

Animot

L'ALTRA FILOSOFIA

numero undici / 2021



Animot. L'altra filosofia

è una rivista accademica edita da Safarà Editore
patrocinata dall'Università degli studi di Torino entro il progetto SIRIO

Direzione Responsabile
MACRI PURICELLI

Direzione Editoriale
CRISTINA PASCOTTO

Direzione Scientifica e Segreteria di Redazione
GABI SCARDI E VALENTINA AVANZINI

Comitato Scientifico e Consulenti

Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano); Martin Böhnert (Universität Kassel); Petar Bojanić (IFdI – Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Belgrado); Domenica Bruni (Università degli studi di Messina); Leonardo Caffo; Mario Carpo (The Bartlett school of Architecture, Londra); Felice Cimatti (Università degli studi della Calabria); Alberto Cuomo (Università degli studi di Napoli); Josephine Donovan (University of Maine); Maurizio Ferraris (Università degli studi di Torino); Luca Illetterati (Università degli studi di Padova); Patrick Llored (Université de Lyon); Roberto Marchesini (SIUA); Marco Mazzeo (Università degli studi della Calabria); Francesca Michelini (Universität Kassel); Pietro Perconti (Università degli studi di Messina); Monika Pessler (Sigmund Freud Museum, Vienna); Giacomo Pirazzoli (Università di Firenze-DiDA e crossinglab.com); Nigel Rothfels (University of Wisconsin-Milwaukee); Valentina Sonzogni; Massimo Tettamanti (I-care).

Animot. L'altra filosofia è una rivista (cartacea e digitale) tematica semestrale: consultare il *Call for Papers* sul sito <http://animot.it> per inviare una proposta. Proposte di curatela o invii di articoli svincolati dalle tematiche, per la sezione di "varia", vanno inviati a animot.redazione@gmail.com.

Animot. L'altra filosofia segue la politica della peer-review con doppia revisione cieca: i contributi inviati saranno pubblicati, eventualmente, solo dopo tale procedura di revisione. A seconda del tema monografico scelto, Animot si riserva di pubblicare articoli su invito.

Per contatti e info, consultare il sito: <http://animot.it>

La pubblicazione di questo numero di *Animot* è stata possibile anche grazie al generoso contributo di LAV - Lega Anti Vivisezione, che ha devoluto parte del 5x1000 dei suoi soci a questo progetto editoriale.

Registrato presso il Tribunale di Pordenone con il numero 68.

ISSN 2284-4090

ISBN 978-88-32107-09-8

Proprietà letteraria riservata

Animot

L'ALTRA FILOSOFIA
numero undici / 2021

L'arte per l'altro, ancora (Vol. 2)
a cura di Gabi Scardi con Valentina Avanzini

 SAFARÀ

In copertina:

Disegni di Wurmkos (laboratorio di arti visive)

INTRODUZIONE di Gabi Scardi e Valentina Avanzini	—————●	p. 9
IF I WERE YOU di Maria Papadimitriou	—————●	p. 12
“NOI”: SIAMO <i>QUI</i> INSIEME, NON SIAMO LA STESSA COSA di Rosi Braidotti	—————●	p. 16
STORIA DI UN ABBRACCIO (FRA SPECIE) Petrit Halilaj intervistato da Gabi Scardi	—————●	p. 26
DANZARE ATTRAVERSO. DIALOGHI INTERSPECIE NEGLI <i>ZOO MANTRAS</i> DI SIMONE FORTI Simone Forti intervistata da Maria Paola Zedda	—————●	p. 36
INTERVISTA CON DIANA THATER Diana Thater intervistata da Lynne Cooke	—————●	p. 44
THE DIFFERENCE BETWEEN A BIRD AND A PLANE di Laura Malacart	—————●	p. 62
COME POSSO CAMMINARE/NUOTARE/ VOLARE LONTANO CON TE? Yolande Harris intervistata da Roberta Perego	—————●	p. 74

Indice

CANI LENTI _____● p. 92
Franco Vaccari intervistato da Luca Panaro

APRIRE UN CANCELLO _____● p. 100
John Berger

WURMKOS ANIMALE _____● p. 104

I cani, con le loro zampe scattanti, i nasi acuti e una memoria portentosa per i suoni, sono le naturali autorità di frontiera di questi interstizi. I loro occhi, il cui messaggio spesso ci confonde con la sua urgenza muta, percepiscono sia l'ordine umano sia gli altri ordini visibili. È per questo forse che, in tante occasioni e per ragioni diverse, addestriamo i cani a farci da guida.

J. Berger

Commentando la presenza di cani nelle fotografie di Pentti Sammallahti, John Berger parla di *aprire un cancello*, spalancarsi verso altri ordini di visione e di senso: “I cani, con le loro zampe scattanti, i nasi acuti e una memoria portentosa per i suoni, sono le naturali autorità di frontiera di questi interstizi”. Il breve saggio-racconto (che ripubblichiamo qui con un’illustrazione originale di Francesca Consonni) trova posto nella raccolta *Perché guardiamo gli animali*. Aggiungiamo anche: perché ne riproduciamo le forme, perché tentiamo di comprenderne i linguaggi, perché ne imitiamo i movimenti nel tentativo antichissimo di trovare quella figura che da questo mondo ci porti al mondo dell’altro.

Secondo volume dedicato ad arte e animalità, *Animot XI* si dirige tutto verso questo passaggio, scegliendo come guida parole, pensieri e immagini di artisti e artiste che, qui come sempre, hanno prima di tutto il ruolo di ricercatori della via.

Come nel numero precedente, si è voluto dare spazio alla conversazione e al rac-

conto in prima persona che, ripercorrendo un’idea o una pratica, finisce per tracciare non una ma moltissime strade che ci conducono verso il corpo dell’altro-animale, verso l’altro-animale nel nostro corpo.

“L’empatia ti dà troppo potere in una situazione in cui l’altro non può capire e non si cura di essere capito da te. Ma il fatto che il conoscere avvenga proprio attraverso il corpo, come dire - *sentire* i delfini, *sentire* le api - è una cosa completamente diversa, opposta al conoscere a livello intellettuale, o a pensare agli animali attraverso le emozioni, che pure non mi interessa” scrive Diana Thater nella conversazione con Lynne Cooke, tracciando le coordinate di un rapporto io-animale che è un rapporto qui e ora, liberato dalle strutture gerarchiche della comprensione umana. Di corpo e di presenza parla anche Yolande Harris, artista americana che ha fatto della coscienza sonora (*sonic consciousness*) il cuore della propria ricerca. In dialogo con Roberta Perego, parla la lingua delle aquile e delle balene, racconta suoni che non sappiamo di emettere e di quelli capaci di creare nuovi spazi, abissi, case in cui tornare. Petrit Halilaj invece, intervistato da Gabi Scardi, affronta l’animalità con la delicatezza che contraddistingue le sue opere, come una convivenza che re-insegna a vivere la propria identità e le proprie origini, come un linguaggio che gentilmente ricuce le ferite fra sé e sé, fra sé e il mondo.

Accogliamo con gioia anche due voci che con la loro forza hanno lasciato tracce importanti nell’arte del Novecento: Franco Vaccari, che comprende la poesia dei cani

e, senza imporsi su di loro, si fa insegnare come guardare la città; e Simone Forti, che nei movimenti degli animali in gabbia riconosce il proprio dolore e ne ricava un mantra interspecie. Ringraziamo Luca Panaro e Maria Paola Zedda, che hanno intessuto questi dialoghi.

Animot XI è anche un numero di grandi trasformazioni: segna il passaggio di consegne di Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni, ora parte del nostro comitato scientifico, a Gabi Scardi e Valentina Avanzini. Un sogno, un progetto e soprattutto un dono che forse già si riassume nel titolo che Animot XI si porta in eredità. *L'arte per l'altro, ancora (vol. 2)* è una pratica o meglio una direzione che seguiamo con rinnovata urgenza mentre per la seconda volta le pagine di Animot sono scritte nel corso della pandemia, mentre si fa più marcata la differenza tra di chi deve vivere e chi può morire, la linea di demarcazione tracciata con il linguaggio della guerra, della vittoria, della sopraffazione.

If I were you scrive Maria Papadimitriou nella poesia che compone per Animot, aprendo le prospettive di un amore lontano dalle forme antropomorfe. Così anche le parole di Laura Malacart, originariamente parte del videosaggio *The difference between a bird and a plane (in three episodes)*, e qui pubblicate in traduzione italiana, si interrogano su un linguaggio che non ha pronomi per distinguere un uccello da un aeroplano e, con la libertà che è il dono più grande che l'arte ci possa fare, provano a trovarne di nuovi.

Il tentativo di costruire un'altra lingua e un altro sguardo - o il percorso che ci porta a scoprirne di già esistenti ma dimenticate o sommerse - attraversa tutte le pagine di questo volume a partire dalla copertina che, come il quaderno d'artista pubblicato all'interno, è realizzato dal laboratorio di arti visive milanese Wurmoks. Parte del progetto *Wurmoks animale*, nato nel 2005. Scrive il fondatore, Pasquale Campanella: "Non si tratta di andare verso gli animali ma di *andare verso l'animalità*, ciò significa che gran parte del nostro futuro risiede nelle mille opportunità di ibridazione, sta a noi trovare il modo di renderlo possibile. Una donna può pensarsi leone maschio e un uomo può sentirsi una rana femmina. A partire da pulsioni profonde, l'immaginazione del sé può travalicare i generi, le regole del gioco, quelle dello stare in società. Wurmoks sviluppa questa riflessione sostenendo che l'essere ha strati molteplici che lo conducono a una nuova dimensione, in cui tenta di riscattarsi, di darsi una nuova veste in un *divenire-animale*." Una condizione, questa, che Wurmoks pratica nella dimensione della cura e, sempre citando Campanella, della "critica e trasformazione del senso comune".

Ringraziamo inoltre per la possibilità di pubblicare in traduzione un testo di Rosi Braidotti, che nel dolore della pandemia traccia quasi per schizzi le coordinate dell'umanità che stiamo diventando (o vorremmo diventare): capaci di piangere i nostri morti, capaci di organizzarci e immaginarci diversi, fedeli alla vita in noi che non risponde al nostro nome.

Facciamo nostro il suo invito, ringraziando chi scrive, chi traduce, chi legge, gli amici di LAV che ancora hanno deciso di sostenerci con il loro 5x1000, la nostra casa editrice Safarà, Alma Arzilli, Gabriella Calabrese, Francesca Calloni e Francesca Consonni che si prendono cura della nuova vita virtuale in cui Animot impara a navigare.

Infine, ancora grazie a Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni per aver dato vita alla rivista che ora ci affidano e per l'impegno costante a difendere la vita come dono, in tutte le sue forme. Portiamo con noi le vostre parole.

Maria Papadimitriou è un'artista visiva contemporanea greca. Si laurea presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (EN-SBA), Parigi, nel 1989. La sua pratica spazia tra pittura, scultura, installazione, video, fotografia fino a interventi di arte pubblica. I suoi progetti collaborativi e collettivi evidenziano l'interconnessione tra arte e realtà sociale. Insegna al Dipartimento di Architettura dell'Università della Tessaglia, è la fondatrice del T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All), 1998, e del SOUZY TROS Art Canteen. Dal 2017 codirige il Victoria Square Project in collaborazione con l'artista americano Rick Lowe. Nel 2003 ha vinto il premio DESTE per l'arte contemporanea greca e nel 2016 è stata insignita del grado di "Officier dans l'Ordre des Palmes Academiques" dal governo francese. Le opere di Papadimitriou sono state esposte a livello internazionale in istituzioni private e pubbliche, tra cui l'organizzazione NEON, Atene, Grecia (2021), Biennale di Gherdëina, Ortisei, Italia (2020), Fondazione Mario Merz, Torino (2020 -21) e (2019), Museo Cicladico, Atene (2017), Fondazione Onassis New York, (2016), 56a Biennale di Venezia, Italia (2015), Fondazione DESTE, Grecia (2014), Museo d'arte contemporanea, Marsiglia, Francia. (2012), Louisiana Museum of Modern Art, Danimarca (2011), Royal Academy of Arts, Londra (2010-11), The Haifa Mediterranean Biennale, Israele (2010), 10th Lyon Biennial, Francia, Kunsthaus Graz, Austria.(2009), 7th Gwangju Biennale, Gwangju, Korea (2007). 1° Biennale d'arte contemporanea di Salonicco (2007). 1° Bienal de Arquitectura Arte Paisaje de Canarias (2006-7). Padiglione d'arte contemporanea, Milano (2006), Bâtiment d'Art Contemporain, Ginevra (2007). EPO Monaco (2006). MM Projects Rincon, Puerto Rico (2004). Fondazione Olivetti, Roma (2004). Museo Reina Sofia, Madrid (2004). Manifesta04, Francoforte (2003), 25° Biennale di San Paolo (2002)

IF I WERE YOU

MARIA PAPADIMITRIOU

I dreamed I was a fox
If I were a fox I would love my tail

I dreamed I was a butterfly
If I were a butterfly I would fly here and
there sucking your nectar with my sting

I dreamed I was a swan
If I were a swan I would stretch my neck
to reach you

I dreamed I was a cockroach
If I were a cockroach I would wander
around your pipes because I like the dark

I dreamed that I was a dog
If I were a dog I would be loyal and I would
wait for you

I dreamed I was a wild boar
If I were a wild boar I would open roads
in the forest

I dreamed I was a white whale,
If I were a white whale, I would bounce in
the foam of the sea, nostalgic for Captain
Ahab

I dreamed that I was a seagull
If I were a seagull I would run behind your
mast

I dreamed that I was an eagle
if I were an eagle I would desire the peaks
of your mountain

I dreamed I was an ant
If I were an ant I would love the land and
its resources

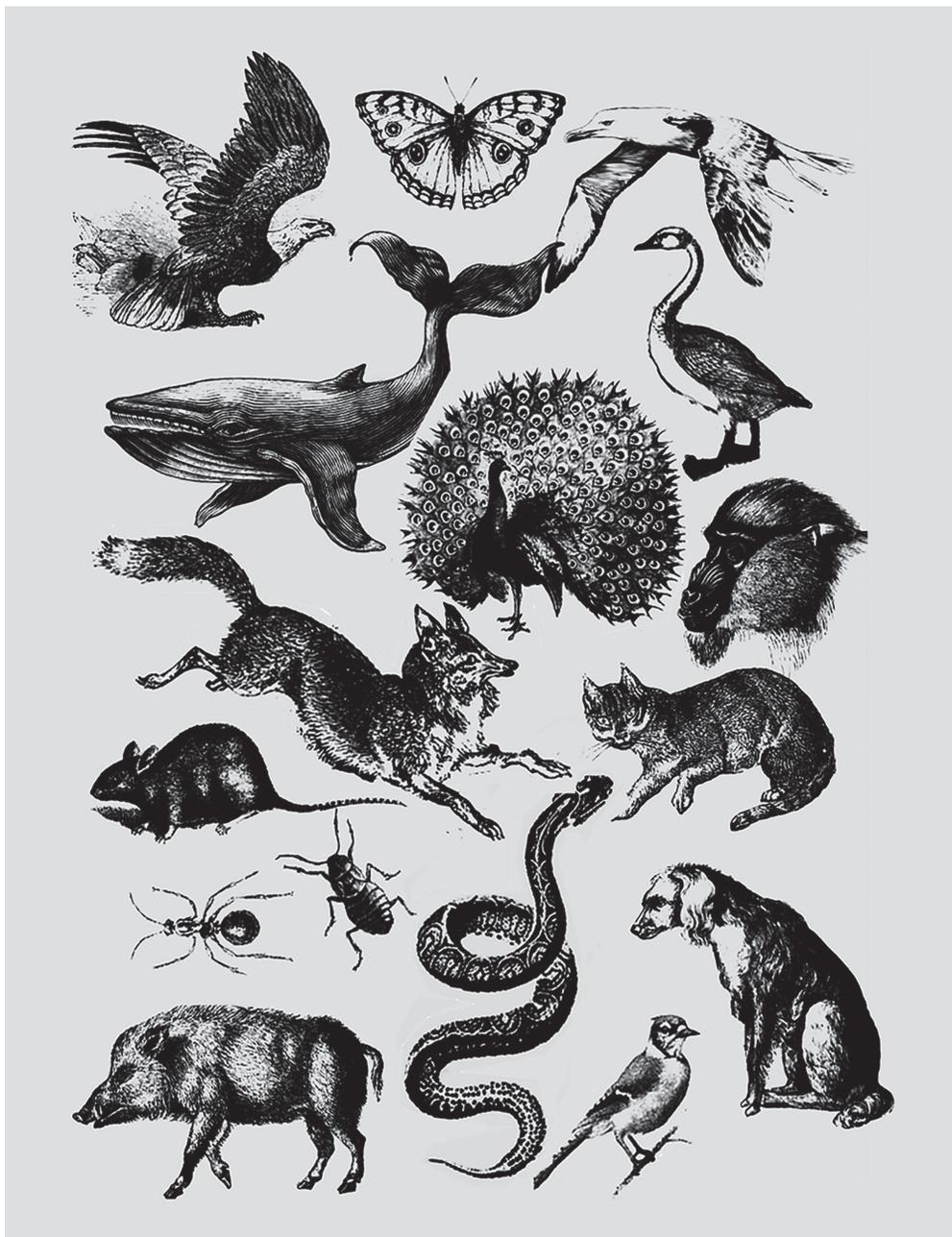
I dreamed that I was a peacock
if I were a peacock I would be in love with
my wings

I dreamed I was a cat
if I were a cat I would sharpen my finger-
nails

I dreamed I was a monkey
if I were a monkey I would laugh at the
evolution of man

I dreamed that I was a snake
if I were a snake lazily I would come to you
and hug you to death

I dreamed I was a sparrow
if i were a sparrow i would love nothing



Maria Papadimitriou, *If I were you*, 2021
Courtesy dell'artista

Rosi Braidotti nata in Friuli, Italia, cresciuta in Australia (B.A. Hons, Australian National University, 1978; Ph.D. Cum Laude.); ha conseguito il dottorato in Francia (Université de Paris, Panthéon-Sorbonne, 1981). Attualmente è Distinguished University Professor e direttore fondatore del Center for the Humanities all'Università di Utrecht (2007-2016). Precedentemente è stata professore e direttore di studi sul femminismo. È stata Fellow dell'Institute for Advanced Study, Princeton (1994-5). Ha conseguito la laurea honoris causa all'Università di Helsinki, nel 2007; e l'Università di Linköping, nel 2013. Nel 2005 ha ricevu-

to un Cavalierato nell'Ordine dei Paesi Bassi. I suoi libri comprendono *Patterns of Dissonance*, Polity Press, 1991; *Soggetti nomadi*, Columbia University Press, 1994 e 2011 (seconda ed.); *Metamorfosi*, Polity Press, 2002; *Transpositions*, Polity Press, 2006; *La philosophie, là où su ne l'attendé*, Larousse, 2009; *Teoria nomade. The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, 2011; *The Posthuman*, Polity Press, 2013 e *Posthuman Knowledge*, Polity Press, 2019. Nel 2016 ha co-editato con Paul Gilroy: *Conflicting Humanities*, Bloomsbury Academic, e nel 2018 con Maria Hlavajova: *The Posthuman Glossary*.

**“NOI”: SIAMO QUI INSIEME,
NON SIAMO LA STESSA COSA**
ROSI BRAIDOTTI

La pandemia Covid-19 è una catastrofe di origine umana, causato dall'interferire eccessivo con l'equilibrio ecologico e con la vita di moltissime specie.

Paradossalmente, il contagio ha portato a un aumento dell'uso della tecnologia e della mediazione digitale, così come a un aumento delle speranze riposte nei vaccini e nelle soluzioni biomediche. Ha quindi intensificato la dipendenza degli esseri umani dall'economia tecnologicamente avanzata del capitalismo cognitivo, che è la radice stessa del problema. Questa combinazione di elementi ambivalenti, riconducibile alla Quarta Rivoluzione Industriale e alla Sesta Estinzione, è un vero e proprio marchio di fabbrica della condizione postumana.

La condizione sottesa a questa pandemia è affettiva. Comporta un'oscillazione emotiva complessa e intrinsecamente contraddittoria – quello che ho chiamato convergenza postumana (Braidotti, 2013, 2019). Un'intensa sensazione di sofferenza che si alterna alla speranza, il dispiegarsi della paura di pari passo con la resilienza, la noia che si fonde con la vulnerabilità. L'eccitazione e l'euforia alla vista delle avanzatissime tecnologie che guidano la Quarta Era Industriale si trasforma in terrore al pensiero dell'enorme costo e dei danni causati dalla Sesta Grande Estinzione, tanto per gli umani quanto per i non-umani che abitano questo pianeta.

Nonostante il cambiamento climatico sia arrivato a rappresentare questo pericolo in modo quasi emblematico e la minaccia nucleare sia lungi dall'essere stata superata, nell'attuale stato di emergenza il centro di tutte le preoccupazioni è la pandemia COVID-19.

Anche prima della rigidità del lockdown, della chiusura dei confini e della crescita del numero dei morti, era palpabile l'intensità e la proliferazione di questa economia affettiva negativa. L'esaurimento e la fatica – un senso ricorrente di disperazione e impotenza – sono diventate, in tutto il mondo urbanizzato e sovrasviluppato, caratteristiche fondamentali del paesaggio psichico contemporaneo. Sono testimoni di quegli sforzi quotidiani – e notturni – di venire a patti con quello che il nostro mondo è diventato e con la complessità del nostro contesto storico.

Affrontare questi temi non è facile. In molti sensi, le parole vacillano, sfuggono. Si può parlare di paura, di dolore, di esaurimento soltanto con un linguaggio ridotto all'ossificazione dei suoi minimi termini, un linguaggio che ha raggiunto il limite estremo della sua possibilità espressiva, approssimandosi sempre di più al silenzio ma senza ancora esserci caduto. Questo affaticamento spirituale arriva quasi a ricercare uno stile neutralizzato, che ha perfezionato la capacità di distaccarsi dai grandi enunciati della teoria di alto livello. Fare teoria su questa catastrofe epidemiologica che si dispiega davanti ai nostri occhi sarebbe osceno e immorale. Non è il momento di grandiose teorizzazioni, ma

di un lutto collettivo, di resistenza affettiva e di rigenerazione. Abbiamo bisogno di piangere i morti, umani e non umani, e non costruire teorie sui loro corpi – sarebbe un abuso vergognoso del nostro potere intellettuale. Ma soprattutto, e prima di ogni altra cosa, abbiamo bisogno di sviluppare nuovi modi di prenderci cura, un’etica relazionale più trasversale, che includa anche i non-umani.

Ci sono così tante cose che dobbiamo accettare e a cui, allo stesso tempo, dobbiamo resistere: l'ondata di disperazione personale e collettiva per questa perdita di vite, le difficoltà date dalle conseguenze socioeconomiche di questo disastro creato dall'uomo, la consapevolezza di tutto ciò che c'era di sbagliato nel vecchio mondo e che ora si è apertamente manifestato. La prima sfida è quindi quella di trovare un linguaggio adeguato a un tale sforzo, un linguaggio che rimanga critico pur nella sua limitata capacità. Abbiamo bisogno di capire e di poter dare conto del dolore del mondo, di quello che sta attraversando questo pianeta ferito, ma questa produzione di conoscenza deve prendere le distanze dalle pretese di una certa tendenza dominante che vede il pensatore, lo studioso e lo scrittore come l'unico e principale creatore di senso. Il clima sociale e affettivo in cui viviamo richiede umiltà e cooperazione ed è antitetico rispetto alla sintesi e alle ingiunzioni autoritarie dell'antropocentrismo.

Quello che mi viene in mente, mentre cerco di rendere conto di questa situazione, è qualcosa di simile a frammenti di

meditazione sul nostro doloroso presente.

Per cominciare: i virus nati dall'interferenza umana con animali e fonti ambientali, come il COVID-19, sono antropogenici e di conseguenza generano discriminazione tanto quanto gli umani. Agiscono come indicatori di massicce disuguaglianze sociali, che le classi politiche neoliberali dominanti erano invece impegnate a nascondere. Ora, la realtà oscena delle conseguenze delle loro politiche di austerità li sta colpendo dritti in faccia: la salute pubblica è una questione profondamente politica. Se è innegabile che il "capitalocene" – l'avidità della società dei consumatori – è responsabile dell'abuso della vita animale che ha prodotto l'infezione dei pipistrelli e ha generato il COVID-19, è altrettanto vero che è la politica neoliberale ad aver posto le basi per la diffusione del contagio, esacerbando le differenze di potere socioeconomico.

In secondo luogo, non tutti gli esseri umani sono uguali e l'umano non è affatto una categoria neutrale. È piuttosto una categoria normativa, che indicizza l'accesso a privilegi e diritti. Gli appelli all'"umano" sono sempre discriminatori: creano distinzioni strutturali e disuguaglianze tra categorie diverse di esseri umani. L'umanità è una qualità che viene distribuita secondo una scala gerarchica centrata sull'idea umanistica dell'Uomo come misura di tutte le cose. Quest'idea dominante è basata sul semplice assunto di superiorità di un soggetto che è: maschio, bianco, eurocentrico, che pratica in modo vincolante eterosessualità e riproduzione, fisicamente

abile, urbanizzato e parlante di un linguaggio standard. Questo soggetto è l’Uomo Razionale che l’attivismo femminista, antirazzista, nero, indigeno ed ecologista critica da decenni.

Esporre gli assunti determinati da dinamiche di potere della categoria dominante dell’umano porta anche alla ricollocazione di quei soggetti che sono venuti a rappresentare gli opposti e gli oppositori dialettici di questa visione egemone e normativa dell’umano. Sono gli altri meno-che-umani, i disumanizzati o gli esclusi dalla piena umanità – questi soggetti appartenenti a una minoranza qualitativa, in realtà sono quantitativamente una maggioranza. Storicamente: l’altro sessualizzato (donne, LGBTQI+), l’altro razzializzato (non europei, indigeni) e l’altro naturalizzato (animali, piante, la Terra).

Con una concomitanza di eventi che caratterizza la straordinarietà del periodo che stiamo vivendo, le voci, le esperienze e le prospettive di questi molteplici altri ci stanno esplodendo intorno. Il potere delle formazioni virali è diventato evidente durante la pandemia, sottolineando l’agentività delle forze non umane e la generale importanza di Gaia come pianeta vivente e simbiotico. Ma, allo stesso tempo, una rivolta contro il razzismo endemico – e quindi virale – è esplosa nel fatidico giugno del 2020, guidata dal movimento *Black Lives Matter*. Nel dispiegarsi di queste molteplici crisi, la politica degli altri sessuali, razziali e naturali si sposta al centro della scena, spingendo da parte il vecchio *Anthropos*.

Terzo: è importante tenere a mente che

una distinzione binaria fra natura e cultura, umani e non umani è stata il fondamento del pensiero europeo a partire dall’Illuminismo e che molte altre culture non adottano questo tipo di partizione (Gibson, Rose and Fincher 2015). Questa è la forza delle visioni e delle concezioni che possiamo imparare dalle epistemologie e dalle cosmologie indigene, dal pensiero postcoloniale e decoloniale e dalla filosofia africana. Molte di queste presuppongono un continuum “multinaturale” fra tutte le specie, che tutte insieme fanno parte di un’idea distribuita di umanità. Ciò significa che tutte le entità sono considerate come detentrici di un’anima, il che suppone una natura umana condivisa che include i non umani. Chiamare questo approccio “animismo”, come hanno fatto le potenze coloniali, significa non coglierne il significato, aggiungendo all’ignoranza una notevole dose di violenza epistemica. Quando si parla di relazioni fra umani e non umani, è ora di cominciare a imparare dal Sud.

Quarto: potrebbe essere necessario un po’ di autocontrollo critico. Una pandemia della portata del COVID-19, riporta al mondo occidentale un’antica verità: che “noi” tutti, umani o altro, ci troviamo insieme in questa condizione planetaria. Ma è anche ora che questo noi eterogeneo e collettivo vada oltre le abitudini rappresentative umanistiche e eurocentriche che lo hanno plasmato, liberandosi anche dell’antropocentrismo filosofico che implica e rafforza. Questo slittamento di prospettiva inaugura il pensiero critico postumano. Non pos-

siamo più, oggi, basarci acriticamente su una centralità dell'umano – come Uomo e come *Anthropos* – per sostenere questi vecchi dualismi. Riconoscere questo non ci getta necessariamente nel caos della non-differenziazione, né tantomeno evoca lo spettro dell'estinzione. Piuttosto, punta in una direzione diversa, verso un'altra terra di mezzo, un altro milieu, che manifesta la consapevolezza che “noi” – tutte le entità viventi – condividiamo la stessa casa, lo stesso pianeta.

Siamo collegati, certo, il che significa interlacciati a livello ecologico attraverso le moltissime interconnessioni che condividiamo all'interno del continuum natura-cultura del nostro milieu terrestre. Ma siamo tremendamente diversi per collocazione geografica e accesso ai diritti sociali e legali, alle tecnologie, alla sicurezza, alla ricchezza e a una sanità decente. I soggetti postumani della contemporaneità possono anche essere intrinsecamente fratturati, ma sono anche tecnologicamente mediati e tecnologicamente interconnessi. È importante sottolineare le differenze materialmente radicate nelle posizioni che ci separano tanto quanto è necessario sottolineare l'intimità condivisa con il mondo che crea un senso di comune appartenenza all'interno di queste reti di relazioni in perenne movimento.

Quinta visione: la teoria femminista è di grande aiuto nel pensare l'uguaglianza con la differenza, la molteplicità delle appartenenze e le fratture nelle strutture di potere, perché evidenzia le radici incarnate, intrinseche e sessuate di tutte le entità

materiali, umani inclusi, e le loro risorse inesplorate. L'importanza del pensiero femminista in tempo di crisi è proprio l'enfatizzare le molteplici prospettive che derivano dall'attenzione all'esperienza vissuta e incarnata. Ma aggiunge inoltre un approccio intersezionale che sottolinea l'inclusione degli assi di analisi come razza, età, classe e abilità fisica. Dare importanza alla corporeità, all'essere incarnato e all'interconnessione è una delle forze delle filosofie femministe, che hanno rimpiazzato le categorie unitarie e discriminatorie, basate su assunti eurocentrici, maschilisti, antropocentrici e eteronormativi, con alternative efficaci. Questo empirismo incarnato e situato in opera nella teoria femminista agisce come una fonte alternativa di conoscenza, metodologie e valori più che mai necessari oggi.

Sesta visione: le teorie indigene e post/decoloniali hanno tantissimo da insegnarci. Non solo sottolineano come, per la maggior parte delle persone sulla Terra, la distinzione natura-cultura non regga, ma anche che la paura della morte e dell'estinzione sia parte integrante delle culture colonizzate. Per molte delle popolazioni indigene, le epidemie, le espropriazioni e le devastazioni ambientali sono state il lascito delle conquiste coloniali, delle appropriazioni degli Europei e della distruzione della cultura delle Prime Nazioni. Catastrofi di questa portata sono una realtà quotidiana per molte persone – sia che pensiamo ai cambiamenti climatici, alla trasmissione intergenerazionale sia che ci riferiamo alla salute pubblica. Ci sono mol-

te cose di cui gli europei devono rispondere.

Economia Politica degli affetti

Alla luce di queste riflessioni, potrei raggiungere una conclusione preliminare: dobbiamo essere lucidi rispetto agli affetti coinvolti nella nostra attuale situazione e, allo stesso tempo, relativizzarli leggermente. Con la stessa lucidità, dobbiamo resistere alle spinte del pensiero apocalittico e dell'abisso dell'autocommiserazione: è il momento di organizzarsi, non di agonizzare. La crisi che stiamo vivendo ci rende più consapevoli di quello che cerchiamo di essere e di quello che siamo in grado di diventare. Rende possibili cartografie del potere e discorsi socialmente efficaci che siano più sottili e più complessi, cioè una rappresentazione più adeguata del punto in cui ci troviamo (Braidotti e Hlavajova, 2018). Questi discorsi devono iniziare col mettere in discussione chi dovrebbe essere quel “noi” e a chi appartiene l'ansia che sta diventando il fulcro dell'attenzione dei dibattiti pubblici rispetto alla crisi.

Accettare la nostra comune esposizione a rischi ambientali e di salute causati dall'uomo è il punto di partenza per un'indagine bioetica finalizzata a valutare questi rischi e ad affrontarli collettivamente e socialmente. Questo approccio esprime una sorta di umiltà epistemologica e reitera la natura interminabile del processo di divenire-umano. Una risposta adeguata a una crisi della portata del COVID-19 richiede esperimenti comunitari per capire in che modo e a quale velocità possiamo

trasformare il modo in cui viviamo. Questo significa affrontare le condizioni negative, le disuguaglianze sociali e ambientali e la responsabilità collettiva verso le popolazioni più esposte e vulnerabili. Questa pratica di creazione di soluzioni comuni attraverso il confronto con verità scomode è centrale per l'etica implicata dall'etica affermativa. È una pratica che sostiene l'azione e l'autocoscienza critica, lavorando su negatività e dolore. L'attivismo proattivo manifesta la capacità condivisa degli esseri viventi di attualizzare e potenziare possibilità diverse.

Questa energia trasformativa è il cuore dell'etica affermativa, che sottolinea il potenziale inesauribile di tutti gli organismi viventi – umani e non umani – di generare interconnessioni molteplici e ancora inesplorate. È l'immanenza di una vita che può essere co-costruita e articolata collettivamente in un mondo condiviso. Ciò che è inesauribile non è certo un'idea di Vita trascendentale ed astratta, quanto piuttosto la capacità ben più paziente di co-costruire socialmente la propria vita insieme a tutti gli altri.

Seguendo la formula degli stoici, una vita non può che essere basata su una costante e amichevole convivenza con il dolore e la sofferenza. Questo, di conseguenza, significa che l'etica è la pratica di estrarre conoscenza e saggezza dalla rielaborazione del dolore. Spinto all'estremo, questo ragionamento ci porta ad affrontare faccia a faccia la mortalità, manifestazione ultima della vulnerabilità. La morte è l'evento doloroso per eccellenza, ma è anche

l'evento che segna il nostro ingresso nella vita. Dobbiamo fare pace con la morte. A livello di consapevolezza, è l'unico evento che è sempre già successo, perché nascere significa divenire mortali. Come tale, è un evento stranamente impersonale. La morte segna il limite estremo del tempo che abbiamo a disposizione, ma essere consapevoli di questo limite può anche rafforzarci, non deve essere una catastrofe. L'etica affermativa ci incoraggia ad allenarci per trarre il più possibile dalle nostre possibilità e capacità e quindi a diventare la versione più affermativa possibile di quello che potremmo essere, attraverso il dolore e il riconoscimento della morte.

La resistenza postumana deve mobilitarsi per la composizione e la costruzione collettiva di forme affermative di azione e solidarietà e deve essere in grado di attivare la propria forza generativa. Oggi, molte vite sono l'oggetto di bio e necropolitiche, condannate alla pulizia etnica o al massacro, a essere uccise senza che il loro assassinio sia ritenuto responsabile della loro morte. Pensiamo ai rifugiati che muoiono ai limitari della fortezza Europa o sull'isola di Manus. Siamo vulnerabili ai virus e ad altre malattie, agli effetti del cambiamento climatico e a molte altre catastrofi – molte delle vite a questi rischi non sono umane. Ma la nostra vita condivisa, nel senso di una forza inumana, antropocentrica (che chiamo *zoe*) eccede questa condizione negativa, perché *zoe* esiste indipendentemente dagli umani.

Molti rimangono colpiti da come, anche nel mezzo di questa pandemia, stia arri-

vando la primavera: sbocciano i fiori, la terra continua a crescere. Nonostante tutto.

Gli uomini non sono il centro della creazione. Questa è la grandezza del pensiero affermativo come filosofia laica e materialista del divenire. È una forza generativa inesauribile che ha il potenziale per trasformare le vite in luoghi di resistenza – tutte le vite, non solo quelle umane. La vita è una forza generativa ben al di sopra, al di sotto e oltre quello che noi umani ne abbiamo fatto. Le prospettive *zoe-geo-* e tecnologiche che stanno al centro di questa eterogenea definizione sono luoghi di resistenza e offrono alternative alle devastazioni della necropolitica e alla trappola della gestione biopolitica della vita come capitale.

Ma è un compito immenso. Fatica, paura e disperazione si sovrappongono e si accumulano, producendo una sensazione di profonda impotenza. Questo restringersi dell'orizzonte della possibilità di azione è sintomo della negatività dei nostri tempi. La negatività si esprime in un offuscamento sociale e psicologico del senso di possibilità, che innesca una frammentazione sistemica e una frantumazione della nostra capacità relazionale. Questo indebolimento del nostro desiderio d'azione alimenta spesso un appello a poteri esterni ad assumersi il compito di decidere come le nostre vite debbano essere vissute. Questa negatività, di fatto, porta a un ridimensionamento della nostra stessa capacità di agire in modo consapevole nel mondo in cui ci troviamo, semplicemente perché

farlo è troppo doloroso. Abbiamo bisogno di dosare quanto ne possiamo sopportare prima che diventi troppo. L'essere-troppo è una delle fonti di esaurimento che caratterizza gran parte della nostra condizione attuale.

Ciò che è inesauribile, invece, è il desiderio di continuare a vivere, nonostante tutto. Questa è l'essenza intrinseca – o potenza – di tutti gli esseri viventi: la vita in me che non risponde al mio nome. L'essenza vitale dell'esistenza non deve essere data per scontata o sacralizzata in termini religiosi. Rimane materialista e atea. “È soltanto vita” esprime un profondo senso di appartenenza a un mondo comune, a quel mondo che abbiamo in comune. Il desiderio di portarlo avanti è il legame fragile ma irreprensibile che connette tutti gli esseri viventi. Produrre un boato di energia per lo più impercettibile o non percepito e tuttavia indispensabile.

Ciò che è inesauribile è la nostra capacità, perfino il nostro potere, di differire tanto fra di noi quanto nella nostra stessa interiorità. Possiamo toglierci da questa situazione degradante, affrontare i tanti livelli del nostro esaurimento e costruire insieme piattaforme diverse per il divenire. Questa pratica trasformativa può essere realizzata solo collettivamente, tutti insieme, come soggetti trasversali di un'era postumana. Lo sfinimento condiviso si trasforma così in una più profonda saggezza riguardo a cosa si arriva davvero a conoscere nel momento in cui si affrontano cambiamenti improvvisi in territori poco familiari. Si sa che la Vita va avanti e

non si cura delle pretese e delle aspettative umane. “Noi” ci troviamo in tutto questo come un insieme trasversale che agisce collettivamente: “Noi”-che-non-siamo-una-unica-e-identica-cosa-ma-siamo-insieme-in-questa-convergenza.

L'artista di Melbourne Patricia Piccinini (2020) ha esemplificato questo punto con una campagna di arte pubblica che aveva come protagonista un ragazzo-pipistrello. Saremo capaci di diventare cuori postumani davvero capaci di cura? Siamo pronti a invertire insieme questa rotta? Di diventare un “noi” – un popolo ancora a venire?

Articolo apparso per la prima volta con il titolo “We”? *Are In This Together, But We Are Not One and the Same in Journal of Bioethical Inquiry*, volume 17, 465–469 (2020)

Traduzione di Valentina Avanzini



Is
there
room
in our
hearts?

Patricia Piccinini
Shadowbat, 2019
silicone, fiberglass, hair
48cm x 58 x 50 cm
Courtesy dell'artista

Petrit Halilaj (1986 Kostërrc, Kosovo) vive e lavora tra Germania, Kosovo e Italia. Il suo lavoro è profondamente legato alla storia recente del suo paese e alle conseguenze delle tensioni politiche e culturali nella regione. Pur confrontandosi con una memoria collettiva, il suo lavoro nasce spesso da un'esperienza personale, è il risultato di un processo intimo e di un momento condiviso con qualcuno che ama. Il suo modo unico, e a volte irriverente, di confrontarsi giocosamente con l'essenza della realtà si traduce in una profonda riflessione sulla memoria, la libertà, l'identità culturale e la vita. Nel 2013, Halilaj ha rappresentato il Kosovo per la prima apparizione del paese alla Biennale di Venezia. Nel 2017 è stato invitato a partecipare alla 57a Biennale di Venezia dalla curatrice Christine Macel, dove ha ricevuto la Menzione Speciale dalla Giuria. Nel 2017 ha ricevuto il Pre-

mio Mario Merz, da cui è derivata un'importante commissione che ha presentato nel 2018 al Zentrum Paul Klee, Berna e alla Fondazione Merz, Torino. Attualmente è professore all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, Francia, dove divide la classe con Alvaro Urbano.

Fra le mostre personali ricordiamo Tate St. Ives, UK (prossimamente) Palacio de Cristal, Museo Reina Sofia, Madrid (2020); *Shkrepëtima*, Fondazione Merz, Torino (2018); *Hammer Projects: Petrit Halilaj*, Hammer Museum, Los Angeles (2018); *Shkrepëtima*, Paul Klee Zentrum, Berna (2018); *Shkrepëtima*, Performance, Runik, Kosovo (2018); RU, New Museum, New York (2017); *Space Shuttle in the Garden*, Pirelli HangarBicocca, Milano (2016); *ABETARE*, Kölnischer Kunstverein, Colonia (2015); *She fully turning around became terrestrial*, Bundeskunsthalle, Bonn (2015).

STORIA DI UN ABBRACCIO (FRA SPECIE)

**PETRIT HALILAJ INTERVISTATO
DA GABI SCARDI**

GS: Credo che gli animali siano sempre stati presenti e importanti nella tua vita. Spesso, per esempio, parlando della tua infanzia citi galline, canarini, uccelli selvatici e farfalle. Di fatto, davanti al tuo lavoro lo spettatore avverte un sentimento di vicinanza e empatia. Potresti spiegare in che modo ti relazioni agli animali, che tipo di legame tendi a creare? Cosa hanno significato per te gli animali nel passato e cosa significano ora?

PH: Gli animali sono sempre stati presenti nella mia vita. Ho passato parte della mia infanzia in campagna e sono sempre stato a stretto contatto con loro, sin da quando ero bambino, specialmente con le galline. Penso che questa esperienza non sia stata fondamentale solo per la mia infanzia, ma in generale per il modo in cui ho imparato a comprendere il mondo, dal momento che ho sviluppato sistemi per comunicare con gli animali molto prima di cominciare a parlare.

Fin da quando ero molto piccolo, era chiaro che non c'entrassi molto con la struttura patriarcale della società del Kosovo. La società sembrava cercare di affermare un'idea di mascolinità con cui non ero allineato. Mi chiedevo come fosse possibile che una cosa che a me veniva così naturale fosse percepita come così sbaglia-

ta. Spinto da questa pressione, ho cominciato a modificare il mio comportamento, capendo sempre di più che stavo venendo plasmato dal modo in cui ero tenuto a comportarmi in quel determinato ambiente; ho cominciato ad avvertire che quell'ambiente mi stava pian piano separando da me stesso, o da una parte di me stesso che era più autentica di quella che stavo creando artificialmente. Già allora mi sembrava che l'unico modo per essere accettato fosse fingere. Così mi rivolgevo agli animali, che pure hanno le proprie regole e gerarchie, ma mi sembrava che fossero regole più chiare e dirette di quelle umane. Mi sentivo estremamente vicino agli animali.

Il complesso processo che ci porta ad alterare il nostro comportamento sotto una pressione esterna non si decostruisce facilmente. Impariamo ad assecondare delle aspettative sociali e arriviamo perfino a provare un certo godimento nel "performare" questo ruolo e finiamo per abitarci. E quando finalmente ti senti abbastanza forte da poter prendere le tue decisioni da solo, può risultare molto difficile ritrovare il vero sé. Per me, giovane uomo omosessuale del Kosovo, la scelta di trasferirmi a Berlino è stata guidata proprio dalla necessità di riaffermare quella connessione, e la mia soluzione (come quella di molti altri) è stata quella di allontanarmi da tutto ciò che aveva inizialmente causato quella disconnessione. Credo che molte persone con un'esperienza simile alla mia possano identificarsi con questa necessità di ritrovarsi al di fuori della società in cui hanno vissuto. Nel corso di questo processo per-

sonale ho sempre guardato agli animali come all'unico elemento immutabile di una realtà che, al contrario, era in continuo cambiamento (sia a livello personale, sia per la trasformazione economica e sociopolitica che il Kosovo stava attraversando). La mia relazione con loro era quindi non solo affettiva, ma anche basata su una continuità.

Un lavoro che forse riassume bene la mia iniziale relazione con gli animali è *They are Lucky to be Bourgeois Hens II* (2009). Per costruire questa scultura, ho chiesto a mio padre, ai miei fratelli, ai miei vicini e ai miei amici di costruire una navicella spaziale di legno per le galline, con l'interno dipinto in blu di Klein. Loro l'hanno costruita allontanandosi dai miei disegni e utilizzando solo materiali recuperati. L'idea veniva da una discussione con mia sorella sulla possibilità di provocare un cambiamento nella società agendo su un elemento anche piccolo del nostro coinvolgimento in ciò che ci circonda. Il dialogo con la mia famiglia non è sempre semplice a causa delle mie scelte di vita, ma anche perché spesso il linguaggio verbale non riesce nel suo intento. Chiedere di accettare le mie scelte in modo diretto sarebbe stato estremamente difficile, ma chiedere di aiutarmi a creare una situazione migliore per le galline (o comunque fare qualcosa per loro) era un modo pratico per impegnarsi insieme in una piccola trasformazione. Così le galline sono diventate astronauti pronti a scoprire mondi ancora da inventare, ma in qualche modo questo si collegava anche al mondo in cui

abbiamo cominciato a guardare al nostro pianeta dopo che abbiamo potuto vederlo dallo spazio – questa nuova prospettiva ci ha fornito una comprensione di gran lunga maggiore dell'eccezionalità della vita e della scarsità delle risorse di cui noi (tutte le forme di vita) abbiamo bisogno per sopravvivere.

Molti dei tuoi progetti passati implicavano il rapporto con animali viventi. Hai anche vissuto con dei galli. Un processo molto diverso dal semplice osservare, studiare, rappresentare gli animali o oggettificarli. Quali sono le implicazioni del lavoro con animali vivi?

Come accennavo prima, il mio modo di relazionarmi agli animali ha subito una grande trasformazione negli ultimi anni. Se un tempo le mie mostre prevedevano animali vivi (per quanto io li abbia sempre trattati con grande cura e rispetto, cercando sempre di assicurare loro le migliori condizioni possibili), oggi preferisco creare le condizioni per una convivenza volontaria, senza forzarli – nemmeno leggermente - a cambiare le loro abitudini per poter momentaneamente possedere la loro presenza per le mie opere.

Penso che la mostra *To a Raven and Hurricanes That From Unknown Places Bring Back Smells of Humans in Love* (poco tempo fa al Palacio de Cristal) ne sia un buon esempio. Lì, ho deciso di aprire le finestre (che normalmente sono serrate) e piazzare del mangime in zone specifiche, in modo

da invitare esplicitamente uccelli, insetti e altri esseri viventi all'interno dello spazio, tutti quelli che abitano o semplicemente passano per Retiro Park. Questo gesto porta con sé un messaggio politico che mi sembra fortemente connesso alla storia del Palacio de Cristal: volevo creare uno spazio che superasse l'impossibilità che molti di noi affrontano quotidianamente, quando la loro identità e la loro soggettività vengono dimenticate, calpestate o brutalmente represses – dalla famiglia, dagli amici, dalla società, dalla politica... la mostra è quindi diventata il punto di partenza per riflettere sulla condizione di esclusione a cui sono sottoposti molti di noi, ma anche un luogo per rivendicare l'importanza di celebrare forme diverse di amore, cura e parentela, sia fra gli umani che fra specie diverse.

Le principali interpretazioni della relazione umano-animale sono basate sulla nozione di alterità vs identificazione. Come articoli la tensione fra questi due concetti?

La mia opera *History of a Hug* (2020), esposta al Palacio de Cristal, è un corvo bianco che incarna questa tensione e questo conflitto tra identificazione e alterità. Il corvo bianco non cambia per essere accettato, non diventa nero come gli altri corvi per essere accolto, e incarna lo sforzo a cui alcuni di noi devono sottoporsi per essere accettati come sono, rifiutando di essere obbligati a cambiare, a nascondersi, a camuffare o negare la propria identità. Il

corvo bianco che stringe un palo del fieno fa direttamente riferimento a una storia personale: il lungo abbraccio che mio nonno avrebbe voluto dare quando ha scoperto che sarebbe diventato padre. Ma in Kosovo, specialmente nel passato, mostrare le proprie emozioni in pubblico poteva essere interpretato come un segno di vulnerabilità, e non era ben accetto. Quindi mio nonno abbracciò il palo fin quasi a romperlo.

Al di là di questi aneddoti personali che riguardano l'identità, penso agli uccelli anche in relazione alla nostra crescente ossessione con i confini: la migrazione diventa un problema piuttosto che qualcosa di necessario. Credo che il concetto stesso di rifugiato e migrazione rispetto alla crisi in corso andrebbe messa profondamente in discussione: guardando agli uccelli e al modo in cui migrano, ci rendiamo conto che solo superficialmente possiamo associare il volo alla nostra idea di libertà. Invece, in molti casi, la migrazione è essenziale alla vita. Non è una scelta libera, ma una necessità che comporta sforzi e perdite tremende.

Se pure non proietti necessariamente aspetti antropomorfi sugli animali, è chiaro come il tuo lavoro si spinga oltre la rappresentazione e assegni loro significati metaforici. Nel tuo lavoro la presenza animale è sempre profondamente connessa con le tue principali tematiche, come il rapporto tra individuo e identità nazionale, con implicazioni

autobiografiche da una parte e geopolitiche dall'altra. E l'idea di delocalizzazione e allontanamento rispetto al desiderio di sentirsi a casa (un riassunto velocissimo della ricchezza e profondità del tuo lavoro!). Penso ad esempio al tuo meraviglioso progetto sul Museo di Storia Naturale. Puoi parlarci di questo progetto, i suoi significati e le sue implicazioni, la sua relazioni con le tensioni politiche della regione da cui provieni? Considerando che, al di là di tutti questi significati, penso che quest'opera sia un modo straordinario per raccontare la natura di un museo.

Poisoned by Men in Need of Some Love (2013) è un corpus di opere creato dopo molti anni di ricerche e discussioni sulla possibilità di conservare memorie e attività di istituzioni culturali che non sono più di pubblico dominio. L'ex Museo di Storia Naturale di Pristina (1951 – 2001), contava nella sua collezione più di 1800 animali imbalsamati che offrivano un ricco panorama della vita animale endemica, incluse anche alcune specie molto rare. La caduta del comunismo e la fine dello Stato Socialista dopo il 1989 hanno portato a un conflitto etnico, tensioni culturali e a una guerra che ha gettato il paese, le persone – e alla fine anche i loro musei – nel caos più profondo. Nel 2001, un decreto ufficiale ha ordinato la rimozione dell'intera collezione del museo. Per immagazzinarla è stato costruito un muro che separava gli animali dal pubblico. Ma, a volte, togliere dalla vista significa anche cancellare dalla memoria.

Per quest'opera, ho chiesto e ottenuto che il muro che nascondeva gli animali venisse distrutto. Ho assistito al processo e l'ho ripreso (in parte di nascosto), nel tentativo di ripristinare quella memoria che era stata cancellata con l'occultamento e, in parte, con la distruzione di questa collezione. Essendo stati trascurati per così tanti anni, ho ritrovato questi animali in completa decadenza. La maggior parte era coperta di muffa e alcuni erano quasi iriconoscibili. L'opera è un tentativo di riabilitazione del ricordo di storie che sono state nascoste e, per estensione, di un'intera cultura che negli anni è stata ridotta al silenzio. Riflette sul ruolo del museo come un'istituzione per la conservazione della memoria, e sulle gerarchie che questa conservazione persegue (che cosa è reso visibile e che cosa invece viene nascosto, e chi lo decide). Tutte cose che nel corso della storia possono cambiare velocemente e in modo estremamente drammatico. Questa particolare collezione di animali dimenticati è diventata per me un grande simbolo di resistenza di una cultura e della sua identità che lotta per non essere dimenticata.

Nel tuo lavoro, crei installazioni che funzionano come una specie di nuovo habitat dove gli animali possono vivere per un certo lasso di tempo. È il caso del grande nido creato per la Biennale di Venezia, del pollaio/navicella spaziale e di molti altri. Cosa significa per te creare spazi che possano essere realmente abitati da esseri viventi?

La mia relazione con la natura e con gli animali è cambiata moltissimo nel corso degli anni. In alcuni dei miei vecchi progetti, portavo animali vivi ad abitare temporaneamente lo spazio della mostra e, nonostante cercassi di assicurare loro le migliori condizioni possibili, erano comunque inseriti all'interno di una struttura che non avevano scelto. Erano semplicemente "tenuti lì". Nella mia ultima mostra al Palacio de Cristal (Madrid) invece, ho invitato gli animali a far parte della mostra semplicemente aprendo le finestre e disponendo del mangime in alcune zone particolari. Gli animali sono liberi di entrare e uscire quando vogliono. Questa trasformazione nel mio rapporto con gli animali riflette in qualche modo quello con la mia identità: oggi sono felice di essere quello che sono e non mi sforzo di essere qualcosa che invece non sono. Per lo stesso motivo, probabilmente, non sarei più capace di forzare gli animali a fare qualcosa che io vorrei che facessero e a comportarsi come io vorrei che si comportassero.

– come le falene e le galline borghesi che menzionavi. L'opera *Untitled (for Felix)*, 2020, è un omaggio a Felix González Torres. In questo caso, è una semplice scultura a essere profondamente trasformata a livello metaforico: apro il cuscino e libero le piume d'uccello all'interno. Il cuscino apparteneva al mio partner, Alvaro, anche lui un artista. Le istruzioni per quest'opera sono solo due: il cuscino deve appartenere a una persona amata e le piume devono essere poi raccolte in un angolo – un riferimento visivo diretto all'opera di Felix. Come per la mostra al Palacio de Cristal, quest'opera si ispira alla mia storia personale e al mio desiderio di celebrare la mia unione con Alvaro, ma, per estensione, diventa un invito a tutti a vivere e celebrare ogni forma di amore, parentela o unione, senza dimenticare che, quando si parla di amore, la celebrazione è solo il punto di arrivo raro e prezioso di un cammino lungo e complesso.

Traduzione di Valentina Avanzini

Sto pensando alle tue galline borghesi: poesia + senso dell'umorismo + commento sociale... e le falene: metamorfosi, occultamento, vite passate al buio: una sorta di travestimento che è anche una prigionia? Che altro?

Penso che una delle mie opere più recenti sintetizzi bene questa relazione fra occultamento e liberazione, integrando altri aspetti già presenti nei lavori precedenti



To a raven and hurricanes that from unknown places bring back smells of humans in love.
Installation view at Palacio de Cristal,
Museo Reina Sofia, Madrid, 2020
PH: Imagen Subliminal

The History of a Hug.
Installation view at Palacio de Cristal,
Museo Reina Sofia, Madrid, 2020
PH: Imagen Subliminal



I'm hungry to keep you close. I want to find the words to resist but in the end there is a locked sphere. The funny thing is that you're not here, nothing is.
Installation view Kosovo Pavillion,
Biennale di Venezia, 2013
PH: Roberto Marossi



They are Lucky to be Bourgeois Hens II, 2009.
Wood, paint, electricity, chickens.



Poisoned by men in need of some love (Marmaronetta), 2015-2019, iron, cow excrement, soil, glue, brass structure (detail)



Bourgeois Hen, 2009, drawing on paper



Poisoned by men in need of some love.
Installation view at Kunst und
Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland, Bonn, 2015
PH: Simon Vogel



Uccelli nel Palacio de Cristal, Museo Reina Sofia, Madrid, 2020

All images courtesy: the artist, ChertLüdde, kamel mennour

Simone Forti nata a Firenze (Italia) nel 1935, è artista, coreografa e scrittrice italo-americana. Con le sue opere, ha delineato una ricerca pionieristica nel panorama della danza americana del 900, attraverso un profondo lavoro di esplorazione nel campo della sperimentazione del movimento e dell'improvvisazione. Di famiglia ebrea, fugge dall'Italia, per timore delle leggi razziali, prima in Svizzera e poi negli Stati Uniti nel 1938. Qui studia con la coreografa Anna Halprin, Martha Graham e Merce Cunningham. Del 1960 sono le sue *Dance Constructions*. Prende parte alla scena sperimentale della Judson Dance Theater a New York, insieme ai maggiori esponenti della postmodern dance americana, Trisha Brown, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Si trasferisce a Roma verso la fine degli anni '60, dove collabora con la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini ed elabora la serie *Zoo Mantras*. Tornata negli Stati Uniti negli anni '70, crea insieme a Charlemagne Palestine *Illuminations* e prosegue un percorso artistico costellato di importanti collaborazioni con artisti e coreografi quali Dan Graham, Steve Paxton, Trisha Brown e compositori come Peter Van Riper e La Monte Young.

Maria Paola Zedda è curatrice nell'ambito delle performing art e dei linguaggi di confine tra danza, performance e arti visive. Dal 2011 dirige e cura festival e manifestazioni legati ai linguaggi del contemporaneo tra cui Cagliari Capitale Italiana della Cultura 2015, *Camposud*, *Le Alleanze dei Corpi*, *Mappe - Sguardi sui confini*, *V_AIR - Vimercate Art in Residence* per il Museo MUST di Vimercate. Dal 2013 è co-direttrice artistica di Across Asia Film Festival, festival cinematografico incentrato sui linguaggi innovativi della scena asiatica contemporanea. È autrice del libro *Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica* per Editoria & Spettacolo. Scrive su *Artribune*, *Alfabeta*, *Antinomie*.

**DANZARE ATTRAVERSO.
DIALOGHI INTERSPECIE
NEGLI ZOO MANTRAS
DI SIMONE FORTI**

**SIMONE FORTI INTERVISTATA
DA MARIA PAOLA ZEDDA**

La divisione della vita in vegetale e di relazione, organica e animale, animale e umana passa allora innanzitutto all'interno del vivente uomo come una frontiera mobile e, senza questa intima cesura, la stessa definizione di ciò che è umano e di ciò che non lo è non sarebbe probabilmente possibile

Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*¹

Il più piccolo degli orsi bruni, una femmina, era impegnato in una sorta di passeggiata in un ampio spazio con una grotta sul retro. (...) Da lì, intraprendeva varie traiettorie, che quasi sempre percorreva nella stessa sequenza.

Mi colpì il fatto che fosse in grado di regolarizzare un itinerario in cui poteva improvvisare delle variazioni.

(...) Dal mio lato del fossato, cercai di rispecchiarmi nei suoi movimenti e di imparare la sua danza imitandola al meglio. Ma presto si rese conto che stavo danzando con lei, terminando la sua prova, si avvicinò il più possibile, stracchiando il suo lungo collo e fiutando nella mia direzione

Simone Forti, *L'orso allo specchio*²

.....
1 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

2 Simone Forti, *L'orso allo specchio*, a cura di Simone Forti, Andrea Wiarda, Kunstverein Publishing, Milano, Vleeshal, Middelburg, 2020

Simone Forti è artista, coreografa, ricercatrice, tra le figure più rilevanti della danza contemporanea. Delle cosiddette *tersicore in sneakers*³, pioniera della *post-modern dance* americana che si è sviluppata negli anni '60 in quel laboratorio di pensiero e azione che fu il Judson Theatre, ha rappresentato forse lo sguardo più eversivo, sfuggente alle regole e a ogni forma di normativizzazione del movimento. La sua opera ha contribuito a interrogare il corpo rispetto all'ambiente, agli oggetti e al suono e a ridefinire quello che oggi chiamiamo danza, attraverso una ricerca che si traduce in forme diverse - disegni, performance, scritti, coreografie, video - e che vede nella singolarità e nell'irriproducibilità dell'esperienza e del *sentire* il centro della sua indagine.

In questo percorso di natura potremmo dire sentimentale è stato fondamentale l'incontro con l'animale non umano, che ha caratterizzato in particolare le prime creazioni, appena successive alle *Dance Constructions*⁴, corpus di performance che invece vedevano come oggetto di indagine centrale la struttura e la risposta reciproca tra corpi e oggetti, un atto di architettura vivente e negoziazione continua tra regola e improvvisazione.

L'incontro con l'animale rivoluzionò la ricerca sul movimento, in assonanza con la resistenza nei confronti delle dinami-

.....
3 Il riferimento è al testo seminale di Sally Bane, *Terpischore in Sneakers - Post-Modern Dance*, Wesleyan Paperback, 1987

4 Di queste fanno parte *Seasaw*, *Huddle*, *Accompaniment for La Monte's "2 sounds*, per citare solo le principali.

che espressioniste (Martha Graham) o astratte (Merce Cunningham) della danza americana postbellica che Forti trovava rigidamente formali, e di cui rifuggiva l'approccio, per la loro aderenza alla tecnica, inflessibile sull'isolamento degli elementi del corpo e sulla dimostrazione dell'abilità del danzatore.⁵

L'avvicinamento all'animale rese possibile il ciclo di performance *Zoo Mantras*, una serie di "preghiere" in movimento, di dialoghi interspecie attraverso i corpi che irrompono nella pratica artistica di Simone Forti, quasi come un manifesto, ponendo una serie di domande sul confine tra il sé e l'animale, sulla comunicazione e sulla trasmigrazione di codici, segni, qualità, stati della presenza che si attiva nel dialogo e nel persistere in un ambiente con le altre specie, nel coabitare uno spazio, l'architettura, il tempo.

Interrogando Simone Forti su quell'esperienza, emerge una forma intima di racconto, qualcosa che sfugge alla teorizzazione, e che forse per questo restituisce il mistero dell'altro che poi semplicemente è puntualità del fenomeno, precisione dell'accadimento, evento unico, irriproducibile e intraducibile.

Dalle sue parole emerge un *bestiario d'amore*, un rapporto singolare, unico, sviluppato grazie alla frequentazione di ciascuno.....

⁵ Scrive nel libro *Handbook in Motion* rispetto all'incompatibilità con l'approccio di Graham: "Non potevo trattenere il mio stomaco. Non riuscivo a trattenere lo stomaco", Simone Forti, *Handbook in Motion* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974), p. 34.

no degli abitanti dello zoo. La sua lettura attenta, di natura esperienziale e cinetica, dei movimenti degli orsi, dei lupi, dei fenicotteri, delle loro politiche di orientamento e definizione del territorio, della separazione tra il sé e l'altro, della scrittura dei confini, del tempo, della noia, si traduce attraverso la danza in una relazione incarnata, in un *essere attraverso* l'altro, in un approfondimento della forma del sentire che si permea nel corpo, nella pelle, nelle articolazioni e ne determina la qualità del movimento.

Alla domanda su come è iniziata la sua ricerca e il suo interesse nei confronti del mondo animale, Simone risponde:

"È iniziata in modo molto personale. Ero in Italia perché avevo affrontato una separazione molto complessa e difficile. I miei genitori mi suggerirono di voltare pagina e di accompagnare questo cambiamento a un nuovo contesto. Così mi recai a Roma, dove mi trovai ad abitare in un appartamento vicino allo zoo. Il Giardino Zoologico era un posto dove potevo meditare sul divenire attraverso l'osservazione degli animali. Alcuni di loro erano profondamente infelici nelle loro gabbie a causa del loro stato di cattività, e io ero allo stesso modo infelice per la condizione in cui mi trovavo. Eravamo infelici insieme.

Ero molto incuriosita dai loro movimenti perché non avevano nessuna idea dello stile o della bellezza del loro articolarsi. Semplicemente si muovevano così come si muovevano. Io ero interessata allo stesso principio: al muovermi semplicemente così come mi era naturale muovermi. Ero anche affascinata dalla ricerca fotografica

di Eadweard Muybridge in quegli anni. Molti avvenimenti in quell'epoca conversero, creando senso al mio trascorrere il tempo nel Giardino Zoologico.

MPZ: Pensi di aver trovato un linguaggio comune con gli animali? Un territorio di intersezione attraverso cui comunicavate?

SF: Con alcuni degli animali si è verificata una consapevolezza reciproca della presenza dell'Altro. Per molti di loro era quasi un piacere essere osservati da qualcuno. Ho trascorso anche mezz'ora insieme a un singolo animale, penso che per la loro mia presenza fosse percepita come una sorta di visita. Credo che i lupi per esempio ne fossero molto consapevoli.

La condizione di cattività diventa un punto di osservazione privilegiato, permette paradossalmente una possibilità di dialogo: rappresenta anche una condizione di estrema solitudine, un incontro tra solitudini. Come la cattività si è incarnata nel tuo corpo?

Gli animali erano in cattività, è vero. Ho condiviso una tristezza con loro. Erano dentro una gabbia, io ero fuori, fuori dal matrimonio, da un matrimonio che non avevo desiderato interrompere. Ne ero stata "buttata fuori", ero nell'aperto, nell'esterno, gli animali si trovavano all'interno invece. Ho percepito questa differenza di

condizione sentimentalmente, in modo emotivo. Fabio Sargentini mi aveva invitato a usare L'Attico come uno spazio di studio nelle mattine in cui la galleria non era aperta. Questo invito mi fu utile a concentrarmi sulla differenza dei movimenti e delle loro qualità, su come per esempio un orso fosse differente da una volpe.

Simone Forti interrompe negli anni successivi la ricerca sugli animali allo zoo proprio per la tristezza che respirava al contatto con la loro condizione di cattività. Tuttavia quel momento è potentemente trasformativo: proprio in dialogo e in collaborazione con L'Attico di Fabio Sargentini, lavora alle sue performance, cura insieme al gallerista festival esplosivi, che segnano un momento di incontro e ibridazione tra la scena romana, prevalentemente legata all'Arte Povera, e le spinte sperimentali della danza e della musica contemporanee di oltre oceano. Nasce *Danza Volo Musica Dinamite*, manifestazione che vede le presenze di artisti quali Terry Riley, Steve Paxton, Deborah Hay, La Monte Young, Marian Zazeela, Brown Schlichter, Yvonne Rainer, Simone Forti, David Bradshaw.

In tale contesto Forti mostra le sue prime ricerche di movimento degli *Zoo Mantras* (noto anche come *Sleep Walkers*) dove articola nel suo corpo i movimenti appresi, prima disegnati e poi danzati, degli animali.

L'incorporazione dell'animalità e dello stato di cattività genera una coreografia di nuova concezione: l'artista si muove nel

palcoscenico, approfondendo la sua relazione con la gabbia, indagando, come nota Julia Bryan- Wilson “lo zoo come vincolo, o *campo*⁶”, spazio dell’esposizione totale del corpo, della sottomissione all’occhio dell’altro, della nuda vita, in tal senso affine al palcoscenico o al luogo scenico della performance. “Danza appendendo la testa in giù, dondolando ritmicamente da un lato all’altro, in un gesto che indica sia la frenesia che il collasso”⁷, facendo partire il movimento dal centro delle scapole, punto di convergenza del moto per molti quadrupedi, in particolare dell’orso, invertendo le gerarchie corporee, che nell’uomo vedono la testa come momento apicale e direttivo del movimento, cambiando la forma del respiro e l’appoggio del peso.

A tali movimenti giunge attraverso principi che si confrontano con metodologie apprese nei quattro anni di studio in California con la coreografa Anna Halprin, con cui aveva sperimentato le tecniche di improvvisazione e una ricerca di destrutturazione della coreografia e della danza tradizionalmente intesa.

“Con Anna indagavamo il movimento. Non imparavamo un tipo di movimento piuttosto imparavamo come esplorare. Non danzavamo per noi stesse, ma per ricercare. Performavamo dopo circa un’ora di indagine nel contesto, per poi mostrarci

.....
6 Julia Bryan -Wilson, *Simone Forti Goes to the Zoo*, OCTOBER 152, Spring 2015, pp. 26–52, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

7 *ibidem*

reciprocamente quello che avevamo trovato. Era una questione che riguardava l’essere chiari. Gli altri studenti che assistevano, potevano vedere quale era la materia della nostra ricerca attraverso l’atto di guardare il corpo. Potevano percepirla a volte nel loro stesso corpo. Non si trattava di un aspetto formale legato all’apparire ma del *sentire*.”

Se da un lato sembra prioritario il metodo, piuttosto che l’oggetto dell’esplorazione, nell’analizzare la biografia di Simone Forti emerge come la ricerca di dialogo e di incontro con l’animale sia ricorsiva, costante e fondante, e porti a domandarsi che cosa rappresenti per lei l’animale: se un compagno, uno specchio, un’alterità, una *piccola persona*⁸, una vocazione.

“Ogni individuo è un individuo, una singolarità. Ogni forma vivente ha una personalità molto specifica. Alcuni degli animali incontrati in quel tempo, li sento ancora in modo molto forte nel mio cuore. È difficile da spiegare. Per alcuni anni ho vissuto di fronte all’oceano e, mentre lo guardavo, pensavo a quanto fosse immenso e bello, ma non sentivo pulsare qualcosa nel mio cuore. Se mi reco invece tra le montagne, dove si trovano piccole cascate tra gli alberi, rocce, foreste, e posso odorare il profumo dei pini, sento questi paesaggi vibrare nel cuore. In alcuni degli animali che ho osservato, ho percepito qualcosa di simile, come se ci fosse qualcosa tra noi. Un lega-

.....
8 Anna Maria Ortese, *Le Piccole Persone*, Adelphi, Milano, 2015

me. Non so se loro hanno percepito la stessa cosa.”

Di questi paesaggi Simone Forti racconta per esempio nella recente pubblicazione edita da Kunstverein Milano e Vleeshal, Middelburg, *L'orso allo specchio*, a proposito del periodo trascorso nel Vermont, quando sperava di incontrare l'orso e di catturare il suo sguardo allo stato selvaggio. Sembra infatti che tutta la sua biografia sia mossa dalla ricerca di questi *ap-puntamenti* straordinari, dalla percezione dell'imponderabilità ed eccezionalità del dialogo interspecie, come se questo stabilisse un incontro con l'ignoto e fondasse la possibilità di attraversare un campo di conoscenza.

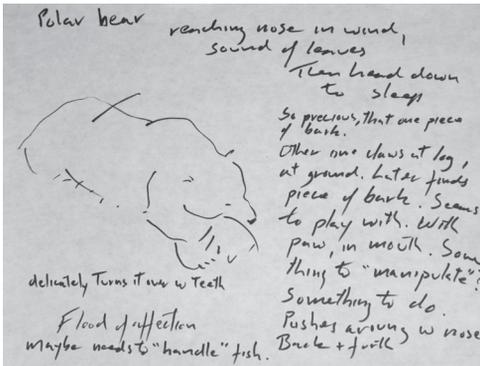
Attraverso questo legame, affronta così il corpo senza diritto dell'animale, sia in libertà sia in cattività, dove appare inscritta la condizione del sacro, del sacrificabile, della nuda vita.

La sua prospettiva rimane lontana dall'idea che l'osservazione di queste vite ci possa aiutare a riflettere su diversi modelli e ridiscutere le gerarchie sociali, razziali e di genere che caratterizzano le nostre società. “Non so se gli animali ci possono aiutare in questo senso. Penso che le differenti specie abbiano la loro crudeltà, la loro gentilezza, i loro modi di organizzarsi insieme o di vivere solitari, separati. Noi siamo quello che siamo. E credo che abbiamo questa condizione dall'inizio della Storia. Anche noi umani siamo natura e il nostro modo di fare non è oltre natura, è

come è, con la sua specificità, con il peculiare modo di rispondere all'ambiente”.

Appare in Simone Forti una visione epurata da qualsiasi romanticismo e lontana da ogni aurea mistica e da forme di idealizzazione. L'animale non è visto né come emblema di libertà, né di saggezza pre-storica. “Non so se mi piacerebbe vivere cercando radici”. La coreografa riconosce la loro esistenza come costretta in circostanze al di fuori del loro controllo, costantemente mediate dall'intervento umano. L'animale “lungi dall'essere al di fuori della socialità, rispecchia le tendenze più dure della civiltà umana”.

Simone Forti getta uno sguardo d'amore nei confronti delle *specie compagne*, sentendo la violenza biopolitica che si traduce nei loro corpi. Innesca una compassione, un sentire con e attraverso l'altro, e invita a cercare nell'assenza di sovrastrutture concettuali l'intimità di una relazione che interroghi, preme, apra le porte del nostro *sentire*.

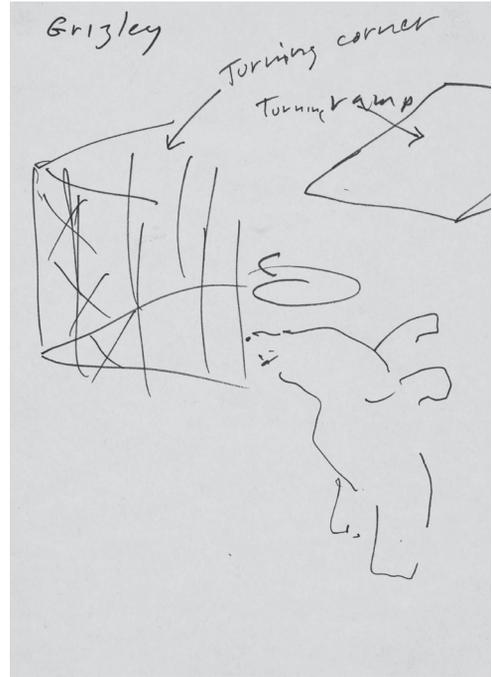


Simone Forti
Animal Study - Polar Bear
1982
Ink on paper
9 x 12 inches

Courtesy of the artist
and The Box, Los Angeles.

Simone Forti
Grizley Turning Corner
1974
pen on paper
11 1/8 x 8 1/2 x 1 1/2 inches,

Courtesy of the artist
and The Box, Los Angeles.



Simone Forti
Animal Study - Ox (Breathing)
1982
Ink on paper
10 5/8 x 12 5/8 x 1 1/2 inches

Courtesy of the artist
and The Box, Los Angeles.





Simone with a Lion Cub, Bioparco di Roma
Rome, Italy
1968

Credit: Photographer unknown

1 photograph with The Box/Estate

Diana Thater (1962) è un'artista statunitense, educatrice, scrittrice e curatrice. Fin dai primi anni Novanta realizza opere, video e installazioni che affrontano la tensione tra ambiente naturale e realtà mediata e – di conseguenza – tra il mondo selvatico e quello domestico. Thater ha studiato Storia dell'Arte presso la New York University prima di ricevere un M.F.A. all'Art Center College of Design di Pasadena, California. Al suo pionieristico lavoro sono state dedicate mostre personali in istituzioni come ICA Watershed, Boston (2018); Los Angeles County Museum of Art [poi al Museum of Contemporary Art Chicago] (2015); Aspen Art Museum, Colorado (2015); San Jose Museum of Art, California (2015); Institute of Modern Art, Brisbane (2011); e il Santa Monica Museum of Art, California (2010). Opere dell'artista sono presenti in musei e collezioni di tutto il mondo. Vive e lavora a Los Angeles.

Lynne Cooke è Senior Curator dei Special Projects in Modern Art presso la National Gallery of Art, Washington DC dal 2014. È stata curatrice capo e vicedirettore del Museo Reina Sofia di Madrid (2008 – 2012) e curatrice per la Dia Art Foundation di New York (1991 – 2008). Ha curato mostre e manifestazioni internazionali, fra cui *Carnegie International 1991* (con Mark Francis), la Biennale di Sydney del 2006 e *Outliers and American Vanguard Art* (2018). Fra le tante pubblicazioni nel campo dell'arte contemporanea vi sono scritti su Agnes Martin, Zoe Leonard, Diana Thater e Francis Alys. Al momento, sta curando *Braided Histories: Modernist Abstraction and Woven Forms*, mostra che si terrà al LACMA e alla National Gallery of Art nel 2023 – 2024

DIDIER ERIBON: Vorrei farle una domanda facile. Cos'è un mito?

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: Questa è tutto il contrario di una domanda facile, dato che può avere varie risposte. Se lo chiedessi a un indiano d'America, probabilmente ti risponderebbe che è la storia di un tempo precedente a quando animali e umani diventarono esseri distinti. Questa distinzione mi sembra molto profonda. Infatti, nonostante l'inchiostro versato dalla tradizione giudaico-cristiana per nascondere, nessuna situazione appare più tragica, più offensiva per il cuore e per la mente, di quella dell'umanità che convive e condivide le gioie di un pianeta con altre specie viventi ma non è in grado di comunicare con loro.

Pubblichiamo un estratto di una conversazione tra Diana Thater e la curatrice Lynne Cooke. L'intervista è stata originariamente edita nel catalogo della mostra personale *The Sympathetic Imagination*, tenuta al LACMA di Los Angeles nel 2015, retrospettiva articolata intorno alle pionieristiche video installazioni dell'artista.

Le immagini in movimento, ora scomposte, ora intimamente esposte nell'apparecchiatura che invade lo spazio espositivo, abitano lo spazio trasformandolo radicalmente, dilatandolo e aprendolo alle forme di altre vite possibili. Un'espansione che si rivolge al cuore della prospettiva occidentale, incrinando il primato visivo-razionale e esigendo il coinvolgimento totale di un corpo che vive, sente, tocca, vibra: un'incarnazione del punto di vista. Capovolgimento,

questo, necessario perché ragione e empatia - entrambi strumenti di dominio su un mondo che non chiede di essere ridotto ai termini della nostra comprensione - non possono essere gli unici strumenti con cui tentiamo di riscrivere i confini della nostra umanità: "penso che per noi abbia grande valore il poter imparare a vedere il mondo insieme ad altri esseri viventi, a guardare *con loro* invece che guardare *loro*" afferma Thater nell'intervista con Cooke. Quando l'immagine di un delfino attraversa leggerissima la superficie delle pareti intorno a noi, non ci è richiesto di capire, di desumere, di empatizzare: "Per [gli scienziati], gli animali ci dicono qualcosa riguardo a noi. Per me, gli animali ci dicono qualcosa riguardo loro stessi".

A cinque anni dalla retrospettiva al LACMA, a più di sei anni dall'intervista con Lynne Cook, le due *prospettive* - quella dell'opera e quella dell'osservatore - si ritrovano rovesciate, con quel potenziale anticipatorio, quasi profetico, che spesso la pratica artistica porta con sé. Abbiamo assistito, in questi mesi, alle telecamere di sorveglianza che riprendevano le strade svuotate e al lento ritornare degli animali negli spazi disegnati per escluderli. Abbiamo tutti sentito, nel silenzio lasciato dal traffico, il canto degli uccelli che entrava dai balconi e dalle finestre lasciate aperte nel tentativo disperato di non sentirci in gabbia.

Se, come afferma Thater, gli animali non ci dicono qualcosa su di noi ma su di loro, sicuramente le sue opere, in cui da tempo

si intrecciano queste immagini e tematiche, ci dicono qualcosa su di noi, qualcosa di cui non possiamo più ignorare l'urgenza. Nella sua ultima opera, *Yes. there will be singing*, il canto della Balena 52 - troppo basso per essere udito dalle altre balene che quindi non la riconoscono, eppure paradossalmente udibile dagli scienziati che lo hanno registrato - riverbera fra pareti irraggiungibili. L'installazione, inaccessibile al pubblico per tutta la durata della mostra, si affacciava dai computer e dai cellulari attraverso il live streaming della galleria David Zwirner. Il canto della balena, messaggio impossibile, comunicazione interrotta e condannata, diventa così un intimo inno interspecie, delicata frattura nei confini della nostra umanità.

La redazione

INTERVISTA CON DIANA THATER

14 SETTEMBRE 2014

LC: Penso che dovremmo inquadrare questa discussione tra una specie di manuale introduttivo con tanto di narrazione delle origini ("Diana, sei nata il tal giorno nel tal posto, raccontaci i tuoi primi ricordi...") e un testo indirizzato a un pubblico che già conosce il tuo lavoro - a partire da, diciamo, una discussione sul ruolo di formazione che gli scritti di Gilles Deleuze sul cinema hanno avuto nel plasmare la tua estetica.

DT: Mi sembra ottimo. Da un po' di tempo però ho qualche problema a discutere di teoria, perché non mi interessa più così tanto. Da giovane, pensavo di avere il totale controllo delle mie idee. Ora penso che siano le mie idee ad avere il controllo su di me, non so sempre in che direzione vadano. Un tempo lo sapevo, o almeno pensavo di sapere dove stavano andando.

È stata un'evoluzione graduale? O una svolta epocale?

È stata sicuramente un'evoluzione graduale. Più invecchio, meno controllo certe idee e più sento che devo lasciare che sia l'opera stessa a portare avanti il discorso. Quindi, il contrario di "Ora voglio fare qualcosa a partire da questa idea, ora voglio fare qualcosa a partire da quest'altra idea".

Un metodo di lavoro meno programmatico, insomma.

Assolutamente meno programmatico. Agli inizi della mia carriera, ho provato a costruire una struttura che le persone potessero leggere. Ero pienamente consapevole di risultare didascalica ma, essendo giovane, pensavo che fosse necessario. Volevo che le persone comprendessero il linguaggio con cui stavo lavorando. In ciascuna opera, a cominciare da *Oo Fifi* del 1992, mi sono basata su un linguaggio elementare composto da film e video, che ho poi

frammentato e reso più complesso in modi sempre differenti. E ho inventato il termine *non strutturalista* per descrivere questo processo, dal momento che mi basavo su registi strutturalisti come Hollis Frampton.

Davo molte indicazioni rispetto a come un'opera doveva essere vista e letta. Ora mi sento molto meno impositiva nei confronti degli spettatori e di come dovrebbero fare esperienza del mio lavoro o di come dovrebbero interpretarlo. Sono molto meno didattica nei confronti di questo meccanismo. *China* (1995), per esempio, era estremamente didascalico. L'opera dichiarava "questa è la struttura, la potete comprendere, e questo è il suo funzionamento". Ovviamente, *China* era una riflessione piuttosto complessa sull'idea di un soggetto molteplice - il lupo - ed era costruita come un'opera a 360 gradi. C'era bisogno che vi fossero integrate delle istruzioni su come vederla, altrimenti sarebbe risultata estremamente confusa sia per gli spettatori che per me. Ma ora sono molto più libera nel fare le cose.

A cominciare da *Oo Fofi* e, in un certo senso, concludendo con *China*, ho sviluppato da zero il linguaggio che volevo utilizzare. Dopo il 1995, facendo più esperienza, questo approccio strutturalista è gradualmente svanito. Penso che sia cambiato anche perché sono diventata via via più sicura che il lavoro avesse già dentro una parte di me e che le idee fossero lì.

L'idea sarebbe arrivata comunque, per quanto la struttura potesse diventare com-

plessa. Non c'era più bisogno che spiegassi la costruzione della struttura in sé.

Fin dall'inizio, ponendo in primo piano le tue basi teoriche, hai messo in evidenza come il pensiero critico stesso possa risultare piacevole. Questa idea, di cui hai parlato in passato, deriva dai tuoi primi studi di storia dell'arte? Prima del master in belle arti presso l'Art Center (College of Design), hai infatti studiato storia dell'arte alla New York University, dove hai preso la tua prima laurea. Questa prima esperienza ti ha portato a capire che preferivi fare arte invece che studiarla?

Avevo diverse possibilità quando studiavo storia dell'arte. Volevo diventare una medievalista e passare la vita in una biblioteca silenziosa lavorando da sola su dei manoscritti oppure uscire nel mondo come artista ed esprimere le mie idee in modo che tutti potessero vederle, farne esperienza e discuterle. Potevo diventare completamente solitaria o potevo diventare pubblica. Dopo il college mi sono presa del tempo per lavorare in uno studio di architettura e ho considerato l'idea di diventare un'architetta, che è il motivo dell'interesse per lo spazio architettonico in tutti i miei lavori. Poi ho realizzato che non volevo ristrutturare bagni e aspettare fino ai cinquanta o sessant'anni per vedere realizzato un edificio disegnato da me.

Così piano piano sono arrivata alla conclusione che sarei stata un'artista. Come

artista potevo realizzare il mio lavoro immediatamente. Non avevo bisogno di aspettare un cliente che credesse nel mio lavoro; dovevo solo crederci io, e farlo. Potevo realizzarlo dall'inizio alla fine e non semplicemente dare forma a un'idea sotto forma di disegno. Nel momento in cui ho cominciato a lavorare per diventare un'artista, ho cominciato a prendere lezioni alla Parson e alla New School di New York in disegno dal vivo e incisione.

E cosa ti ha aiutato a fare un salto da un approccio così accademico - nel senso, dall'acquisizione delle tecniche tradizionali che un tempo erano richieste a un'artista - all'interesse per la teoria e per il pensiero critico?

All'Art Center non si dava importanza solo alla creazione artistica, ma anche alla riflessione sull'arte attraverso teoria e critica, così questo pensiero critico è diventato centrale per me. Mi sono laureata, leggevo Deleuze e Jacques Derrida per le lezioni, ma leggevo la teoria come un romanzo. Non avevo alcuna struttura in fatto di filosofia, quindi prendevo semplicemente delle idee - di solito una frase o due - che potessero andare bene per un progetto su cui stavo lavorando. Come si può notare dalle citazioni che ho scelto per questa pubblicazione, sono le piccole cose che riescono a parlarmi - a volte bastava una frase di Deleuze per ispirare un intero lavoro. Uso la critica e la teoria come una delle mie fonti. Nello stesso modo in cui i

film di John Ford sono una fonte per *Abyss of Light* (1993) e *In compagnia dei lupi* di Angela Carter è una delle fonti di *China*, così il capitolo di *Mille Piani* sul divenire animale di Deleuze e Guattari è un'altra delle fonti per *China*. A volte in una sola opera ci sono fonti diverse che provengono dalla cultura popolare, dalla letteratura e dalla filosofia.

Hai scritto la tua tesi di laurea sul tema del fantasma, giusto? Eri in qualche modo influenzata dalla lettura degli scritti di Deleuze sul cinema?

In realtà da *La logica del senso* di Deleuze. C'è un passaggio in cui parla del fantasma come "il risultato di azione e passione... un puro evento". Nonostante mi interessi la definizione tradizionale di fantasma, nel mio lavoro, il fantasma non è l'ectoplasma, ma l'incarnazione dell'effimero - il sogno a occhi aperti. È l'immagine in movimento traslucida fatta di luce e colore che ti circonda e impregna lo spazio con una specie di atmosfera capace di comunicare direttamente con i sentimenti.

L'opera deve avere una presenza come soggetto (e il fantasma è una specie di soggetto) e non deve essere la rappresentazione di un oggetto assente. Allo stesso tempo, produce una sorta di architettura transitoria - uno spazio in cui non c'è differenza fra interno ed esterno: ha una sola superficie che produce uno spazio continuo e ondulatorio. Io volevo creare uno spazio in

cui la proiezione / sogno a occhi aperti si fonde con il nostro essere nel mondo.

Volevo riprendere qualcosa a cui hai fatto riferimento prima, in particolare che *China* è stata come il culmine di un pensiero più programmatico, di un tentativo di portare la struttura concettuale dell'opera in primo piano, invitando così lo spettatore a partire dal comprendere quella. Le opere che hai realizzato più tardi negli anni Novanta, in particolare *Delphine* (1999) e poi *knots + surfaces* (2001), sembrano appartenere a un ordine diverso, in particolare per la costruzione e l'utilizzo dello spazio che hai adottato in ciascuno di essi. Non sono tenuti a terra dalla gravità come le opere precedenti. Non solo in *Delphine* i delfini sembrano nuotare in quello che ci appare come una distesa d'acqua senza confini, ripresa dall'alto e dal basso, ma le proiezioni si sovrappongono alle pareti, al soffitto e al pavimento dello spazio architettonico in cui l'opera è esposta. Da un punto di vista umano, le api hanno un senso dello spazio particolarmente complicato, sofisticato e multidimensionale. *Knots + surfaces* dà agli spettatori un'idea di quello che potrebbe significare grazie al fatto che nella galleria tu crei qualcosa di analogo al modo in cui loro fanno esperienza dello spazio e, da qui, una speculazione su come altre soggettività possono convivere con le nostre in questo mondo.

I delfini e le api non si trovano a terra come noi. Quindi ho pensato che ogni lavoro dovesse incarnare le loro caratteristiche specifiche, in modo che potessimo immaginarle. Il lavoro stesso doveva dare corpo al volo o all'assenza di peso in acqua. Non potevo semplicemente rappresentare questi modi di essere del mondo, dovevo in qualche modo rivolgermi a loro. Forse, da qualche parte in queste installazioni c'è spazio per avvicinarsi alla consapevolezza di cosa voglia dire essere una soggettività altra - quasi senza peso a dispetto della gravità.

China è stata la prima occasione in cui ho lavorato con gli animali. Da lì, ho cominciato a pensare al dare corpo e alla conoscenza che si acquisisce attraverso il corpo come a elementi vitali dell'opera. Per questo lavori come *Delphine* e *knots + surfaces* sono molto più liberi nel modo in cui utilizzano lo spazio e i colori. *China* è volutamente ancorato al terreno e circondato dal linguaggio del video. Dopo, invece, sono riuscita a sollevare le opere da terra e parlare agli spettatori del peso nello spazio o del peso nell'acqua. Una volta che trovi i limiti del linguaggio, li si possono oltrepassare. Una volta che scopri i confini, li puoi superare.

Nell'evocativa frase che hai preso in prestito da Deleuze - *the best animals are the flat animals* - c'è l'ammissione che non possiamo, in ultima analisi, comprendere, per quanto profonda-

mente possiamo cercare di empatizzare, non ci è possibile entrare dentro altre soggettività. Non accettiamo più la visione cartesiana dell'automa il cui comportamento è dettato da una routine. Oggi sappiamo che gli animali hanno una coscienza, una morale, un sistema di valori estetici e così via. Ora, il rischio è che l'antropomorfizzazione diventi l'alternativa al modello cartesiano.

Queste non sono le nostre uniche possibilità. È quello che intendo quando parlo di conoscere attraverso il corpo. Con la mente, le uniche cose che possiamo fare sono empatizzare, simpatizzare e antropomorfizzare - questo di solito è il percorso che si fa. Spesso mi chiedono che ruolo abbia l'empatia nel mio lavoro. Io rispondo sempre "Troppa empatia è patologica". L'empatia ti dà troppo potere in una situazione in cui l'altro non può capire e non si cura di essere capito da te. Ma il fatto che il conoscere avvenga proprio attraverso il corpo, come dire - *sentire* i delfini, *sentire* le api - è una cosa completamente diversa, opposta al conoscere a livello intellettuale, o a pensare agli animali attraverso le emozioni, che pure non mi interessa.

La natura e gli animali sono un cluster, un gigantesco, molteplice cluster di - per utilizzare una parola inflazionatissima - *Alterità*. Come vi si accede? Si può provare a entrarci intellettualmente, oppure ci si può entrare attraverso il corpo. Io penso che la via intellettuale sia inibitoria e limitante e alla fine dei conti si dimostri falli-

mentare per una comprensione reale. Non è comunicazione, è dominio.

E non tiene conto di istinto e intuizione?

L'istinto e l'intuizione sono forme di conoscenza

Certamente. Capaci di connettere nozioni profonde e di guidarci più di quello che spesso siamo disposti a riconoscere o accettare. Forse la loro influenza nel momento in cui ci confrontiamo con un'opera d'arte è sempre più riconosciuta, dato che i troviamo un'attenzione crescente nei recenti testi di critica al ruolo del primo impatto nell'incontro con un lavoro.

Ho sempre pensato che il primo impatto sia il prodotto più interessante di un'opera d'arte. Se cerchiamo una risposta affettiva all'opera, questa non dipenderà unicamente dalla risposta emotiva dello spettatore, ma includerà tanto il corpo quanto la mente. L'istinto e l'intuizione sono anche metodologie di lavoro, non solo risultati. Sei sei abbastanza ricettivo, puoi riuscire a *conoscere* con e attraverso l'istinto. Se sei abbastanza ricettivo quando sei con un gorilla, puoi renderti conto di come percepisce il mondo. Quando incontri dei gorilla, mostri la mano e loro la strofinano, poi si annusano la mano per annusare te. Non prendono la tua mano e la annusano

- sarebbe maleducato. All'inizio ti chiedi cosa stiano facendo, ma se presti attenzione alla fine ti accorgi che in un certo senso si stanno stringendo le mani. Tutti gli animali hanno diverse relazioni affettive con il mondo. Credo che l'intuizione negli umani sia estremamente sottovalutata nella pratica artistica. Si ritiene che non sia più importante. Per me, l'intuizione è una conoscenza immediata che deriva da tutto quello che hai imparato attraverso il tuo corpo. Tutto quello che hai conosciuto a livello fisico, o che hai provato, rimane dentro di te. E quando rispondi a qualcosa intuitivamente, stai rispondendo grazie a un intero corpus di conoscenze a cui hai un accesso immediato; solo successivamente ricorri a una più complicata concatenazione di pensieri.

Gorillagorillagorilla ha introdotto un altro genere di considerazioni rispetto a Delphine e knots + surfaces? Sia perché i gorilla sono così simili agli esseri umani, sia per le condizioni in Camerun, dove li hai incontrati. E se sì, come si sono tradotte nella forma che ha preso il lavoro?

Io lavoro sempre con prospettive simultanee e molteplici - sia letteralmente, nell'installazione, sia metaforicamente, nell'immagine. Se sono interessata sia all'animale che all'umano, devo adottare moltissimi punti di vista allo stesso tempo. Nell'opera dedicata ai gorilla, ho preso in considerazione tre prospettive.

I gorilla che ho filmato vivevano in un rifugio; erano stati tutti salvati dal bracconaggio e vivevano in grossi recinti circondati da recinzioni elettrificate. I recinti servivano tanto per tenere fuori i braccanieri quanto per tenere dentro gli animali. Tutti intorno alle recinzioni c'erano delle torri altissime costruite dalla BBC in modo che i cameraman potessero arrampicarsi e da lì filmare dentro i recinti, così che i gorilla sembrassero liberi nella foresta. Li ho filmati in quel modo, imitando lo sguardo del National Geographic. E poi li ho filmati attraverso le recinzioni, con le torri visibili in alcune riprese, per mostrare che i gorilla erano in realtà imprigionati dietro i fili.

Ero lì con un primatologo, quindi il terzo punto di vista era lui che parlava dei gorilla. Su uno degli schermi, che non ha audio, si vede questo scienziato che parla e gesticola con dietro un gorilla nel recinto. Il motivo per cui il video è silenzioso è perché hai presente il linguaggio che usa - quello che i primatologi usano per spiegare tutte quelle cose sui gorilla che abbiamo sempre sentito nei documentari. Volevo che fossero presenti tre prospettive: l'animale "libero", l'animale in gabbia e poi la prospettiva dello scienziato sull'animale.

Vuoi quindi prendere le distanze da ogni possibilità di lettura che possa proporre il binomio natura-cultura attraverso il riconoscimento che la natura non è qualcosa di distaccato, prefissato o finito a cui gli esseri umani si rivolgono?

no grazie a una serie di sistemi disciplinari? O piuttosto intendi dire che esiste una tensione tra la natura identificata come oggetto di studio e il nostro apporto nell'atto di studiarla; e che la sua radicale alterità incide sulla possibilità stessa di affrontarne lo studio. Una frase spesso citata di Emerson suggerisce che questo non sia un un modo di comprendere nuovo, appartenente solo alla teoria critica più recente, ma che questo modo influenzi da tempo alcuni filoni del pensiero americano: "La natura è una disciplina del comprendere nell'ambito delle verità intellettuali. Il nostro contatto con gli oggetti sensibili è un costante esercizio nelle necessarie lezioni sulla differenza, la somiglianza, l'ordine, l'essere e l'apparire, la progressiva sistemazione, l'ascendere dal particolare al generale (Ralph Waldo Emerson, *Natura*, 1836)."

Se ci rivolgiamo al mondo naturale come a qualcosa la cui definizione è fissa, lo possediamo. Questo è l'atteggiamento prevalente degli esseri umani. Il motivo è molto semplice - mitiga la paura. Ma la creazione di un binarismo natura-cultura non ci protegge davvero dalle nostre vulnerabilità. Le placa e basta. La comprensione della nostra vulnerabilità di fronte alla natura e il desiderio di imparare le sue lezioni sulla "differenza" (come suggerisce Emerson nella citazione) può condurci verso un luogo molto diverso e più produttivo. Come viene chiarito in *gorillagorillagorilla*, c'è uno spazio e un tempo intermedio che noi

(umani e animali) possiamo occupare insieme, il cui mezzo è l'istinto e la cui influenza va ben oltre la semplice emozione.

Rimonterai completamente *gorillagorillagorilla* per presentarlo all'Aspen Art Museum (in contemporanea alla mostra al LACMA, occasione di questa intervista n.d.r.). Questo è dovuto al fatto che il particolare spazio espositivo delle istituzioni che hanno commissionato il lavoro - il Museo di Storia Naturale di Londra e la Kunsthhaus di Graz - erano molto spaziosi, amorfi, ma estremamente connotati?

Sì. Peter Pakesch, con cui avevo già collaborato, mi aveva chiesto di lavorare con lo spazio della Kunsthhaus Graz senza alcun tipo di intervento architettonico. Ovviamente io ho risposto "certo, ce la posso fare". Quindi mi sono dovuta confrontare con una situazione estremamente complessa. Per poter agire all'interno di quello spazio così predominante, l'opera doveva essere leggermente fuori controllo. Così ho permesso che fosse un po' più selvaggia e meno curata di, ad esempio, *Delphine*. Era questione di mescolare l'immagine del selvaggio con l'immagine della gabbia e l'immagine dell'umano che riflette sul selvaggio. L'opera permette che ci sia libertà solo quando il montaggio sfugge al controllo. Ha funzionato bene a Graz, dove la mostra si svolgeva in un'enorme gabbia - le pareti interne della Kunsthhaus sono una rete metallica. Ma dal momento che ho realizzato

che in quella forma avrebbe potuto essere esposta solo lì, lo sto montando nuovamente, in modo che possa inserirsi in altri spazi e risultare ancora comprensibile.

Stai cercando lo stesso tipo di flessibilità che hai raggiunto con *Delphine* (che è stato prima esposto nella galleria ottocentesca del Museo di Storia Naturale di Pittsburgh, poi nel museo modernista di Brema e poi, molti anni dopo, di nuovo a Brema, questa volta in una chiesa settecentesca)? Lo spazio della Kunsthaus di Graz, uno spazio che è stato paragonato a un blob futuristico, non ha invece muri lineari o dritti e quindi richiede soluzioni completamente diverse da quelle di qualsiasi spazio in cui tu abbia mai lavorato o esposto. Fra i tanti cataloghi, quello che ha prodotto Graz secondo me si differenzia perché ha una lunga serie di immagini presentate come emorragie che si diffondono su due lati e sono accompagnate da un indice lungo la base delle pagine. Il libro non è una documentazione convenzionale del lavoro. Diventa quasi una forma alternativa dell'opera, con un altro medium. Questa forma è stata in qualche modo motivata dal desiderio di dare a *gorillagorillagorilla* un'altra vita sulla carta stampata?

Mi rendo conto che pochissime persone riescano in realtà a fare esperienza del mio lavoro. In fin dei conti, l'arte è la presenza del corpo *all'interno* dell'installazione. Quindi, si deve fare esperienza di qualcosa

attraverso un libro, dev'essere un testo o una struttura che permettano di accedere all'opera. Per i miei primi cataloghi ho scritto, e ho fatto interviste per i miei libri. Per alcuni dei miei libri ho anche elaborato la struttura delle immagini. Per *gorillagorillagorilla*, ho inserito una sequenza di fotografie che comincia con il gorilla libero e termina con il gorilla in gabbia. C'è un indice lungo il bordo inferiore della pagina che contiene altre informazioni, come la localizzazione e le caratteristiche del gorilla, e la spiegazione del titolo dell'opera, che è il nome umano del gorilla.

Secondo la classificazione di Linneo?

Esatto. Hanno una formulazione trinominale secondo cui tutti e tre i nomi sono uguali - il gorilla delle pianure occidentali è di genere Gorilla, di specie gorilla e di sottospecie gorilla. Quindi è *Gorilla gorilla gorilla*. Ho trovato molto poetico il triplo nome.

In diversi testi e interviste hai parlato di come gli indici possano essere descritti come una narrazione in potenza, dal momento che offrono gli strumenti per creare una narrativa - che sia l'indice lungo il bordo della pagina nel catalogo di Graz o, in una precedente pubblicazione per il Witte de With a Rotterdam, un indice che occupa la copertina e la retrocopertina del libro. Quando si scorre un indice, si può avere

un senso del contenuto, come una serie di punti che possono essere connessi rizomaticamente - cioè in una rete piuttosto che in un discorso lineare. Gli indici producono una narrazione alternativa rispetto a un normale svolgimento lineare e sequenziale.

Questo è proprio quello che amo degli indici. Ho sempre letto di storia e di teoria attraverso gli indici. Dal momento che non sono né una storica né una teorica, e non sono necessariamente nemmeno una pensatrice lineare, è molto difficile per me leggere documenti di questo genere. Leggo l'indice, individuo dei punti nodali, e vedo come si connettono l'uno all'altro. Sfoglio alcune pagine, trovo le frasi che mi interessano, e poi torno all'indice per riuscire a metterle in connessione con altri elementi di riferimento. Per esempio, vado all'indice di un libro e cerco la parola "animale". Poi vado a tutte le pagine che l'indice indica e leggo quello che l'autore aveva da dire riguardo agli animali, e poi lo incrocio con altri riferimenti. In questo modo, trovo altri nodi connessi con "animale" e ricomincio da capo a fare riferimenti incrociati. Così mi muovo nel testo in modo molto personale, costruendo una metodologia di lavoro diversa e non lineare.

Anni fa, quando nella struttura delle tue opere mettevi ancora in primo piano l'elemento concettuale, in un'intervista con Carolyn Reese hai sbottato, con quello che io interpreto come un tono

di esasperazione al limite dell'irritazione: "Mi chiamano *quella degli animali*". Ora che i costrutti teorici forniscono il terreno su cui si costruisce l'opera piuttosto che il filtro attraverso il quale la leggiamo, gli animali giocano un ruolo diverso nel tuo lavoro. A differenza degli animali addestrati professionalmente che hai impiegato in *China*, per esempio, gli animali su cui ora ti focalizzi possono essere oggetto di abusi o appartenere a specie in via di estinzione, come in *gorillagorillaillagorilla*. In una delle tue ultime opere, *Chernobyl*, emerge un altro tipo di relazione, cioè come la storia umana abbia il suo contrappunto nei cicli naturali; cicli naturali che sono stati permanentemente alterati dall'intervento umano all'interno dell'*habitus* animale. In *Chernobyl*, assistiamo non solo alla decadenza del sistema socialista del Ventesimo secolo, ma anche a una catastrofe ambientale ed ecologica. Una serie di questioni completamente nuova che si è affacciata alla tua pratica.

Con *Chernobyl*, ho pensato di potermi guardare all'Antropocene. Ma il percorso è stato lo stesso che per molti altri dei miei soggetti: attraverso libri e articoli di giornale. Stavo leggendo libri sulla storia dell'Unione Sovietica - la Russia, la rivoluzione, l'Ucraina - quando ho trovato degli articoli su Chernobyl e, in particolare sul ritorno degli animali nella zona di esclusione, sviluppo che veniva interpretato dal governo ucraino come salutare. Gli scienziati san-

no invece che gli animali non stanno tornando negli stessi numeri di un tempo e che il governo ucraino sta solo cercando di usare questo fenomeno come attrazione turistica. Invece di fare chiarezza, hanno sviluppato una narrativa fuorviante sugli animali che tornano e sull'area che quindi risulterebbe sicura. C'è un'apparenza di sicurezza, ma gli animali non stanno certo prosperando. Mi interessava il fallimento del sistema scientifico, il fallimento del sistema politico, il collasso di un sistema naturale a causa di una catastrofe dovuta agli uomini - e come tutte queste cose creino una rete al cui interno gli animali spaziano o vengono introdotti, come i cavalli di Przewalski. Devono trovare una terra o uno spazio aperto in cui vivere.

Così, come mi chiamavano "l'artista degli animali", ora vorrebbero che fossi l'artista dei disastri. Mi hanno chiesto di andare a Fukushima e nella ZDC (Zona Demilitarizzata Coreana), due posti incredibilmente pericolosi - uno è contaminato da radiazioni, l'altro è interamente minato. Ho cominciato a pensare che stessero cercando di uccidermi. "Mandiamo Diana nelle zone più pericolose che riusciamo a trovare e diciamole di cercare un'alce". Ovviamente questo non è quello che sono, così come non ero "l'artista degli animali". L'etichetta di artista degli animali mi faceva particolarmente arrabbiare, perché era un modo di ridurre un'artista donna a un'adolescente che ama i gattini e i cavalli.

Un rimando ugualmente superficiale connette *Chernobyl* e Tarkovsky. Negli anni Ottanta, *Stalker* è diventato un film di culto. La sua visione malinconica e post apocalittica sembrava confermare idee romantiche su alcuni sistemi politici. A me non sembra che il tuo *Chernobyl* sia pervaso di una malinconia romantica, anche se definire il tono generale dell'opera mi risulta difficile. Certamente non è ottimistico. Non vediamo animali che prosperano, ma animali che sopravvivono; mentre, al contrario, le strutture fatte dall'uomo - il teatro e la scuola - sono in decadenza. Mi piace davvero il modo in cui queste antinomie sono sospese, mantenute in tensione nella stessa proposizione, senza che vengano offerte risposte o soluzioni. Invece che proporre una storia di trionfale resurrezione, *Chernobyl* lascia che gli spettatori calibrino da sé le possibilità.

Questo è ciò che mi auguro per ognuna delle mie opere. Spero che sia chiaro che la loro prospettiva non è affatto romantica. E non è nemmeno malinconica o funebre, ma è una proposta da lanciare nel mondo: "Cosa significa considerare queste condizioni così come sono state definite in un'opera d'arte?". Quando ho allestito questo lavoro per la prima volta a Hauser & Wirth, ho tenuto un intervento riguardo all'opera e Iwan Wirth mi ha chiesto "Diana, quindi tu sei una pessimista o un'ottimista?" e io gli ho risposto "Sono un'ottimista perennemente delusa". Penso che *Cher-*

nobyl sia il risultato di questo amareggiato ottimismo. Cerco cose che immagino, ma che non sempre ci sono davvero. Quando sono andata a Chernobyl, avevo una visione: avrei fatto una ripresa di cavalli selvaggi che camminavano per la strada di una città abbandonata. Anche se sono riuscita a fare alcune versioni di quella ripresa, alla fine si è persa nella mia testa nel momento in cui mi sono totalmente aperta alla situazione complessiva.

Ciò che quella ripresa, come previsione, aveva rappresentato nella tua mente, non è stato confermato da ciò che hai trovato lì?

No, affatto. Sia in termini di idea che in termini di luogo Chernobyl è molto complessa. Ci sono significati che possono essere resi con un'immagine, ma non Chernobyl.

In *Chernobyl* ci lasci a negoziare la specificità di una situazione storica; mentre in altre opere la tua proposta prende una piega più fantascientifica. Quando dico fantascienza penso più ai mondi che evoca Philip K. Dick piuttosto che quelli di Stanislaw Lem, per esempio. In Dick, troviamo mondi abbastanza vicini al nostro, tranne, a volte, per una differenza fondamentale - rispetto invece ai mondi interstellari futuristici, a eoni di distanza, prefigurati da Lem. Le opere di Dick mi sembrano più pro-

positive: cosa sarebbe successo, come sarebbe andata se fosse cambiata quella piccola cosa? Queste situazioni, che potrebbero essere verificate o si potrebbero verificare presto, ci permettono di ripensare le scelte che stiamo facendo ora.

Sì, la fantascienza ci permette di farlo, e permette agli animali di avere poteri soprannaturali. Il fatto è che gli animali quei poteri li hanno già. Per esempio, gli scarabei stercorari - sto facendo un'opera sugli scarabei stercorari in questo momento - si orientano usando le stelle. È meraviglioso. A noi sono serviti secoli di scienza e navigazione degli oceani per riuscirci e loro lo fanno ogni giorno da milioni di anni.

Eppure l'idea che dei piccoli coleotteri abbiano queste capacità straordinarie è talmente assurda da far pensare a un personaggio da fantascienza.

E infatti intitolerò l'opera *Science, Fiction!*

Davvero?

Sì. Inizialmente avevo creato un modello utilizzando un'animazione della Via Lattea fatta dalla NASA e avevo inserito degli scarabei stercorari tra le stelle. L'ho mostrato a T. Kelly Mason che mi ha detto: "Sembra la copertina di un libro di fantascienza". Come sai, amo la fantascienza. La

mia sceneggiatura *Electric Mind* è fantascientifica. È un genere in cui si possono costruire altri tipi di mondi. Ed è anche un luogo in cui la condizione femminile può essere rivisitata...

Ed è possibile acquisire agentività. L'altra nuova opera a cui stai lavorando prende una direzione molto diversa. Mi hai descritto una ripresa che hai recentemente girato in India che mostra un tempio induista che è stato abbandonato o distrutto.

Il soggetto principale è la facciata di un tempio induista costruito su una scogliera (in realtà non ci si può entrare *dentro*). Fa parte di un complesso di templi ancora in uso, e va a formare l'angolo di tutto il complesso, che ospita anche una scuola per Bramini e un tempio dedicato a Hanuman, il dio scimmia indiano. Si può entrare in altri templi, ma questo è soltanto un intricatissimo muro con dentro quello che sembra essere un ingresso. È completamente appiattito contro la parete rocciosa con un interno molto poco profondo in cui non è possibile entrare perché davanti alla facciata c'è una vasca artificiale piena d'acqua. Nei giorni sacri le donne possono andare a farci il bagno.

Come molti altri templi in India, questo è abitato da scimmie. Sono andata lì sperando di riuscire a filmarle nel tempio del dio delle scimmie. Perché no? Penso che gli animali, come gli umani, dovrebbero venerare divinità simili a loro. Sono ter-

ribilmente intelligenti e hanno un'altissima opinione di loro stesse - quindi perché non venerare il proprio doppio? Penso di affrontare ogni mia ripresa nello stesso modo. Ho una specie di visione della ripresa ideale e vado sul luogo con quella ripresa ben chiara in mente, ma quando ci arrivo mi accorgo che non è possibile e che quello che pensavo fosse importante non lo è più. Quindi lascio perdere la "ripresa ideale" e comincio a filmare quello che vedo.

Quando sono andata in India - la stessa cosa della visione dei cavalli che camminavano per le strade di Chernobyl - pensavo che avrei potuto filmare le scimmie all'interno del tempio, ma non c'era un vero interno. In quel momento per me la cosa più importante è diventata la facciata del tempio, perché è falsa, è la promessa disattesa di un interno. L'architettura del tempio è poi diventata molto importante per l'installazione di questo lavoro, che sto pensando di chiamare *Life is a Time-Based Medium* (che è una cosa che mi ha detto Jason Smith in una mail). Si potrà camminare dentro al tempio proiettato sulle pareti della galleria attraverso uno degli ingressi e ci si ritroverà in un interno pieno di scimmie.

Puoi dirmi qualcosa di più? Quali, tra le caratteristiche delle scimmie Rhesus, le rendono perfette per gli scienziati?

Penso che sia la loro somiglianza agli

umani, sia a livello di cromosomi che a livello sociale. Le loro relazioni sociali per me sono la cosa più importante - il fatto che vivano in famiglie, come i delfini e gli umani. Mi interessano enormemente gli animali che ci assomigliano dal punto di vista sociale - probabilmente il motivo opposto a quello per cui interessano così tanto agli scienziati. Per loro, gli animali ci dicono qualcosa riguardo a noi. Per me, gli animali ci dicono qualcosa riguardo a se stessi. Penso che per noi sia di grande valore poter imparare a vedere il mondo insieme ad altri esseri viventi, a guardare *con loro* invece che guardare *loro*. Penso che sia possibile imparare quanto serve attraverso l'osservazione e l'incarnazione di un punto di vista - non attraverso la vivisezione, la tortura e la cosiddetta analisi.

Ma tornando al sociale: i lupi, che vivono con le loro famiglie, i delfini, che pure vivono in gruppi famigliari, i gorilla, gli scimpanzé, le scimmie Rhesus - hanno tutti complessi sistemi sociali che continuano ad affascinarmi e che, nella loro "umanità" continuano a sorprendere gli umani. Nonostante gli sforzi degli attivisti, vengono fatti ancora terribili esperimenti sui macachi. Harry Harlow, il più grande "cattivo" degli scienziati, ha realizzato forse il più famoso esperimento su una scimmia Rhesus: l'esperimento della madre di pezza / madre di filo metallico. Ha dato a un cucciolo un sostituto della madre fatto di pezza o una madre "fredda" fatta di filo metallico ma capace di procurargli del cibo. Il cucciolo ha scelto la madre di pezza, pre-

ferendo il calore al nutrimento. Harlow ha poi chiamato questo esperimento di tortura su una scimmia "Sulla natura dell'amore". È una farsa scientifica. E una tragedia. Mi interessava questa doppia identità della scimmia Rhesus che può essere sia oggetto di questi esperimenti disgustosi, sia un essere sacro.

Come sono anche le mucche in India?

Esatto, come le mucche. Le città indiane sono piene di mucche che girano libere e di scimmie che rubano. Dal momento che sono entrambi animali sacri, per lo più le lasciano stare.

Partendo da quello che mi avevi detto prima di partire per le riprese, avevo iniziato a fantasticare sulle strutture sociali che queste scimmie creano, riflettendo intanto sugli ordini religiosi e sulle comunità.

Esatto. La tua fantasia sulle scimmie era esattamente la stessa che avevo io. Avevo immaginato un tempio vuoto, completamente abbandonato e pieno di scimmie che adorano un dio scimmia.

Un nuovo ordine mondiale - uno che può appartenere a questo mondo, non a un ipotetico paradiso futuro.

Il *mio* nuovo ordine mondiale. Non mi

piacciono le religioni. Ma se dovessi averne una, vorrei una religione con divinità animali.

**Interview with Diana Thater,
September 14, 2014 by Lynne Cooke**

**First published in Diana Thater: The
Sympathetic Imagination (Los Angeles:
Los Angeles County Museum of Art
and New York, London and Munich:
DelMonico Books/Prestel, 2015).**

Text © Museum Associates/LACMA

Traduzione di Valentina Avanzini



Installation view of *Diana Thater: The Sympathetic Imagination*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2015
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner
Photo: Fredrik Nilsen

Installation view of *Taking Place*, The Temporary Stedelijk, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2010
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner

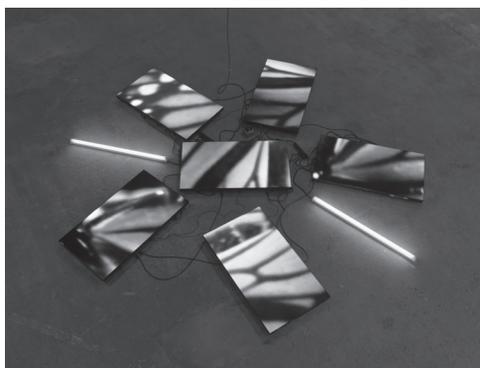


Installation view of *Diana Thater: Keep the Faith. A Survey Exhibition*, Kunstmuseum Bremen, Germany, 2004
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner
Photo: Roman Mensing



Installation view of *Diana Thater*,
The Watershed, Institute of
Contemporary Art, Boston, 2018
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner
Photo: Kerry McFate

Installation view of *Diana Thater*,
The Watershed, Institute of
Contemporary Art, Boston, 2018
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner
Photo: Kerry McFate



Installation view of *knots + surfaces*
Dia, Chelsea
2001
© Diana Thater
Courtesy the artist and David Zwirner
Photo: Fredrik Nilsen

Laura Malacart, artista, lavora tra performance, video, fotografia e installazione. La sua pratica è spesso collaborativa e incentrata sulle tematiche più urgenti della nostra contemporaneità. Recentemente ha pubblicato su *The Little Book of Answers*, in un'antologia sull'attivismo di Valiz Press. Il suo lavoro è stato esposto a livello internazionale, in istituzioni tra cui la Tate Modern, la Biennale di Venezia, Turner Contemporary, Science Museum, H.Conti B. Aires. Ha vinto premi e borse di studio come AHRC, Wellcome Trust Art Award, ACE e British Council. Laura Malacart ha un dottorato di ricerca (Slade School of Fine Art, UCL) sulla costruzione della voce nell'immagine in movimento. www.lauramalacart.net

The Difference between a Bird and a Plane (in three episodes), è un videosaggio girato in parte in Canada da Laura Malacart. Si sviluppa in tre argomentazioni volte a portare in primo piano aspetti del pensiero tradizionale al fine di mettere in questione i valori contemporanei del capitale globale che hanno portato alla crisi del pianeta. Segue la traduzione italiana del testo inglese del film.

Episodio 1: La Lingua dell' 'it'.



Chi sei?

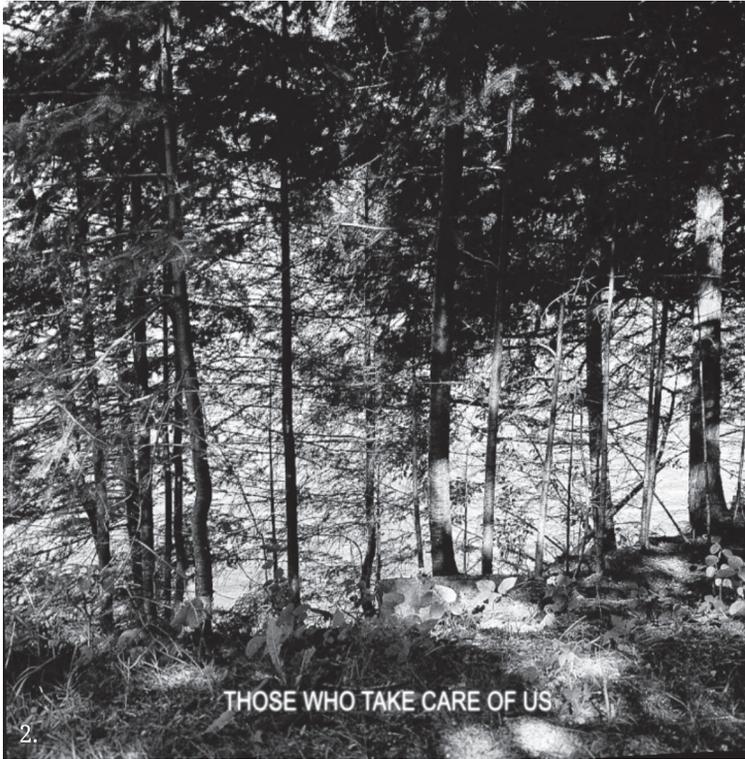
Una crisalide della fantascienza...

... O un progetto fallito di Intelligenza Artificiale?

O un promemoria sul fatto che l'eccezionalismo umano ci ha condotti alla crisi?

Noi,

il 'lui' e la 'lei', abbiamo relegato
tutti gli altri al rango dell' 'it' (esso).



E quando tutto quanto si trova ad essere un 'it'
sia gli esseri viventi che non,
la nostra lingua non sa più differenziare
fra un uccello e un aeroplano.

Altre lingue lo sanno fare. Nelle filosofie indigene tutti gli esseri viventi sono persone. Non persone nel senso umano, ma, come esseri viventi, sono muniti di intelligenza, saggezza e senso di responsabilità.

Le piante per esempio,
sono esseri antichi, che dispensano cibo e medicinali,
quindi in alcune lingue indigene il loro nome è tradotto come
'coloro che si prendono cura di noi'.



Questo è Lake of the Woods, la terra nativa delle popolazioni Ojibwe, che insieme ai Potawatomi e Odawa fanno parte del Consiglio dei Tre Fuochi.

E la lingua Potawatomi sa distinguere fra un uccello e un aereo perché ha due verbi diversi per ascoltare: a seconda che si stia ascoltando qualcosa di vivente o non vivente.

Mentre l'inglese e le lingue coloniali relegano tutti gli esseri viventi (tranne gli umani) allo stato di oggetti.

Possiamo smettere di oggettificare gli esseri viventi?

Come evitare di considerare la vita un'astrazione?

Un membro della Nazione Potawatomi, professoressa di Botanica, ha un suggerimento...

Quando chiese a suo nonno se la lingua Potawatomi ha una parola che significa 'un essere della terra'

lui disse sì:

"Aakibmaadiziwin"



Era felice di questa risposta, ma allo stesso tempo si rendeva conto che queste bellissime sillabe non avrebbero potuto rimpiazzare con facilità l'“it” in inglese.

Un giorno mentre, passeggiava sulla terra, si chiese se la prima parte della parola ‘aaki’ che significa ‘terra’ avrebbe potuto generare un nuovo pronome: ‘ki’.

Con la sua radice Potawatomi ‘ki’ avrebbe potuto rimpiazzare ‘it’ per tutti gli esseri viventi.

Si mise a fare pratica:

“Ki sta cantando al sole,

Ki ulula alla luna,

I rami di ‘ki’ oscillano nella brezza all’aroma del pino”.

E come fare il plurale di ‘ki’?

Oh, disse ‘non c’è bisogno di prendere in prestito dal Potawatomi’
in inglese abbiamo già ‘kin’ (parente)

E tornò a fare pratica:

“kin stanno maturando nei campi;

kin fanno il nido sotto il tetto;

kin volano a sud per l’inverno,

tornate presto”.



“Le nostre parole possono essere un antidoto nei confronti
dell’eccezionalismo umano,
dello sfruttamento sconsiderato, un antidoto alla solitudine,
un’apertura verso l’interrelazione (kinship)” (Robin Wall Kimmerer).

Episodio 2: I confini illogici.

Lake of the Woods è un vastissimo specchio d'acqua con più di 14,000 isole disposte in una bellissima, intricata configurazione.

Il principio che la terra sia sacra e gli umani siano responsabili per il suo benessere cozzò con l'idea europea della proprietà terriera.

E il concetto di proprietà privata non solo venne a oggettificare la terra ma anche, per estensione, coloro che non la possedevano.

Quando alla fine della rivoluzione americana i colonizzatori si apprestarono a definire il confine statunitense attraverso il lago, le uniche mappe disponibili erano quelle dei cacciatori di pellicce.



E dato che erano state create al solo scopo di indicare vie di navigazione, il lago appariva come un ovoide con 9 isole soltanto.



Senza l'ausilio di mappe accurate,
Il lago e le sue isole resistettero al 'progetto
confine' per 140 anni.

Alla fine, nel 1925, si raggiunse la più illogica delle soluzioni:
il lago fu diviso e una sua protruberanza fu allocata agli Stati Uniti.

Più recentemente si è creata una mappa del lago completamente diversa,
comprendente le collocazioni dei pittogrammi lungo il lago.

I pittogrammi sono immagini create in tempi antichissimi
dipinti con l'ocra rossa dello storione.

Questa si chiama Il Lungo Viaggio, e la figura rappresenta lo spirito dello sciamano che
viaggia attraverso i mondi.

Lo sciamanesimo fu scoraggiato dai colonizzatori che introdussero il cristianesimo.
I cristiani non ammettevano i valori della spiritualità locale
secondo cui gli esseri umani sono co-abitanti della natura
con gli stessi diritti di tutti gli altri esseri viventi.



Più tardi Freud concluse che il cristianesimo aveva rappresentato un passo indietro nel pensiero umano: perché interdicendo le immagini del divino aveva stimolato la nascita della fantasia dell'introspezione

ma anche perché aveva introdotto l'idea che Dio si sia incarnato come Uomo.

Ma all'arrivo dei colonizzatori l'introspezione aveva un altro significato.

Voleva dire 'guardare da molto vicino', questo perché la nuova tecnologia del diciassettesimo secolo era quella del telescopio rifrattore.

L'Europa aveva inaugurato il pensiero scientifico basato su ciò che era percepibile con gli occhi.

Nuovi confini tra le discipline venivano creati.

Quando la notte avvolge il Lago e i rami delle conifere oscillano davanti alla finestra, vedo la luce della luna che filtra tra gli alberi nella profondità della foresta.

Ma quando accendo la luce nella mia stanza
mi ritrovo abbagliata nello spazio che occupo
e la foresta diventa un muro di oscurità.

La luce artificiale che fuoriesce dalla mia finestra
crea un confine netto tra ciò che è visibile
e ciò che non lo è.

Episodio 3: Sull'arte e sulla cura



Ci fu un tempo in cui danzare e guarire erano tutt'uno.

In Inghilterra, in un villaggio remoto, un'antica danza
attrae persone da tutto il mondo.

Ha origine nell'età della pietra e coloro che la praticano
portano a mano delle corna di renna,
con i suoi costumi evoca danze ritualistiche presenti in pitture rupestri,
come quelle di Lascaux.

La danza avviene a settembre, la stagione degli amori delle renne.

Era una danza d'auspicio nei tempi
quando l'arte e la guarigione erano tutt'uno.

Nelle culture tradizionali il ruolo propiziatorio e terapeutico delle danze è tuttora riconosciuto.

Durante un periodo difficile, nel primo dopoguerra
le popolazioni Ojibwe ricevettero le istruzioni per una danza terapeutica.

Una tremenda epidemia di influenza
portata dai soldati che tornavano dall'Europa
era responsabile della morte di migliaia di persone.

La Jingle Dance si esegue con un vestito
munito di centinaia di piccoli coni di metallo
e coloro che la ballano si muovono in senso circolare
al ritmo del tamburo sacro.

I passi leggeri e il suono dei piccoli coni di metallo
ricordano la pioggia che cade sulle foglie,
o una leggera brezza nella natura.

Nero bianco rosso giallo.

Nero è l'est, perché all'alba tutto è ancora scuro, dice lei
bianco è il nord, dove sono gli antenati forti, dice lei
rosso è l'ovest, la fine del lutto e il tramonto, dice lei
giallo è il sud, è generosità e gentilezza, dice lei

Ho chiesto all'Aquila, gli umani sono buoni o cattivi?

E l'Aquila ha risposto che gli umani
non sono né buoni né cattivi,
possono avere una disposizione in un
senso o nell'altro,
ma si devono assumere l'impegno di
una scelta.



1. *The Difference between a Bird and a Plane* (in three episodes), 2020, still, b/w, 00:23.
2. still, b/w, 02:15.
3. still, col, 03:18.
4. still, col, 03:48.
5. still, b/w, 00:42 and 07:30.
6. still, col, 11:33.
7. still, col, 11:56.
8. still, col, 13:05.
9. still, col. & b/w, 18:31.
10. still, col, 24:56.

lauramalacart@gmail.com

Yolande Harris è artista e ricercatrice. La sua pratica esplora l'idea di una coscienza sonora (sonic consciousness). I suoi progetti si basano spesso sulle tecniche di navigazione e mirano ad espandere la percezione oltre la gamma dei sensi umani; vertono sulla mediazione tecnologica degli ambienti subacquei e sulla nostra relazione con altre specie. Camminare è centrale nella sua pratica, le sue passeggiate sonore mirano a risvegliare le nostre percezioni all'interno degli ambienti naturali e urbani. I suoi progetti dedicati al suono subacqueo mirano ad avvicinarci a questo ambiente inaccessibile attraverso la connessione, la comprensione e l'empatia con l'oceano. Yolande ha studiato musica al Dartington College of Arts e ha conseguito un MPhil dall'Università di Cambridge in Architettura e Imma-

gine in movimento e un PhD dall'Università di Leiden in Sound, Environment and Sonic Consciousness. Il suo lavoro è ben rappresentato a livello internazionale in istituzioni come la Schirn Kunsthalle di Francoforte, la House of World Cultures di Berlino e l'Exploratorium di San Francisco. Ha vinto una borsa di studio del Dutch Funds for Visual Arts Architecture and Design e borse di ricerca presso l'Orpheus Research Center in Music di Gand, l'Academy of Media Arts di Colonia, la Jan van Eyck Academy of Visual Arts di Maastricht. Yolande è stata Assistant Professor in Video and Open Media alla Rhode Island School of Design, e attualmente è Lecturer in Digital Media alla San Jose State University e Lecturer e Research Associate in Digital Art, Electronic Music and Art alla University of California Santa Cruz.

Roberta Perego (Cernusco sul Naviglio, Milano, 1987) si occupa di ricerca curatoriale e di progettazione culturale. La sua ricerca pone particolare attenzione ad aspetti educativi e di cura. Dal 2013 collabora con la fondazione Pirelli Hangar Bicocca nell'ambito della mediazione culturale e dei progetti di divulgazione al pubblico. È stata contributor e coordinatrice editoriale della pubblicazione *Anselm Kiefer. I Sette Palazzi Celesti*, Mousse Publishing, Milano 2018. Ha studiato Storia delle Arti dall'An-

tichità al Contemporaneo presso l'Università degli Studi di Pavia e la Uniwersytet Jagielloński di Cracovia, perfezionandosi in Antropologia Museale e dell'Arte presso l'Università Bicocca di Milano. Nel 2014 è tra i selezionati di CAMPO14 – Corso per curatori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Nel 2015 ha co-fondato il collettivo curatoriale Pierre Dupont, progetto nato dal desiderio di sostenere la ricerca artistica contemporanea e di favorire l'incontro tra arte, luoghi e pubblici.

COME POSSO CAMMINARE/ NUOTARE/VOLARE LONTANO CON TE?

**YOLANDE HARRIS INTERVISTATA
DA ROBERTA PEREGO**

RP: Prima che iniziassi a lavorare a questa conversazione si è verificata una curiosa coincidenza: mi sono imbattuta in un articolo sulla biofonia trattata in relazione ai suoni sottomarini. L'articolo riassumeva una ricerca sui suoni prodotti da differenti specie di pesci e crostacei, con il fine di mapparne e proteggerne vita e habitat. Sono rimasta letteralmente affascinata dall'idea che rilevando gli "spari" prodotti dai gamberi pistoleri, i biologi possano monitorare la vita di questa specie all'interno di un particolare contesto. Questo è stato il mio primo approccio alla bioacustica. Ho iniziato a documentarmi e a distinguere tra suoni abiotici, biotici e antropogenici¹. Incontrare la tua ricerca in questo preciso momento è stato singolare: una pratica che intreccia arte, biologia e acustica. Il suono permette di afferrare informazioni e di fare emergere, in questo caso specifico, esistenze animali. Quanto è centrale nel tuo lavoro questa volontà di "dare presenza" e come hai iniziato a focalizzarti sul suono di natura animale?

.....
1 Per approfondimenti sul tema della bioacustica sottomarina si segnala CIBRA – Centro Interdisciplinare di Bioacustica e Ricerche Ambientali (Università degli Studi di Pavia) <http://www-9.unipv.it/cibra/>

YH: Ho cominciato dalla semplice idea che, dando a un problema o a un ambiente la possibilità di essere visto e sentito, portandolo dentro al nostro campo percettivo e conscio, gli diamo una presenza dopodiché, diventa più difficile ignorarlo. Noto che sta diventando sempre più semplice ignorare il mondo intorno a noi, ed essere invece assorbiti in un ambiente tecnologico, sociale, politico, o abitare nello spazio creato dai social media. E se, da una parte, teorie e dati sono fondamentali per la nostra comprensione dell'interconnessione del mondo e della crisi climatica su scala planetaria, creando il fondamento per azioni politiche urgenti, queste proiezioni rimangono spesso astratte e disincarnate. L'interpretazione teorica dei dati deve intrecciarsi con una comprensione esperienziale per diventare davvero efficace. Credo che l'impeto dei movimenti ambientalisti che combattono il cambiamento climatico e l'estinzione di massa si fondi sullo sviluppo e l'incoraggiamento di una curiosità riguardo all'ambiente, e su una vicinanza esperienziale, fisiologica e psicologica come quella che deriva dall'impegno diretto (anche su piccola scala). Ho capito che il suono, sia quello udibile che quello non udibile a noi umani, è uno dei fondamenti della vita sulla terra e nell'oceano, quindi l'ascolto è un fattore importantissimo su cui concentrarsi.

Come ho iniziato a focalizzarmi sul suono animale? Sono sempre stata interessata ai suoni animali che popolano i luoghi in cui vivo. Ti rivelano qualcosa di quel posto. Ho ricordi di quando, da bambina,

vivevo sulla costa meridionale dell'Inghilterra dove ero particolarmente affascinata dagli uccelli: i loro cori all'alba, i voli altissimi e verticali delle allodole che fluttuano mentre intonano le loro complesse melodie, le coppie di corvi che gracchiavano volando basso, appena sopra la mia testa, i gufi di notte. E poi il guaito inquietante della volpe, molto simile a un grido umano, e il modo in cui le pecore riescono a distinguere il loro agnello che le chiama da lontano. Molto più tardi, in altre parti del mondo, ho sentito i suoni di molti animali che non conoscevo. Per esempio, in alcune zone degli Stati Uniti ho sentito le urla di gruppi di coyote, il ringhio di un procione, lo stridio acuto di un'aquila a testa bianca, il cinguettio con cui il colibrì segna il territorio mentre si libra in volo, il suono ticchettante e profondo di un elefante marino, il tordo che imita la poiana codarossa e il suono degli allarmi. Mi sono sempre chiesta come questi suoni si relazionassero alla vita degli animali, ai suoni intorno a loro e perfino a molti dei suoni umani. Allo stesso tempo, nessuno di questi ricordi è un suono isolato, perché il ricordo del suono mi riporta direttamente al luogo in cui ero quando l'ho sentito, a quell'ora del giorno, al clima, all'ambiente, alla persona con cui ero... tutte queste cose. I suoni evocano e provocano ricordi, spesso insieme a sensazioni viscerali, ricordi delle nostre relazioni con persone, animali e ambienti. Questi suoni animali costituiscono parte della mia rete di esperienze e la mia connessione con il mondo naturale – questi sono i livelli su cui operano i suoni: quello

relazionale, quello emotivo e quello psicologico.

Quindi, quando ho cominciato a lavorare in modo mirato su navigazione e orientamento, ero inizialmente interessata all'orientamento sonoro di animali come i delfini e i pipistrelli – la loro ecolocalizzazione e il modo in cui si muovono nei loro mondi. Il progetto *Sun Run Sun* (2007-2009) esplorava queste forme di navigazione attraverso la diretta sonorizzazione di dati GPS, rendendoci consapevoli del processo con cui anche noi ci muoviamo e ci orientiamo utilizzando il suono. Questo interesse mi ha portato a fare ricerca sottomarina per comprendere più a fondo l'ambiente abitato dai cetacei e quanto il suono sia fondamentale per la vita marina. Il suono è la prima forma di percezione nell'oceano, dove la luce è molto bassa e le onde di suono e pressione possono viaggiare ininterrottamente per distanze molto lunghe. In un ambiente del genere gli esperti sono gli animali marini, mentre noi, come umani, siamo chiamati ad ascoltare in modo diverso, a cambiare le nostre prospettive e a imparare da loro tutto ciò che riguarda il luogo in cui abitano e il modo in cui vivono. Ovviamente possiamo farlo solo con la mediazione di strumenti tecnologici, una specie di lente attraverso cui possiamo comporre i frammenti e cercare di immaginare l'ambiente oceanico.

Forse i suoni sottomarini più ricercati, certamente i più vitali nell'immaginario comune, sono quelli con cui le megattere si chiamano fra di loro. Mi interessa come, quando furono scoperti e il loro compor-

tamento analizzato, questi suoni vennero chiamati “canti” – un concetto musicale che appartiene all’uomo. Il mondo scientifico si concentrò inizialmente sulla formazione del suono – i motivi del canto – emesso dalle balene, un’idea che entrò molto velocemente nell’immaginario popolare. Se, da una parte, l’idea di “canto” è importante, è altrettanto fondamentale comprendere il contesto sonoro all’interno del quale l’animale produce quel determinato suono, il che mi ha portato ad approfondire la ricerca sul suono sottomarino e i fondamenti della bioacustica, cercando connessioni con altri scienziati che lavorano in questo ambito.

Quello che ho scoperto è che i nostri metodi e i nostri approcci a questo tipo di suoni sono inevitabilmente condizionati dal fattore culturale e tecnologico umano. Ascoltiamo in vari modi: analiticamente, ma anche emotivamente e musicalmente. Questo potrebbe fornirci qualche indizio sul modo in cui ascoltano gli animali? È attraverso l’ascolto – quello che io chiamo “ascolto consapevole”, la coscienza sonora (*sonic consciousness*), l’innata intelligenza sonora – che possiamo assumere ad altre prospettive. Ho recentemente scoperto che l’udito è l’ultimo senso a lasciare i corpi in fin di vita tanto che, quando non è possibile nessun altro tipo di comunicazione, vengono raggiunti e confortati dalla musica. Questo mi fa riflettere sull’importanza della cura, del prendersi cura di ciò che non necessariamente conosciamo.

Pensando al tuo progetto *Melt Me Into the Ocean* - che include installazioni, performance, passeggiate e workshop a Santa Cruz (California) attraverso l’utilizzo di suoni sottomarini captati all’interno della Monterey Bay – è immediato, attraverso il titolo e i diversi format sviluppati, l’invito a immergersi in un ambiente che da sfondo passa in primo piano, esiste, ed esiste anche in quanto paesaggio sonoro. Ambienti e animali sottomarini sono spesso impercettibili oppure avvertiti come distanti, non solo perché fisicamente inaccessibili ma anche perché idealizzati e romanizzati. Quanto il processo immaginativo è parte dell’esperienza di ascolto e di relazione empatica con il paesaggio e con altri viventi? Decostruire questo immaginario, di distanza e finzione, può essere una via per ri-formare la nostra consapevolezza?

Sì, esiste una distanza fisica rispetto ad animali marini di quella scala, a una fisiologia e a un ambiente a cui possiamo accedere solo in modo limitato. E sì, sono anche romanizzati, spiritualizzati, psicologizzati, diventano protagonisti di miti. Ma sono anche esperienze e relazioni vissute con animali marini reali. Penso che sia necessario riconoscere tutti questi aspetti in modo bilanciato per creare una ricchezza di comprensione e di empatia nei confronti di questi animali e dei sistemi ecologici di cui fanno parte. Se pensi al modo in cui ascoltiamo i suoni dell’oceano – li rendiamo udibili, li sonifichiamo, li por-

tiamo nell'ambito dell'ascoltabilità umana, li ascoltiamo nella comfort zone del nostro campo uditivo – ci accorgiamo che la nostra è una posizione necessariamente antropocentrica. Come animali di terra, inoltre, li approcciamo con un punto di vista, un linguaggio e un'immaginazione terrestre. C'è quindi quasi una "distanza" nel nostro tentativo di comprendere questi suoni. L'immaginazione è fondamentale, perché senza quella non possiamo accedere alla nostra creatività – altrimenti come potremmo immaginare alternative e portarle avanti nel futuro? Ma l'immaginazione può anche essere utilizzata in modo negativo, ascoltando selettivamente solo ciò che vogliamo sentire, interpretandolo in modo pregiudiziale o infondato, oppure semplicemente rimanendo unicamente nell'ambito del desiderio. Quindi, quello che chiami *decostruire il nostro immaginario di distanza e finzione* è un processo cruciale in questo ambito tanto quanto lo è affrontare temi quali il razzismo, il colonialismo e la differenza di genere. Penso che una grandissima parte della nostra educazione e dei nostri media, perfino la fantascienza che non è altro che immaginazione del futuro, si basi su *quell'altro alieno* separato da noi, una concezione comunissima quando pensiamo al mondo naturale. Ed è questo senso di separazione che sta alla base del colonialismo, del razzismo e del cambiamento climatico. Penso che il suono e l'ascolto abbiano il potenziale di ridurre questo senso di separazione e che costituiscano, quindi, un'azione per ricostruire la nostra coscienza verso l'ambiente.

È facile che la nostra immaginazione sia oggi rimpiazzata dalle immagini di ambienti naturali che vediamo sui media digitali. Questi ambienti sono per lo più appiattiti e ripuliti dal processo di visualizzazione digitale, che spesso ci illude di riuscire a tenerli sotto controllo, portandoci ad avere davvero un'infima comprensione della vastissima biodiversità del mondo al di là della rappresentazione sullo schermo. L'animale in noi – l'animale umano – ha la possibilità di capire qualcosa di questi ambienti con una modalità diversa dal pensiero intellettuale, che include anche l'intelligenza del nostro corpo. Penso che l'ascolto consapevole abbia la capacità di immergerci nella situazione e nel luogo in cui ci troviamo, in un modo che non è paragonabile al guardare. Non è possibile distanziarsi così facilmente dal suono. Io lavoro con l'intreccio tra mediazione tecnologica ed esperienza diretta dell'ambiente, dove la tecnologia può aiutarci ad aumentare la nostra comprensione invece che sostituirla.

Melt Me Into The Ocean riguarda esattamente questa immersione – o questo immergersi – attraverso l'ascolto mentre ci muoviamo in spazi diversi. Originariamente, l'avevo pensato per la cresta della baia di Monterey, come un incontro con la moltitudine di suoni provenienti dal profondo canyon oceanico. Da allora, ho ampliato il progetto, portando questi suoni in luoghi e ambienti distanti, inclusi deserti e centri urbani, in modo che, camminando con le cuffie, i suoni si combinino con l'ambiente circostante e diventino una presenza estesa nell'immaginazione di chi

ascolta. Seguivo un'intuizione, l'idea che potremmo ascoltare ed essere presenti in modo diverso. Che potremmo prestare attenzione in modo diverso.

Vorrei creare un senso di "coscienza oceanica" che potrebbe nascere da questo modo di ascoltare, dove, di nuovo, il senso di separazione che ci deriva dalla visione e dai problemi terrestri si fonde nel momento in cui incontra la fluidità dell'oceano. Penso sia anche importante domandarsi come la sfera immaginativa sia spesso considerata opposta a quella fattuale. So per esperienza umana che ci sono stratificazioni di esistenza molto reali ben al di là della quotidiana materialità dei fatti e la mia idea di coscienza oceanica riconosce proprio questo, preferendo lavorarci insieme che ragionarci sopra. Credo che si tratti davvero di abbracciare una continuità più ampia di pensiero e sentimento. Mi sembra che abbia qualcosa a che fare con il modo con cui ci orientiamo.

Mi è chiaro, attraverso i tuoi progetti emerge la sensazione di "essere situati" nell'ambiente che diventa contemporaneamente un'esperienza fisica e immaginativa. Come a stimolare immagini che sono inestricabilmente collegate con noi. La pratica dell'ascolto è al contempo una dimensione intima e collettiva. Qual è il tuo approccio nel creare una partecipazione immersiva?

C'è una modalità di attenzione, uno stato mentale se vuoi, in cui possiamo entrare

con l'aiuto del suono. Con il mio lavoro provo ad accedere a questo spazio, che è quasi quello del sogno ad occhi aperti, uno spazio immaginativo e immersivo che, allo stesso tempo, è radicato nel qui ed ora. Ricorda in qualche modo lo spazio mentale a cui avevo accesso quando ero piccola – a cui devo soprannomi come *Cloud Nine (Settimo Cielo)* e *Cloud Cuckoo Land (Paese della Cuccagna)* – e in effetti molti bambini piccoli (forse tutti?) sanno abbandonarsi piuttosto facilmente a questo senso del luogo immaginativo e onirico (la me adulta se n'è accorta quando mia figlia, a due anni, ha inavvertitamente cominciato a cantare agli alberi). Quindi il mio lavoro è immersivo: mantiene i piedi della gente ben saldi al terreno, mentre orienta e disorienta i loro corpi. Sovrappongo il suono dell'ambiente con suoni registrati altrove, e creo una situazione in cui gli individui possono esplorare questi spazi sonori e immersivi con i loro tempi, all'interno della loro mente. Non mi interessa dire alle persone cosa dovrebbero sentire, o provocare artificialmente stati mentali che non possono abbandonare quando vogliono, o controllare la direzione dei loro pensieri con una narrazione. Cerco di creare spazi – che siano camminate, installazioni o performance – dove le persone possano scegliere come e se entrare e riflettere al loro interno.

Il suono e l'ascolto riguardano fondamentalmente le relazioni fra diverse parti di noi stessi, gli altri e il mondo che ci circonda. Mi interessa quanto il corpo sia

in grado di trattenere dentro di sé, come l'ansia si trasmetta per generazioni e come il suono, la vibrazione e il respiro possano aiutare a sbloccare questi traumi a lungo trattenuti. I nostri corpi sono centrali per la comprensione del mondo che ci circonda, per il nostro benessere e per l'interazione con questo mondo e chi lo abita. Quello che intendo per partecipazione immersiva è l'inclusione di un sapere corporeale, della percezione e dell'orientamento. Forse il mio mondo sarà sempre più vicino a una realtà sonora aumentata che a una realtà virtuale.

Sì, “aumentare la realtà” si avvicina di più all’idea di accedere a qualcosa di già esistente. Si presenta più come un’amplificazione delle “possibilità di entrare in contatto con” che non il produrre proposte per narrazioni alternative; ricorda l’esplorazione e la scoperta. La descrizione di ciò che tu chiami condizione mentale mi riporta all’interconnessione tra suoni e ricordi di cui hai parlato precedentemente. Stavo inoltre pensando che in occasione di alcune camminate di gruppo hai raccolto le impressioni e i feedback dei partecipanti. Se da una parte questo approccio rinforza il coinvolgimento e la partecipazione, dall’altra sei interessata ad archiviare o a rielaborare le informazioni condivise?

Sì, assolutamente. Spesso le idee e le conversazioni più interessanti con i par-

tecipanti emergono dopo aver fatto esperienza di una delle mie camminate sonore. In *Sun Run Sun: Satellite Sounders*, l'opera basata sull'orientamento a cui accennavo prima, ho creato una composizione sonora che incorporava le riposte di molti partecipanti, che erano così spontanei, avevano una meravigliosa e inaspettata luminosità e vita. Un altro esempio è il caso di *Displaced Sound Walk Workshop*: ho chiesto ai partecipanti di camminare lungo un percorso a loro scelta registrando i suoni, e poi di ripercorrere la stessa strada qualche minuto dopo ascoltando la registrazione. La dislocazione del suono provoca ogni sorta di reazione, perché le percezioni di ciò che si ascolta, di ciò che si sente e di ciò che si prova sono leggermente fuori sincrono. Chiamo questi eventi “laboratori” perché si costruiscono sia sulla partecipazione individuale che sulla conversazione di gruppo che ne segue.

In *Melt Me Into The Ocean* ho invitato individui o gruppi molto ristretti a camminare in prossimità del faro a Santa Cruz ascoltando suoni sottomarini. Dall'inizio della pandemia ci sono state persone che hanno partecipato da remoto, per cui io sono stata gli occhi e le orecchie che avevano sul posto, estendendo ulteriormente la loro presenza a distanza, integrando e sovrapponendo luoghi e ambienti. Dopodiché, condividiamo qualsiasi tipo di discorso che possa emergere: ci sono stati così tante riflessioni interessanti, tutte determinate da questa esperienza. Mi ha sorpreso come in molti abbiano condiviso storie personali, non tanto informazioni che

registrerei e archivierei, quanto piuttosto segni di un'esperienza di trasformazione. Quando ho realizzato questa qualità del lavoro, sono stata invitata a condividerla a un ritiro di guarigione per donne, durante il quale è diventata una delle esperienze chiave. Mi interessa moltissimo lasciare che il mio lavoro abbia una vita autonoma che lo conduca fuori dal mondo dell'arte, in situazioni come questa.

Il tuo recente progetto *From a Whale's Back* (2020) - che esplora da un punto di vista visivo e sonoro il mondo sottomarino abitato da balene di diverse specie dall'Antartico al nord-est del Pacifico - muove da una domanda: cosa può significare essere oceanici? Le riprese in soggettiva accompagnano lo spettatore in questo movimento di saliscendi attraverso l'acqua, creando un approccio immersivo alle immagini mentre i suoni atterrano nel corpo di chi guarda. Parlando con Gabriela Galati (Direttrice di IPERCUBO Gallery) è emersa questa percezione comune rispetto al tuo lavoro: il pubblico può esperire un punto di vista non-umano senza creare sovrapposizioni o sostituzioni. Si potrebbe parlare di risonanza e di coesistenza...

Cosa può significare essere oceanici? Ci penso spesso. Mi sono imbattuta in un enorme elefante marino l'altro giorno, in una spiaggia isolata sulla costa di Santa Cruz. C'eravamo solo io e lui. Il giorno dopo sono tornata con mia figlia e abbiamo de-

ciso di cercarlo sotto la pioggia. Era ancora lì. Mia figlia è immediatamente piombata in quello stato mentale di cui ti parlavo. Sono rimasti seduti in silenzio, solo loro due, per moltissimo tempo. Lui si stava riposando dopo la stagione dell'accoppiamento, prima di tornare alla parte più remota dell'oceano per buona parte dell'anno, dove può immergersi fino a ottanta minuti consecutivi senza tornare sulla terraferma. Il suo mondo oceanico e il nostro mondo terrestre si sono incontrati per un momento sulla soglia, la piccola striscia di costa rocciosa sommersa dalla pioggia e dal suono delle onde. Penso che questo incontro fortuito sia importante per quello che ci rivela riguardo alla nostra capacità di immaginare oltre il quotidiano, e all'importanza di immaginare cosa potrebbe significare essere oceanici, in tutta la sua complessità. Quindi sì, risonanza e coesistenza sono parte di questo progetto, volte a raggiungere quel senso di "coscienza oceanica" che menzionavo prima.

Nonostante io sia sempre stata vicina all'oceano, ho cominciato a concentrarmi sui suoni sottomarini intorno al 2007, e da allora è sempre stato un elemento centrale della mia pratica. Nel 2009, ho realizzato un'installazione immersiva sull'inquinamento sonoro sottomarino intitolata *Pink Noise*; ho lavorato con i suoni di un aliante marino che raccoglieva dati nella costa settentrionale del Pacifico in *Listening to the Distance: Eagle* nel 2015; ho organizzato una passeggiata sonora sulla storica caccia alle balene di Dundee, utilizzando i suoni provenienti da sotto il ghiaccio artico nel

2017 (questo grazie alla scienziata dell'università di Washington Kate Stafford). Nel 2018 è stata la volta di *Melt Me Into the Ocean* (grazie a John Ryan di MBARI)²: mi interessava studiare i suoni dalla prospettiva di un idrofono, partendo da quello che avevo imparato con l'aliante, quindi ho cominciato a indagare il processo di etichettatura delle balene. Ho scoperto che uno dei maggiori esperti si trovava nella mia stessa università, Ari Friedlaender, dell'Università della California, Santa Cruz, quindi l'ho contattato e abbiamo iniziato a dialogare³. In questo caso ero particolarmente interessata alla produzione video – la vista che si ottiene con questo processo – combinata con il suono. La mia domanda era: cosa succederebbe se potessimo vedere il mondo almeno dalla loro prospettiva, se potessimo – letteralmente – farci dare un passaggio sulla loro schiena?

La squadra di scienziati lavora con permessi molto severi e utilizza piccole etichette o tag che si attaccano con una ventosa e si staccano entro 24 ore senza

.....
2 Per maggiori informazioni su questa ricerca: Kate Stafford, Oceanographer at University of Washington, *How human noise affects ocean habitats*, TEDxCERN, November 2016 https://www.ted.com/talks/kate_stafford_how_human_noise_affects_ocean_habitats

John Ryan, Ricercatore presso il Monterey Bay Aquarium Research Institute (MBARI) <https://www.mbari.org/technology/solving-challenges/persistent-presence/mars-hydrophone/>.

3 Per maggiori informazioni sulla ricerca di Ari Friedlaender: Ari Friedlaender, Marine Sciences, University of California Santa Cruz, Bio-Telemetry and Behavioral Ecology Laboratory <https://btbel.pbsci.ucsc.edu/>

far male alla balena. Per posizionare il tag sulla schiena, quando l'animale esce dall'acqua, devono seguirlo con una piccola barca e successivamente recuperare l'etichetta dall'oceano. Con l'aiuto del laboratorio di Ari, ho passato in rassegna ore e ore di registrazione e ho scelto parti in cui nel campo visivo entrano anche altri animali – balene, leoni marini, meduse – e in cui ci sono variazioni ambientali, banchi di ghiaccio o immersioni. Visionando la documentazione video realizzata dagli scienziati, avviene qualcosa di strano quando il tag abbandona il supporto e si allontana con la balena – la nostra estensione tecnologica nel mondo. Quindi, in che modo ci avviciniamo a questo materiale? Come lo guardiamo? Di che tipo di immagine si tratta? Qual è il punto di vista privilegiato da cui osserviamo?

Non stiamo osservando la percezione ambientale della balena, stiamo semplicemente guardando attraverso una piccola telecamera, un idrofono e dei sensori che si muovono a grandissima velocità nell'oceano, trasportati dalla balena. Nel guardare questi video ci si sente letteralmente mozzare il fiato nel momento in cui la balena emerge in superficie per respirare e noi possiamo scorgere per un attimo l'aria del nostro mondo, prima di rimmergerci – penso che in qualche modo, guadandoli, i nostri stessi corpi comincino a risuonare di questo respiro e dei movimenti fluidi sott'acqua. Tutto quanto il lavoro ritorna quindi alla stessa domanda: cosa significa essere oceanici?

Il concetto di distanza è presente nel tuo lavoro. Vorrei percorrerlo con te partendo da un'informazione che ho trovato affascinante a proposito di comunicazione tra animali marini: le megattere possono corteggiarsi attraverso il suono fino a una distanza di 400 chilometri. Questo mi riporta al modo in cui – come animali umani – abbiamo fatto esperienza della condizione di lontananza (e di silenzio) durante questa pandemia. Sono rimasta affascinata dalla possibilità di comunicare e di “scegliersi” nonostante la distanza. Accanto a questa visione forse romantica, le specie e i paesaggi sottomarini sono alterati dalle abitudini umane anche in termini di inquinamento acustico: vi è un significativo impatto del suono antropogenico sulla vita marina. Non siamo soliti percepirci come produttori di suono. I suoni e i rumori che produciamo sono parte di un pattern ambientale e non separati. L'interdipendenza è una via di pensiero e di comportamento, un modo di essere situati nel mondo, che dovrebbe appartenerci. Come affronti il concetto di distanza?

Una delle qualità dei video di *From a Whale's Back* è che non possiamo scorgere nulla in lontananza, l'oceano è opaco e, nonostante gli animali si muovano a grande velocità, il campo visivo è piuttosto limitato. Per muoversi in un ambiente simile, gli animali non possono che affidarsi ad altri sensi, come l'udito. Come sappiamo, il suono può percorrere distanze enormi

attraverso i livelli dell'oceano. In *Listening to the Distance: Eagle*, ho lavorato nello specifico con la differenza fra l'osservare in lontananza, usando molteplici lenti che attraverso l'ingrandimento permettevano di avvicinarsi ai dettagli, e l'ascoltare in lontananza, che permette di allargare molto di più il raggio d'azione nel momento in cui il microfono non si concentra su un dettaglio ma registra qualcosa di sempre più vago e sovrappone suoni molto distanti fra loro. Ho unito le immagini delle aquile, con la loro incredibile vista, con i suoni di un lontano aliante marino che per mesi perlustra le acque.

Da quel momento ho cominciato ad essere affascinato dalla distanza. Come, per esempio, la tecnologia possa rendere vicini posti che sono distanti, o come suoni e ambienti possano cambiarsi di posto a distanza, o ancora la capacità fisica che abbiamo di creare connessioni nonostante la lontananza – per certi versi, la distanza non c'è. Penso che tutti quanti, in modo diverso, abbiamo fatto esperienza di questa contraddizione durante la pandemia – la sensazione di essere allo stesso tempo estremamente distanti ed estremamente presenti. Ne ho avuto una consapevolezza dolorosa e profonda durante la pandemia, quando mia madre è morta dall'altra parte del mondo, e non potevo essere fisicamente vicino a lei. Ho poi realizzato di poter essere presente in qualche modo, una connessione che non era creata ma amplificata dalla tecnologia. Cosa comporta questo per il modo in cui concepiamo un luogo?

Mi affascina la sensazione di fare esperienza e di essere presenti in molti luoghi allo stesso tempo. Mi dà speranza per il movimento ambientalista e per quell'idea di presenza di cui parlavamo prima.

L'inquinamento acustico causato dall'uomo nell'oceano è un problema enorme per chi ci abita. E, di nuovo, dal momento che non riusciamo a sentirlo, siamo spesso inconsapevoli della portata del problema. Possiamo però comprendere lo stress che comporta, e questo si ricollega a un progetto che sto realizzando con lo stesso team di scienziati. Stanno monitorando il cambiamento nell'ormone dello stress nelle balene in relazione all'improvviso abbassamento dei livelli di rumore umano nell'oceano durante le prime settimane della pandemia, a confronto con quello che si avverte di solito. Questo acquietarsi della vita umana, il "fare" umano che si ferma, ci dà la possibilità di comprendere quanto pesante sia il nostro impatto sull'ambiente? Spero che questa pausa – che viene chiamata anche antropausa – possa rendere visibile questo problema e ci aiuti a cambiare le nostre abitudini. Come possiamo comprendere un problema così "distante" senza poterlo vedere, senza esserne testimoni diretti? Penso che sia fondamentale che le generazioni a venire comincino a comprendere queste questioni fin da subito, in una distanza non solo temporale ma anche spaziale: il cambiamento climatico è un problema plurigenerazionale. Il progetto a cui sto lavorando, *Children of the Ocean*, esplora quest'idea, considerando

l'interconnessione delle giovani generazioni di molte specie, fra cui quella umana. Vorrei che chiedessimo a noi e a tutte le altre specie che con noi abitano questo pianeta: come posso *camminare/nuotare/volare lontano con te?*

**Traduzione di Roberta Perego
e Valentina Avanzini**



Whale (Dundee), 2017, sound walk at Dundee Harbor, Scotland.
Photo courtesy of NEoN Digital Arts Dundee



Whale (Dundee), 2017, sound walk at Dundee Harbor on historic ship RRS Discovery, Scotland.
Photo courtesy of NEoN Digital Arts Dundee



Whale-walk Headphones.
Photo: Yolande Harris

Listening to the Distance: Eagle, 2015,
video still, Yolande Harris
Courtesy dell'artista e di galleria IPERCUBO



Listening to the Distance: Eagle, 2015,
video still, Yolande Harris
Courtesy dell'artista e di galleria IPERCUBO



From a Whale's Back, 2020,
installation view with the artist,
Radius Gallery, Santa Cruz, California.
Photo: RR Jones

From a Whale's Back, 2020, installation view,
Radius Gallery, Santa Cruz, California.
Photo: RR Jones



Melt Me Into The Ocean, 2018,
sound walk at Santa Cruz Harbor,
looking out at the Monterey Bay, California.
Photo: Madison Heying

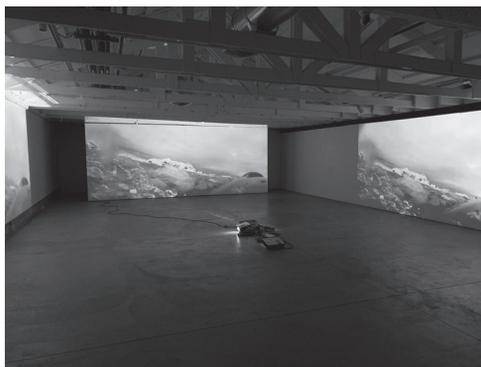
From a Whale's Back, 2020, video still,
Radius Gallery, Santa Cruz, California.
Photo: Yolande Harris
Courtesy dell'artista e di galleria IPERCUBO





From a Whale's Back, 2020, video still,
Radius Gallery, Santa Cruz, California.
Photo: Yolande Harris

From a Whale's Back, 2020, installation view,
Radius Gallery, Santa Cruz, California.
Photo: RR Jones



Melt Me Into The Ocean, 2018,
sound walk at Santa Cruz Harbor,
looking out at the Monterey Bay, California.
Photo: Yolande Harris

Franco Vaccari (Modena, 1936) inizia la sua avventura artistica negli anni sessanta, compiendo varie sperimentazioni nell'ambito dell'arte concettuale. Caso unico e per certi versi isolato nel panorama artistico italiano, Vaccari è in anticipo sui tempi, e utilizza le tecnologie precorrendo l'attuale impiego in arte di ambienti multimediali che prevedono l'interazione con il pubblico. La sua ricerca è ora oggetto di un rinnovato interesse ed è considerata fra le pietre miliari della storia della fotografia, celebre la sua opera *La scia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* esposta alla Biennale di Venezia del 1972.

Luca Panaro (Firenze 1975) è critico d'arte e curatore, insegna all'Accademia di Brera, all'Accademia di Belle Arti di Bologna e alla Scuola di Alta Formazione di Fondazione Modena Arti Visive. Ha scritto vari libri su fotografia e new media e ha pubblicato per Enciclopedia Treccani XXI Secolo il saggio *Realtà e finzione nell'arte contemporanea* (2010). Ha curato varie mostre e monografie su Franco Vaccari tra le quali ricordiamo *L'occultamento dell'autore* (Apm 2007), *In palmo di mano* (Apm 2012), *Una collezione 1966-2010* (Skira 2017).

CANI LENTI

FRANCO VACCARI INTERVISTATO
DA LUCA PANARO

Tutte le volte che vado su Internet per leggere i giornali non manco di guardare i brevi documentari che riguardano aspetti curiosi della vita degli animali e ogni volta è come se facessi un bagno di verità. Non è un caso se nei libri per bambini gli animali siano i protagonisti. C'è qualcosa in loro che li imparenta con le divinità, cosa che, nonostante i nostri sforzi, non si può certo dire di noi umani. Basta pensare a quelle feste in Cina dove decine di migliaia di cani vengono stipati dentro a gabbie di reti metalliche e filo spinato prima di essere mangiati.

Franco Vaccari

LP: Il mondo animale ha fatto parte della tua opera fin dall'inizio, già negli anni Sessanta indagavi *La città vista a livello di cane* (1967-1968) per liberarti dall'abitudine di fotografare ad altezza d'uomo.

FV: In questo lavoro mi sono immedesimato in un animale per osservare Modena con gli occhi di un cane, cambiando quindi il mio modo di guardare la città. In un primo tempo avevo pensato di applicare sulla testa dei cani delle mini cineprese che registrassero quanto le bestiole andavano esplorando, ma allora la tecnologia non era in grado di produrre impianti adatti allo scopo.

Nel video *Cani lenti* (1971) hai osservato un cane per strada che aveva tutta l'aria di "un'autentica poesia".

Ho sempre avuto una passione per i cani, o meglio, una compassione, perché sono gli animali che maggiormente hanno subito la pressione degli uomini, tesa ad umanizzarli e renderli più simili a noi. Spesso ne abbiamo fatto la nostra caricatura.

Sulla copertina del tuo saggio *Fotografia e inconscio tecnologico* (Punto e Virgola, 1979) appare nuovamente un cane, questa volta però con uno strano copricapo.

Nel libro c'è la fotografia di un cane con una maschera antigas che dà l'idea della violenza a cui lo sottoponiamo e lo allontaniamo dalla sua natura animale. Ne viene fuori l'immagine di un ibrido che ci coinvolge e che anticipa l'attuale diffusione delle mascherine di oggi, quelle che ci aiutano a contenere la pandemia da Covid-19.

Sfogliando i tuoi libri d'artista e cataloghi di mostre, ci si accorge come il cane diventi una sorta di logo, una particolare firma nella quale riconoscere la tua ricerca, come spesso avviene già nei titoli.

Nel libro *Cani + sedie + donne* (2005) - un titolo che rimanda alle avanguardie artistiche del Novecento, all'associazione tra

cose e persone che non sembrano avere uno stretto legame tra loro - mi riferisco a tre realtà che più di altre si piegano ai nostri desideri. I cani, le sedie, le donne. Sono soggetti a modifiche continue, risentono delle mode e degli stili, si allontanano dalle loro più immediate nature, mutano repentinamente la loro immagine a seconda dei cambiamenti sociali in corso.

del 1980 era tutta basata sull'anamorfo- si, così come anamorfico mi è sembrato sostanzialmente il formichiere, l'animale totemico cui era dedicato l'ambiente. Hai ragione quando dici che il ricorso agli animali mi è servito ad aprirmi al diverso, allo straniamento nell'osservazione della realtà.

I cani non sono gli unici animali che citi, tornando agli anni Sessanta possiamo ricordare *Canto del grillo* (1967), un lavoro di Poesia Visiva, una serie di segni al limite tra scrittura e immagine.

Questo lavoro consiste nella registrazione fonovisiva del canto del *Teleogryllus commodus*, un nome importante per un comunissimo animale delle nostre campagne. Il repertorio sonoro del grillo di campo, contiene due ritmi diversi nei canti di richiamo: il trillo per i contatti tra maschio e maschio e il frinire per quelli tra maschio e femmina.

In *Codemondo* metti in scena la distorsione visiva di immagini di un formichiere, all'interno di un ambiente tutto giocato sull'anamorfo- si. La lontananza da ogni risultato prevedibile, l'osservazione della realtà da un punto di vista altro, forse sono queste le caratteristiche che cerchi nel mondo animale.

L'installazione alla Biennale di Venezia



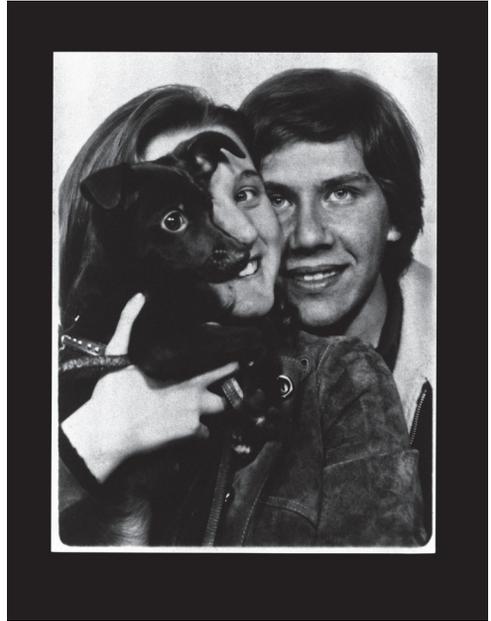
F. Vaccari, *Cani + sedie + donne*, 2005



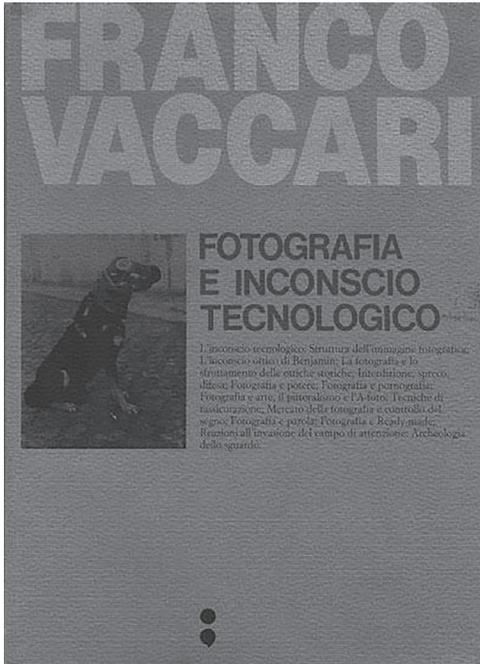
F. Vaccari, *Cani lenti*, 1971



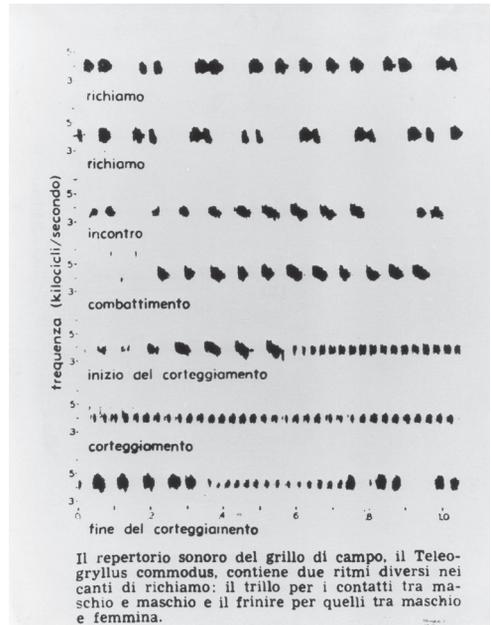
F. Vaccari, *La città vista a livello di cane*, 1967-1968



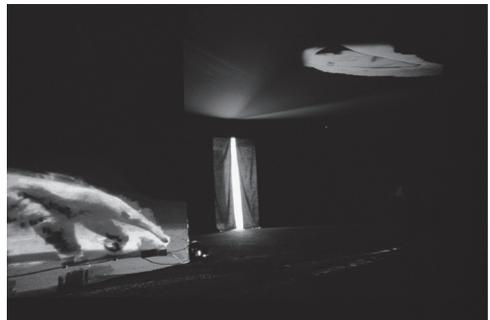
F. Vaccari, *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, 1972



F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, 1979



F. Vaccari, *Canto di grilli*, 1967



F. Vaccari, *Codemondo*, 1980

Courtesy l'artista e Galleria P420, Bologna

John Berger (Londra, 1926 – Antony, 2017) è stato saggista, pensatore, romanziere, poeta, traduttore, sceneggiatore e artista. Dopo aver studiato disegno e pittura alla Chelsea School of Art, negli anni Cinquanta inizia a occuparsi di critica d'arte scrivendo per riviste come *New Statesman* e *New Society*. pubblica nel 1958 il suo primo romanzo, *A Painter of Our Time*, e nel 1960 la sua prima raccolta di saggi dedicati all'arte, *Red: Essays in Seeing*. Nel 1972, la BBC produce il suo *Ways of Seeing* come una serie di puntate da trenta minuti. Il libro viene pubblicato da Penguin Books. Nel 1974 pubblica *G.*, forse il più famoso dei suoi romanzi che gli vale il James

Tait Black Memorial Prize per la narrativa e il Booker Prize. Dal 1994 espone disegni e dipinti nelle gallerie di New York. Fra gli anni Novanta e i primi anni del 2000 pubblica diversi volumi, fra cui i romanzi *To the Wedding* (1995), *Photocopies* (1996), e *King: A Street Story* (1999); le quasi-autobiografie *Here Is Where We Meet* (2005), e *From A to X: A Story in Letters* (2008; selezionato per il Man Booker Prize del 2008); e i saggi *The Shape of a Pocket* (2001), *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance* (2007), *Understanding a Photograph* (2013), e *Daumier: Visions of Paris* (2013). Nel 2009 ha ricevuto il Golden PEN Award.

APRIRE UN CANCELLO JOHN BERGER

Il soffitto della camera da letto è color azzurro cielo sbiadito. Avvitati alle travi ci sono due grossi ganci arrugginiti, ai quali, molto tempo fa, il contadino appendeva le sue salsicce e i suoi prosciutti affumicati. Questa è la stanza in cui scrivo. Fuori dalla finestra ci sono dei vecchi prugni, i cui frutti stanno assumendo una tinta blu corvino, e al di là degli alberi la collina più prossima, che forma il primo gradino verso le montagne.

Stamattina presto, mentre ero ancora a letto, è entrata una rondine. Dopo aver volteggiato nella stanza si è accorta dell'errore, ed è uscita dalla finestra superando i prugni e andandosi a posare sui fili del telefono. Racconto questo piccolo episodio perché mi sembra che abbia qualcosa a che fare con le fotografie di Pentti Sammallahiti. Anch'esse, come la rondine, sono inusuali.

Da due anni ne ho a casa alcune. Spesso le estraggo dalla loro cartellina per mostrarle agli amici di passaggio. All'inizio tutti rimangono stupiti, poi osservano meglio, sorridendo. Guardano i luoghi raffigurati più a lungo di quanto di solito si faccia con una fotografia. Può capitare che mi chiedano se conosco personalmente il fotografo, o in quale parte della Russia sono state scattate. In quale anno. Non cercano mai di esprimere a parole il piacere

evidente che provano, perché si tratta di un piacere segreto. Si limitano a guardare con più attenzione e a ricordare. Che cosa?

In ognuna di queste immagini c'è almeno un cane. La cosa è evidente e potrebbe trattarsi di un semplice artificio. Sta di fatto che i cani offrono una chiave per aprire una porta. Anzi, un cancello, perché qui tutto è fuori, fuori e oltre.

Nota inoltre che in ogni fotografia c'è una luce particolare, la luce determinata dall'ora del giorno o dalla stagione. È una luce che bagna, immancabilmente, figure alla ricerca di qualcosa: animali, nomi dimenticati, la strada di casa, un nuovo giorno, il sonno, il prossimo camion, la primavera. Una luce in cui non c'è permanenza, che dura il tempo di uno sguardo. Anche questa è una chiave per aprire il cancello.

Le foto sono state scattate con una macchina panoramica, di quelle comunemente usate per indagini geologiche di ampia scala. Qui l'ampiezza mi sembra importante non per ragioni estetiche, ma, ancora una volta, per finalità scientifiche di osservazione. Una lente con un angolo di campo più ristretto non avrebbe rivelato quel che sto vedendo, che dunque sarebbe rimasto invisibile. Che cosa sto vedendo?

Viviamo la nostra vita di tutti i giorni in uno scambio incessante con l'insieme di apparenze quotidiane che ci circondano: del tutto familiari, talora inaspettate, esse ci danno comunque conferma della nostra

esistenza. Lo fanno perfino quando sono minacciose: la visione di una casa in fiamme, per esempio, o di un uomo che si avvicina a noi con un coltello fra i denti, continua a ricordarci (con urgenza) la nostra vita e la sua importanza. Quel che vediamo abitualmente ci conferma a noi stessi.

Tuttavia può accadere che, di colpo, inaspettatamente, e quasi sempre nella semioscurità fugace di uno sguardo, intravediamo un altro ordine visibile, che interseca il nostro pur non avendo a che fare con esso.

La velocità di una pellicola cinematografica è di venticinque fotogrammi al secondo. Dio solo sa quanti fotogrammi al secondo si alternino nel baluginio della nostra percezione quotidiana. Ma è come se, nei brevi istanti cui mi riferisco, d'un tratto e con qualche sconcerto, vedessimo *tra* due fotogrammi. Ci imbattiamo in una zona del visibile che non era destinata a noi. Forse era destinata agli uccelli notturni, alle renne, ai furetti, alle anguille, alle balene...

L'ordine visibile cui siamo abituati non è unico: coesiste con altri ordini. I racconti di fate, folletti, orchi sono un tentativo umano di venire a patti con questa coesistenza. I cacciatori ne sono costantemente coscienti e riescono dunque a leggere i segni che noi non vediamo. I bambini lo avvertono intuitivamente, perché hanno l'abitudine di nascondersi dietro le cose. Lì scoprono gli interstizi tra i diversi ordini del sensibile.

I cani, con le loro zampe scattanti, i nasi acuti e una memoria portentosa per i suoni, sono le naturali autorità di frontiera di questi interstizi. I loro occhi, il cui messaggio spesso ci confonde con la sua urgenza muta, percepiscono sia l'ordine umano sia gli altri ordini visibili. È per questo forse che, in tante occasioni e per ragioni diverse, addestriamo i cani a farci da guida.

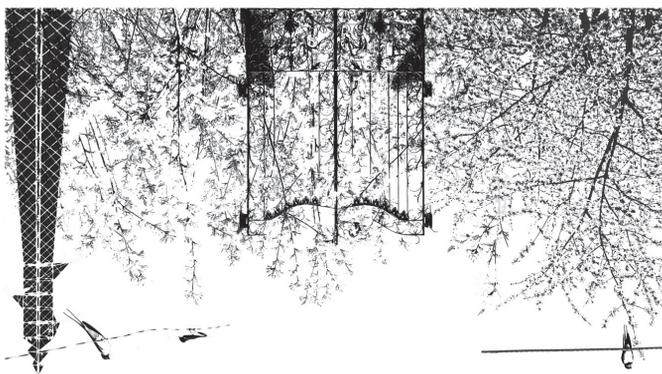
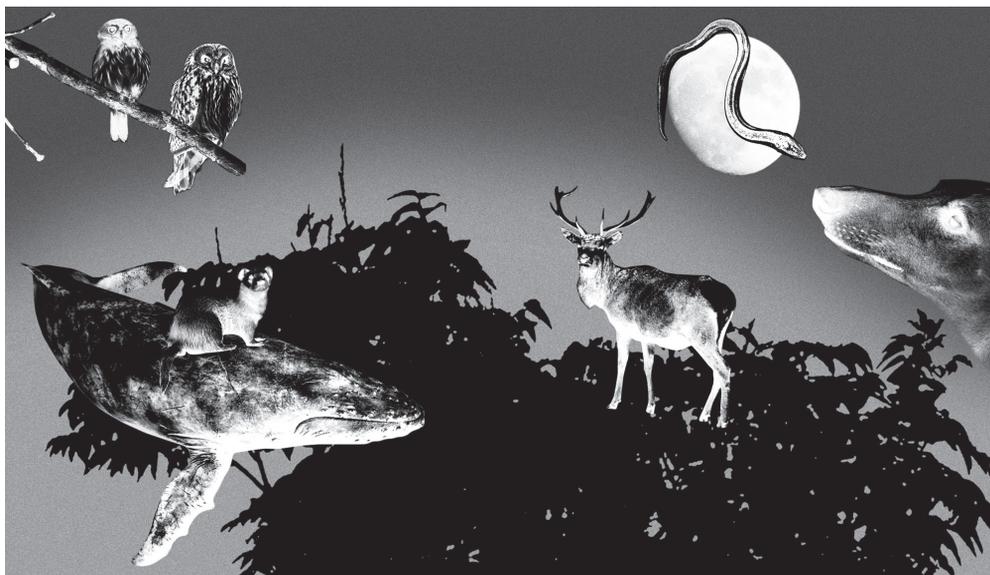
Probabilmente è stato un cane a guidare il grande fotografo finlandese verso il momento e il luogo in cui scattare queste fotografie. In ognuna di queste immagini l'ordine umano, ancora visibile, ha tuttavia perso la sua centralità e sta scivolando via. Gli interstizi sono aperti.

Il risultato è inquietante: c'è più solitudine, più dolore, più desolazione. Nello stesso tempo, c'è un'attesa che non sperimentavo dall'infanzia, da quando parlavo con i cani, ascoltavo i loro segreti e li tenevo per me.

Da J. Berger, *Perché guardiamo gli animali?*, il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016

© John Berger, 2009 and John Berger Estate

© il Saggiatore S.r.l., Milano 2016



Francesca Consonni, *Un altro ordine visibile*, 2021

Wurmkos è un laboratorio di arti visive, fondato da Pasquale Campanella, nel 1987, con gli utenti di Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione di Sesto San Giovanni; è un luogo aperto, un'esperienza "basagliana" che mette in relazione arte e disagio psichico senza porsi obiettivi di salvezza, nel quale entrano sui diversi progetti, artisti, disagiati e no, critici, persone che collaborano alla realizzazione di opere e testi. Numerose le collettive e personali

sia in Italia che all'estero. Tra queste: Biennale di Venezia; Biennale di Gwangju; Museo di Villa Croce, Genova; La Triennale di Milano; Pac - Padiglione d'arte contemporanea, Milano. Nel 2011 si costituisce Fondazione Wurmkos onlus per tutelare il patrimonio, materiale e culturale, di Wurmkos, e condividerlo con la collettività. Nel 2011, Pasquale Campanella ha ricevuto il *Premio Ciampi - L'altr'Arte* per il lavoro fatto con Wurmkos.

WURMKOS ANIMALE

“Non si può vivere senza animalità. Sentirsi animale, perché siamo animali. Questa dimensione dell’essere è vissuta nell’oblio e torna in quei rari momenti in cui il nostro corpo è trafitto, come un ‘San Sebastiano licantropo’; tenta di riscattarsi, di darsi una nuova veste in un divenire-animale che si concatena in una complicità di interazioni, di posture, di soma, in cui non è distinguibile alcuna forma determinata se non la visibilità dell’attraversamento, del passaggio a un mutamento di forme.”

(Gilles Deleuze, *Divenire molteplici*, Ombre Corte edizioni, 1999)

Wurmkos Animale è un progetto nato nel 2005 che il gruppo Wurmkos ha ripreso e portato avanti più volte nel tempo e che ancora oggi non è concluso. I materiali che costituiscono parte del lavoro sono grandi disegni, fotografie, collage, piccoli e grandi oggetti da adagiare, legare o inserire tra le pieghe del corpo. Sono nate performance spontanee nel laboratorio di Wurmkos poi presentate in spazi pubblici, privati e istituzionali.

Il progetto pone la questione della diversità e dell’animalità e stimola una riflessione sulla contrapposizione tra umano e non-umano, tra pensiero addomesticato e pensiero selvaggio. Nel senso comune la bilancia pende a favore dell’umano, l’animale che parla. Porre tra l’umano e l’animale la distanza della fisicità e dei comportamenti, significa dare vita a un’opposizione

in cui l’orizzonte dell’animalità sembra allontanarsi definitivamente e con esso la possibilità di comprendere pienamente cosa sia l’uomo. Giorgio Agamben, nel suo saggio *L’aperto. L’uomo e l’animale*, riflette sul sistema della nostra società, basato sulle conflittualità e ne individua una di fondo sulla quale si costruiscono tutte le altre: la conflittualità tra l’animalità e l’umanità dell’uomo. Quest’ultima è introdotta e perpetrata dagli studi filosofici e antropologici occidentali che, dall’antichità aristotelica alla modernità, hanno sempre lavorato per scissioni: tra corpo e anima, tra vita animale e vita razionale, tra naturale e soprannaturale, tra tenebra e luce.

Wurmkos propone di considerare una nuova concezione, in cui cambiando lo sguardo dell’uomo verso le altre specie, non giova soltanto all’animale umano, ma anche a tutti gli altri animali. Sparita la contrapposizione umano-non umano, scompare anche la conseguente visione piramidale del mondo che, mettendo l’uomo al vertice, lo vede per questo libero di sfruttare gli animali considerati “sottoposti”.

Non si tratta di andare verso gli animali ma di *andare verso l’animalità*, ciò significa che gran parte del nostro futuro risiede nelle mille opportunità di ibridazione, sta a noi trovare il modo di renderlo possibile. Una donna può pensarsi leone maschio e un uomo può sentirsi una rana femmina. A partire da pulsioni profonde, l’immaginazione del sé può travalicare i generi, le

regole del gioco, quelle dello stare in società. Wurmkos sviluppa questa riflessione sostenendo che l'essere ha strati molteplici che lo conducono a una nuova dimensione, in cui tenta di riscattarsi, di darsi una nuova veste in un *divenire-animale*.

Wurmkos Animale affronta così l'omologazione e le convenzioni sociali che tendono a considerare l'animale come "altro", separato da un confine. Il gruppo, attraverso questo progetto, vuole riportare l'uomo al suo stato di natura, sfidando le convenzioni che definiscono la parola animale come un insulto e le regole del vivere "civile" che castigano chi osa fare della propria diversità una bandiera.

Lo spazio in cui si situa il lavoro di Wurmkos è quindi quello di critica e di trasformazione del senso comune, con l'obiettivo di riscattare l'animalità dell'uomo, intesa come parte di un insieme e non come elemento separabile né sopprimibile. È questa un'opportunità per mettere in gioco la propria identità, tornare a parlare dell'animale che siamo, della nostra parte istintiva, viscerale, ma anche primaria, calda, relazionale. Non siamo separati dall'altro, possiamo anzi accogliere in noi e tra noi anche la diversità. Ciò che conta è il dialogo aperto tra parti diverse, eliminare le separazioni e tenere insieme, facendo salve le differenze.

Wurmkos Animale esprime il dialogo con l'altro che alberga intorno e ci insegna a comunicare con le nostre parti più ingovernabili, anche se ciò può richiedere uno sforzo.

Da questo lavoro sono nati degli ibridi, di ogni tipo possibile e inimmaginabile, aperti a una infinita esplorazione, minando tutto ciò che può sembrare definitivo. Un cambiamento continuo sotto la spinta di un'energia che rimodella; è la lotta per uscire dalla sola realtà dell'uomo, per divenire capriolo, scimpanzé, corvo, ecc., non per imitare l'animale, bensì creare nuovi concatenamenti, permettendo connessioni profonde con noi stessi e con gli altri, con il desiderio di mettersi in gioco e di sostenere la propria liberazione.

Pasquale Campanella, maggio 2021

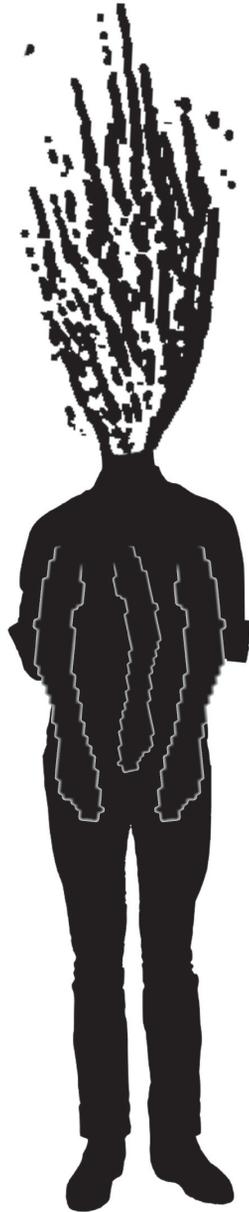


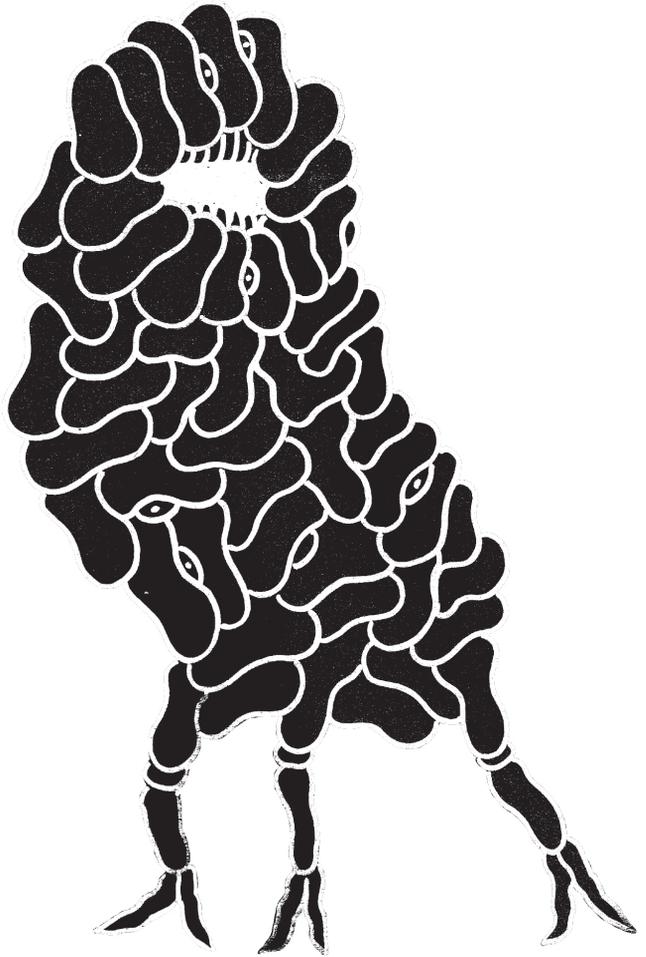






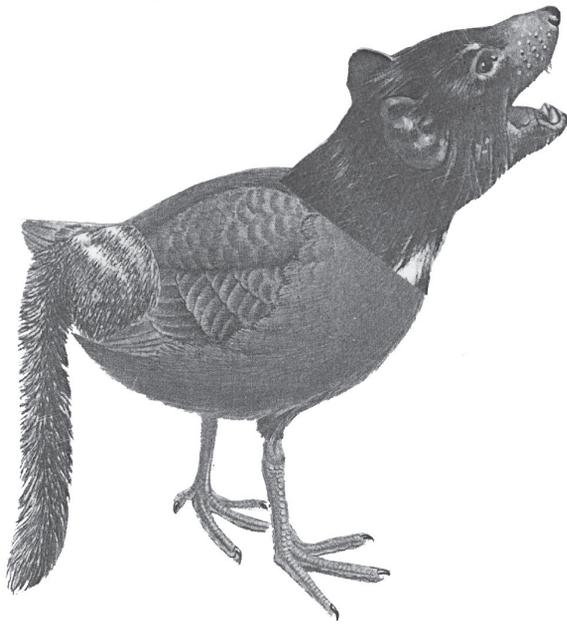
















Numero 1 • 2014

Jackie D.

a cura di Leonardo Caffo e Maurizio Ferraris

Numero 2 • 2014

Architettura e animali

a cura di Mario Carpo e Valentina Sonzogni

Numero 3 • 2015

Narrare, graffiare

a cura di Natale Fioretto ed Emanuela Jossa

Numero 4 • 2015

Cinema: animale razionale

a cura di Silvio Alovisio ed Enrico Terrone

Numero 5 • 2016

Amor, c'ha nullo amato... amar bestiale

a cura di Domenica Bruni e Marco Ferraguti

Numero 6 • 2016

Psicoanimot

a cura di Felice Cimatti

Numero 7 • 2017

Das Animal

a cura di Daniele Balicco e Cecilia Canziani

Numero 8 • 2018

A partire da Tiziano Terzani

Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni
con Angela Terzani

Numero 9 • 2019

Ripensare l'animalità

a cura di Nicola Zengiaro

Numero 10 • 2020

L'arte per l'altro, ancora

a cura di Gabi Scardi

Per informazioni e abbonamenti:

www.safaraeditore.com

info@safaraeditore.com



Safarà Editore
via Piave 26
33170 Pordenone
Italia

www.safaraeditore.com

Stampato presso Geca Industrie Grafiche – San Giuliano Milanese (mi)
nel mese di novembre 2021