diversi artisti: ma per infrangere il tabù è stato necessario immolare gli animali. In una celebre e assai discussa replica di *Genet a Tangeri* nel mattatoio di ??? Rimini, gli spettatori poterono assistere alla macellazione di un cavallo, una attività peraltro praticata quotidianamente in quella fabbrica di morte [Taviani 1986]. Allo stesso modo, in *Accidens. Matar para comer* (ovvero *Uccidere per mangiare*, 2005), Rodrigo García spettacolarizzava la cottura di un astice, che alla fine veniva degustato dal performer Juan Lorient (ma non dal pubblico):

"Normalmente, le cose le si trovano già morte. Vai al supermercato e te le danno già tutte morte. Noi tutti facciamo cose per procurarci denaro e barattarlo con cadaveri. E ci perdiamo il piacere di uccidere."

[García 2005]

Allude invece alla morte degli esseri umani, alle vittime della guerra fratricida

nella ex Jugoslavia, *Balkan Baroque* (1997), la performance di Marina Abramović: in uno scantinato buio, seduta su uno sgabello sopra un mucchio di 1500 ossa di bovino, l'artista le pulisce per 6 ore al giorno per 4 giorni, cantando le canzoni della sua infanzia, in un rito di purificazione dei massacri che hanno insanguinato i Balcani.

Il paradosso della denuncia

Un gesto artistico come quello del Magazzini e di García può essere letto anche come un attacco a un Occidente opulento, che ha rimosso la morte dal proprio orizzonte. Per Rodrigo García dare la morte a un altro essere vivente è un gesto profondamente umano.

“Secondo la mia modesta opinione, non esercitare l'assassinio è qualcosa che ci rende meno umani e ci snatura.”

[García 2005]

L'obiettivo è dunque mettere a nudo l'ipocrisia di chi si nutre massicciamente di animali morti ma non è in grado di sopportare la vista (e l'idea) della morte, nemmeno della morte che dà loro la vita. Il paradosso è che per denunciare la violenza la si duplica, portandola in scena.

Lo stesso Rodrigo García, con *After Sun* (2001), esibisce due conigli (vivi), con i quali il performer (sempre Juan Lorient) mima alcuni atti sessuali, spingendo una parte del pubblico ad abbandonare la sala. Nella seconda parte dello spettacolo, lo stesso Lorient mangia placido un

hamburger, senza suscitare particolari reazioni negli spettatori. Ma, come chiede il regista, “Per l'animale, è meglio se fai sesso con lui o se te lo mangi?”

Per denunciare la violenza praticata ogni giorno nei macelli con tecnologica perfezione, gli Anagoor punteggiano da anni i loro spettacoli con immagini che seguono il destino delle carcasse degli animali nei macelli, divorati dalla catena di montaggio della morte. Sono filmati di raggelata perfezione, silenziosi, spesso al rallentatore, con forme immerse in una luce morbida e fredda, dove l'atrocità e la bellezza, la ripugnanza e la fascinazione coincidono, come in una Deposizione. Ma forse il fulcro dell'esperienza non è l'effetto estetico immediato, all'atto della visione, piuttosto la consapevolezza che si sedimenta nella coscienza dello spettatore.

Il paradosso dell'intervista al piccione

Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso (2018) dei Kepler-452 racconta la vicenda dei coniugi Bianchi, sfrattati dalla loro abitazione per fare spazio a FICO (Fabbrica Italiana Contadina), il più grande parco a tema cibo nel mondo: si vedono i vitelli nella stalla e si mangia la loro carne, ma non si assiste alla macellazione. Nella casa-zoo dei Bianchi avevano trovato rifugio temporaneo decine di animali: 7 mucche, 1 vacca nera, 2 somari, 22 maiali, 10-15 tra capre e pecore, gatti, poiane, 1 falco pellegrino + falchi vari, 7-8 gheppi (all'anno), 1 cinghiale, 2 o 3 furetti, 200-300 rondini, 3 fenec, 1 camaleonte,

8-10 serpenti, 1 boa Constrictor, 1 pappagallo Ara, 1 vipera comune + 1 vipera del Gabon, 1 lumaca gigante, 1 lupo, 1 tarantola gigante spara aculei, 1 leopardo e 1 babbuino portato da un tizio di Firenze, “che nessun altro si sarebbe preso” e perché era “cattivissimo, ci poteva andare dietro solo lui”, e Bianchi ha addirittura “messo un termosifone per un babbuino”.

In scena compare un piccione dentro una gabbia. Vive a casa dei coniugi Bianchi, ovvero Annalisa e Giuliano, che in scena si sovrappongono a Ljuba e Gaev. Giuliano, “invalido, disoccupato, catturatore di piccioni, tassidermista esperto” oltre che orgoglioso proprietario di una “pistola da mattazione”, spiega che “i piccioni devono essere catturati perché in soprannumero e privi di nemici naturali; i piccioni portano malattie come zoonosi e pseudopeste” e illustra la sua invenzione, una “camera di eutanasia per piccioni”.

I Kepler-452, ovvero Paola Aiello e Nicola Borghesi, non capiscono.

“PAOLA Giuliano, tu vivi con un piccione ma poi li ammazzi. Capirai che è strano.

Giuliano risponde spiegando perché non è strano.

NICOLA *E allora di te cosa pensa il piccione?*

GIULIANO *Chiedilo a lui.*

NICOLA *Al piccione?*

Giuliano spiega che lui con piccione ci parla e viene a tavola con loro.

NICOLA *Posso? Piccione, lei cosa ne pensa di Giuliano Bianchi?* (Il piccione risponde)

Piccione, lei sa di essere un piccione? (Il piccione risponde)

Piccione, che cosa sognano, quando dormono, i piccioni? (Il piccione risponde)

Scusa Giuliano, ma è una sua fantasia o tu davvero li mangi, i piccioni?

GIULIANO *Certo, faccio anche i tortellini col petto di piccione.”*

[Kepler-452 2018, 18-19]

Il paradosso della farfalla

Come abbiamo visto, i paradossi del primo e del secondo tipo, ovvero l'uso degli animali per mettere in discussione la distanza tra l'uomo e la natura e l'uso degli animali per mettere in gioco la distanza tra la realtà e la finzione, si sovrappongono e si intrecciano da sempre, generando ulteriori ambiguità.

In *US* (1966), Peter Brook e il team della Royal Shakespeare Company si interrogano sull'atteggiamento dei britannici nei confronti della guerra del Vietnam. Nella scena finale, provocatoria e insieme poetica, emergono molte delle contraddizioni e delle ambiguità che caratterizzano l'atteggiamento di molti artisti contemporanei nei confronti degli animali.

“A partire da un suggerimento emerso in un recente lavoro del gruppo su American

Happenings, la performance in stile Zen di John Cage nella cui partitura compare il suono delle ali di una farfalla, Brook chiese a Robert Lloyd, una figura scarna in abito bianco e guanti neri, di attraversare la scena, affollata di attori immobili, portando con sé una piccola scatola nera. Dopo essersi fermato dietro la figura pietrificata di Marc Jones, Lloyd aprì la scatola, vi infilò la mano e liberò una farfalla, che iniziò il suo volo per salire verso il soffitto dell'Aldwych Theatre, attratta dal calore dei riflettori. A quel punto Lloyd liberò una seconda farfalla. Poi iniziò a frugare nella tasca ed estrasse un accendino, prese una terza farfalla e le diede fuoco. A quel punto tutti gli attori restavano immobili, finché il pubblico non decideva di abbandonare la sala. (...)

Una sera, una coraggiosa donna di mezza età salì in scena e strappò l'accendino dalla mano dell'attore. Restò sorpresa quando si accorse che la farfalla era di carta, tuttavia si girò verso il pubblico con aria sbalordita e gridò: 'Avete visto, possiamo fare qualcosa!' Brook restò ammirato dal gesto, ma avvertì gli attori che se qualcuno di loro avesse svelato il trucco, li avrebbe obbligati a bruciare una vera farfalla."

[Kustow 2005, 167]

I temi dell'ambiguo rapporto tra l'animale e il teatro ci sono (quasi) tutti: il potere dell'uomo sull'animale; la vita e la morte; la cosa e il simbolo; la realtà e la finzione; l'immaginario, il reale e l'effetto di realtà. Ci sono il dubbio e la provocazione, la reazione del pubblico e lo scandalo.

Il paradosso dei diritti

Un ulteriore paradosso investe la sfera dei diritti. La mutata sensibilità nei confronti degli animali si fonda anche su una maggiore consapevolezza dei loro diritti. Da questo punto di vista, siamo nella prospettiva del riconoscimento delle soggettività (e della dignità) delle varie forme di diversità, delle aree del disagio e delle minoranze. Alcune legislazioni hanno iniziato a riconoscere negli animali domestici e nei primati dei soggetti giuridici, titolari di diritti, a prescindere dalla volontà del proprietario.

Ma c'è un problema. Gli animali non possono esprimere la loro soggettività e in ogni caso hanno sempre un "padrone". Nessuno può chiedere loro se hanno voglia di andare in scena, nessuno può chiedere loro se amano esibirsi, nessuno può chiedere loro se lo fanno solo per compiacere il partner umano. A prendere la parola per l'animale (e a incassare l'eventuale cachet) è sempre e necessariamente un umano.

Il teatro natura

E cosa accade quando gli animali diventano attori e insieme spettatori di un'esperienza di teatro-natura? Il loro ruolo di intrusi ribadisce che nonostante tutto il teatro è una pratica urbana, civile, e che la natura non è il suo territorio? Forse sono come i passanti che s'imbattono casualmente in una performance dei Rimini Protokoll nello spazio urbano, e osservano stupiti una serie di azioni di cui non sanno nulla.

Queste presenze possono tuttavia essere integrate nel flusso del lavoro:

“Un elemento decisivo nel linguaggio creato nel TeatroNatura sono le sincronicità, quelle connessioni che si creano tra lo spettacolo in atto e l'imprevedibilità della natura. Un uccello entra cantando tra una strofa e l'altra del motivo popolare intonato da Mila all'inizio del secondo atto, o un raggio di luce squarcia una nuvola illuminando Aligi (...), o un tuono echeggia lontano prima che Mila irrompa nel terzo atto per accusarsi di stregoneria... Queste sincronicità sono più frequenti di quanto non si creda. Per essere colte richiedono uno speciale stato vitale che lo spettacolo stesso intende risvegliare. Si tratta di un'attitudine dell'attenzione non solo razionale ma aperta allo sconosciuto, alla sospensione dell'incredulità di cui si nutre ogni atto poetico.”

[Bramini 2015, 167]

Il paradosso della realtà virtuale

Forse dovremmo metterci da un altro punto di vista, cercare di guardare e percepire l'ambiente come lo percepisce l'animale. Qualcuno ha iniziato a suggerirlo:

“Vorremmo che il Festival fosse fatto e visto con gli occhi di un gatto o quelli specchianti di un pesce o di un cefalopode... vorremmo imparare a essere presenti e silenziosamente accoglienti, in osservazione, in apprendimento, con quella estraneità che la selvatichezza animale porta intrinseca e sacralizza.”

[Nicolò e Casagrande 2021]

Forse non è solo una metafora, ma un problema filosofico. La questione se la era posta Thomas Nagel in un celebre saggio in cui si chiedeva che cosa si prova a essere un pipistrello, innescando un dibattito ancora aperto [Nagel 1974].

Forse la più recente mutazione tecnologica del teatro, la realtà virtuale, potrà aiutarci a vivere il mondo come lo percepisce un pipistrello, o un gatto, o un cavallo, o una tigre. Anche se in realtà noi umani – frugivori visivi senza olfatto – siamo da sempre costretti a “diventare animali”, quando inseguiamo una preda invisibile:

“Si tratta di ricomporre una traiettoria con altri occhi, di estrapolare un percorso, un'andatura, un fascio di intenzioni che raccontano un modo di abitare un luogo. L'emozione ritorna a quello che vediamo attraverso i suoi occhi; per seguire la sua pista siamo obbligati a spostarci nella sua testa per capirne le intenzioni, a camminare con le sue zampe per comprenderne gli spostamenti.”

[Morizot 2020, 140]

Era caccia ed è già teatro.

BIBLIOGRAFIA

Abramović M. 1998
Artist Body. Performances 1969-1988, Milano, Charta.

Agamben G. 2002
L'aperto. L'uomo e l'animale, Torino: Bollati Boringhieri.

Animali Celesti Teatro d'Arte Civile
Alla pagina <https://www.animalicelestiteatrodartecivile.it/progetti/fondazione-bosis-teatro-stalla/> consultata il 12 agosto 2021.

- Bartabas 2020
D'un Cheval l'autre, Paris: Gallimard.
- Bramini S. 2015
"Dialoghi con il *genius loci*", in *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, Roma: Editoria & Spettacolo.
- Brook P. 1987
"U.S. siete voi, U.S. siamo noi", in *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano: Ubulibri.
- Bulgakov M. 1992
Uova fatali - Cuore di cane, introduzione di Giovanni Buttafava, presentazione di Fausto Malcovati, Milano: Garzanti.
- Campo V. e Serena A. 2019
Conoscere e organizzare circo. Storia, linguaggio, discipline, creazione, diffusione, normativa, Milano: FrancoAngeli.
- Cuscunà M. 2021
"Earthbound". *Note di regia*, alla pagina <https://www.martacuscuna.it/earthbound/> visitata il 20 agosto 2021.
- Deleuze G. e Guattari F. 2010
Kafka. Per una letteratura minore (1975), Macerata: Quodlibet.
- Descola Ph. 2021
Oltre natura e cultura (2005), Milano: Cortina.
- de Waal F. 1984
La politica degli scimpanzé. Potere e sesso tra le scimmie (1982), Roma-Bari, Laterza.
- de Waal F. 2001
Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e in altri animali (1996) Milano: Garzanti.
- de Waal F. 2002
La scimmia e l'arte del sushi. La cultura nell'uomo e negli altri animali (2001), Milano: Garzanti.
- García R. 2005
Accidens. Matar para Comer, alla pagina http://www.xing.it/opera/224/accidens_matar_para_comer visitata il 15 agosto 2021.
- Garzella A. 2016
Animali celesti, alla pagina <https://www.animalicelestiteatrodartecivile.it/produzioni/canto-animale/> visitata il 21 agosto 2021.
- Haraway D. 2019
Cthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto, Roma: Nero.
- Homeric 1997
Bartabas: «le cheval dicte son jeu». Le secret du patron de Zingaro, c'est d'abord l'écoute des chevaux. Récit de leurs échanges, Libération, 30 dicembre 1997, alla pagina https://www.liberation.fr/culture/1997/12/30/bartabas-le-cheval-dicte-son-jeule-secret-du-patron-de-zingaro-c-est-d-abord-l-ecoute-des-chevaux-re_223449/ visitata il 30 agosto 2021.
- Kafka F. 2001
Racconti [1a ed. 1970], Milano: Mondadori.
- Kafka F. 2009
Romanzi [1a ed. 1969], Milano: Mondadori.
- Kepler-452 2018
Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comoda d'uso, Roma: Sossella.
- Kustow M. 2005
Peter Brook: A Biography, London: MacMillan.
- Lévi-Strauss C. 2008
Il crudo e il cotto (1964), Milano: Il Saggiatore.
- Lévi-Strauss C., Eribon D. 1988
Da vicino e da lontano (1988), Milano, Rizzoli.
- Teatro delle Ariette 2017
La vita attorno a un tavolo, a cura di Massimo Marino, Corazzano: Titivillus.
- Marchiori F. (a cura di) 2005
Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia, Milano: Ubulibri.
- Morizot B. 2020
Sulla pista animale (2018), Milano: nottetempo.
- Nagel T. 1974
"What is it like to be a bat?". *Philosophical Review*. LXXXIII (4): 435-450. Oct 1974. doi:10.2307/2183914.
- Nicolo D. e Casagrande E. 2021
Goodbyes & Goodvibes, alla pagina <https://www.santarcangelofestival.com/goodbyes-goodvibes/> visitata il 12 agosto 2021.
- Nitsch H. 1978
dichiarazioni e definizioni sul progetto dell'orgien mysterien theater, alla pagina <https://www.museonitsch.org/it/omt/dichiarazioni-e-definizioni-sul-progetto-del-lorgien-mysterien-theater/> visitata il 20 agosto 2021.
- Orozco L. 2014
theatre & animals, London: Red Globe Press.
- Pasquini S. 2009
Alla pagina <http://www.teatrodelleariette.it/nc2009-primavera-padre.html> consultata il 29 agosto 2021.

Pirillo A. 2010

L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica, intervista a Romeo Castellucci, "Le reti di Dedalus", alla pagina http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/maggio/INTERVISTE/1_castellucci.htm, consultata il 12 agosto 2021.

Ponte di Pino O. 1995

"L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in *il Patalogo 18, Annuario dello spettacolo 1995*, Milano: Ubulibri.

Ponte di Pino O. 2013

Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio, Milano: doppiozero-Ubulibri,

Ponte di Pino O. 2021

Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo nell'era del digitale, Milano, FrancoAngeli.

Porcheddu A. (a cura di) 2014

Teatro Stalla. Animali, uomini, dei, Bergamo: Moretti e Vitali.

Quammen D. 2020

L'albero intricato, Milano: Adelphi.

Regan T. 1990

I diritti animali (1983), Milano: Garzanti.

Roussange G. 2021

L'Ecocirque veut renouveler le cirque classique, sans animaux, "Les Echos", 12 febbraio 2021 alla pagina <https://www.lesechos.fr/pme-regions/hauts-de-france/lecocirque-veut-renouveler-le-cirque-classique-sans-animaux-1289857>. Consultata il 3 luglio 2021.

Scabia G. 2011

Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura (1976), Meran/Merano: Edizioni Alphabeta Verlag.

Scabia G. 2021

Scala e sentiero verso il Paradiso. 30 anni di apprendistato teatrale attraverso l'università, a cura di Francesca Gasparini e Gianfranco Anzini, Firenze: la casa Usher.

Sgorbani M. 2013

Innamorate dello spavento. Blondi, Eva, Magda e lo spavento, Corazzano: Pisa.

Singer P. 1987

Diritti animali, obblighi umani, Torino: Gruppo Abele.

Singer P. 1991

Liberazione animale, Milano: Mondadori.

Taviani F. 1986

"Macello ovvero La mossa del cavallo. Come i media

creano uno scandalo", in *il Patalogo 9. Annuario 1986 dello spettacolo*, a cura di Franco Quadri, Milano: Ubulibri.

Vallortigara G. 2021

Pensieri della mosca con la testa storta, Milano: Adelphi.

Von Frisch K. 1927

Aus dem Leben der Bienen, Berlin: J. Springer.

Von Frisch K. 2012

Il linguaggio delle api (1950), Torino: Bollati Boringhieri.

Wietz H. 1974

Joseph Beuys: I Like America and America Likes Me (documentario), 35'.