

Animot

L'ALTRA FILOSOFIA

numero dodici / 2022



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

Grafica e impaginazione
DEBORA D'ANGELO

Comitato Scientifico e Consulenti

Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano); Martin Böhnert (Universität Kassel); Petar Bojanić (IFdt –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

Proprietà letteraria riservata

Animot

L'ALTRA FILOSOFIA
numero dodici / 2022

**Del potere
Della crudeltà**
A cura di Bruno Milone

 SAFARÀ

In copertina: Patrick López Jaimes, *Head Dropper*, dalla serie
Humane Slaughter (Macellazione Umana), 2020

EDITORIALE - FRANTUMI di Gabi Scardi e Valentina Avanzini	—————●	p. 9
INTRODUZIONE - CONTRO LA CRUDELTÀ di Bruno Milone	—————●	p. 11
FORMICHE ALATE di Dolores Prato, nota di Elena Frontaloni e illustrazioni di Nicoletta Calvagna	—————●	p. 12
L'UOMO, LA MASSA, IL POTERE, LE FORMICHE di Bruno Milone	—————●	p. 20
BESTIE DA SOMA di Sunaura Taylor	—————●	p. 36
ALIENI DEL MEDITERRANEO: PESCI MOSTRUOSI E L'AFFINITÀ (IM)POSSIBILE CON GLI ALTRI NON-UMANI di Panos Kompatsiaris	—————●	p. 46
MUCCHE IN RIVOLTA di Francesca Cogni	—————●	p. 62
PLURALE, INTERCONNESSO Tiziana Pers intervistata da Mylène Ferrand	—————●	p. 74

TEATRO E ALTRI ANIMALI
di Oliviero Ponte di Pino



p. 86

MACELLAZIONE UMANA
di Patrick L. James



p. 106

FRANTUMI

*Forse dobbiamo chiederci come possiamo affermare, allo stesso tempo, la nostra umanità e la nostra animalità scrive Sunaura Taylor in una capitolo del suo *Bestie da soma*, che ripubblichiamo in questo numero per gentile concessione di Edizioni degli animali.*

I rapporti di potere che intrecciano le condizioni di animalità e umanità sono forse uno degli argomenti più complessi da affrontare nel campo teorico in cui ci muoviamo e, allo stesso, i più antichi e i più urgenti: le loro materializzazioni tentacolari si infiltrano in tutti gli aspetti della nostra quotidianità, plasmando in ogni senso quella che chiamiamo vita.

Il tredicesimo numero di *Animot*, con la guida dell'amico e professore Bruno Milone, traccia un percorso tra convivenze, organizzazioni sociali e difficilissimi equilibri. Arte, teatro, letteratura, filosofia sono le cartine tornasole di un presente in cui, al contempo, agiscono come forze sovversive, agenti di resistenza e formulazione di alternative. La fuga di una mandria di mucche, la società aggressiva delle formiche, la migrazione di un pesce attraverso il canale di Suez sono narrazioni da cui fuoriesce una forte messa in discussione "della nostra animalità e la nostra umanità", in assenza di facili soluzioni.

La nostra gratitudine va a chi ha contribuito alla realizzazione di questo numero con il proprio pensiero e il proprio impegno, cercando, per usare le parole del cu-

ratore, "non la giusta tipologia, ma il punto in cui il pensiero tipologico va in frantumi". Investigare questi cocci per ricostruire l'umanità e l'animalità che vogliamo diventare è l'obiettivo che *Animot* continua a porsi da otto anni, inserendosi nel dialogo senza tempo della comunità dei viventi.

Ancora grazie alla nostra casa editrice, *Safarà*, che inserisce la rivista in un più ampio impegno di riscrivere la convivenza su questo pianeta, e a *LAV*, che ancora sceglie di finanziare questo progetto, a dimostrare che l'approfondimento del discorso teorico e l'azione diretta sono componenti inseparabili dello stesso sforzo trasformativo.

Il tredicesimo numero di *Animot* si affaccia su quella che sembra essere la fine di una pandemia che sgorga dalla sopraffazione dell'uomo sui viventi e l'inizio di una guerra che materializza nella nostra quotidianità un orrore fino ad ora dimenticato o nascosto.

Vogliamo prenderci tempo di riconoscere tutte le forme di violenza, ingiustizia, dolore e sopruso che si riproducono nel nostro ecosistema, anche quelle invisibili, anche quelle legali, come ben racconta il progetto *Macellazione umana* di Patrik L. James, scelto per la copertina e il quaderno d'artista di questo numero.

Vogliamo, ancora una volta, immaginare un mondo dove tutto questo non sia possibile: un mondo dedito alla vita.

Gabi Scardi e Valentina Avanzini

CONTRO LA CRUDELTÀ

A lungo la cultura occidentale ha considerato l'uomo il punto di riferimento centrale intorno al quale ordinare il mondo naturale. La raffigurazione che ne nasceva era semplice e lineare, con l'uomo che incarnava il modello più compiuto e evoluto, al culmine della scala gerarchica degli esseri viventi. In questa prospettiva, gli animali e le piante erano rappresentati in posizione arretrata, con un minor grado di intelligenza e sensibilità: era una ideologia che giustificava l'espansione e l'asservimento della natura da parte dell'uomo. Solo con Darwin la cultura occidentale ha preso coscienza che esistono altri mondi vitali, che hanno una loro particolare evoluzione, la quale non segue necessariamente le linee del modello umano. Con lo sviluppo delle scienze antropologiche, dell'etologia e della storia, il cosiddetto mondo "inferiore", naturalmente in rapporto all'uomo, si è imposto con la sua originalità e complessità: il campo delle scienze umane è stato sconvolto dal rovesciamento dell'antropocentrismo.

Con questo nuovo numero, Animot prosegue nel suo impegno di porre in questione la definizione dell'umano, comune alla tradizione occidentale. L'obiettivo è quello di costruire una nuova prospettiva etica, che rimanda alla possibilità di vivere in un mondo in cui l'uomo non è l'unico custode, tutore e guardiano della natura, ma si trova sullo stesso piano, sia degli animali, sia potenzialmente delle realtà inanimate. La separazione dell'uomo dalla natura deve essere ancora affrontata e ridefinita ripensando radicalmente la storia umana come storia

della sua animalità. La nuova etica cerca una declinazione del post-umano che giustifichi un rapporto paritetico con le altre specie animali, per pensare l'animale come proprio simile e coabitatore del mondo. Ma ciò comporta uno sforzo di ri-concettualizzazione del modo in cui la tradizione occidentale ha pensato la dicotomia uomo/animale. Come scrivono J. Butler e A. Athanasiou:

«Dobbiamo lottare contro le versioni dell'umano che presumono che l'animale sia il suo opposto e proporre invece una rivendicazione dell'animalità dell'umano. Quest'ultimo dato appare molto importante non soltanto per riconsiderare le basi materialiste degli esseri umani, ma anche perché non possiamo comprendere la vita umana senza comprendere che le sue modalità sono connesse con altre forme di vita rispetto alle quali si distingue e con le quali è in continuità. Se procediamo in direzione di una visione relazionale, ne consegue che gli uomini non solo abbiano una relazione con gli animali, ma che siano a loro volta implicati nella loro stessa animalità. Questa animalità gli appartiene eppure non gli appartiene, che è il motivo per cui sia l'animalità che la vita costituiscono e superano qualsiasi cosa che noi chiamiamo umana. Il punto non è trovare la giusta tipologia, ma capire dove il pensiero tipologico va in frantumi. L'animale umano potrebbe essere un modo per dare un nome a questo collasso di distinzione tipologica»¹.

Bruno Milone

.....
 1 Judith Butler- Athena Athanasiou, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Mi, 2019, p. 39

Nicoletta Calvagna (1977) Siciliana, insegna italiano in una scuola dell'Emilia Romagna. Collabora a varie riviste e siti internet, illustra libri di letteratura e narrativa per alcune case editrici. Ha esposto le sue opere in Sicilia, in Toscana, nelle Marche e in Emilia Romagna. Ha ideato e sperimentato un laboratorio di disegno-scrittura-presenza.

Elena Frontaloni (Jesi, 1980), ha curato *Sogni* di Dolores Prato (Quodlibet, 2010) e un assaggio di scritti inediti dell'autrice ("Spartiture", Quaderni della Luna, 2018) in vista di un più ampio progetto di edizione. Suoi gli apparati a *Giù la piazza non c'è nessuno* (Quodlibet, ultima edizione rivista e corretta del 2019) e la postfazione all'edizione spagnola di "Scottature" ("Quemaduras", Minuscula, 2017).

LE FORMICHE ALATE DI DOLORES PRATO

TESTI DI DOLORES PRATO

IMMAGINI DI NICOLETTA CALVAGNA

NOTE DI ELENA FRONTALONI

La tempesta di vento e di pioggia era durata un giorno e una notte. La mattina seguente faceva freddo, il mare era ancora burrascoso ma la spiaggia diventata liscia come se fosse nuova, deserta come se il carnaio del giorno avanti fosse stato spazzato dalle onde insieme con le brutture che la insudiciavano.

Io, sola e dritta di fronte al mare, in quello sconfinato spazio purificato, mi sentivo immensa. Non c'era intorno il più lieve moto di vita animale. Pareva che il mondo fosse stato creato allora e che l'uomo non vi fosse comparso. Io sola vivevo là a perdita d'occhio e la sensazione che me ne veniva era d'un tale incantamento estatico che non mi accorsi subito di un numeroso, piccolo popolo dolorante che s'affannava ai miei piedi.

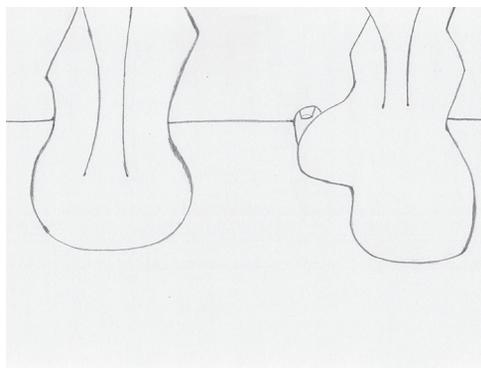
No! La spiaggia non era deserta. Era popolata come sempre solo che al posto della gente grossa nuda e sciocca, c'era una gente minuta, ma altrettanto numerosa, di formiche alate portate dalla tempesta della notte.

Questa gente nuova al contrario dell'altra era troppo vestita. Aveva due lunghe ali color zucchero bruciato alle quali non pareva ancora abituata, o delle quali era già stanca; avrebbe voluto modestamente adoperare le zampette e arrancare sulla terra come noi, ma le due alacce facevano da vela e la capovolgevano. Dalla notte non faceva che cadere su un lato, rialzarsi, rica-

dendo supina sulle ali annaspando con le zampine nel vuoto. Era un popolo immenso in tormento. Non un essere stava sicuro e tranquillo. Quelli più vicini al mare erano travolti e storditi dall'acqua che ritirandosi lasciava il segno di dove era arrivata con una striscia nera di poveri animaletti che lì per lì sembravano morti, ma piano piano riprendevano vita per essere tramortiti poco dopo da un'onda più forte.

No, quella spiaggia non era deserta, era piena di dolore e di miseria più del giorno avanti. Ma perché Dio ha fornite quelle bestiole di ali se non servono per volare? E perché tutte ne pativano?

Sulla spiaggia arida non c'è cibo per loro. A sera digiune come alla mattina. Sulla sabbia più dura qualcuna senza le ali (non le aveva ancora o la furia del temporale gliel'aveva strappate?) camminava più spedita, ma andava verso il mare. Io volevo farmi capire: "No per di là, per di qua e vi salverete. Laggiù c'è l'agonia con la morte, presto, da quest'altra parte".



Ma tra loro e me quanti altri mondi? Come ci si può intendere? E ognuna di loro

avrà creduto all'inevitabilità del suo dolore così come noi. Forse anche per noi qualche essere attraverso tanti mondi parla, ma non l'intendiamo.

Anche noi crediamo all'inevitabilità del nostro dolore. Però per queste formiche l'impaccio delle alacce ingombranti è inevitabile, lo potrebbe essere anche il loro andare verso il mare. Solo che noi non lo sappiamo.

Se l'acqua ne investiva una con le ali e una senza, questa rimaneva un po' stordita, ma riprendeva la sua strada poco dopo ritornato il secco, l'altra rimaneva con le ali incollate alla sabbia, aspettando capovolta che l'acqua l'investisse di nuovo. La volta celeste doveva sembrarle terribilmente vuota e certo era convinta che le ali sono fatte per rimanere appiccicati sulla terra.

A sera, il mare era placato, ma le formiche alate erano ancora lì a patire.

La mattina dopo la spiaggia era di nuovo violata dalla gente, non troppa, ma abbastanza per aver già potuto bucarla di orme. Verso il mare larghe smerlettature più umide listate di nero, segnavano il limite delle onde notturne più vaste di quelle del giorno; l'orlo nero erano i corpiccioli morti delle formiche alate del giorno avanti. La morte le aveva dunque quietate? Molte, sì, ma non tutte; qualcuna viveva ancora e continuava ad annaspere con le zampine sotto il vuoto della cupola celeste. Quelle poche vive che spaventosa notte avevano passata? La nostra notte è per esse un anno, forse più della loro vita.

Erano dunque condannate tutte a morire qui sotto il peso inutile delle ali? Ten-

tavano di camminare, ma le zampine non essendo fatte per la sabbia arrancavano senza progredire, pareva che impastassero un invisibile pane.

Io ne salvavo qualcuna con la punta della mia matita, essa vi si aggrappava senza esitare, ma non sapevo dove metterla, dovevo per forza, pur scegliendo quella più compatta, riposarla sulla sabbia. E mica potevo salvarle tutte però! E le altre? Che succeda così anche a Dio?

Le orme dei piedi umani erano per le povere formiche cariche di ali, pericolosi precipizi dove rotolavano appena ne sormontavano l'orlo e di dove annaspavano una giornata per poterne uscire. Per esse era come per noi arrampicarsi su una piramide di grano.

Alcune mezzo sepolte nella rena agitavano con disperato ritmo il capino nero. E quelle sepolte da ieri o che la gente camminando inabissava, o che una frana appena visibile ai nostri occhi ricopriva per sempre? Qualcuna, ma rara assai, risbucava fuori beata di tornare a patire solo quello che pativa sulla superficie della sabbia.

Stesa sulla spiaggia fantasticavo così quando su un piede poi su un braccio, verso un ginocchio cominciai a sentire un solletichino ripetuto e leggero. Le formiche vicine erano riuscite ad aggrapparsi alla solidità della mia epidermide e salivano l'erta faticosa. Sorrisi per simpatia alle piccole creature che nella mia massa cercavano la loro salvezza. Esse non potevano comprendere come questa isola solida in mezzo allo sgretolio della sabbia, presentasse una stabilità transitoria, una salvezza apparente che tra

poco, cambiando posizione, le avrebbe riacciate nel tormento della rena. Sentii per loro l'affettuosa pietà che si ha per l'essere debole che crede nella nostra forza.

Pensai pure che esse fossero guidate verso di me dalla misteriosa corrente di simpatia che certo doveva esistere tra me e loro... (il leggero solletico si spandeva e si moltiplicava), ne avevo salvate tante con la punta della mia matita o dall'acqua, o dalle orme-burroni, o dalla sabbia mobile, era nell'ordine naturale delle cose che esse avessero fede nella mia potente misericordia. Io camminando avevo guardato in terra per evitare quelle povere bestiole cariche di un grosso paio di inutili ali buone solo a far perdere l'equilibrio... ("Ai! Ai!" un pizzico in un piede)... povere bestiole piovute chissà di dove, chissà perché... ("Ai! Ai!" due, tre, piccoli pizzichi sulle gambe sulle braccia. Le care piccole bestiole avevanocapito che era un'isola commestibile quella dove avevano trovato la loro salvezza; la fame era lunga e giù a pizzicare con furia!).

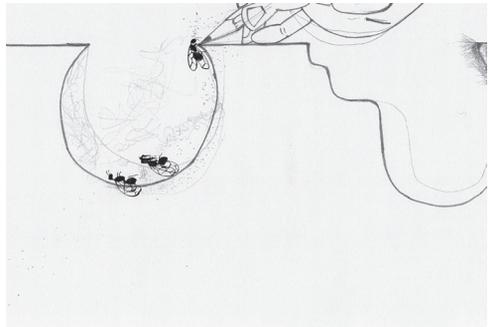
Un po' indiscrete però queste formiche! Ma il piccolo è sempre indiscreto col grande, anche noi con Dio!

Qualcosa di confuso perché veniva di lontano assai, come pensieri antichissimi che nel loro misterioso andare passassero attraverso di me, mi suscitò ricordi vaghi di religioni ove i devoti mangiano l'onnipotente che può salvarli e che essi adorano. Potrebbe anche darsi che la storia si ripeta non solo nel tempo, ma anche nello spazio (le formiche affluivano più numerose sul mio corpo). Fanno come noi, pen-

savo, quando pungiamo la terra perché ci dia sostentamento. È la cieca fiducia del bimbo al seno materno, è quella dell'umanità per la terra madre.

– Accidenti! Ma questa fiducia è un martirio!

Mi alzai di scatto, mi scossi tutta per liberarmi dalle formiche che non avevano certo avvertito nessuna corrente di simpatia tra me e loro. Spezzata l'intesa con quel numeroso popolo estraneo, m'accorsi che la spiaggia era tornata ingombra di gente seminuda che continuava a pestare formiche senza vederle.



Secondo finale

*Qualcuna riaffiorava a fatica, forse beata di tornare a patire solo quello che pativa sulla superficie della spiaggia. Rinunciai all'impossibile salvataggio e mi stesi sulla sabbia, abbandonandomi alla carezza del sole.

Ben presto un leggero solletico sui piedi, sulle ginocchia, sulle braccia, mi avvertì che le formiche vicine si aggrappavano alla solidità della mia epidermide sfuggendo all'insidia mobile della rena. Esse non potevano capire come questa isola solida e

ferma in mezzo alla sabbia rappresentasse una solidità transitoria, una salvezza illusoria. Sentii per loro la pietà affettuosa che si sente per ogni essere debole che crede nella nostra forza. E poi non potevano essere guidate da un loro misterioso istinto capace di avvertire la corrente di simpatia esistente tra me e loro? (Il leggero solletico si estendeva e moltiplicava). Ne avevo salvate tante con la punta della mia matita, era nell'ordine naturale che esse avessero fede nella mia potente misericordia.

Camminando io le avevo evitate per non pestarle, povere bestiole cariche di un paio di ali buone solo a far perdere l'equilibrio (ai! un pizzico al piede), piovute qui chissà da dove, chissà perché (altri due, tre pizzichi sulle gambe, sulle braccia). Le care piccole bestiole speravano anche che fosse un'isola commestibile quella dove avevano approdato. Ma io credevo che le formiche non fossero carnivore, almeno la maggior parte di loro e allora perché pizzicavano così? Forse per sola indiscrezione; il piccolo è sempre indiscreto col grande, anche noi con Dio.

Il sole caldo nell'aria immobile mi dava un torpore strano misto di sonnolenza ed ebrezza, nel torpore qualcosa di confuso perché veniva di lontano assai, come pensieri antichissimi che nel loro misterioso andare passassero attraverso di me, mi suscitò ricordi vaghi di religioni ove i devoti mangiano l'onnipotente che può salvarli e che essi adorano.

Potrebbe darsi che la storia si ripeta anche nell'inaccessibile mondo di altre specie viventi e che queste formiche, a loro modo, mi adorino (le formiche affluivano

sempre più numerose sul mio corpo).

“Fanno come noi, pensavo, quando pungiamo la terra perché ne scaturisca il sostentamento. È la fiducia dell'umanità per la terra madre. La fiducia può essere anche amore latente (il mio corpo era crivellato da piccoli esasperanti punture), amore subcosciente (un pizzico da far rinvenire un morto!)... ma se questa non è fame non so più che sia!”. Mi alzai di scatto, mi scrollai di dosso “le care bestiole” e me ne andai come se ne andava quella gente seminuda che continuava a pestare le formiche senza vederle, me ne andai urtata con le formiche, con l'universo intero e tanto vergognosa di me stessa.

Nota al testo

Nel 1949, Dolores Prato inviò a un concorso letterario, il “Premio Taranto”, un romanzo dal titolo *E lui che c'entra?*, dedicato agli incontri di una donna col mare dall'infanzia alla maturità, alle sue dolorose rinunce, a un “giallo” storico intorno al furto di una statua di una Madonna Nera. Da questo stesso romanzo, preparato da numerose scritte e consegnato al concorso come da rivedere in futuro, in vista di una eventuale pubblicazione, perché assemblato in tutta fretta, l'autrice iniziò più avanti a toglier via e rielaborare tessere narrative, versandole in testi diversi: ne trasse con modifiche *Scottature*, per esempio, pubblicato in autoedizione nel 1967, e ne inserì di peso numerose pagine in *Giù la piazza non c'è nessuno* (1980). Altre scritte, incluse in *E lui che c'entra?*

o estrapolate da questo romanzo, databili con tutta probabilità tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, continuarono invece a galleggiare tra le sue carte come testi autonomi. È il caso di un racconto su formiche inutilmente alate che invadono una spiaggia, delle quali fanno strazio gli uomini con i propri piedi e il mare con le proprie onde. Solo la voce che racconta pare prestare attenzione a questo popolo in sofferenza; prova a far leva sulla sua superiorità fisica per aiutare le piccole bestie, con l'unico risultato di percepire l'impotenza radicale, goffa e violenta di ogni potere. La narrazione è presente tra le carte di Dolores Prato sia come testo a solo, dotato di un doppio finale in una eterogenea raccolta di frammenti e appunti preparatori di *E lui che c'entra?* dal titolo *Passato il traguardo. Voltati indietro a guardare l'ultima lotta*, sia come tessera di un interrotto ciclo sugli infelici amori dell'autrice, col titolo *Una tragedia sulla spiaggia* (amore per il dolore del creato). Del primo testo, quello preparatorio di tutti gli altri, testimonianza di una scrittura dalla vocazione inconclusa, è da segnalare soprattutto la presenza di un doppio finale: nel primo, la protagonista e voce narrante, dopo aver interrotto l'intesa col popolo delle bestie, mantiene una posizione osservativa su formiche e uomini, facendo parte a sé; nel secondo finale si riconosce essere umano tra esseri umani affetti da bestialità, per questo urtata con l'universo intero e vergognosa di sé stessa.

Il testo è conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (ACGV,

Pf46 e Pg89) ed è stato pubblicato integralmente in *Dolores Prato, Spartiture (dalle carte inedite)*, a cura di Elena Frontaloni, postfazione di Eugenio De Signoribus, Associazione culturale "La Luna", stampato presso le Grafiche Fioroni di Casette d'Ete (FM), 2018. Il testo è stato presentato anche nella mostra *Bestie e io*, a cura di Elena Frontaloni (Vallecascia di Montecassiano, Festa della poesia, 2021), con le partiture visive di Nicoletta Calvagna che qui si ripropongono.

Notizia sull'autrice

Dolores Prato nasce a Roma il 10 aprile 1892, figlia di Maria Prato, già vedova di Luigi Pacciarelli, e di un uomo, di mestiere avvocato, che non riconosce la bambina come figlia propria. Messa a balia a Sezze, in Ciociaria, è successivamente affidata a due zii residenti a Treia. Qui viene istruita prima dagli zii e poi preso l'Educandato Salesiano delle Visitandine, nel monastero di Santa Chiara. Nel 1912 si trasferisce a Roma, dove frequenta la facoltà di Magistero. Dopo la laurea nel 1918, è insegnante di materie letterarie in Toscana e nelle Marche: a Sansepolcro (1919- 1921) e San Ginesio (1922-1927), con brevi parentesi a Macerata e Treia (qui per soli 5 mesi presso l'Educandato che l'aveva accolta da adolescente). Allontanata dalla scuola di San Ginesio per la sua avversione al regime fascista, tra il 1927 e il 1928 vive a Milano, prosegue una relazione già avviata in precedenza con l'avvocato Domenico Capocaccia e insegna presso l'Accademia libera di cultura ed arte del pedagogo Vincenzo Cento. Tornata prima a Treia, poi a Roma, insegna brevemente all'Istituto Marymount. Accetta quindi di occuparsi, dietro pagamento, di una ragazza afflitta da gravi problemi psichici.

Dopo la guerra prendono avvio le collaborazioni giornalistiche e le partecipazioni a concorsi letterari. Al «Premio Prato» invia nel 1948 un testo ispirato al periodo ginesino, *Nel paese delle campane*, ottenendo una segnalazione speciale della giuria. Nel 1949 il romanzo sul mare *E lui che c'en-*

tra? (“lui” è il mare) è presentato al «Premio Taranto» e si guadagna l'interesse di Giuseppe Ungaretti. All'inizio degli anni Cinquanta conosce e avvia una convivenza con Andrea Gaggero (sacerdote originario di Genova, deportato a Mauthausen, ridotto allo stato laicale nel 1953 e in seguito organizzatore, con Aldo Capitini, della marcia della pace Perugia-Assisi). Nel 1963, per la casa editrice Campana di Roma, pubblica una versione (rimaneggiata e tagliata da Andrea Gaggero) del romanzo *Sangiocondo*, che verrà tradotto in polacco nel 1965, per la casa editrice Pax di Varsavia. Nel 1965 partecipa al “Premio Stradanova” con *Scottature*, narrazione ispirata alla fase di passaggio dal collegio all'università e largamente dipendente da *E lui che c'entra*. Il libro ottiene il primo premio da parte della giuria; verrà pubblicato in autoedizione due anni dopo, nel 1967, per la Tipografia Canella di Roma.

Nel frattempo, Dolores Prato coltiva numerosi progetti di scrittura già avviati, come l'inedito *Io*, che include quasi 2000 aforismi e frammenti databili tra gli anni Sessanta e Settanta, la maestosa racconta dei *Sogni* (edita postuma nel 2010), *Voce fuori coro*, un pamphlet sui disastri urbanistici provocati dall'elezione di Roma a capitale d'Italia. Spedisce inoltre a diversi corrispondenti un dattiloscritto dal titolo *La rosa muscosa* (versione lunga e corretta di *Sangiocondo*) e compone *Il messaggio dantesco*. Alla fine degli anni Settanta dà avvio alla stesura del libro sull'«infanzia», *Giù la piazza non c'è nessuno*, senza abbandonare gli altri lavori e laboratori

precedentemente avviati. Dopo l'uscita del libro nel giugno 1980, per Einaudi, in una versione tagliata e ricomposta da Natalia Ginzburg, tenta di procurarsi contatti e denaro per l'edizione integrale; si impegna inoltre a comporre il volume sull'«adolescenza», che verrà pubblicato postumo e incompiuto per le cure di Giorgio Zampa col titolo *Le Ore*. Nel dicembre del 1980, su «L'Osservatore Politico-Letterario», pubblica *La tomba di Dante*, narrazione ispirata al desiderio di visitare Ravenna.

Nel 1981 decide di affidare le proprie carte all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze (la donazione è perfezionata nel 1985). Nel novembre del 1982 una caduta la costringe al ricovero in ospedale, prolungato per complicazioni cardiache e respiratorie. Muore il 13 luglio 1983 in una clinica di Anzio. Viene sepolta a Roma. Nel 1987 il corpo è riesumato e trasferito a Treia, in una tomba fatta costruire dal Comune.



Bruno Milone è nato a Ostuni (BR) nel 1956. Laureato in Filosofia presso l'Università degli Studi di Bari, insegna Filosofia e Storia al Liceo Elio Vittorini di Milano e Sociologia delle Migrazioni e Interazione sociale presso la SSML "P. M. Loria" di Milano. I suoi interessi sono prevalentemente nel campo dell'etica, del dialogo tra le culture e dei diritti umani. Ha pubblicato

vari saggi tra i quali: *Ideologia digitale: tra omologazione persuasione e critica* (Universitas Studiorum, 2020), *Le Migrazioni in Italia oggi* (Viator, Milano 2017), *Tolstoj e il rifiuto della violenza* (Servitium, Milano 2010), *Diritto e giustizia in Dostoevskij* (Morlacchi, Perugia 2007), *La dimensione etica del lavoro* (Pisa-Roma, 2007).

**L'UOMO, LA MASSA,
IL POTERE, LE FORMICHE**
BRUNO MILONE

Auschwitz è il simbolo di un evento centrale del XX secolo e non ha precedenti nella storia. Ebrei, polacchi, sinti e rom, omosessuali, disabili fisici e malati psichici non furono sterminati per un fine particolare, perché pericolosi nemici del regime hitleriano, o perché intralciavano con la loro presenza in determinati territori le operazioni militari. Essi furono deportati e mandati nelle camere a gas perché l'ideologia nazista non riconosceva loro il diritto di esistere all'interno della comunità umana. Le domande circa le ragioni del cosiddetto Olocausto e sulla possibilità di un suo ripresentarsi sono diventate fondamentali per la tradizione culturale occidentale e si sono imposte a tutte le discipline di quella tradizione: dalla sociologia alla storia, dalla politica alla filosofia, dall'arte alla teologia. La difficoltà di formulare un giudizio fondato su quei crimini e sulle loro cause nasce proprio dalla "assurdità" delle loro motivazioni: i nazisti si arrogavano il diritto di decidere ciò che è umano e ciò che non lo è, e di favorire la generazione e l'affermazione di una "razza pura" che combinasse certe caratteristiche biologiche, o psico-fisiche, da loro definite proprie dell'uomo in sé, a scapito di altri esseri da loro definiti subumani. Neanche il riconoscimento nella cultura europea di un pregiudizio antiebraico, di cui Hitler era impregnato, e la ricostruzione della lunga catena di vessazioni che la comuni-

tà ebraica aveva dovuto subire nel corso della storia appaiono sufficienti a spiegare il salto di qualità rappresentato dal genocidio nazista e da Auschwitz, in cui non solo venne pianificato lo sterminio del popolo ebraico, la Shoah, ma di interi gruppi umani per motivi politici e razziali. Inoltre il regime nazista chiese e riuscì a ottenere il sostegno della maggioranza dei tedeschi e di molti francesi italiani ungheresi polacchi, che collaborarono alle deportazioni dei "reietti", degli "indesiderabili", dei "non assimilabili", dalle zone occupate dalle armate tedesche o dai paesi alleati della Germania nazista.

Se ci atteniamo alla definizione più comune di potere, secondo Mario Stoppino, esso «designa la capacità o possibilità di operare, di produrre effetti»¹ e riguarda sia il mondo umano sia quello naturale. Ma in un senso più determinato e riferito alla vita dell'individuo, singolo o in gruppi, il potere si specifica nella capacità dell'uomo di determinare la condotta dei propri simili, i quali in qualche modo vi si sottomettono a gradi diversi, ma volontariamente. In questo senso il potere non viene fatto coincidere né con la capacità dell'uomo di controllare o servirsi delle risorse naturali, quando cioè l'uomo utilizza a proprio vantaggio certe proprietà o forze della natura, né con l'uso della forza fisica o della violenza, quando invece l'uomo modifica direttamente lo stato fisico di colui che sottomette (lo uccide, lo ferisce, lo immobilizza o lo rinchiude). Infatti,

.....
¹ Mario Stoppino, *Potere* in Dizionario di politica, Utet, Torino, p. 767

conclude Stoppino, «è ben noto che, nei rapporti sociali e politici, si ricorre alla forza quando non si riesce ad esercitare potere»². Anche se non tutti sono d'accordo con questa limitazione del concetto di potere, è anche vero che riuscire ad ottenere una adesione volontaria ai propri comandi costituisce l'aspetto più peculiare e più indecifrabile del potere, come dimostra proprio l'esempio del Nazismo³.

Un presupposto ampiamente condiviso del concetto di potere è che esso costituisce «un elemento universale della socialità umana»⁴, ma in questa prospettiva gli studiosi si sono chiesti su quali facoltà dell'agire e su quali condizionamenti si basa. Questa antropologizzazione del concetto di potere accetta alcune premesse fondamentali: la prima «è la fede nella decidibilità degli ordinamenti di potere»⁵, che non hanno una origine divina, non sono riconducibili al mito o alla necessità naturale; la seconda, è il presupposto della onnipresenza del potere; la terza, è che ogni esercizio del potere costituisce una limitazione della libertà. Ogni potere è quindi bisognoso di legittimazione. Quindi il potere è una qualità dei rapporti umani che è orientata al miglioramento e alla maggiore efficacia di questi rapporti, in un processo continuo di affinamento e perfezionamento delle proprie procedure, il cui

.....
2 Ivi, p. 768

3 Daniel Jonah Goldhagen, *I volontari carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*, Mondadori, Milano, 1998

4 Heinrich Popitz, *Fenomenologia del potere*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 7

5 Ivi, p. 9

obiettivo è la migliore società possibile. In questo senso, il concetto di potere è la più duratura invenzione del mondo delle polis greche arrivato sino a noi attraverso l'Impero romano e la ripresa della riflessione politica nell'Italia del tardo Medio Evo e soprattutto rinascimentale. Ma questa dimensione del potere non ne nasconde altre più oscure e minacciose, di cui i regimi totalitari del Novecento non sono che una manifestazione a lungo trascurata?

Hannah Arendt elaborando il concetto di Totalitarismo⁶ insiste sulla combinazione di ideologia razzista e terrore come fattore essenziale alla costruzione del consenso alle pratiche criminali e ai genocidi di tutte le dittature monopartitiche. Così la filosofa di origine ebraica, ma naturalizzata statunitense, spiega il clima culturale e politico all'interno del quale è maturato ed è stato attuato l'Olocausto, ma anche per lei rimane impenetrabile e oscura l'adesione volontaria e l'obbedienza dei tanti individui che hanno permesso la parziale realizzazione del piano di sterminio. Parziale perché è stato interrotto dalla sconfitta dei tedeschi nella seconda guerra mondiale, non per una resistenza interna al paese o un ripensamento dei vertici del nazismo. Tali interrogativi emergono nei resoconti della Arendt del processo al criminale nazista Adolf Eichmann, che sono confluiti nel suo controverso testo *La Banalità del male*⁷. Invece di spiegare il comportamen-

.....
6 Hannah Arendt, *Le origini del Totalitarismo*, Comunità, Milano, 1967

7 Hannah Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano, 2001

to di Eichmann sulla base di istinti malvagi o di categorie sociologiche, la Arendt si sofferma sul funzionamento della capacità di giudizio dell'uomo Eichmann, sul suo essere avulso dalla realtà e sulla sua mancanza di pensiero⁸. La lezione del processo fu l'abissale superficialità di Eichmann, che Arendt sintetizzò nella controversa formula della banalità del male e che secondo lei prefigurava un nuovo tipo di criminale: «una combinazione di rifiuto della realtà, mancanza d'esperienza, fedeltà al dovere e irresponsabilità»⁹. Eichmann non era un mostro, ma l'incarnazione "dell'uomo medio" che a partire dalla sua volontà di prender parte al potere coltivò un piacere nell'agire e un sentimento di potenza. Il suo essere funzionale ed efficiente mancava di tutto quello che è costitutivo dell'agire umano: il confronto, il prendere decisioni condivise, l'assumersi responsabilità. Questo movimento "puro", indotto dal terrore arbitrario e dall'ideologia coercitiva, è lo strumento fine a sé stesso su cui si reggeva secondo la Arendt il potere totalitario. Quindi il consenso alle sue pratiche disumane il nazismo lo aveva ottenuto costruendo un enorme apparato burocratico, all'interno del quale gli individui erano costretti a svolgere un'attività incessante, che impediva loro di formarsi una minima consapevolezza della propria responsabilità. Se la responsabilità dei crimini del nazismo non può essere attribuita alla follia

.....
8 Ivi, p. 291

9 U. Ludz-T. Wild, *Introduzione*, in H. Arendt-J. Fest, *Eichmann o la banalità del male. Interviste, lettere, documenti*, Giuntina, Firenze, 2013, p. 14

sanguinaria dei capi, altrettanto riduttivo può sembrare farne un caso di pura "obbedienza burocratica". Ciò che non si può negare, proprio sulla base dei documenti dell'epoca prodotti dagli intellettuali, filosofi medici e scienziati, o delle dichiarazioni degli uomini comuni che aderirono al nazismo¹⁰, è che essi si prestarono ai fini di distruzione che venivano posti di volta in volta dal regime, dall'Aktion 14 che prevedeva l'eliminazione dei disabili fino agli stermini di massa degli ebrei e degli altri "cancri" umani¹¹, perché pensavano di fare il bene di tutti. Il Nazionalsocialismo si reggeva su una ideologia che distingueva gli esseri umani tra coloro la cui vita era degna di essere vissuta e coloro la cui esistenza non lo era ed anzi era dannosa per gli altri, e per questo andavano eliminati. Per tutelare il corpo collettivo della società, tutto era concesso, soprattutto contro coloro che erano giudicati "inferiori". Ma come ha potuto radicarsi una simile ideologia? È stato un effetto dell'abile propaganda del regime, o altro?

È per rispondere ad una tale domanda che Elias Canetti prova a riconsiderare sin dalla loro origine i concetti di massa e potere, in quanto l'Olocausto non sarebbe stato possibile senza la mobilitazione delle masse e il potere carismatico di Hitler. Canetti, scrittore di lingua tedesca, ma nato in Bulgaria da una famiglia ebraica di

.....
10 Christopher R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, Einaudi, Torino, 2004

11 Giulio Meotti, *Ippocrate è morto ad Auschwitz. La vera storia dei medici nazisti*, Lindau, Torino, 2021

origine spagnola, trae i suoi esempi dalle ricerche sui popoli primitivi e sugli animali, soprattutto gli insetti, piuttosto che dalla storia economica, sociale e politica. Anche perché la Shoah, a suo parere, sembra scaturire dalla stessa radice sociale e dal modo in cui si configurano i rapporti di potere nelle comunità umane, che le ideologie politiche oppure la sfera degli interessi economici non rappresentano in modo adeguato.

Da queste premesse, nasce un testo particolare come *Massa e potere*¹², che Canetti inizia a scrivere negli anni Venti, un periodo storico segnato dalla violenza di massa della prima guerra mondiale e dei movimenti che porteranno all'affermazione dei regimi totalitari in Europa. Quando terminerà il suo libro, dopo circa 35 anni di studi, nel 1960, Canetti avrà vissuto non solo la presa del potere di Hitler e Stalin, ma anche il trauma della "soluzione finale" e della seconda guerra mondiale, ancora più distruttiva della prima. Sono gli anni centrali di un secolo in cui è fortemente messa in discussione la presunta razionalità e umanità della specie umana. Infatti, Canetti, attraverso il confronto e le analogie tra l'uomo e l'animale ritiene di aver individuato quelle costanti della massa e del potere che non sono mutate dal presunto progresso delle strutture sociali, economiche e culturali dell'umanità. L'uomo condivide con l'animale le due pulsioni naturali della massa e del potere che nella visione di Canetti rappresentano i due poli di una

contrapposizione tra la massa, da un lato, che rappresenta la molteplicità, la metamorfosi e la vita, e il potere, dall'altro lato, che prefigura l'unità, l'identità e la morte.

Il libro si apre con un ampio paragrafo dedicato al *Capovolgimento del timore di essere toccati*¹³, in cui la massa appare come l'unica situazione in cui viene meno la paura di essere toccati da qualcosa di estraneo. Entrare in contatto improvvisamente e inaspettatamente con qualcosa di ignoto provoca nell'uomo uno spavento tale che può trasformarsi facilmente in panico; al contrario, «solo nella massa l'uomo può essere liberato dal timore d'essere toccato. Essa è l'unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto. È necessaria per questo la massa densa, in cui corpo si addossa a corpo, una massa densa anche nella sua costituzione psichica, proprio perché non si bada a chi ci sta addosso. Dal momento in cui ci abbandoniamo alla massa, non temiamo di essere toccati. Nel caso migliore si è tutti uguali. Le differenze non contano più, neppure quella di sesso»¹⁴. Canetti, con questo paragrafo iniziale mostra di non condividere la visione negativa e regressiva della massa, propria degli studiosi a lui contemporanei del fenomeno, in primo luogo Freud o Le Bon. L'uomo non ha una involuzione negativa quando si trova insieme ad una moltitudine di suoi simili, ma obbedisce ad una pulsione naturale che lo affranca dalla paura e dalla vulnerabilità del suo isolamento. In questo l'uomo non è molto diverso da tutti

.....
12 Elias Canetti, *Massa e Potere*, Adelphi, Milano, 1981

.....
13 Ivi, p. 17-19

14 Ivi, p. 18

gli animali che, come le api e le formiche, trovano nella loro socialità e nell'agire collettivo un comportamento funzionale alla loro sopravvivenza.

Le altre caratteristiche fondamentali presentate da Canetti riguardano, in primo luogo, la tendenza della massa ad accrescersi naturalmente, così essa assume la configurazione specifica della massa aperta, che è però sottoposta costantemente al pericolo della disgregazione. Quando invece la massa si rinchiude in una propria sede per guadagnare in durata, perde in accrescimento. In secondo luogo, la massa si costituisce tramite una "scarica", l'evento in cui «i componenti della massa si liberano delle loro differenze e si sentono uguali»¹⁵. A questo avvenimento Canetti associa l'impulso alla distruzione che attraversa i movimenti di massa: l'iconoclastia, oppure l'abbattimento delle statue nelle piazze, o ancora la devastazione degli edifici simbolici, nella prospettiva di cancellare «una gerarchia che non si riconosce più»¹⁶. Quando una massa è dominata dalla spinta all'accrescimento, distrugge tutti i limiti imposti e da massa chiusa si trasforma in massa aperta, che cerca di coinvolgere e trascinare con sé il maggior numero di persone possibili. Canetti chiama "lo scoppio" questa tendenza della massa ad espandersi senza essere interrotta da nulla: «Dalla rivoluzione francese questi scoppi hanno acquistato una forma che sentiamo moderna. Forse perché la massa si è liberata in modo così ampio

del contenuto di religioni tradizionali, riusciamo da allora più facilmente a vederla nuda, si direbbe biologicamente, senza le interpretazioni e i fini trascendenti che in passato si facevano inoculare. La storia degli ultimi cinquant'anni si è orientata sempre più verso l'incremento di tali scoppi: le stesse guerre, divenute guerre di massa, sono comprese in esso. La massa non si accontenta più di condizioni e di promesse devote, essa vuole sentirsi sommamente nella sua forza e nelle sue passioni animalesche, e a questo fine torna sempre a servirsi delle occasioni e delle esigenze sociali che le si offrono»¹⁷. Un ultimo elemento che caratterizza la massa, secondo Canetti, è la necessità di una direzione: una meta comune rafforza il senso di uguaglianza e allontana il pericolo della disgregazione. In sintesi Canetti individua quattro "qualità" della massa: 1) la massa vuole sempre crescere; 2) all'interno della massa domina l'eguaglianza; 3) la massa ama la concentrazione; 4) la massa ha bisogno di una direzione.

Dopo aver descritto la massa in generale, Canetti distingue ulteriormente le masse sulla base del ritmo. Abbiamo, da un lato, le masse statiche, in attesa, alle quali manca ancora la certezza della propria unità, e dall'altro, le masse dinamiche, in movimento. Queste ultime sono ricche di forme e si suddividono secondo la «dominante affettiva»¹⁸: abbiamo così le masse aizzate, la più antica forma di massa comune agli uomini e agli animali, «che si

15 Ivi, p. 21

16 Ivi. P. 23

17 Ivi, p. 26

18 Ivi, p. 57

forma in vista di una meta velocemente raggiungibile. La meta le è nota, precisamente designata e vicina. Essa si propone di uccidere, e sa chi ucciderà»¹⁹, anche perché conserva una schiacciante superiorità sulla vittima designata. Seguono le masse in fuga e poi le masse del divieto, come quelle che non vogliono fare più «ciò che fino a quel momento avevano fatto come singoli... Appena il divieto è stato espresso, la massa comincia a formarsi. Tutti si rifiutano di fare ciò che un mondo esterno si aspetta da loro. D'improvviso non farebbero più per nessuna ragione ciò che fino a quel momento avevano fatto senza molta ostentazione, come se fosse stato naturale e per nulla difficile. Dalla determinatezza del loro rifiuto si riconosce la loro coesione»²⁰. L'esempio più calzante, secondo Canetti, è lo sciopero, ma si riconoscono in questo tipo di massa tutti i movimenti di protesta. Tra le masse dinamiche, Canetti annovera le masse di rovesciamento, che puntano all'abolizione delle stratificazioni sociali, ad esempio le rivoluzioni. E infine, lo scrittore tratta delle masse festive, prive di una meta comune tranne la festa stessa con tutti i beni e i piaceri che si ricavano.

Come risulta evidente dalla ricognizione di *Massa e Potere* condotta fin qui, Canetti, sviluppa una vera e propria fenomenologia della massa, che con i continui rimandi al mondo animale, collega l'antropologia all'etologia. Anche quando introduce il fondamentale concetto di "massa doppia", Canetti, come chiarirà nel seguito del testo,

.....
19 Ivi, p. 58

20 Ivi, p. 66

non si riferisce esclusivamente alle società umane: «Per la massa la più sicura e spesso la sola possibilità di conservarsi consiste nell'esistenza di una seconda massa cui riferirsi»²¹. La tensione tra i due gruppi determina una pressione sulla propria gente che assicura compattezza e concentrazione, e allontana il pericolo della disgregazione, la paura più profonda della massa. La genesi di un tale sistema, specifica Canetti, è radicata in tre contrapposizioni che «si trovano ovunque siano degli uomini, e ogni società ne è cosciente. La prima e più saliente contrapposizione è fra uomini e donne; la seconda, fra vivi e morti; la terza, forse la sola cui oggi si pensi quando si parla di due masse contrapposte, è quella fra amici e nemici»²², cioè la guerra. Anche nella formazione delle masse doppie e all'origine della guerra entra in gioco la paura. Se all'inizio è la paura di essere toccati, nella guerra tale paura si svela come la paura della morte: «lo scoppio di una guerra è innanzitutto lo scoppio di due masse. Una volta costituita, ciascuna di tali masse si preoccupa essenzialmente di durare nell'atteggiamento e nell'azione, il cui abbandono significherebbe una rinuncia alla vita stessa. La massa bellica agisce sempre come se tutto all'esterno di essa fosse morte»²³.

Centrale è nell'analisi di Canetti l'individuazione dei cosiddetti "cristalli di massa" che hanno la capacità, in quanto costituiscono un gruppo durevole di individui

.....
21 Ivi, p. 75

22 Ivi, p. 76

23 Ivi, p. 86

addestrati, di contribuire alla formazione delle masse. Questa sezione del saggio si conclude con l'esame dei "simboli di massa", fra i quali un'importanza determinante ha il fuoco. Esso «è dappertutto uguale»²⁴, dilaga fulmineamente, «è contagioso e insaziabile»²⁵. Il fuoco può nascere ovunque, è molteplice e distruttore, ma ha un nemico, "l'acqua", e quindi può essere combattuto e domato. Pur potendosi estinguere, «agisce come se fosse vivo, e così viene trattato»²⁶. Tutte queste caratteristiche del fuoco, conclude Canetti, «sono quelle della massa; sarebbe difficile trovare una coincidenza più precisa con i suoi attributi»²⁷. Allo stesso modo sono simboli di massa il mare, la pioggia, il fiume, la foresta, il grano, il vento, la sabbia, i mucchi, il mucchio di pietre e il tesoro. Ciascuno di questi fenomeni, pur non essendo costituito da uomini, contiene caratteristiche essenziali della massa, e sta simbolicamente al suo posto nel mito e nel sogno, nel discorso e nel canto²⁸.

Dopo questa lunga esposizione delle caratteristiche essenziali della massa, Canetti introduce il tema dell'origine della massa stessa. Se nell'analisi della massa doppia, lo scrittore aveva trattato esempi riferiti alla sola dimensione umana, in questa parte del saggio vediamo invece come anche nell'origine della guerra agiscono impulsi che ci legano al mondo animale. Infatti la

.....
24 Ivi, p. 90

25 Ibi

26 Ivi, p. 92

27 Ibi

28 Ivi, p. 90

forma arcaica della massa è la muta. La muta è «la forma di eccitazione collettiva che si trova ovunque»²⁹, essa ha la peculiarità di non poter crescere in quanto non vi sono uomini che si possono unire ad essa. Al suo interno, però, «il singolo non può mai perdersi così totalmente come un uomo moderno oggi si perde in qualsiasi massa»³⁰. Quindi, pur presentando delle differenze rispetto alla massa, ad esempio, nella muta, al contrario della massa, accrescimento e concentrazione sono secondari rispetto all'uguaglianza e all'orientamento comune dei suoi membri, la muta è «un'unità di azione, e si manifesta in modo concreto. Da essa deve procedere chi si propone di indagare le origini del comportamento delle masse. La muta è la più antica e la più limitata forma di massa umana, quella che precedette tutte le masse nel moderno significato della parola»³¹. Nelle epoche primordiali, la differenza fra l'uomo e l'animale non era così netta come oggi, e al contrario, in metamorfosi successive, favorite dai riti, l'uomo si identificava con l'animale, facendo l'esperienza della moltitudine. In questo modo, l'uomo prese coscienza della vulnerabilità dei piccoli gruppi in cui viveva e pertanto non c'è dubbio che l'uomo, non appena fu tale, volle essere in maggior numero. Tutte le sue credenze, i suoi miti, i riti e le cerimonie, contengono tale aspirazione.

La muta si manifesta in parecchi modi: la muta di caccia, la muta di guerra, la

.....
29 Ivi, p. 111

30 Ibi

31 Ivi, p. 113

muta del lamento e la muta di accrescimento. La più naturale e genuina, da cui deriva probabilmente la stessa parola, è la muta di caccia. Essa si forma innanzitutto contro un animale pericoloso, contro il quale il singolo è impotente, e ha lo scopo di uccidere. Quando invece lo scopo è il cibo, dopo aver catturato la preda, la muta di caccia si trasforma in muta di ripartizione. La muta di guerra si forma in contrapposizione ad un'altra muta, e in questo caso ritorna la massa doppia, anche se nella forma più arcaica, secondo Canetti, in base alla documentazione antropologica, la vittima da cercare è una sola, pertanto la muta di guerra era muta della vendetta, e quindi costituisce una variante della muta di caccia. La morte di un membro del gruppo dà origine alla muta di lamento. Mentre quando un gruppo ha bisogno di accrescersi o ha bisogno di aumentare le scorte di animali e piante, si forma la muta di accrescimento. In quest'ultimo caso, il gruppo fa ricorso a riti e danze dall'evidente significato mitico. La tesi principale di *Massa e Potere* è che i quattro tipi fondamentali di muta sono presenti fin dal tempo delle origini, ovunque vi siano uomini, e che sono sempre possibili tutte le trasformazioni dall'uno e all'altro tipo di muta. Tali capovolgimenti «sono il vero e proprio contenuto, il nucleo, di tutte le fedi importanti» tanto che «l'ascesa delle religioni mondiali può essere spiegata dalla dinamica delle mute e dai particolari rapporti di trasmutazione fra una muta e l'altra». Canetti giustifica questa sua affermazione con una serie di esempi tratti

dalle analisi di Mary Douglas sulla popolazione dei Lele in Congo, e da altri presi dalle religioni monoteiste, dall'Islam al Cristianesimo. In queste pagine del saggio, Canetti approfondisce il senso delle sue affermazioni e fornisce prove della validità delle sue tesi, e rivela la motivazione di fondo che lo ha spinto alla stesura del libro, in quanto i continui riferimenti alla situazione della Germania dopo il trattato di Versailles, e ai movimenti nazionalisti che dominavano la scena politica europea degli anni Venti e Trenta, mostrano i suoi tentativi di offrire una analisi per quanto possibile razionale di fenomeni che allora sembravano nuovi e apparentemente incomprensibili. Di fronte alla critica di anacronismo, per il fatto di applicare elementi tratti dalle società primitive, in cui non era possibile parlare di masse perché c'erano pochissimi uomini, alle società contemporanee, Canetti rivendica l'importanza degli elementi arcaici da lui individuati: «Non è possibile studiare la massa soltanto così come appare oggi, sebbene appaia sufficientemente e in forme molteplici. Credo che sia importante ricondurla a qualcosa che esisteva già da molto tempo, che si è manifestato spesso e in forme diverse»³². Quindi, a suo parere, i fenomeni di massa individuati per quanto sembrano arcaici, sono in realtà moderni. In tutte le forme delle esecuzioni pubbliche si ripete la pratica antica dell'uccisione collettiva³³,

.....
 32 T. W. Adorno-E. Canetti, *Colloquio*, in Adorno, Canetti, Gehlen: *Desiderio di vita*, Mimesis, Milano, 1995, p. 69

33 Canetti, *Massa e Potere*, op. cit., p. 60

come nel pubblico dei lettori di giornali, e diremmo noi oggi dei fruitori dei social media, è sopravvissuta una massa aizzata più moderata ma più irresponsabile³⁴.

Dopo l'analisi della massa, Canetti nella seconda parte del suo saggio compie una indagine sul potere. Anche qui lo scrittore usa un metodo fenomenologico che lo porta a evidenziare certi fatti sociali spesso invisibili ad occhio nudo. Dal timore di essere toccati, si passa ora ai gesti ordinari dell'afferrare e dell'incorporare, alla cui descrizione Canetti dedica interi paragrafi, offrendo un insieme di elementi collegati in modo sistematico, che formano quelle «mute costellazioni»³⁵, che hanno condizionato la configurazione storica del potere. La paura di essere toccati, in realtà, preannuncia il più antico terrore dell'uomo, quello di essere "incorporato", cioè mangiato. I diversi gradi dell'afferrare, che possono portare anche all'essere schiacciati o sfracellati, sono il preludio alla vera minaccia che si manifesta ogni volta che si apre la bocca: «La bocca e i denti, scrive Canetti, sono il più evidente strumento di potere che uomini e animali portano con sé». La minaccia dell'incorporazione diventa per Canetti la peculiarità propria del potere. Chi detiene il potere considera coloro che gli sono sottoposti alla stregua di un gregge, di animali da sfruttare e incorporare, anche quando afferma il contrario. Ma se l'afferrare e il mangiare sono le azioni originarie del potere, il vero atto del potere è quello della sopravvivenza.

Chi sopravvive a molti assapora la sensazione di essere un eletto, o comunque crede di essere il migliore. Al desiderio della sopravvivenza sono legate tutte le aspirazioni all'immortalità e anche la passione di uccidere. Colui che sopravvive ai molti in battaglia è il più delle volte considerato e si considera un eroe immortale. Ma non è sufficiente mettere in pericolo direttamente la propria vita. Il comandante e per estensione il sovrano, pur non partecipando direttamente ai combattimenti, nel caso di vittoria possono intestarsi il successo, ma anche il numero dei morti, e assaporare il piacere della sopravvivenza. Ad ogni modo, poiché la morte è il pericolo supremo per l'uomo, il potente per eccellenza è colui che decide della vita e della morte dei suoi sudditi. Ma lo stesso sovrano può essere in pericolo man mano che aumenta il suo potere, e il numero delle sue vittime, e proprio per questo egli non può fermarsi, deve sempre avere dei nemici da uccidere, e se non ne ha si serve della propria gente, per mantenere l'immagine di sé come l'unico che è in grado di sopravvivere. Anche la sopravvivenza si manifesta in diverse forme: ad esempio, nei miti dell'origine presso molti popoli e culture la discendenza è assicurata da una coppia originaria sopravvissuta ad un evento catastrofico. Ma vi è anche la sopravvivenza come timore dei morti e della loro invidia, in questo caso si formano "mute del lutto" che per placare il risentimento del morto, si dedicano al culto degli antenati. Canetti parla anche del cosiddetto "sentimento del cimitero", la soddisfazione segreta che

.....
34 Ivi, p. 62

35 Ivi, p. 463

si prova di fronte ad un mucchio di cadaveri, ai morti su un campo di battaglia, o tra la schiera delle tombe in una necropoli. Infine lo scrittore tratta anche di forme di ricerca dell'immortalità che non comportano il sacrificio degli altri come quella attuata da scrittori e poeti, con ciò indicando una via al superamento della paura della morte che non implichino uno svantaggio per gli altri.

Poiché il potere si esplica essenzialmente nel dare comandi che riguardano la vita e la morte, l'analisi degli elementi del potere condotta da Canetti si concentra soprattutto sulle facoltà di condannare e graziare. Anche qui le analisi traggono spunto dal mondo animale. Solo così è possibile seguire, a parere dello scrittore, l'evoluzione del fenomeno. Il potere è più antico del linguaggio, per questo è conosciuto anche dagli animali. Esso non ha nessun rapporto con il fare, anzi si caratterizza per la sua capacità di ottenere obbedienza a prescindere dal fare. Infatti, per Canetti, la forma più arcaica di potere è il comando di fuga. Ad un predatore, è sufficiente essere presente, immobile, perché la sua vittima riceva l'ordine prelinguistico di fuga. La sola consapevolezza della capacità del predatore di poterla raggiungere è sufficiente a scatenare la fuga della vittima. Quella di Canetti si configura come una sociologia del comando. D'altronde, ogni comando, in quanto è preceduto da un giudizio sulle forze in campo, ed è seguito da un'azione che decreta una sentenza, è sempre un comando di morte. Queste riflessioni consentono a Canetti di distin-

guere forza e potere. Quando il comando esegue la sentenza di morte, esplica la sua forza. Quando invece concede più spazio e tempo, quindi speranza, allora si parla di potere. Per spiegarsi Canetti descrive la lotta tipica tra il gatto e il topo: «Il topo, una volta prigioniero, è in balia della forza del gatto. Il gatto lo ha afferrato, lo tiene e lo ucciderà. Ma non appena il gatto incomincia a giocare col topo, sopravviene qualcosa di nuovo. Il gatto infatti lascia libero il topo e gli permette di correre qua e là per un poco. Appena il topo incomincia a correre, non è più in balia della forza del gatto; ma il gatto ha pienamente il potere di riprendere il topo. Permettendo al topo di correre, il gatto lo ha pure lasciato sfuggire dall'ambito immediato d'azione della sua forza; ma finché il topo resta afferrabile dal gatto, continua ad essere in suo potere. Lo spazio sul quale il topo proietta la sua ombra, gli attimi di speranza che esso concede al topo, sorvegliandolo però con la massima attenzione, senza perdere interesse per il topo, per la sua prossima distruzione, - tutto ciò insieme, spazio, speranza, sorveglianza, interesse per la distruzione, potrebbe essere definito come il vero corpo del potere, o semplicemente il potere stesso»³⁶. Secondo Canetti c'è continuità tra l'uomo e l'animale. Questo perché già nell'animale è presente una dimensione sociale. La differenza tra socialità umana e animale sta nel fatto che la prima è basata sull'istinto, la seconda si fonda su una dimensione simbolica e culturale. Ma in entrambi i casi agiscono le stesse pulsio-

.....
 36 Canetti, *Massa e Potere*, op. cit., pp. 339-40

ni legate alla paura e alla sopravvivenza. In fin dei conti, la sostanza del potere è deviare su altri la nostra mortalità e la paura che ne deriva. All'ordine segue un'azione, ma perché ciò accada, il comando deve essere pronunciato da qualcosa o qualcuno di estraneo che deve essere considerato più forte da colui che obbedisce. Canetti definisce "spina" ciò che compare in seguito all'esecuzione di comandi, poiché il comando stesso si afferma come una pressione esterna. Delle spine si può dire che sono come le nostre paure e in un certo senso si legano ad esse, e non vanno mai perdute anche se i loro nascondigli sono misteriosi.

Nell'esperienza contemporanea, scrive Canetti, il comando nell'uomo sembra essersi allontanato dalla sua origine biologica, cioè dal comando di fuga e si è addomesticato. Le tecniche di ammaestramento hanno reso innocua la minaccia di morte e hanno creato una stretta relazione tra comando e garanzia di nutrimento e di benessere. Ora il modello è quello della madre e del bambino dove il figlio è il nuovo oggetto di potere, analogo al cittadino nei confronti dello stato, e del servo nei confronti del padrone. Essi si sottopongono a una schiavitù volontaria per avere la garanzia del nutrimento. Ma anche in quest'ulteriore forma sono la paura della morte o l'istinto di sopravvivenza che inducono l'uomo a cercare gusci protettivi, prigionie volontarie e a sottostare al potere. Il costante riferimento al sentimento della paura ha fatto sì che alcuni critici arrivassero ad accostare Canetti ad Hobbes, ma le prospettive sono diverse: mentre il

filosofo inglese pone la salvezza dell'uomo in un Leviatano, Canetti vuole sfuggire ad ogni forma di potere assoluto o totalitario che sia. Il potere riesce a bloccare l'essere umano nella fissità di una identità e nella rigidità, che negano la sua singolarità e capacità di metamorfosi, cioè di vita.

Canetti fa sempre riferimento agli insetti o agli animali nella loro dimensione sociale per cogliere le analogie e le differenze con il mondo umano. Gli studi di Edward O. Wilson sulle formiche³⁷ offrono un ottimo banco di prova per verificare le intuizioni dello scrittore proprio rispetto ai concetti di massa e potere. Infatti, il sorprendente successo delle formiche è dovuto, secondo Wilson, alla potenza travolgente e dispiegata rapidamente che deriva dalla cooperazione dei membri di una colonia. L'efficiente azione combinata è resa possibile dall'elevato sviluppo della comunicazione che si realizza attraverso l'emissione da diverse parti del corpo di sostanze chimiche che vengono percepite dalle compagne di nido e suscitano a seconda delle circostanze e delle sostanze emesse, allarme, attrazione, cura, offerta di cibo e una gamma di altre attività.

La colonia è l'unità significativa di base della vita delle formiche. La dedizione delle operaie nei suoi confronti è quasi totale. Per questo il conflitto organizzato tra colonie della stessa specie è molto più frequente della guerra tra uomini. Ma non vi è solo armonia negli stati guerrieri delle

.....
³⁷ Bert Hoelldobler-Edward O. Wilson, *Formiche*, Adelphi, Milano, 1997. Cfr anche degli stessi autori, *Le formiche tagliafoglie*, Adelphi, Milano, 2020

formiche. Comune in tali insetti è anche il comportamento egoistico, soprattutto per la competizione per il diritto alla riproduzione in assenza della regina. Una colonia di formiche è governata da un equilibrio darwiniano tra sopravvivenza dovuta alla devozione verso la colonia, da un lato, e lotta per il controllo al suo interno, dall'altro. Di conseguenza, l'organizzazione dei membri della colonia è complessa e solida, quanto basta per generare l'equivalente di un ben coordinato organismo gigante, ciò che Wilson chiama: il super-organismo di insetti.

Le formiche ebbero origine dalle vespe solitarie circa 120 milioni di anni fa e si diffusero rapidamente in tutto il mondo creando decine di migliaia di specie. In tutta la loro storia evolutiva, l'organizzazione sociale è stata una delle strategie di maggior successo. Gli insetti sociali più evoluti come le formiche, cioè api, vespe e termiti, che costituiscono le società più grandi e complesse, hanno raggiunto questo rango grazie a una combinazione di tre caratteristiche biologiche: 1) gli adulti si prendono cura dei giovani; 2) due o più generazioni di adulti convivono nello stesso nido; 3) i membri di ciascuna colonia sono divisi in una casta reale riproduttiva e in una casta operaia sterile. Quindi, il vantaggio competitivo che portò all'ascesa delle formiche quale gruppo predominante in buona parte del mondo è dovuto alla loro esistenza coloniale estremamente evoluta e caratterizzata dal sacrificio del singolo. Le formiche hanno abbandonato la vita solitaria dei luoghi impervi dove vivevano, ma dove

le risorse erano limitate ed effimere, per adattarsi ad habitat caratterizzati da abbondanza di risorse ma molto competitivi. Così le formiche sono enormi "mostri" ecologici che hanno bisogno di accrescersi nel tempo, si spostano lentamente, ma una volta insediate e avviate le colonie sono molto difficili da fermare³⁸. Secondo Wilson, la peculiarità del ciclo vitale e del sistema di caste delle formiche derivano dal fatto che la colonia è una famiglia. L'organizzazione sociale è così rigida da giustificare il termine di super-organismo: un unico organismo sovradimensionato e diffuso. La regina è il cuore di questa entità, in senso sia ereditario, sia fisiologico. Essa è responsabile della riproduzione del gruppo, tanto per la produzione delle singole parti, quanto per la creazione di super-organismi nuovi. La normale discendenza delle colonie passa dalla regina madre alle regine figlie e quindi alla nipote e così via. Le operaie, sorelle sterili di regine vergini, sono poco più che appendici. Esse sono l'insieme delle cellule somatiche del super-organismo, bocche stomaco e occhi, raggruppate intorno agli ovari racchiusi nella regina. E se è vero che le operaie nelle varie situazioni contingenti prendono la grande maggioranza delle decisioni, i loro atti hanno come unico scopo finale quello di permettere alla madre di produrre nuove regine.

.....
³⁸ La sociobiologia è lo studio sistematico delle basi biologiche del comportamento sociale e dell'organizzazione di società complesse. Si considera l'organismo nel suo complesso e nella sua interezza e si cerca di capire come il suo comportamento e la sua fisiologia lo rendano adatto al mondo reale.

Così facendo, le operaie diffondono i propri geni grazie alle sorelle regine. La formica regina è un insetto assistito da una schiera di aiutanti fanatici.

Le formiche sono animali aggressivi e bellicosi come tutti gli insetti sociali. Il loro programma di politica estera può essere riassunto in assalto continuo, conquista territoriale e genocidio, fino all'annientamento delle colonie limitrofe. Spesso le colonie più grandi distruggono quelle più piccole, che per difesa possono selezionare una casta specializzata di soldati. Le guerre tra formiche riguardano esclusivamente il territorio e il cibo. Anche guerre cannibalesche nei periodi di carenza di cibo. Formiche particolarmente aggressive, introdotte in ambienti diversi dai mezzi di trasporto umani, possono colonizzare il nuovo territorio sterminando molte specie d'insetti locali e contribuendo all'estinzione di specie indigene di uccelli. Quando una specie di formica domina l'ambiente può minacciare le aree abitate dall'uomo.

Nelle specie con un alto grado di organizzazione, le varie regine sono in competizione per il favore delle operaie, in una contesa mortale. Il conflitto e la dominanza sono diffusi tra le formiche compagne di nido. In molte specie la competizione è fortemente ritualizzata, durante l'evoluzione, e ha avuto un ruolo primario nella regolazione del ciclo vitale della colonia. Lotta di dominanza per l'acquisizione dei diritti riproduttivi si verificano anche tra le regine di colonie mature e più vecchie. Collaborando aumentano la velocità di formazione delle colonie, rendendole più

sicure e aggressive, ma poi competono per favorire la riproduzione della propria prole. Nel loro elaborato sistema di classi, il rango viene stabilito mediante una forma ritualizzata di duelli, in cui le operaie adoperano le antenne come fruste. Le lotte di dominanza si verificano anche tra le operaie della stessa colonia per ricevere una quantità maggiore di cibo, che le mette in grado di sviluppare grossi ovari pieni di uova, non fecondate, e quindi destinate a produrre maschi: sia in presenza che in assenza di regine. Grandi colonie di diverse specie di formiche sono società rigidamente divise in classi e presentano continue tensioni per le manovre di cambiamento della condizione sociale. Qual è il vantaggio della vita sociale in termini darwiniani? La singola caratteristica più significativa delle colonie di formiche è l'esistenza della casta operaia, femmine subordinate alle esigenze della madre, disposte a perdere la propria capacità riproduttiva allo scopo di allevare sorelle e fratelli: il loro istinto fa sì che rinuncino ad avere una propria prole, ma anche rischiano la vita nell'interesse della colonia. Anche le formiche foraggiatrici, impegnate nella ricerca di cibo per la colonia, sono femmine e hanno una mortalità più elevata rispetto alle loro compagne durante le esplorazioni lunghe e pericolose. Perché le formiche si comportano in modo altruistico? Se un animale sopravvive meglio e ha una prole più numerosa nel corso della propria vita quale membro di un gruppo, allora è più conveniente cooperare anziché continuare una vita solitaria. L'enigma dell'altruismo

delle formiche ha avuto un ruolo storico, nello studio del comportamento animale. La teoria darwiniana dell'evoluzione per selezione naturale è stata resa più complessa fino ad approdare a quella dell'evoluzione per selezione parentale. Ma l'altruismo, la generosità istintiva e il sacrificio di sé, senza l'aspettativa di essere ripagati, esiste solo tra i parenti stretti. L'altruismo ereditario è strettamente mirato. Le interazioni tra i vari membri delle colonie di formiche «mostrano una notevole seppur superficiale somiglianza con alcuni aspetti del comportamento politico umano»³⁹, naturalmente un conto, osserva Wilson, è dire che la logica di base è la stessa tra le formiche e l'uomo, e studiare i diversi meccanismi in gioco, un altro conto è annullare le distanze tra i due mondi. Infatti, in un precedente testo del 2009, scritto con Bert Holldobler, *Il Superorganismo*⁴⁰, Wilson affermava che gli insetti sociali sono rigidamente governati dall'istinto, e lo saranno sempre. Gli esseri umani, invece, sono dotati di ragione e hanno culture in rapida evoluzione. Per questo e grazie alla loro capacità di introspezione, concludeva Wilson, gli umani, al contrario degli insetti sociali, possono trovare il modo di autoregolarsi e tenere a freno i conflitti autodistruttivi all'interno della specie. Anche se non si capisce se questa affermazione di Wilson sia una certezza, un auspicio o una speranza.

.....
39 Edward O. Wilson, *Storie dal mondo delle formiche*, Cortina, Milano, 2021, p. 155

40 Bert Holldobler-Edward O. Wilson, *Il Superorganismo. Bellezza, eleganza e stranezza delle società degli insetti*, Adelphi, Mi, 2011

Sunaura Taylor è artista e scrittrice. Lavora nell'intersezione tra disability studies, environmental humanities, animal studies, giustizia ambientale e pratica artistica. È

Assistant Professor di *Society and Environment* presso l'università di UC Berkley.

BESTIE DA SOMA DI SUNAURA TAYLOR

“In che modo un animale viene trasformato in un oggetto? Come ci viene insegnato a considerare normale questa oggettivazione? Interrogarsi sulla disabilità può aiutarci a considerare gli animali in maniera differente?” a queste domande Sunaura Taylor, autrice del libro *Bestie da Soma: disabilità e liberazione animale* arriva dopo aver notato come gli animali allevati dall'uomo siano feriti e debilitati - in altre parole, disabili; e dopo aver a lungo osservato la condizione di alcuni tra gli animali più sfruttati del pianeta: i polli, più in particolare le galline ovaiole; deformate, svilite al punto da non valere più quasi nulla, neanche come carne da mangiare.

Affetta da artrogriposi, vegetariana da quando, a pochi anni di età, scopre l'origine animale della carne e con essa la crudeltà umana fino ad allora impensata, da anni Taylor porta avanti una riflessione radicale su quanto tende ad accomunare la condizione delle persone con disabilità e quella degli animali non umani nel loro asimmetrico rapporto con l'uomo.

A partire dalla constatazione che nell'industria dello sfruttamento animale “il corpo disabile è ovunque”, e che “l'oppressione animale e quella di chi è disabilitato sono intrecciate”, Taylor analizza entrambe le situazioni attraverso la lente dei Disability Studies e dell'attivismo disabile, arrivando a chiedersi se anche i “rispettivi percorsi di liberazione” non debbano procedere in parallelo. Un pensiero

chiaro e radicale che, oltre a prendere forma nell'ambito della sua attività di pittrice, l'ha portata appunto alla scrittura di questo libro d'inusitata potenza, *Beasts of Buden. Animals and disability liberation*, finalmente pubblicato anche in Italia per Edizioni degli animali con la traduzione di feminoska, che lo ha anche curato insieme a Marco Reggio.

Vero e proprio esempio di intersezionalità, *Bestie da Soma* conduce il lettore a confrontarsi con i confini degli umani sistemi di conoscenza. Per Sunaura Taylor, se le diverse forme di oppressione sono interconnesse, i Critical Disability Studies non possono che essere profondamente radicati in un'idea di giustizia, di uguaglianza e di emancipazione che si allarga a comprendere le infinite forme possibili di intelligenza e di emotività, comprese quelle degli animali non umani.

Il libro vede una confutazione di tutte le posizioni dicotomiche, e la sfida a trovare un valore “in modi di vivere che non sono necessariamente centrati su efficienza, progresso, indipendenza e razionalità”.

In nome di questa visione Taylor mette tra l'altro in discussione le posizioni di Singer, troppo legato all'equazione disabilità - sofferenza e a un modo abilista di fissare i prerequisiti che rendono una vita necessaria. È invece nella consapevolezza di una diversità ardua e irriducibile che ci si può muovere per incidere sulla realtà in nome di un nuovo paradigma basato sull'interconnessione e sulla complementarità e capace di comprendere davvero le diverse forme di vita.

“La disabilità può aiutare tutti noi a porci domande più vaste su questioni quali cultura, politica, indipendenza, produttività, efficienza, vulnerabilità e capacità di empatia e solidarietà, oltre le differenze, comprese quelle di specie. (pg 224-225).” A fronte di una società che richiede continuamente di essere “normali”, la disabilità non è un aspetto negativo da superare, ma coraggio di fronte alla norma che esclude, e spinta a trovare “modi nuovi di interagire con il mondo”; anche facendo ricorso a qualità che si tende ad attribuire agli animali.

Gabi Scardi

8. Camminare come una scimmia

«Ehi! Cammini come una scimmia!». La voce proviene da una ragazzina seduta con un gruppo di amici. Stanno ridacchiando, e mi indicano come se fossi un mostro esibito su un palco. Continuo la mia breve passeggiata dalla sedia a rotelle alla panchina e mi siedo tra alcuni amici. Cerco di non fargli capire quanto mi sento mortificata.

Sono all'asilo in una scuola pubblica ad Athens, in Georgia. Ho degli amici, ma vengo comunque regolarmente presa in giro per il modo in cui mi muovo, soprattutto per il modo in cui cammino. Gli altri bambini mi dicono che cammino come una scimmia. A volte viene detto come se fosse un dato di fatto, altre volte vogliono farmi arrabbiare.

È la ricreazione, e sono nel parco giochi con un'amica. La mia sedia a rotelle elettri-

ca è di un rosso brillante e si muove rapidamente sul terreno.

«Venite qua» ci gridano alcuni ragazzini. Io e la mia amica ci dirigiamo verso di loro. Uno di loro dice: «Guarda. Abbiamo costruito un forte». «È un club», dichiara un altro.

Io e la mia amica lo guardiamo: il «club» mi sembra semplicemente una delle attrezzature del parco giochi, forse con qualche bastoncino in più aggiunto qua e là.

«Fantastico!» rispondiamo sia io che la mia amica con entusiasmo.

Una delle ragazze, che sembra essere il capo, fa cenno alla mia amica di entrare. La mia amica entra nel club in preda all'eccitazione.

Parcheggio la sedia a rotelle e comincio a fare qualche passo.

«Oh no...» dice la ragazza. «Questo club è solo per le persone che sanno camminare. Scusa, Sunny».

Mi fermo. «Perché?» «È solo la regola». «Io so camminare».

Mi guarda triste, come se non avesse alcun controllo sulla questione. «Sunny, non cammini abbastanza bene. Sono le regole». Torno alla sedia a rotelle, un passo di scimmia dopo l'altro. Sento i miei amici divertirsi sotto alla struttura del parco giochi.

«È una regola stupida», penso tra me.

9. Insulti animali

Nel corso della mia vita sono stata paragonata a svariati animali. Mi è stato detto che cammino come una scimmia, che

mangio come un cane, che le mie mani assomigliano alle chele di un'aragosta e, in generale, che assomiglio a un pollo o a un pinguino. Questi paragoni sono stati fatti sia per meschinità che per scherzo. Ricordo di essere stata consapevole che i miei compagni di classe all'asilo intendevano ferire i miei sentimenti quando mi dicevano che camminavo come una scimmia, e ovviamente ci riuscivano. Tuttavia, non ero esattamente sicura del motivo per cui quelle parole *avrebbero dovuto* ferire i miei sentimenti: dopotutto, le scimmie erano il mio animale preferito. Avevo dozzine di giocattoli a forma di scimmia. I miei genitori ricordano che la cosa che preferivo fare da bambina era andare al locale campo da minigolf per vedere il King Kong gigante. Ciononostante, sapevo che quando gli altri bambini mi paragonavano a una scimmia, non lo facevano per lusingarmi. Era un insulto. Capii che in quel modo commentavano la mia incapacità di stare del tutto in piedi quando non ero sulla mia sedia a rotelle: la mia incapacità di stare in piedi come un normale essere umano. Capii che sentirsi dire che ero «come un animale» mi rendeva diversa dalle altre persone.

Il fatto è che avevano ragione. Assomiglio a una scimmia quando cammino. O meglio, sembro un primate non umano, probabilmente uno scimpanzé. La mia posizione eretta assomiglia di più alla seconda o terza figura de *La marcia del progresso* che all'ultima. Semplicemente, questa somiglianza è reale, così come l'affermazione che mangio come un cane, quando

non uso le mani e gli utensili. Questi paragoni portano in sé una verità che non è negativa o, meglio, non deve essere per forza negativa.

Quando chiedo ai membri della comunità disabile se sono mai stati paragonati ad animali a causa delle loro disabilità, ricevo un fiume in piena di risposte. Vengo trasportata in un vero e proprio bestiario, fatto di zampe di rana e ancheggiamenti da pinguini, arti di foca e braccia di scimmia. È chiaro, tuttavia, dai sussulti e dalle interiezioni negative, che questi confronti sono per la maggior parte non piacevoli da ricordare. Un'amica mi ha raccontato che sua madre le disse un giorno che camminava come un cammello. «Era l'etichetta che mi aveva affibbiato perché camminavo con le mani e le gambe a terra, con il sedere in aria come una gobba di cammello. Non mi ha mai infastidito e, anzi, provavo l'orgoglio dei cammelli». Ma poi ha continuato dicendo: «Non mi piaceva che il mio patrigno mi dicesse che avevo le braccia come una scimmia».

Si può tranquillamente affermare che i circhi americani ed europei del diciannovesimo e dell'inizio del ventesimo secolo siano stati i luoghi in cui le storie delle persone disabili – paragonate agli animali e trattate come tali – sono state messe maggiormente in mostra e rese più sfacciatamente esplicite. Versione populista delle antiche meraviglie di corte, questi circhi rappresentavano i vari drammi coloniali e scientifici del loro tempo. C'erano Mignon, la ragazza pinguino, Jo-Jo, il ragazzo dalla faccia da cane, Cos'è? l'anello mancante, e

Krao, la ragazza scimmia. Nello spettacolo del baraccone, l'animalità era in primo piano, stava al centro, e riservava il paragone animale più umiliante alle persone di colore e alle persone con disabilità intellettiva. Nel baraccone, l'animalità veniva usata per stimolare l'immaginazione, trasgredendo categorie e distinzioni comuni attraverso teatralità e spettacolo, legittimando allo stesso tempo il razzismo scientifico, l'espansione imperiale, la colonizzazione e la paura della disabilità.

La storia di Julia Pastrana, pubblicizzata come «La donna più brutta del mondo», è uno degli esempi più strazianti di come la fusione delle mostre «educative» pseudoscientifiche con gli spettacoli d'intrattenimento abbia contribuito a perpetuare lo sfruttamento delle persone di colore e la medicalizzazione dei corpi devianti attraverso l'animalizzazione. Donna indigena del Messico, Pastrana era nata nel 1834 con abbondanti peli sul viso e sul corpo. La studiosa di Disability Studies Rosemarie Garland-Thomson scrive che Pastrana venne esibita «come “semi-umana”, definita in base a caratteristiche che avevano una “stretta somiglianza con quelle di un orso e di un orango”». Venne studiata da medici, antropologi e scienziati che descrissero il suo corpo come «orribile», «carente», «straordinario» e «ibrido». Le vennero dati nomi di fantasia come «Donna babbuino», «Donna scimmia» e «Donna orso». Scienziati e uomini di spettacolo si chiedevano se fosse umana o scimmia, o se fosse di origine africana (la scienza razzista dell'epoca immaginava che l'«anello

mancante» arrivasse proprio da lì). La sua «figura femminile», la vita piccola, i piedi delicati, il «seno straordinariamente pieno» e la bella voce quando cantava erano in netto contrasto con i peli del corpo, la barba e i tratti del viso apparentemente maschili e scimmieschi. Il suo genere contribuì ulteriormente alla sua reificazione, infatti veniva messa in mostra dal marito, Theodore Lent, uno showman che la sposò solo per monetizzare il suo successo. Lent trattava Pastrana in tutto e per tutto come un oggetto, che aveva comprato espressamente per metterlo in mostra.

Pastrana morì nel 1860 a soli ventisei anni, giorni dopo aver dato alla luce un bambino che morì poco dopo la nascita. Lent volle proseguire il tour, e fece imbalsamare sia il corpo di Pastrana che quello del figlio, che esibì costantemente fino al giorno della sua morte. I loro corpi continuarono a essere esposti per più di cento anni. Ancora nel 1972, il corpo di Pastrana veniva mostrato in tournée da un circo negli Stati Uniti. Venne finalmente sepolta nel febbraio 2013, 153 anni dopo la sua morte.

In quanto donna indigena disabile, Pastrana era segnata da molteplici identità a lungo oggetto di reificazione, studio, esibizione e animalizzazione. Queste storie hanno influenzato i modi in cui Pastrana è stata animalizzata in vita e da morta, un'animalizzazione che andava ben oltre l'espedito promozionale sensazionalistico, e la rendeva qualcuno che poteva essere acquistato, venduto e completamente reificato per più di un secolo.

La storia di Pastrana è un monito, e mette a nudo quanto la mia possibilità e il mio desiderio di rivendicare i miei tratti animali siano un segno della mia bianchezza e privilegio di classe. Le persone con disabilità non hanno subito l'animalizzazione tutte allo stesso modo. Per alcune persone, i paragoni con gli animali non sono semplicemente offensivi: rischiano di far perdere loro lo status umano.

Come Licia Carlson descrive ampiamente nel saggio *Philosophers of Intellectual Disability: A Taxonomy* e nel libro *The Faces of Intellectual Disability*, la disabilità intellettiva, in particolare, è stata considerata tramite il paradigma dell'animalità ben prima di Peter Singer e il suo argomento dei casi marginali. Carlson scrive: «Foucault ha detto che la follia "ha preso il suo volto dalla maschera della bestia", e per molti versi lo stesso si può dire della disabilità intellettiva. [Erano] più che semplici associazioni teoriche: la storia istituzionale della disabilità intellettiva indica numerosi casi in cui il trattamento delle persone con disabilità intellettive veniva giustificato sulla base della loro natura animale». Carlson rileva la convinzione storica che gli individui «ritardati» «fossero insensibili al caldo e al freddo», e quindi non ci fosse bisogno di riscaldare le loro celle in inverno: «Fino a pochi decenni fa gli individui con disabilità intellettiva sono stati tenuti in condizioni che possono essere descritte esclusivamente come "subumane"».

Si consideri l'esempio della Willowbrook School di New York, un'istituzione finanziata dallo stato che ospitava 5.400 bambi-

ni con disabilità intellettiva. Le condizioni di sovraffollamento e sporcizia di Willowbrook scioccarono la nazione, quando nel 1972 le riprese di bambini che vivevano nella sporcizia, vestiti di stracci, furono rese pubbliche. Gli abusi erano dilaganti, e alcuni dei bambini erano stati persino usati come cavie nella sperimentazione medica (gli era stato deliberatamente iniettato il virus dell'epatite). Anche prima della denuncia pubblica, Willowbrook era descritta da Robert Kennedy come «una fossa di serpenti» e «meno confortevole e accogliente delle gabbie in cui chiudiamo gli animali negli zoo». In seguito all'approvazione di un'importante legislazione federale sui diritti civili a protezione dei disabili, la nazione ha fortunatamente fatto progressi dall'inizio degli anni '70. Ma spesso veniamo ancora a conoscenza di storie inquietanti, di persone con disabilità costrette a vivere in condizioni disumanizzanti. Nel 2013 si è scoperto che trentadue uomini intellettualmente disabili erano stati ridotti in schiavitù da un impianto di lavorazione dei tacchini dell'Iowa, per più di trent'anni. Per tre decenni questi uomini furono costretti a vivere nello squallore, a volte chiusi con un lucchetto nella loro casa infestata da insetti, e almeno uno di loro venne addirittura incatenato più e più volte al suo letto. I preoccupanti retaggi dell'animalizzazione sono tuttora evidenti e operanti nell'odierna terapia di modificazione del comportamento attuata su bambini disabili. Nell'articolo «Shocking into Submission: Suppressing Practices and Use of Behavior Modification on Nonhuman

Animals, People with Disabilities, and the Environment», gli studiosi D.L. Adams e Kim Socha riferiscono, «Le tecniche di modifica comportamentale utilizzate per addestrare i cani a smettere di abbaiare, a restare, a buttarsi a pancia all'insù sono le stesse utilizzate nella modifica del comportamento degli studenti con disabilità».

Come mostrano queste storie, l'animalizzazione è stata utilizzata anche come strumento per segregare e sorvegliare le persone disabili. È evidente nelle cosiddette «Ugly Laws», in forza dal 1860 agli anni '70 negli Stati Uniti, che rendevano illegale la presenza di persone «sgradevoli» o «disgustose» in determinati spazi pubblici. Queste leggi erano spesso intese a sbarazzarsi dei mendicanti e, a volte, si sovrapponevano a leggi progettate per ripulire le strade dagli animali randagi. Nel libro *The Ugly Laws: Disability in Public*, Susan Schweik, docente di inglese e Disability Studies all'Università di Berkeley, descrive come in queste leggi si intersecassero le ansie su disabilità e su povertà, classe, razza, genere, nazionalità e animalità. In alcuni casi, i mendicanti umani venivano paragonati a cani randagi o altri animali, e Schweik afferma che «la minaccia rappresentata dai mendicanti sgradevoli, in grado di diffondere malattie o mordere la mano che li ha nutriti, venne espressa a volte come un problema di controllo degli animali».

Il modo in cui le persone disabili si muovono, quando «gattoniamo» o «camminiamo a quattro zampe», il modo in cui veniamo percepiti quando «stridiamo» o «ululiamo» o «facciamo strani rumori»,

il modo in cui manchiamo di controllo quando il nostro corpo si libera in maniera talvolta inadeguata, il modo in cui trasgrediamo l'etichetta sociale «mangiando come cani» e non riuscendo a stare eretti su due piedi: tutti questi elementi sono stati usati per confermare la percezione della disabilità come «indisciplinata», «bestiale» e «animalesca».

È possibile rivendicare la mia identificazione con gli animali di fronte alla brutale realtà dell'animalizzazione umana? È possibile rivendicare un'identificazione con gli animali, date queste storie? Esiste un modo di riconoscere il ruolo dell'animalizzazione nella violenza indicibile subita da alcuni esseri umani, pur riconoscendo anche la violenza che lo specismo infligge ad altre specie? Mel Y. Chen scrive che quando gli esseri umani vengono paragonati agli animali, non vengono paragonati «a quella classe di creature che include anche gli umani, ma piuttosto il contrario, alla classe contrapposta a quella umana, definita come razionale, dotata di soggettività piena e inviolata». Gli animali possono rappresentare insulti potenti proprio perché li immaginiamo privi di vite soggettive ed emotive, vite che ci obbligherebbero ad avere una responsabilità nei loro confronti. Gli animali sono quella categoria di esseri verso cui, nella tradizione occidentale, abbiamo deciso di non avere doveri: possiamo comprarli, venderli e buttarli come fossero oggetti. Chiamare qualcuno «animale» significa renderlo un essere verso il quale non si hanno responsabilità, un essere vivente che può essere reificato senza vergogna.

Lo studioso di Animal Studies Cary Wolfe scrive che «il discorso dello specismo sarà sempre a disposizione di alcuni umani contro altri umani per sostenere la violenza contro l'altro sociale di qualunque specie – o genere, razza o classe». Ma, come sostiene Schweik, «i Disability Studies non devono replicare questo specismo o ripudiare l'animale per difendere la dignità e l'umanità di persone trattate come cani».

Tornando al baraccone, possiamo vedere la natura intricata dell'animalizzazione umana e dello specismo. Il baraccone e lo zoo moderno sono emersi entrambi nel diciannovesimo secolo, un secolo che ha visto la proliferazione di varie modalità spettacolari di esposizione di uomini e animali: zoo e baracconi, ma anche serragli itineranti, circhi, musei, fiere universali, parchi divertimento e mostre etnografiche o zoo umani. Lo showman più famoso del mondo, P.T. Barnum, noto per la sua straordinaria capacità di creare intrattenimento e trarre profitto dalle «stranezze» umane e animali, è stato uno dei primi obiettivi delle critiche degli animalisti, che hanno riconosciuto nel suo disprezzo per gli animali un esempio eclatante del modo in cui zoo e carnevali nascondevano la loro crudeltà dietro una facciata di divertimento per famiglie. Nel 1867 Henry Bergh, fondatore dell'*American Society for the Prevention of Cruelty to Animals*, iniziò a criticare pubblicamente i serragli e gli spettacoli di animali addestrati di Barnum, che erano spesso più grandi e diversificati delle collezioni di molti zoo. La storica Diane Beers scrive che Bergh «accusò lo showman di

strappare gli animali ai loro ambienti nativi, imprigionarli in recinti piccoli, umidi e non ventilati costringendoli a compiere atti umilianti per “farsi lanciare noccioline e tabacco” da folle urlanti». A propria discolpa, Barnum dichiarò di amare i propri animali e, utilizzando una linea di difesa ancora in voga oggi, sostenne che gli animali vivevano una vita migliore e più sicura in cattività di quanto avrebbero fatto se fossero stati liberi in natura.

L'esibizione di umani e animali ha una genealogia comune, bestie da soma 177 incorporata nelle pratiche religiose, scientifiche e coloniali. Dalle collezioni medievali di stranezze viventi che rappresentavano la forza del re, agli zoo, ai baracconi e alle fiere universali del XIX secolo, che avevano lo scopo di mostrare il trionfo delle potenze coloniali occidentali, l'esposizione di esseri umani e animali, o dei cosiddetti «beni coloniali», è stata a lungo intrecciata, economicamente e culturalmente. Figure come quella di Carl Hagenbeck, mercante tedesco di animali selvatici del diciannovesimo secolo, esemplificano la storia condivisa delle esibizioni di umani e animali. Hagenbeck catturava animali per venderli a zoo e showmen come Barnum. Aprì il proprio circo nel 1887 e contribuì a rivoluzionare il design degli zoo per renderli più «naturali». Mise in mostra anche esseri umani, strappando indigeni alle loro terre natali per farli esibire. Nel corso della sua vita Hagenbeck organizzò cinquantaquattro mostre etnografiche, in cui venivano esibite persone di varie comunità colonizzate come «genti naturali» o come «selvaggi»,

insieme ad animali «esotici» delle stesse regioni. Molte di queste persone sono morte di vaiolo, tubercolosi o altre malattie contagiose, oppure non sono state in grado di tornare a casa, nonostante le promesse, a causa dei costi del viaggio o della colonizzazione e distruzione delle loro comunità di origine. Tra il 1866 e il 1886 Hagenbeck esportò anche «circa settecento leopardi, mille leoni e quattrocento tigri, mille orsi, ottocento iene, trecento elefanti, settanta rinoceronti [...], trecento cammelli, centocinquanta giraffe, seicento antilopi, decine di migliaia di scimmie, migliaia di cocodrilli, boa e pitoni [...], e all'incirca più di centomila uccelli», scrivono Eric Baratay ed Elisabeth Hardouin-Fugier nel libro *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Queste cifre dovrebbero però essere raddoppiate, poiché non tengono conto degli animali morti durante il lungo ed estenuante viaggio, della durata di mesi, dai loro paesi d'origine all'Europa; i decessi sono stimati in circa il 50%. Né questi numeri tengono conto degli innumerevoli animali uccisi durante la cattura: per ogni cattura di un esemplare vivo, molti animali venivano uccisi. In alcuni casi intere specie furono completamente decimate. I singoli animali sopravvissuti vivevano una vita fatta di minuscole gabbie, esseri umani che li fissavano, esercizi estenuanti e durata della vita drasticamente ridotta. Che dire di questi animali intrappolati, portati via dai loro ambienti, tenuti in cattività e addestrati con la violenza per esibirsi davanti a folle sbalordite? Che dire degli animali che, ancora oggi, si esibiscono nei circhi come

Barnum & Bailey, dove la violenza è dilagante, o che vivono la loro vita rinchiusi negli zoo, privi di stimoli mentali, emblemi viventi di un'idea umana di selvaticità resa disponibile per un pubblico infinito? Meritano forse di essere trattati *come* animali?

È innegabile che gli animali abbiano subito una violenza terribile per mano degli umani, violenza che molto spesso condivide la genealogia con la violenza che gli uomini si infliggono l'un l'altro. E se considerassimo i terribili atti che hanno subito come un esempio del motivo per cui meritano non solo la nostra empatia e rispetto, ma anche il riconoscimento della nostra comune parentela? E se invece di sentirci umiliati, rivendicare l'animalità potesse essere un modo per sfidare la violenza dell'animalizzazione e dello specismo, e riconoscere che la liberazione animale è intrecciata con la nostra?

Carlson si chiede se sia persino possibile riaffermare la nostra animalità. La trova un'idea potente, ma ci mette anche in guardia ponendo una domanda importante: «Perché certi volti umani richiamano il volto della bestia più prontamente di altri?» E continua: «Possiamo parlare, a grandi linee, di una "riaffermazione dell'animalità" senza prestare attenzione a coloro la cui animalità è stata, o non è stata, enfatizzata e sfruttata? Senza considerare il fatto che alcune persone potrebbero aver bisogno di (ri)affermare la propria umanità piuttosto che la propria animalità?».

Carlson ci esorta a ricordare che, per molti esseri umani, l'identificazione con gli animali o con l'animalità potrebbe non es-

sere possibile o sicura, anche quando fosse desiderabile. Lo specismo non impedisce necessariamente alle persone di volersi identificare con gli animali; la disumanizzazione sì. Forse dobbiamo chiederci come possiamo affermare, allo stesso tempo, la nostra umanità e la nostra animalità. In che modo quelli di noi che sono stati paragonati negativamente agli animali non umani possono affermare il proprio valore come esseri umani, senza implicare la superiorità umana né negare la propria stessa animalità?

Per gentile concessione
di *Edizioni degli animali*



Self-Portrait as Manatee 2013 olio su carta 28 x 28 cm

Panos Kompatsiaris è un professore associato di media e cultura e supervisore accademico del Master Program di Critical Media Studies alla Higher School of Economics a Mosca. Ha pubblicato articoli e capitoli su istituzioni d'arte, lavoro, populismo, curatela e animal studies. È l'autore di *The Politics of Contemporary Art Biennials* (Routledge, 2017) e co-curatore di

The Industrialization of Creativity and Its Limits (Springer, 2020). Al momento sta co-curando un numero speciale dedicato ai manifesti contemporanei per la rivista *Culture, Theory and Critique* e uno numero dedicato alla fratellanza con gli altri non-umani per la rivista *Society & Animals*.

**ALIENI DEL MEDITERRANEO:
PESCI MOSTRUOSI E L'AFFINITÀ
(IM)POSSIBILE CON GLI ALTRI
NON-UMANI
DI PANOS KOMPATSIARIS**

L'invasione dei mostri

Questo testo indaga i limiti dell'affiliazione con l'alterità non umana attraverso un pesce velenoso migrato nell'ultimo decennio dal Mar Rosso alle acque del Mediterraneo. Da un punto di vista postantropocentrico all'alterità, il confine tra l'umano e l'animale dovrebbe sfumarsi, diventare incommensurabile, discontinuo o "abissale" – per usare le parole di Derrida – piuttosto che una linea di divisione netta¹. Al contrario, la rappresentazione e il trattamento riservato a questo pesce velenoso dalle comunità di pescatori consolidano, materialmente e metaforicamente, una decisa linea di demarcazione fra noi e loro, l'umano e l'altro non umano. Si parlerà di come la fragilità costitutiva di questo confine e delle sue attuali contestazioni alimenti le tensioni che popolano la politica e l'etica postumana, implicando questioni di classe, pregiudizi legati all'antropocentrismo, la possibilità di comunicazione interspecie e tentativi di riarticolare le gerarchie basate sulle differenze di specie.

Il pesce in questione appartiene alla famiglia dei *Tetraodontidae* (o, più comunemente, "pesci palla"). Già nel 2007 era stato scientificamente provato che il pesce avesse "popolato stabilmente l'area intorno alla piattaforma continentale di Creta"². L'ospite, che risponde al nome scientifico di *Lagocephalus sceleratus* (i pescatori greci usano la parola *lagopsaro* per descriverlo, letteralmente "pesce lepre"), era già stato avvistato nella più ampia area sudorientale della costa egea della Turchia nel 2003 e, successivamente, a Izmir e nei pressi della costa israeliana. Nel 2018, registrazioni scientifiche hanno attestato la presenza del pesce nella coste di Malta, Croazia, Egitto, Italia e – più recentemente – in Spagna. Il *Lagocephalus sceleratus*, o pesce palla argenteo – come è più comunemente chiamato – è ora un abitante stabile del Mar Mediterraneo.

L'avvento di questo nuovo arrivato dal Mar Rosso attraverso il canale di Suez ha allarmato gli ambientalisti, i pescatori e i legislatori in Grecia, nel Mediterraneo Orientale e in tutta Europa, dando vita a discussioni ancora in corso riguardo alle potenziali infrastrutture e alle metodologie per la sua eliminazione o, in alternativa, sfruttamento commerciale. La pelle, le gonadi e il fegato del pesce palla contengono una tossina velenosa chiamata tetrodotossina, una sostanza neuropara-

.....
1 Peter Mahon, *Post-Humanism: A Guide for the Perplexed* (London: Bloomsbury, 2017), pp. 220-221 e Jacques Derrida, 'The Animal that Therefore I Am (More to Follow)', *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2 (Winter 2002), pp. 369-418.

.....
2 Panagiotis Kasapidis, Panagiota Peristeraki, Georgios Tserpes and Antonios Magoulas, 'First record of the Lessepsian migrant *Lagocephalus sceleratus* (Gmelin 1789) (Osteichthyes: Tetraodontidae) in the Cretan Sea (Aegean, Greece)', *Aquatic Invasions*, Vol. 2, n. 1 (2007), pp. 71-73.

lizzante che causa la morte se consumata dagli umani e da altri organismi. Il *Lagocephalus sceleratus* è uno dei pesci palla più velenosi del mondo. Per questo, le autorità, specialmente durante la stagione turistica, devono fare moltissima attenzione e informare i pescatori amatoriali del rischio potenzialmente fatale che si corre ingerendolo. Quando avverte un pericolo, il *Lagocephalus* può gonfiare i muscoli addominali riempiendoli d'acqua e ricoprire il corpo di punte. Dato il numero molto limitato di squali e altri grandi pesci che potrebbero cacciarlo, il pesce ha ben pochi nemici nel Mediterraneo. Il numero degli esemplari è cresciuto costantemente, non solo occupando aree più estese, ma anche diventando fisicamente più grande. Recenti testimonianze di pescatori non professionisti parlano di pesci palla di oltre 50 cm e più di 30 kg che attaccano e riducono le popolazioni di pesci nativi, ben più redditizi a livello commerciale, come polpi e calamari.

Mentre i pesci palla sono considerati un specialità in Giappone, Corea e Cina – gli chef devono sottoporsi a anni di allenamento per imparare come rimuovere le parti velenose – in Europa ne è proibito il commercio, quindi non hanno valore economico. Come se non bastasse, distruggono l'attrezzatura dei pescatori, ingoiando spesso ami da pesca a filo lungo o facendo a pezzi le reti quando vengono catturati durante la pesca a strascico. Inoltre, con i quattro orribili denti davanti, il pesce ha un aspetto minaccioso, impavido e ripugnante per i nuotatori. Risulta quindi inde-

siderato non solo perché non ha alcun valore di scambio per la popolazione locale, ma anche perché costituisce un problema, un'irregolare mostruosità che deve essere eliminata prima che elimini i loro mezzi di sussistenza. È un invasore nel loro territorio nativo, uno straniero, un migrante dannoso e un colonizzatore che è arrivato al solo scopo di distruggere: “ormai è finita, nessuno può salvarci...mangiano tutto, niente li può fermare [...] e ora è arrivato il nostro turno. Cominceranno a mangiare noi” (Mihalīs, pescatore cretese, 82 anni).³

Alterità radicale

La teoria post-antropocentrica concepisce il sé come un fenomeno non unitario in dialogo costitutivo con altri umani e non umani. Per Rosi Braidotti, si tratta di un'etica “[...] per un soggetto non unitario [...] che promuove [...] un senso allargato di interconnessione fra se e l'altro [...] rimuovendo gli ostacoli di un individualismo autoreferenziale⁴. Questa etica è comunitaria – se non comunista – dal momento che ricolloca i processi di [...] ibridazione, nomadismo, diaspora e creolizzazioni [...] implicati nella comprensione [...] come mezzi per rifondare le connessioni e la comunità tra soggetti umani e non umani”⁵. Allo stesso modo, nel suo recente *Staying with the trouble*, Donna Haraway evoca un linguag-

.....
3 <https://www.youtube.com/watch?v=Wzj-6DCor-Bg&t=8s>

4 Rosi Braidotti, *The Post-Human* (Cambridge: Polity Press, 2013), pp. 49-50.

5 Ibid.

gio affermativo per parlare di incontri di questo tipo, chiedendo ai suoi lettori di prendere in considerazione le pratiche che portano alla creazione di parentele, al nutrimento di dialoghi cross-specie, di affetto e cura per ciò che si trova al di là della specie umana⁶. Respingendo la visione di un mondo composto da organismi autonomi, Haraway parla di relazioni simbiotiche e simpoetiche che attraversano l'idea di eccezionalismo umano e autosufficienza atomistica. Queste relazioni non devono per forza essere mutualmente benefiche o obbedire alla teleologia dell'interesse egoistico o alla metanarrativa della biologia evuzionistica. Piuttosto, sono il risultato del necessari coabitare e mescolarsi della materia che vanno dalla nostra quotidianità fino agli incontri inaspettati con forme aliene⁷. L'etica del creare parentele

.....
6 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2016).

7 Uno degli esempi che Haraway usa per parlare di "fare parentela" è la "collaborazione", come la definisce, tra attivisti e piccioni da corsa nel progetto chiamato "Pigeon-Blog", avviato da artisti di ricerca in California nel 2006. Gli scienziati che gestiscono questo progetto hanno fatto portare ai piccioni dei piccoli trasmettitori che riuscivano a misurare l'inquinamento dell'aria nel sud della California. Questo, per Haraway, è un esempio di "arte multispecifica in azione", un modo di relazionarsi con l'altro non umano in cui entrambe le parti collaborano in una dinamica vicina a quella del gioco. La descrizione di questo progetto come 'collaborazione', tuttavia, solleva qualche perplessità perché c'è un chiaro squilibrio di potere tra umani e piccioni, per non per non parlare del fatto che questo esempio si riferisce a un caso di "collaborazione" in cui l'"altro" è non solo innocuo ma anche vantaggioso per le comunità umane. Vedi *Staying with the trouble...*, p. 21.

quindi, per Haraway, comporta un *affetto cross-specie*, un *divenire con* la continuità della materia e la capacità di co-plasmare mondi di appartenenza multispecie insieme a tutti gli esseri della Terra⁸. In modo ancora più esplicito, Timothy Morton sostiene che l'interrogarsi su come relazionarsi con gli altri non-umani è l'unico vero problema comunista della nostra contemporaneità.⁹ Vale a dire, la politica comunista deve essere planetaria piuttosto che semplicemente internazionale e quindi gli umani, come specie dominante, devono creare legami di solidarietà con quelle che Morton chiama *persone non umane*.¹⁰

Le idee di *affetto cross-specie*, *divenire con* e *solidarietà non umana* possono attivare regimi di indeterminabilità quando le specie, o le creature (per usare la definizione di Haraway), con cui bisognerebbe relazionarsi sono una piaga economica, sociale ed ecologica¹¹. Come possiamo riuscire a elaborare metodologie per relazionarci con il pesce-lepre, una creatura che per le comunità locali non è altro che un mero rifiuto, una minaccia costante e una mostruosità? Come zombie sul grande schermo – per utilizzare un'eloquente metafora filmica – questo pesce è semplicemente "puro istinto motorizzato", senza coscienza o capacità di apprendimento, il suo unico desiderio è invadere, espandersi, moltiplicarsi, occupare,

.....
8 *Staying with the trouble...*

9 Timothy Morton, *Humankind: Solidarity with Non-Human People* (London: Verso, 2017).

10 *Ibid.*

11 La parola "piaga" (μάστιγα) è spesso usata dai pescatori greci in riferimento all'arrivo del *Lagopsaro*.

uccidere e depredare le nostre ricchezze¹². Non appellandosi certo a legami di parentela e solidarietà, tutte le voci ufficiali e non, sia in Grecia che altrove, continuando a ripetere lo stesso mantra: per riuscire realisticamente ad avere a che fare con questo pesce mostruoso, dovranno trovare il modo di sterminarlo e sfruttarlo per il commercio. Ma nemmeno distruggerlo è un'impresa semplice: è in grado di mescolarsi con altri pesci e scomparire, l'area che occupa si sposta continuamente e sceglie acque torbide.

Questa minaccia è in grado di dare forma a un'etica per la relazione con l'altro non umano?

Esaminando questo caso, possiamo osservare una duplice tensione presente all'interno dell'idea di universalità della solidarietà non umana appena teorizzata, che riguarda sia il chi (è invitato a creare una relazione di parentela), sia il cosa (con cui dovremmo creare questa relazione). In primo luogo, il riferimento all'affetto animale può diventare in se stesso un segno di distinzione culturale fra le masse urbane e metropolitane "istruite" e le altre "non istruite". Le questioni di classe e di privilegio sociale sono particolarmente importanti per questa discussione. La creazione di solidarietà e l'abbandono di un individualismo autoreferenziale di cui sopra sono principi guida in tutte le lotte per l'uguaglianza universale. Ma, a questo proposito, ci si potrebbe chie-

dere chi, esattamente, fa parte di questo "universale"? A chi è richiesto di abbandonare il proprio individualismo e da chi proviene questa richiesta? Se i pescatori della classe operaia sono invitati ad abbandonare i propri mezzi di sussistenza e a mostrare solidarietà al *Lagopsaro*, impegnandosi in alleanze collaborative e permettendone l'espansione, questo gesto finirà per danneggiarli materialmente e forse perfino fisicamente e il costo, in ogni caso, non sarà distribuito universalmente. Nella misura in cui la richiesta di creare parentele finisce per danneggiare l'esistenza di qualcuno più povero che vive da qualche altra parte, abbiamo sempre il sospetto che si tratti di una riaffermazione della compiacenza borghese. In altre parole, questo appello potrebbe essere visto come un'estetizzazione di questioni etiche attraverso l'utilizzo di un linguaggio e i associazioni affettive (che, per esempio, abbondano nell'opera di Haraway). I teorici post-antropocentrici possono, quindi, essere accusati di prescrivere una chiamata apparentemente universale a una condotta etica, mantenendo però una distanza di sicurezza dalle minacce reali.

In secondo luogo, se prendiamo il punto di vista della minaccia, l'appello a creare parentele si può facilmente trasformare da una possibilità radicalmente utopica e un tipo di ecologia positivista, camuffata da una retorica sulla sostenibilità o sull'amore solo per un certo tipo di animali. Un'etica cinica derivata da questa possibilità potrebbe scegliere di creare legami di parentela e solidarietà con altri non umani che

.....
 12 La frase "puro istinto motorizzato" viene utilizzata da uno scienziato nel film sull'apocalisse zombie di George Romero *L'alba dei morti viventi* (1978) per descrivere il comportamento degli zombie.

non arrecano danni a “noi” mentre tutti gli altri possono essere tranquillamente sterminati (i parassiti, gli invasori eccetera). Questo ragionamento, però, non fa altro che reiterare l’antropocentrismo e riportare il dibattito nel ben noto territorio del *noi* contro di *loro*. Bisogna riconoscere che le idee di ecologia e di ecosistema hanno una prospettiva biopolitica in cui gli umani occupano la prospettiva dominante. La domanda quindi diventa “a quali specie è permesso di vivere e a quali di morire [...] in quali circostanze?”¹³. Chi tagliamo fuori quando parliamo di un sistema perfettamente funzionante? Le società umane producono gerarchie, visibili o invisibili, che lasciano trasparire – seguendo Drucilla Cornell e Stephen D. Seely – come l’umano sia uno spettro sempre presente quando ci sforziamo di parlare di etica postumana.¹⁴

Partendo da questo assunto, si potrebbe sostenere che l’unica vera posizione post antropocentrica che porti a un’empatia con gli altri non umani sia la pratica di creare relazioni con la minaccia, con il mostro, con l’altro più ostile e ripugnante (stabilire relazioni affettive con il ratto, lo scarafaggio, il rospo). Potrebbe essere questo il paradosso dell’etica postumana, l’aporia secondo la quale l’unico vero idealismo di un’etica del genere è, allo stesso tempo, un idealismo irrealizzabile perché abbracciare la minaccia significherebbe annientare

.....
13 The Post-Human, p. 130.

14 Drucilla Cornell and Stephen D. Seely, *The Spirit of Revolution: Beyond the Dead Ends of Man* (Cambridge: Polity Press, 2016), pp. 3-5

la propria sopravvivenza e il proprio essere. In altre parole, l’unica possibilità valida di un amore umano a livello idealistico non è valida affatto. Il testo affronta questa impasse in un’ottica più speculativa che descrittiva, seguendo la quale il fenomeno e il suo contesto vengono analizzati concettualmente, attraverso quelli che George Marcus chiama “le vie della sua circolazione”¹⁵. Queste “vie” includono il posizionamento del *Lagocephalus sceleratus* come organismo biologico e come intreccio storico e teorico, sia materialità che discorso, che entra in dialogo con i confini e con la loro contestazione, con regimi di classificazione e con il colonialismo, con i progetti faraonici e con la migrazione, con l’attraversamento dei confini e l’alienazione, il capitalismo, la mostruosità, le tassonomie, gli esploratori e il lavoro forzato. Lo scopo non è quello di celebrare il mostro né di ripetere l’astrazione borghese dell’amore animale o solidarietà non umana, ma di riflettere sui limiti epistemici derivanti dal relazionarsi con un altro che è anche una minaccia, attraversando lo spettro infestante della divisione umano-animale.¹⁶

Tassonomie

Il *Lagocephalus sceleratus* è una delle nove specie attualmente riconosciute del

.....
15 George Marcus, ‘Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography’, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, No.1 (1995), pp. 95 - 117

16 Per un esempio di un’argomentazione della cosiddetta “solidarietà non umana” si veda *Humankind: Solidarity with Non-Human People*

genere *Lagocephalus* appartenente alla famiglia dei *Tetraodonte*. Deve il suo nome al naturalista, biologo e botanico tedesco Johann Friedrich Gmelin, che, nel 1789, pubblicò la tredicesima edizione del famoso *Systema Naturae* (le prime dodici furono pubblicate da Carl Linnaeus), considerato la bibbia della tassonomia moderna¹⁷. Il nome del *Lagocephalus sceleratus* venne quindi assegnato, per puro caso, lo stesso anno in cui i rivoluzionari francesi assaltarono la Bastiglia, dichiarando la fine dell’Ancient Regime. Il famoso Swede Carl Linnaeus (o Carl von Linné dopo la sua nobilitazione), lo scrittore delle dodici edizioni precedenti del *Systema Naturae*, non solo pensava che pesci e altri organismi non andassero confusi con gli esseri umani, ma anche che gli umani stessi possedessero diverse varianti. Linnaeus pubblicò la prima edizione del *Systema Naturae* nel 1735, mentre la ben più avanzata decima edizione del 1758 (in cui appare per la prima volta la famiglia dei *Tetraodontidae* e il genere del *Lagocephalus*) proponeva queste varianti: l’*Americanus*, l’*Eropeanus*, l’*Asiaticus* e l’*Africanus*, che si distinguevano fra loro per tratti anatomici che a loro volta corrispondevano a certi modelli di comportamento (compariva anche una quinta variante chiamata “Uomo Selvaggio”, un uomo peloso che cammina a quattro zampe, e una sesta chiamata “il Mostruoso”, con la quale Linnaeus si riferiva alle persone con disabilità fisiche). In questo sistema c’era una gerarchia implicita di intelligen-

.....
17 Le prime 12 edizioni furono pubblicate da Carl Linnaeus.

za e capacità, dal momento in cui l’*Africanus* era descritto come “nero, flemmatico, rilassato [...] scaltro, indolente, negligente e spinto dal capriccio”, mentre l’*Europeo* era descritto come “onesto, sanguigno, vigoroso [...] con gli occhi blu, gentile, acuto, inventivo e governato dalle leggi”¹⁸.

Nel suo *Imperial Eyes*, Mary Louis Pratt sostiene che il *Systema Naturae* di Linnaeus fu uno dei due eventi che nel 1735 permise agli europei di acquisire una “coscienza planetaria” (l’altro evento è il lancio della prima grande esplorazione scientifica internazionale dell’Europa), che divenne uno degli elementi centrali del moderno eurocentrismo e della relativa intensificazione dell’espansione imperiale.¹⁹ In questi due progetti, il mondo naturale cominciò a essere catalogato, cartografato, categorizzato e frammentato nelle sue componenti. La tesi secondo cui il sistema di Linnaeus (più o meno inavvertitamente) abbia contribuito all’introduzione di categorizzazioni razziali è ben nota negli studi post coloniali.²⁰ Rispondendo a queste accuse, Marie-Christine Skuncke sostiene, in una pubblicazione finanziata dalla *Linnean Society of London*, che Linnaeus non era razzista ma semplicemente

.....
18 Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes*, 2nd ed. (London; New York: Routledge, 2007), p. 32.

19 Ibid p. 29 la recente proposta di Morton di una “politica planetaria” può essere vista come parte di questo progetto coloniale, dal momento che si rivolge specialmente a persone la cui coscienza è già planetaria, quindi alle elites cosmopolite, urbane e creative.

20 Si veda per esempio Neil MacMaster, *Racism in Europe: 1870-2000* (Houndmills, Basingstoke; New York: Palgrave, 2001).

eurocentrico.²¹ Il fatto che l'eurocentrismo e il razzismo condividano le stesse basi è inavvertitamente rivelate anche da Skuncke che ammette che, per Linnaeus, “[...] gli Europei civilizzati sono superiori ai popoli primitivi [...] ma [...] la loro superiorità risiede nella “cultura” [...] non nella razza”.²² Che abbia la cultura o la razza come propri capisaldi pseudoscientifici, il discorso della supremazia europea, radicato nella possesso del mondo tramite la conoscenza, è intimamente connesso con i processi di ordinamento delle specie.

Avvelenamento

Più di dieci anni prima del suo ingresso nei canoni della tassonomia occidentale e della contemporanea rivoluzione che avrebbe cambiato il corso della storia una-

.....
21 Marie-Christine Skuncke, ‘Linnaeus: An 18th Century Background’ in Mary J. Morris and Leonie Berwick (eds.), *The Linnaean Legacy* (London: The Linnaean Society of London, 2008), p. 25.

22 The very use of the word ‘race’ – sostiene Skuncke - ‘[...] was introduced by his French opponent Buffon [...]’. Ibid. Buffon, che pubblicò la sua *Histoire Naturelle* alcuni decenni dopo la prima edizione di Linnaeus, realizzò uno sforzo molto simile di catalogare il “mondo naturale”. Non solo le sue teorie ma anche il suo stile di vita dissoluto furono disprezzati dai rivoluzionari francesi e la sua tomba fu “[...] opened, and his corpse defiled by a Burgundian mob angry that his yearly income of 80,000 livres had come in part from taxes on the people [...] and] his only son, Buffonet, was guillotined.’ Charles T. Ambrose, ‘Georges-Louis Leclerc, compte de Buffon (1701-1788): The French Rival of Linnaeus’, *Microbiology, Immunology, and Molecular Genetics University of Kentucky Faculty Publications*, Vol. 2, No. 2 (Summer 2009), pp. 1-3, p. 3.

na, la reputazione demoniaca del *Lagocephalus sceleratus* raggiunse l'Europa con racconti terrificanti. Le storie riguardavano un avvelenamento quasi fatale che coinvolse il capitano James Cook e il suo equipaggio nel 1774. Nel 1772, l'ammiraglio britannico finanziò la seconda spedizione di Cook nel Pacifico meridionale al fine di mappare i territori ancora non tracciati a sud dell'Australia. L'incidente avvenne mentre la HMS *Resolution* di Cook era ancorata alle coste di un'isola nell'area della Nuova Caledonia. Un giorno l'equipaggio, la cui monotona dieta consisteva principalmente di avena e brodo, fu ben felice di ricevere la notizia di un pasto caldo, dato che “[...] a riva l'assistente del capitano aveva acquistato da uno dei nativi un pesce in cambio di un tessuto di Thaiti”²³. Il naturalista tedesco Georg Forster, che accompagnava Cook nella traversata insieme al padre, riconobbe il pesce appena acquistato e avvisò il capitano che si trattava di quello che “[...] Linnaeus ha chiamato tetraodon, di cui molte specie sono riconosciute come velenose [...] e che [...] la brutta forma e la testa larga giocavano in grande sfavore di questo esemplare [...]”²⁴. Secondo il diario personale di Forster, Cook ignorò il suo avvertimento, dicendo di aver già incontrato lo stesso pesce in vari viaggi e che era certo che fosse innocuo. Fidandosi delle rassicurazioni del capitano, tutto l'equipaggio si sedette “[...] festante aspettando un pasto

.....
23 Georg Forster, *A Voyage Round the World, in His Britannic Majesty's Sloop, Resolution* (London: No publisher, 1777), p. 403.

24 Ibid.

fresco [...]”²⁵. Il *Lagopsaro*, però, aveva in serbo una sorpresa poco piacevole per gli esploratori che, dopo aver mangiato parti del fegato, dovettero affrontarne le terribili conseguenze. Come racconta Forster,

*Andammo a letto piuttosto presto, con l'intenzione di visitare nuovamente la terraferma all'alba; ma alle tre di notte in punto io padre, svegliandosi, si ritrovò estremamente stordito con le mani e i piedi completamente intorpiditi. [...] Solo una parete sottile ci separava dall'appartamento del capitano Cook: era sveglio e aveva gli stessi sintomi di cui avevo sentito lamentarsi mio padre. Alzatosi dal letto, si trovò incapace di stare in piedi senza appoggiarsi a qualcosa. Io ero nella stessa situazione e dopo essere stato svegliato da mio padre mi trascinaai alla cabina dove il chirurgo, Mr. Patton, apparve immediatamente per aiutarci. Il nostro disordine aveva però un aspetto molto più serio: il sangue aveva abbandonato le nostre guance, gli arti erano intorpiditi e non sentivano nulla e provavamo un grande senso di languore e oppressione. Ci furono somministrati degli emetici che diedero un po' di sollievo a me e mio padre, ma non ebbero molto effetto sul capitano Cook”*²⁶

Tutti gli umani alla fine si ripresero, ma non erano stati solo Cook e il suo equipaggio a essere avvelenati, ma anche molti degli animali che li accompagnavano. La tossina “[...] aveva probabilmente avvelenato molti dei cani che si erano gettati su-

gli avanzi del fegato e ora stavano molto male [...] così come [...] un piccolo maiale che aveva mangiato le interiora del pesce e che morì poco dopo essersi gonfiato in modo inusuale [...]” (nel racconto di un altro viaggiatore veniamo a sapere che anche i cani sono morti).²⁷

La testimonianza di Forster – accompagnata da una rappresentazione del pesce – introdusse alle più alte classi sociali europee la minaccia che avrebbero dovuto imparare a riconoscere nei loro viaggi esotici. In questa avventura settecentesca, il *Lagocephalus sceleratus* divenne identificabile come parte di un progetto di acquisizione di conoscenza che dipendeva dai racconti dei viaggiatori e dalla categorizzazione, un progetto che ha definito l'evoluzione della modernità, la colonizzazione, la costruzione degli stati nazione e della scienza, ma che ha anche reso possibili le rivolte contro dispotismo e monarchia. Il *Lagocephalus sceleratus* si colloca in questo crocevia come una minaccia che non può semplicemente “consumata” o facilmente inserita in un paradigma: scivola e si espande, deve essere controllato o gestito o, come vedremo, deve scegliere se lavorare o morire. Per creare le condizioni della sua apparizione nelle acque europee, però, si dovette realizzare un progetto ben più maestoso (e violento). Nello specifico, un progetto spettacolare come il Canale di Suez.

.....
25 Ibid.

26 Ibid. p. 404

.....
27 Ibid. p. 406

Rotte migratorie

Il *Lagocephalus sceleratus* è considerato come migrante Leesepsiano, un nome che si riferisce alle specie marine che passano dal Mar Rosso al Mar Mediterraneo attraverso il Canale di Suez. F.D. Por, che nel 178 ha reso celebre questo termine nel campo della biologia marina, definisce “migrazione lessepsiana” come un fenomeno unidirezionale che accade per un “[...] avanzamento biotico dal Mar Rosso al Mediterraneo orientale” e che non include i movimenti migratori dal Mediterraneo al Mar Rosso o i movimenti all’interno del canale.²⁸ Il *Lagocephalus* è attualmente catalogato dalla Commissione Europea come ‘specie aliena invasiva’ che deve essere controllata e gestita; *Lagocephalus sceleratus* è una specie che, come la Commissione in qualche modo grottescamente e irragionevolmente (per un pesce) sostiene, non “rispetta i confini”²⁹. In modo simile ai flussi di persone che oggi cercano di entrare nel territorio europeo, il flusso di questi migranti lessepsiani è il risultato di un progetto coloniale o imperialista in cui conoscenza, potere e spettacolarizzazione della violenza convergono per produrre un assetto geopolitico più favorevole per le élite economiche e politiche.

.....
28 Francis Dov Por, *Lessepsian Migration: the Influx of Red Sea Biota into the Mediterranean by Way of the Suez Canal*, Ecological Studies Series, Vol. 23 (Berlin; Heidelberg; New York: Springer Science & Business Media, 1978), p. 1

29 Per la versione integrale del report della Commissione Europea si veda ‘Environment – Invasive Alien Species’, ec.europa.eu (senza data)

Ferdinand de Lesseps, dai cui questo movimento prende il nome, è stato uno dei più grandi funzionari che lavoravano al servizio del capitale e dell’imperialismo che sono alla base di questi flussi migratori successivamente dichiarati “illegittimi” o “alieni” dalle stesse autorità che li hanno provocati. Nella prima metà del diciannovesimo secolo, De Lesseps lavorava come diplomatico francese in Nord Africa, dove divenne poi ingegnere capo nella costruzione del Canale di Suez, inaugurato nel 1869 e presentato dalle maggiori testate francesi e inglesi come un evento che avrebbe sicuramente cambiato gli equilibri di potere a livello geopolitico. Il canale offriva alle navi europee che viaggiavano verso e dall’Asia la possibilità di un viaggio molto più economico ed efficiente in termini di tempo, risparmiando circa 4000 miglia. Questa possibilità si è dimostrata particolarmente vantaggiosa per le industrie petrolifere, che dai primi anni del 20esimo secolo hanno maggiormente sfruttato il canale. Questo spettacolare progetto faraonico si rivelò un investimento particolarmente redditizio in termini sia economici che politici, pur richiedendo un decennio di lavoro e l’impiego di migliaia di lavoratori forzati africani. Più di centomila operai egiziani morirono durante la costruzione e altri sono rimasti feriti a causa delle terribili condizioni di lavoro.³⁰ Lesseps, così come molti altri grandi uomini europei del passato, viene ancora oggi considerato come

.....
30 Mohamed Hussein Al Sheikh, ‘The Canal that Killed 130,000 Egyptians’, Raseef22.com (2 novembre 2016) <https://raseef22.com/en/politics/2016/11/02/canal-killed-130-thousand-egyptians/>

un importante ingegnere e una mente brillante, uno stratega e un visionario senza il quale questo grandioso progetto non sarebbe mai esistito. Quello che de Lesseps non poteva sapere, è che 150 anni dopo il canale avrebbe offerto al *Lagocephalus sceleratus* l'opportunità di compiere il suo viaggio alla scoperta del Mediterraneo.

Dopo il 1954, quando Gamal Abdel Nasser salì al potere in Egitto come leader anti imperialista grazie a una retorica nazionalista e panarabica, il Canale di Suez si trasformò in “[...] un imbarazzante simbolo del vecchio colonialismo del 19esimo secolo proprio al centro di quello che avrebbe dovuto essere il nuovo Egitto di Nasser [...]”³¹. Oltre a questo simbolismo problematico per il regime di Nasser, c'era anche la tentazione economica di nazionalizzare il canale (che era per lo più sfruttato dalla Suez Canal Company che faceva gli interessi francesi e britannici). A seguito del rifiuto all'ultimo minuto del prestito da parte degli Stati Uniti per finanziare l'Egitto nella costruzione della diga di Assuan sul Nilo, un infuriato Nasser annunciò la nazionalizzazione del canale di Suez nel 1956 in modo da sfruttare i pedaggi e “[...] aprire una nuova importante fonte di reddito per un paese sull'orlo della disperazione[...]”³². Nel suo discorso del 26 luglio, Nasser non menziona il *Lagocephalus sceleratus*, ma fa ripetutamente riferimento a

“De Lesseps” come l'archetipo del colonizzatore, al punto che al suo nome si rifà il codice per l'esproprio militare del canale.³³ Questa mossa drammatica ha portato alla crisi di Suez dopo che i colonizzatori francesi e inglesi, spaventati da questa perdita del loro potere imperialista, sostennero Israele nell'invasione del canale. Insieme all'invasione dell'USSR dell'Ungheria nello stesso anno, l'invasione anglofrancese del Canale di Suez, come sostiene Stuart Hall, avrebbe avuto un profondissimo effetto sulla Sinistra Europea, rivelando la “[...] violenza sottesa e l'aggressione latente dei due sistemi che dominavano la vita politica del tempo – l'Imperialismo Occidentale e lo Stalinismo [...]”³⁴. Il *Lagocephalus sceleratus*, naturalmente, non c'entra nulla con l'ascesa della Nuova Sinistra in Inghilterra o con altre ideologie e formazioni geopolitiche. Nonostante sembri ignorare queste dinamiche storiche e politiche, questo ospite dovrebbe necessariamente essere introdotto nella complessità di questioni politiche, ideologiche e teoriche attraverso il corridoio aperto dai lavoratori forzati egiziani al comando di De Lesseps.

Mostruosità, lavoro e morte

Il nome *Lagocephalus* è composto da due parole, *lagos* (lepre) e *cephalus* (testa), che combinate in greco compongono una parola che suona come “testa-di-lepre”. Que-

.....
31 Daniel Yergin, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money & Power* (New York; London; Toronto; Sydney: Simon and Schuster, 2011), pp. 479-485.

32 Ibid

.....
33 Ibid

34 Stuart Hall, 'Life and Times of the First New Left', *New Left Review*, Vol. 61 (January – February 2010), pp. 177-196, p. 177

sto nome tetramorfico con cui il pesce fa la sua apparizione nel discorso pubblico lo rende, se possibile, ancora più bizzarro e mostruoso. Considerato unanimemente un invasore dei territori nativi, il Mar Egeo e quello Mediterraneo, il pesce testa-di-lepre compare nei dibattiti sulle strategie di controllo, eliminazione e sfruttamento. Il pesce ha tutte le caratteristiche del mostro così come è rappresentato nella modernità. Il mostro, da una parte, è una minaccia selvaggia e aggressiva che deve essere affrontata in qualche modo e, allo stesso tempo, è una deviazione della norma che risveglia e eccita l'immaginazione. La designazione del mostruoso e le sue connotazioni retoriche sono state e continuano a essere attribuite a creature mitiche o reali, come zombie, vampiri o squali ma anche a persone che hanno abilità che si discostano dalla "norma" o hanno comportamenti che la società definisce "antisociali". Alcuni titoli sensazionalistici sul *Lagocephalus* confermano la sua mostruosità anche nella stampa:

"Ritrovato un gigantesco pesce a testa di lepre con veleno capace di uccidere 30 persone" sottotitolo: "più tossico perfino del più pericoloso dei cobra, il più mortale degli scorpioni e il più velenoso dei ragni (2016)³⁵

.....
35 Per la versione integrale dell'articolo si veda 'Kriti: Epiasan terastio lagokefalo me dilitirio pou skotwnei 30 anthrwpous' Protothema.gr (2 novembre 2016). <http://www.protothema.gr/greece/article/624738/kriti-epiasan-lagokefalo-giga-diathetei-dilitirio-gia-na-skotosei-30-anthropous/>

"Pericolo di morte: il pesce e a testa di lepre" (2016)³⁶

"Terrore a Creta per il pesce a testa di lepre" (2016)³⁷

Inoltre, la rabbia con cui utenti e commentatori sui social media parlano del pesce ricorda in modo inquietante il modo in cui fascisti e neo nazisti parlano di migranti, rifugiati e in generale chiunque venga etichettato come estraneo. Di fatto, la prospettiva che viene adottata in favore dello sterminio del diverso spesso fa riferimento al "nativismo", scomodato a beneficio di un "ecosistema" di esplicito orientamento antropocentrico. Per citare uno dei tantissimi esempi, un video tremendo intitolato "Lagocephalus morde una lattina di birra" mostra un sadico caso di tortura sugli animali i cui diversi pesci palla vengono obbligati a mordere lattine di birra su una spiaggia mentre muoiono sotto il sole.³⁸ Alla richiesta di spiegazioni su questo terribile metodo da parte dei commentatori, la persona che aveva caricato il video ha giustificato la tortura

.....
36 Per la versione integrale dell'articolo si veda: 'Kindinos - thanatos to psari lagokefalos' newsbeast.gr (8 giugno 2016). <https://www.newsbeast.gr/environment/arthro/2267793/kindinos-thanatos-to-psari-lagokefalos>

37 Per la versione integrale dell'articolo si veda: 'Tromos me lagokefalous stin Kriti' [Terror with hare-headed fish in crete], news247.gr (23 June 2016). <http://news247.gr/eidiseis/koinonia/krhth-epithesh-lagokefalwn-se-8xronh.4133634.html>

38 'Lagopsaro dagwnei koutaki mpiras', YouTube Video, 01:13, posted by 'Menios Kriti', 22 May 2016, https://www.youtube.com/watch?v=SXPe3_LHmy

dicendo: “il pesce non proviene dal nostro mare, è un migrante lessepsiano. Ha creato problemi immensi nell’ecosistema naturale e deve essere sterminato”³⁹. Sotto un altro osceno video di YouTube, in cui un pescatore spiega come seppellisce i *lagopsaro* quando li cattura, c’è un esempio ancora più eloquente: uno dei commenti suggerisce di darli da mangiare agli “immigrati illegali”.⁴⁰

Il pesce viene quindi visto come un visitatore indesiderato in una zona che non ha il permesso di navigare. Come ogni cattivo, esiste per disturbare, interrompere e rubare quello che amiamo. Il “noi” a cui mi riferisco sta per “esseri umani”, ma spesso si adatta a sottocategorie, inclusi “nuotatori”, “turisti”, “pescatori” e perfino “greci che pagano le tasse”. Inoltre, si dice che il pesce terrorizzi, oltre agli umani, anche le altre creature marine, specialmente molluschi, come polpi e seppie, che vengono quindi considerati alleati nella lotta all’invasore. Ovviamente, i molluschi non possono esporre il proprio punto di vista e rimangono in silenzio non solo in questo caso particolare, ma in generale riguardo alle politiche che gli esseri umani applicano in loro nome. Qui dovremo anche menzionare che non si capisce se i singoli polpi dovrebbero avere un qualche tipo di ansia rispetto alla sopravvivenza del “Polpo” come specie nel mar Mediterraneo o in qualsiasi altro mare. Non è affatto sicuro,

.....
39 Ibid

40 ‘Lagopsara - lagokefaloi, Leros Island’, YouTube Video, 03:55, podtrf by Leros Island TV, 1 March 2011, https://www.youtube.com/watch?v=wHZCoW2r_LQ&t=3s

infatti, che i polpi preferiscano che il *Lagocephalus* sia sterminato per poter diventare a loro volta piatto estivo.

Ma quale potrebbe essere la soluzione a questo pericolo mortale? Come può questa minaccia trovare un posto nelle società umane? Come spesso accade con popoli e individui indesiderati, le soluzioni proposte per il loro controllo vanno dalla completa repressione all’uso per un altro scopo – uno scopo che risulterà utile al gruppo minacciato. Di solito, in queste prime fasi del rapporto con l’indesiderato, si applica una combinazione dei due metodi. Questo prima che si trovino le giuste condizioni per piazzare il mostro in un contesto produttivo – se è possibile – o perlomeno per ridurre il rischio in nome del “bene comune”. La sua eliminazione, specialmente in aree in cui il mostro può agire in modo incontrollato e minare lo stile di vita esistente, è necessaria. Di nuovo: lo scopo è quello di impedire all’intruso di mettere a repentaglio un ecosistema funzionale.

Un caso di gestione del mostro che emerge in discorsi di eliminazione è il progetto finanziato dall’UE contro il *Lagocephalus sceleratus* a Cipro dal 2012 al 2015, pensato per “[...] intensificare la pressione della pesca sulla popolazione fertile durante la stagione dell’accoppiamento [...]” sponsorizzando tre euro “[...] per ogni chilogram-

mo di *Lagocephalus sceleratus* pescato”⁴¹. Al contrario, le proposte per lo sfruttamento funzionale del pesce indesiderato prevedono l’uso di alcune delle sue proprietà a scopo produttivo. Il pesce deve essere inquadrato in un contesto sociale, economico e legale dove, invece di risultare dannoso, possa potenzialmente contribuire al progresso della società umana. Il migrante dovrà così lavorare per noi invece che essere semplicemente autorizzato a rimanere. Questo tipo di proposte includono l’uso delle tossine come trattamento medico e lo sfruttamento della carne a scopo culinario.

Quindi, non potendo essere biologicamente eliminato, il pesce argentato è destinato a essere distrutto o a lavorare per il bene degli umani, inserendo le sue particolari qualità all’interno di un’infrastruttura produttiva costruita dagli umani, l’autorità suprema. Al pesce sarà permesso di riprodursi solo per lo sfruttamento commerciale. Il pesce non ha coscienza (e non viene neanche menzionato il fatto che sia un essere senziente, che abbia cioè, quella facoltà di percepire il dolore che dovrebbe proteggere i pesci dai più terribili tipi di pesca – almeno sotto la legislazione europea). In altre parole, gli manca ciò che contraddistingue la specie umana: la capacità di organizzare, comandare, progettare e riflettere, in contrasto con l’attività “istintiva” degli animali. Non do-

.....
41 Per una descrizione ufficiale del progetto finanziato dalla Commissione Europea, si veda e ‘Combating the invasive fish species silver-cheeked toadfish’, ec.europa.eu (undated). https://ec.europa.eu/budget/euprojects/combating-invasive-fish-species-silver-cheeked-toadfish_en

vremmo sottovalutare come la mancanza di coscienza “dell’altro” offra le basi per il classico discorso colonialista. Con questo schema, per esempio, non solo capitalisti o biologi come Linnaeus, ma spesso anche gli stessi filosofi hanno giocato il ruolo del colonialista culturale. Facendo riferimento agli abitanti dell’Africa, per esempio, Hegel ci dice che ciò che caratterizza le loro vite “[...] è il fatto che la loro coscienza non ha ancora raggiunto la realizzazione di una qualsiasi esistenza oggettiva sostanziale[...]”⁴². È breve la distanza che separa questi discorsi dalla giustificazione della schiavitù e tutte le altre forme di sfruttamento. Esempi di questo tempo abbondano anche nell’illuminismo. Allo stesso modo, si ritrovano discorsi coloniali anche in mezzo alla proposta di un amore non-umano nell’Antropocene che viene rivolta contro esseri umani provenienti da contesti meno privilegiati o con diversi sistemi di pensiero rispetto a quello occidentale. Questi esseri umani che, spesso a causa della loro posizione sociale, non possono esercitare un’affezione interspecie possono essere percepiti, più o meno esplicitamente, come incivili, grezzi o addirittura barbari (rispetto al modo in cui teorici e studiosi intendono questa affezione).

Il paradosso dell’amore non-umano

Il caso dell’evidente richiesta di una solidarietà non-umana del *lagopsaro* articola

.....
42 Grâce Ndjako, ‘The Idea of an African Philosophy’, dorudi.nl (23 May 2017). <https://www.dorudi.nl/the-idea-of-an-african-philosophy/>

una doppia violenza: la prima, esercitata a livello simbolico contro le comunità locali che non riescono a mettere in pratica questa solidarietà, e la seconda esercitata fisicamente da queste stesse comunità contro il pesce velenoso – in riferimento alle domande “chi” e “cosa” appena poste. Questa doppia violenza risulta una ferita aperta per entrambe le parti in causa, data qui una relazione estremamente agonistica fra persone umane e non umane. Quello che manca, quindi, alle teorie post-antropocentriche dell’amore non umano è la capacità di misurarsi con la vera e propria pragmaticità della nozione di solidarietà situata: chi deve mostrare solidarietà a cosa. Inoltre, dato che l’affezione tra specie di Haraway o la politica planetaria di Morton sono nel nostro caso opzioni più performative che realistiche, un’etica radicale postumana significherebbe scegliere di onorare, per quanto possa sembrare ripugnante, gli scarafaggi più dei gatti, i rospi più dei cuccioli e tutti i *Lagocephalus sceleratus* del mondo più dei criceti. E onorarli nonostante la distruzione che portano alle comunità umane o, meglio ancora, onorarli proprio per questo dono, il dono della distruzione, dal momento che ci forniscono l’occasione di misurare i limiti del vero idealismo faccia a faccia con l’ipocrisia dei discorsi sul “valore della specie”, “sostenibilità” e “ecosistema”.

Rimanere fedeli alla domanda di equità universale – equità per tutti – da un punto di vista postumano significherebbe amare ciò che non può essere messo a valore, ciò che danneggia, ciò con cui non si può

scendere a patti e, per parlare del nostro caso nello specifico, amare un essere il cui desiderio non può essere malvagio perché è già di partenza innocente – non esiste un *Lagocephalus sceleratus* “moralmente” “cattivo” nel modo in cui può essere moralmente “cattivo” un serial killer. Questo è il paradosso dell’etica postumana, dal momento che l’unica reale possibilità di autentico idealismo nei confronti dell’altro - il gesto di creare alleanze con la minaccia - è di fatto una possibilità non realistica perché il gesto stesso rischierebbe di annichilire la propria esistenza materiale e riproduttiva. Allo stesso tempo, dal momento che vale la pena almeno tentare di superare alcuni confini di questo paradosso, dobbiamo impegnarci, o rifiutare, un’alleanza collaborativa con il *Lagocephalus* a nostro rischio e pericolo.

Traduzione di Valentina Avanzini

Già pubblicato come:

Aliens in the Mediterranean Sea: Monstrous Fish and the (Im)Possibilities of Kinship with Non-Human Others in THE ENEMY, Natasa Philimonos & Ben Callaghan Warren (eds) Volume 1, Edinburgh, UK, 11-33.



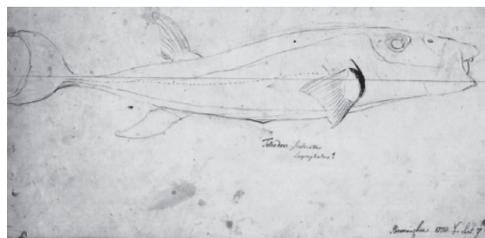
Il mostro: "È finita, nessuno può salvarci...mangiano tutto, nulla può fermarli [...] Ora tocca a noi. Inizieranno a mangiarci"

Mihalis, pescatore cretese, 82 anni

<https://www.youtube.com/watch?v=Wzj-6DCor-Bg&t=8s>

Il pericolo che il *Lagocephalus sceleratus* rappresenta per gli altri animali domestici e allevati è stato confermato la scorsa estate, quando un amico allarmato ha affermato che molte galline che ne avevano mangiato erano gravemente ammalate. Quelle che ne avevano ingerito di più morirono dopo aver molto sofferto.

(Foto di Agni: agosto 2017, Xerokampos, Creta: le galline si ammalorono o morirono dopo aver ingerito il *Lagocephalus*). Immagine presa dall'articolo: Doherty, Michael J. "Captain Cook on Poison Fish", *Neurology* 65.11 (2005), pp 1788-1791.



Insieme alla descrizione dell'incidente, Georg Forster pubblicò nel 1777 uno dei primi disegni del *Lagocephalus sceleratus*.

Silverstripe, Georg Foster, 7 settembre 1774, Poemanghee, New Caledonia

Francesca Cogni è filmmaker e disegnatrice. Usa disegno, animazione e video come strumenti di esplorazione e racconto del reale. Parallelamente alla ricerca artistica, facilita laboratori e tiene lezioni e seminari in Europa, nord Africa e America Latina. È parte del collettivo *Corps Citoyen* e co-attivatrice

del progetto di fantascienza *Ecologias* del Futuro. I suoi documentari sono stati presentati in numerosi festival. Con Andrea Staid è coautrice dell'etnographic novel *Senza Confini*.

www.mikoko.org

MUCCHE *in* RIVOLTA

FRANCESCA COGNI 2021
WWW.MIKKO.ORG

UN PO' DI ANNI FA, NON SO SE VE LO RICORDATE,
C'ERA STATA QUELLA STORIA DELLE MUCCHE IN LIGURIA.

①

ERANO MUCCHE SCAPPAE DA UN
AUEVAMENTO SOTTO SEQUESTRO, DURANTE
UN TRASFERIMENTO.

QUESTE MUCCHE FUGGIASCHE
SI ERANO VELOCEMENTE
REINSELVATICHE E, IN BRANCO,
AUEVANO PRESO A VISITARE
I PAESI DI QUELLE MONTAGNE
PER CERCARE ACQUA E CIBO.

E' VERO CHE I DANNI AGLI ORTI E AI
FRUTETI, AI TERRAZZAMENTI E AI
RECINTI ERANO NOTEVOLI,
CONSIDERANDO UN BRANCO RIBELLE DI
MUCCHE E TORI CHE SCENDEUANO AI
VIUAGGI IN NUMERO CRESCENTE
- C'ERANO I NUOVI NATI, E ALCUNE
MUCCHE ERANO ADDIRITTURA SCAPPAE DA
ALTRI AUEVAMENTI PER UNIRSI
AL GRUPPO -



NONOSTANTE, LE PREOCCUPAZIONI CHE QUESTE MUCCHE SELVATICHE
DESTAVANO NEGLI ABITANTI, RAGGIUNGEUANO UNA DIMENSIONE QUASI
ONTOLOGICA: LA MUCCA NON E' UN ANIMALE SELVATICO, NON PUO' ESSERLO.
"IL PASSAGGIO DI FRONTIERA E' DISTURBANTE." DICE MASSIMO FILIPPI
NEW' AUDIO DOC "IMPRONTE DI UNA FUGA", DI MARZIA CORONATI
E GIULIA NUCCI (WWW.RSI.CH)
2017

LA MUCCA RIBELLE RAPPRESENTA UNA FRATTURA PERTURBANTE
NEW' ORDINE GERARCHICO DEGLI ESSERI VIVENTI CHE E' ALLA BASE
DELLA NOSTRA IDEA DI CIVILIZZAZIONE: UNA PIRAMIDE AL CUI
VERTICE C'E' L'ESSERE UMANO, PREFERIBILMENTE BIANCO E MASCHIO,
FINALMENTE EMANCIPATO DALLA SUA ANIMALITA' E
VINCENTE NELLA SCALATA ALLA CATENA EVOLUTIVA. ⁽²⁾

L'ANIMALITA', LA SELVATICITA' E', IN
QUESTA VISIONE, UN RETAGGIO
DA ESTIRPARE E
ADDOMESTICARE PERCHE'
FUORI CONTROLLO, PERCHE'
IN COLLISIONE DIRETTA CON
L'IDEA LINEARE E
INFINITA DI SVILUPPO
SU CUI E' COSTRUITO
IL NOSTRO SISTEMA
ECONOMICO,
BASATO SUL
DOMINIO E LO
SFERUTAMENTO.

DALL' INIZIO DEL "CAPITALOCENE"
(DONNA HARAWAY), L'IDEA GIÀ
RINASCIMENTALE DI DISTACCO E
SUPERIORITÀ DEL' ESSERE
UMANO SULLA NATURA
E' ANDATA RADICALIZZANDOSI,
FINO AL NEOLIBERISMO
CONTEMPORANEO, DOVE
LE RELAZIONI TRA
UMANO E NON
UMANO ESISTONO
SOLO IN TERMINI
DI FUNZIONE,
COSTIFICAZIONE
E PROFITTO.



QUESTA PIRAMIDE SI RIASSUME
IN UNA PAROLA :

3

ESTRATTIVISMO

L'ESTRATTIVISMO E' UN APPROCCIO AL TERRITORIO E AUE RISORSE
INAUGURATO IN FORMA MASSIVA E CAPILARE CON L'INIZIO DEL COLONIALISMO.
TANTO QUANTO IL COLONIALISMO, L'ESTRATTIVISMO NON E' MAI TERMINATO.
ANZI. IL NEOESTRATTIVISMO E' UNA FORMA AMPUTATA E SE POSSIBILE
PIU' VIOLENTA DI SFRUTTAMENTO DEI BENI PRIMARI, CON CONSEGUENZE
LETALI SUGLI ECOSISTEMI E GU ABITANTI UMANI E NON UMANI, SULLE
CULTURE INDIGENE E SU QUALSIASI ALTRA FORMA DI RELAZIONE CON LA NATURA.

MEGA MINIERE, MEGA DIGHE, LAND-GRABBING, MEGA INFRASTRUTTURE

DEFORESTAZIONE (USO DI SOSTANZE TOSSICHE PER AGRICOLTURA, ESTRAZIONE, TRASPORTI, RIFIUTI)

CONTAMINAZIONE DI SUOLO, ARIA, ACQUA.
AREE PROTETTE E GREEN ECONOMY

COME SPECCHETTO PER LE ALLODIE. CON L'ESPORTAZIONE FUORI DAL NORD GLOBALE "VERDE", DI PRODUZIONI ESMAIANTANTI AD ALTISSIMO IMPATTO SULLA NATURA E SUI DIRITTI UMANI DEI SUOI ABITANTI, E SULLA VITA DEGLI ATTIVISTI CHE LOTTANO PER PROTEGGERE IL TERRITORIO.

VISTO DAL SUD, IL NEOESTRATTIVISMO OFFRE UNA FINESTRA PRIVILEGIATA PER LEGGERE E SOPPESARE LA PORTATA DELLA CRISI SOCIO-ECOLOGICA E DEL CAMBIAMENTO CLIMATICO; SIA A LIVELLO GLOBALE CHE LOCALE, PARTENDO DAL LIVELLO DELLO STATO NAZIONALE.

MARISTEUX SUAMPA E ENRIQUE VIALI
"EL COLAPSO ECOLOGICO YA LLEGO: UNA BRUJULA PARA SALIR DEL (MAL) DESARROLLO", 2021



NO AL COLONIALISMO DE LOS BOSQUES *

* INDIGENOUS ENVIRONMENTAL NETWORK. BUGS PROT. COM

(4)

MA L'ESTRATTIVISMO NON E' SOLO UN APPROCCIO AL TERRITORIO E AUE RISORSE NATURALI.

E' UN MODO DI GUARDARE, UNA MENTALITA', UN MODO DI REAZIONARSI ALL'INTORNO, AL "TESSUTO DELLA VITA" SU QUESTO PIANETA.



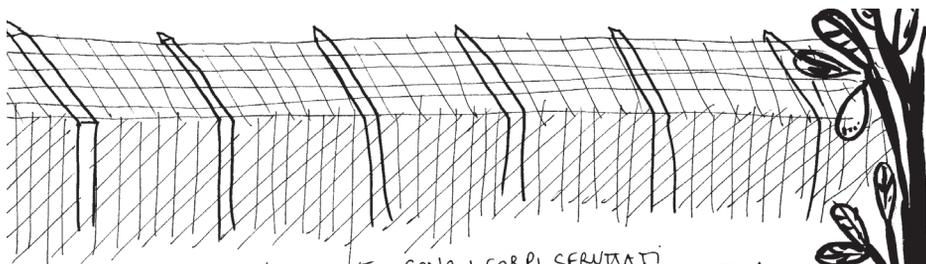
L'ESTRATTIVISMO STORICO, AMPLIATO CON IL 1492, APPUGAVA QUESTA STESSA MENTALITA' DEDICATA AUE RISORSE, AI CORPI E AUE MENTI DELLE DONNE E DEGLI UOMINI CHE IN QUELTA NATURA ABITAVANO, DEPREDANDO E STEAMINANDO.

COME ANCHE E STRATTIVISTA ERA L'APPROCCIO AI CORPI E AUE MENTI DELLE DONNE E DEGLI UOMINI DEPORTATI DAL CONTINENTE AFRICANO (LE DONNE MOLTO DI PIU') COME FORZA FISICO E PSICOLOGICO (LAVORO).

LA STESSA MENTALITA' USATA OGGI NEL COLOCARE NELLA SCALA SOCIALE LE DONNE E GLI UOMINI CHE SI SPOSTANO PER SCELTA O NECESSITA', MA CHE NON SONO NATE NEU' EMISFERA NORD DEL MONDO (O NON NEL QUARTIERE GIUSTO, SEMPLICEMENTE).

NATI, ANZI, PROPRIO IN QUEI PAESI DEPREDATI PER CONSOLIDARE IL 'CAPITALE DI ACCUMULAZIONE PRIMARIA' DELL'ECONOMIA ATTUALE.





LE MIGRANTI E IMMIGRANTI SONO I CORPI SFRUTTATI
DELL'ECONOMIA CONTEMPORANEA, IN SEMI SCHIAVITÙ, IN ATTESA,
ABUSATI, CHE MUOVONO SULLE FRONTIERE ESTERNE ED INTERNE
DEL NORD GLOBALE -

LA STRETTISSIMA RELAZIONE TRA NEOCOLONIALISMO,
SFRUTTAMENTO (DI MIGRANTI, MINORANZE, CLASSI SUBALTERNE),
CANCELLAZIONE DI DIRITTI UMANI, CATASTROFE ECOLOGICA
E SVILUPPO RENDE IMPOSSIBILE QUALUNQUE
GREEN WASHING CONTEMPORANEO, E IPOCRITA
QUALSIASI LETTURA DEL PRESENTE CHE NON VEDA
UN LEGAME INDISSOLUBILE TRA TUTTI QUESTI
ELEMENTI E LE RELATIVE RESPONSABILITÀ.

TRA LE INNUMERABILI NUOVE FORME CHE HA PRESO
IL COLONIALISMO ESTRATTIVISTA CONTEMPORANEO,
C'È QUELLO DELL'ISOLA DI MANUS, RACCONTATO
DALLO SCRITTORE E GIORNALISTA BEHROUZ BOOCHANI,
CHE VI È STATO IMPRIGIONATO PER 5 ANNI.

A MANUS, IL GOVERNO AUSTRALIANO HA ESTERNAZIATO
UN CENTRO DI DETENZIONE PER MIGRANTI,
SENZA MINIMAMENTE CONSIDERARE

LA PRESENZA SULL'ISOLA DI
POPOLAZIONI INDIGENE.



L'ISOLA È PENSATA COME vuota,
FUNZIONALE AL PROGETTO DISCRIMINATORIO
E OPPRESSIVO DEL GOVERNO AUSTRALIANO
NEL CRIMINAZIARE LE E I MIGRANTI -

vuota -
ESATTAMENTE COME LE TERRE CONQUISTATE
DURANTE LA PRIMA COLONIZZAZIONE -

* BEHROUZ BOOCHANI, NESSUN AMICO SE NON LE MONTAGNE 2018
e CONFERENZA ESCAPES - UNIV. DEGLI STUDI DI MILANO 2021

5



ANCHE L'APPROCCIO
AGLI ANIMALI NON UMANI RIENTRA IN QUESTA LOGICA:
SFRUTATI FINO ALL'ESAUIMENTO PER LA NOSTRA
AUMENTAZIONE, PER LA SPERIMENTAZIONE FARMACOLOGICA
E COSMETICA, PER PRODURRE VESTITI E ACCESSORI, PER
LO SPETTACOLO E L'INTRATTENIMENTO.

ANIMALI CON CUI È STATO RECISO QUALSIASI VINCOLO,
QUALSIASI RELAZIONE CHE NON SIA MERAMENTE
FUNZIONALE. ANIMALI SCHIACCIATI NEGLI AUEVAMENTI
INTENSIVI, SENZA DORMIRE, GONFIATI DI ORMONI E ANTIBIOTICI.

SE VI CAPITA DI VISITARE IL PROGETTO IPPOASI, VICINO A PISA,
O L'OSPEDALE DELLE TARTARUGHE A RICCIONE, POTETE
INCONTRARE PERSONALMENTE ANIMALI NON UMANI! SALVATI
DALL'ABBATTIMENTO, SCAMPATI ALLA VIOLENZA DEGLI
AUEVAMENTI, AGLI INCIDENTI DOVUTI ALLA
PESCA INTENSIVA O AI RIFIUTI IN MARE.

I NUOVI ZOO SONO NEGLI SCHERMI.
È LÌ CHE VEDIAMO QUELLO
CHE VOGLIAMO VEDERE
DEGLI ANIMALI.

GLI ZOO, VIRTUALI E FISICI, CI SEPARANO
DALLA BESTIAUTA' E DALLA CARNAUTA'
CHE SIAMO ANCHE NOI.

GLI ANIMALI, NELLA GRANDE COME NELLA PICCOLA SCALA, MAMMIFERI
COME INSETTI, E IN GENERALE IL NON-UMANO (COME I
MICRO ORGANISMI CHE COABITANO CON NOI E CHE COABITANO IL
NOSTRO CORPO PERMETTENDO LA NOSTRA ESISTENZA) HANNO PERSO
QUALSIASI RELAZIONE CON L'UMANO, ORMAI LONTANI
DALL'ESSERE SIMBOLI, GUIDE, TOTEM.



JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ, "L'OTRO TRIBU"
IN REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO N.860
2021

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO IN UN CIATISSIMO SAGGIO TEORIZZA UN PROSPETTIVISMO AMERINDIANO PER INTRODURRE UNA CREPA NEL SISTEMA BINARIO USATO PER INTERPRETARE IL MONDO IN OCCIDENTE SECONDO CANONI UNIVOCI ED OMOGENEI. RACCONTANDO LA SUA RICERCA CON GLI ARAWETE, DICE:

LA PROPOSIZIONE PRESENTE NEI MITI INDIGENI È: GLI ANIMALI ERANO UMANI E SMISERO DI ESSERLO, L'UMANITÀ È IL FONDAMENTO COMUNE DELL'UMANITÀ E DELL'ANIMALITÀ.

[...] L'UMANITÀ È IL FONDO UNIVERSALE DEL COSMO. TUTTO È UMANO.

[...] QUINDI, UNA DELLE "TESI" DEL PROSPETTIVISMO È CHE GLI ANIMALI NON CI VEDANO COME UMANI MA COME ANIMALI.

E, DALL'ALTRO LATO, LORO STESSI NON SI VEDANO COME ANIMALI MA COME NOI STESSI CI VEDIAMO, CIOÈ COME UMANI.

↑
EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO, "LA MIRADA DEL JAGUAR. INTRODUCCION AL PROSPETTIVISMO AMERINDIO" 2013
E "METAFISICHE CANNIBALI" 2017

IL BINOMIO UMANO-NON UMANO PERDE DI CONSISTENZA FRAMMENTANDOSI IN UN CALEIDOSCOPIO DI MONDI.

MA QUINDI COME USCIRE DAL PENSIERO ESTRATTIVISTA AUMENTATO DAL MECCANICISMO, E REINSERIRCI IN UNA VISIONE DINAMICA, INTERDIPENDENTE DI RECIPROCA,

COOPERAZIONE E COMPLEMENTARITÀ CHE I POPOLI INDIGENI (NON DA SOLI) INSEGNANO?

⑦

LA LEZIONE DEL FEMMINISMO POPOLARE
E DELL'ECOFEMMINISMO DELL'AMERICA LATINA
AIUTA A RIBALTARE LO SGUARDO ANTROPOCENTRICO
E A IMMAGINARE STRATEGIE DI RESISTENZA
AL "TERRICIDIO" E ALLO SFRUTTAMENTO
DI DONNE E UOMINI.

METTIAMO IN DISCUSSIONE I BINARISMI
ARTIFICIALI E RECUPERIAMO IL VALORE E
IL POTERE DEL NOSTRO IO EMOTIVO, COSÌ
COME LA NOSTRA PROFONDA INTERCONNESSIONE
CON LA TERRA E TUTTA LA VITA.
QUESTO IMPLICA DISIMPARARE LE NARRAZIONI DEL
DOMINIO "UMANO" SULLA "NATURA", COLTIVARE
L'UMILTÀ E RICONOSCERE LA COMPLESSITÀ DEI
SISTEMI NATURALI DI CUI FACCIAMO PARTE E CHE
NON POSSIAMO PRETENDERE DI CAPIRE O CONTROLLARE.
IMPUGNA ANCHE CONCENTRARSI SULLA COSTRUZIONE
DI RELAZIONI DI SOLIDARIETÀ E DI COMUNITÀ,
E RADICARE IL NOSTRO ATTIVISMO
NEL TERRENO FERTILE
DELLE NOSTRE DIVERSITÀ

MAJANDRA RODRÍGUEZ ACHA
CIE. IN M. SVAMPA
'EL COLAPSO ECOLÓGICO YA LEGÓ'





MA NELLO STESSO PERIODO UN'ALTRA "INVASIONE" E' IN ATTO. ANZI, UNA CONTRO-INVASIONE. (19)



MAMMARE...
 SI TRATTA A TUMBE GULI...
 E LA COMPANNA...
 E A TUTTE LE PERSONE...
 PENSIERI...
 RESISTENZA...

IL 22 GIUGNO 2021 È SBARCATO IN SPAGNA L' "ESCUADRÓN 421", 7 TRA DONNE, UOMINI E CIO' CHE ESISTE TRA QUESTO BINOMIO SEMPLIFICANTE - MESSICO. SONO ARRIVATI, E HANNO RIBATTEZZATO LA SPAGNA "SLUMIL K'AJXEMK'OP", "TERRA INDOMITA". ALTRE PERSONE SONO ARRIVATE IN AEREO... VOGLIANO TESSERE RETI, ASCOLTARE, CONDIVIDERE DUBBI, PREOCCUPAZIONI, ESPERIENZE E STRATEGIE. CONDIVIDERE ALTRI MODI DI INTENDERE LE RELAZIONI TRA ANIMALI UMANI, E TRA ANIMALI UMANI, NON UMANI E LA NATURA. SI CHIAMA "TRAVERSA PER LA VIDA".

"E' POSSIBILE?" SI CHIEDE IL SUBCOMANDANTE GALEANO IN UN COMUNICATO DI GIUGNO 2021 "NON LO SAPPIAMO, PERÒ SAPPIAMO CHE, PER SCOPRILO, DOBBIAMO LOTTARE PER LA VITA".

ENLACE ZAPATISTA, EZLN.ORG.MX

Francois Cogni 2021 

Tiziana Pers ha studiato Lingue e Letterature Straniere, con un dottorato di ricerca in letterature comparate all'Università dei Udine. Concentra la sua ricerca sui temi del biocentrismo e dei parallelismi tra le diverse forme di dominio. Lavora con differenti media: azioni pubbliche performative, installazioni, sculture, fotografie, video, disegno e pittura. Co-ideatrice e direttrice artistica del metaprogetto RAVE East Village Artist Residency, ha collaborato con filosofi, poeti e storici dell'arte in differenti pubblicazioni. Tra le altre: *Animot 1: Jackie D*, curato da L. Caffo e M. Ferraris; *Margini dell'umanità. Animalità e ontologia sociale*. L. Caffo; *Elephant Woman Song*, con N. Molebatsi e *Animality in Contemporary Italian Philosophy* curato da F. Cimatti. Tra gli ultimi eventi: *Arkad / MANIFESTA13*, Marseille; *Contrappunto*, Museo Casa Cavazzini, Udine; *Ex Machina*, Scicli; *CAPUT CAPITIS* a cura di P. Gaglianò e G. Galati con un testo di G. Scardi, aA29 Project Room Milano/Caserta; *Ex Wunderkammern*, doppia personale con Regina José Galindo, Museo Nazionale di Storia Naturale, Sofia (BG). Sue opere e performance sono state presentate in numerosi musei ed istituzioni. Tra questi: Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest; *Nestx@TheIndependent*, Museo MAXXI, Roma; *Sustainable Art Projects Caught on Video*, EDRA50 Brooklyn,

NYU; *BorderCrossing e.c. MANIFESTA12*, Palermo; Seoul Biennale of Architecture and Urbanism; Musée de la Chasse et de la Nature, Parigi; PAV Padiglione Arte Vivente Torino; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; Italian Market Hong Kong; Prix-Pictet Palais De Tokyo Parigi; Old Police Station, Londra; 53. Biennale di Venezia e.c.; Novosibirsk State Art Museum, Russia; N.Est Project Room Museo MADRE Napoli. Ha tenuto conferenze e lectures in numerose università e istituzioni, tra cui: Museo MAXXI Roma, Politecnico di Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, NABA Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

Mylène Ferrand è una lavoratrice dell'arte che ha ricoperto vari incarichi (da curatrice indipendente a direttrice) e collaborato con varie istituzioni (Palais de Tokyo, Parigi; Ministero della Cultura, Parigi; Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana / Roma / Sao Paulo / Paris). Dal 2015, conduce ricerche intorno all'idea di natura e di transizione ecologica. Tra le altre pubblicazioni, sta scrivendo una tesi di dottorato in arte dal titolo *The animal turn in contemporary art (from 1960 to today), an ecofeminist approach*, che propone una teoria dell'arte eco-critica e animalista.

PLURALE, INTERCONNESSO
TIZIANA PERS INTERVISTATA
DA MYLÈNE FERRAND

M: Cara Tiziana, potresti parlarci dei tuoi ultimi progetti, soprattutto dal 2020. Come hai vissuto la crisi del Covid-19 (SARS-CoV-2) come artista e attivista della questione animale?

T: Incapaci di vedere al di là del nostro respiro, ci ossigeniamo attraverso filtri, per non aver compreso il soffio dell'altro, il suo desiderio come il nostro: l'alito inascoltato di una pluralità interconnessa, sopra e sotto la terra, e in ogni dove.

Cara Mylène, il covid l'ho contratto lo scorso autunno, e non è stato lieve: polmonite con pleurite, in rigoroso isolamento nella mia camera per più di trenta giorni.

Al tempo avrei dovuto prendere parte con una performance al progetto *Arkad* per Manifesta13. Purtroppo, pochi giorni prima dell'azione io e mio padre ci siamo ammalati. Ciò che stavo attraversando mi aveva tagliata fuori non soltanto dal mio ecosistema, ma anche da me stessa. Eppure, trovavo necessario lasciare traccia di quel momento, trasformarlo in qualcosa di differente, poiché, se da un lato quel male era costituito da percezioni talmente private da risultare intime e viscerali, dall'altro condensava, per la prima volta nella storia collettiva, la condivisione del morbo di un'intera umanità. Ma non era solo dell'umanità che ero parte, in quel dolore. Nelle radici del virus, nel possibile spillover da un wet market o

dalla vivisezione in un laboratorio, risiede lo scarto da superare, la necessità di un immaginario di riferimento diverso.

Per me in quel momento l'immagine è divenuta poesia. Il testo poi si è fatto video: la testimonianza di quei giorni si rapporta con le voci degli animali umani e non umani che hanno attraversato wet-market asiatici e mattatoi europei. Un telo di plastica riciclato definisce il mio habitat: membrana isolante, e permeabile solo al ciclico rito del cibo.

Spesso si è paragonato questo virus alla Spagnola della Prima guerra mondiale, senza evidenziare però che la Spagnola era un'influenza aviaria, derivante anch'essa da un salto di specie, in un dolore che si lega ad altro dolore: il mangiare l'altro si chiude a cerchio su di noi, in un eterno ritorno.

Il tema del rapporto tra animali umani e non umani, e della comune radice tra le diverse forme di dominio, sono centrali nella mia ricerca da sempre, e avevo difatti appena presentato in diverse mostre alcuni lavori inerenti allo spillover. Tra queste, *Contrappunto*, una mostra collettiva al Museo Casa Cavazzini di Udine, dove mi ero relazionata con il *Modello della Cancellata per le Fosse Ardeatine* di Mirko Basaldella, in dialogo con il quale avevo realizzato un dipinto di un gruppo di pipistrelli in gabbia poco prima di essere bruciati vivi per prevenire nuove epidemie. Davanti al dipinto un adesivo rosso a terra coniugava la nostra attesa con quella degli animali intrappolati, e con altre attese della storia.

E mentre l'umanità doveva rinchiudersi per evitare il contagio, il resto dei viventi si

riappropriava del proprio spazio nel mondo. Ricordo (tra la nostalgia e il timore verso un mondo sconosciuto) i mesi in cui ogni giorno incontravo caprioli, cervi, volpi e lepri mentre andavo ad accudire gli animali che ho salvato dal macello, di cui mi prendo cura con il progetto *RAVE East Village Artist Residency* in un cascinale in campagna.

Credevo che, per lo meno innanzi a una pandemia, ci saremmo messi un po' in discussione, saremmo stati meno arroganti. Ma quello che poteva rivelarsi, nel dramma di tanti (troppi), un'occasione per cambiare modalità, con un passaggio da esistere a coesistere, si è rivelata vana retorica, e gli altri hanno dovuto nuovamente scomparire dai nostri sguardi famelici.

La necessità di immaginare dinamiche nuove, che scardinino l'alterigia della posizione antropocentrica che ci ha condotti fin dove ci troviamo adesso, razzista, specista, sessista, coincide con la necessità di nuove narrazioni e, in certa misura, con la responsabilità dell'arte stessa verso gli immaginari che saprà offrire in questo momento tanto delicato, nel quale ci siamo scoperti improvvisamente fragili, e interconnessi con tutto ciò che vive.

Ammiro molto il tuo modo di gestire le emozioni, la tua forza quando affronti le peggiori situazioni sul terreno stesso di questa barbarie ancora tollerata nelle nostre società. Potresti parlarci del tuo percorso, di quello che vivi regolarmente nei mattatoi o nei mercati del bestiame, delle opere e delle perfor-

mance che ne derivano, come ad esempio la serie *Art_History*?

In particolare, a causa della terribile pandemia mondiale di origine zoonotica, legata al modo in cui l'essere umano sfrutta il suo ambiente e le altre creature (deforestazione, wet markets, allevamenti intensivi di animali destinati a produzione di pelliccia o ad altri tipi di consumo, ecc.), molti di noi sono disperati di fronte all'inazione sulle cause stesse, o si fanno prendere dalla collera. Quali ruoli giocano dunque l'arte e la poesia nella tua vita, in particolare quella di una persona, di una madre, che conduce azioni concrete di liberazione? Come collegare tutto questo, arte, estetica, politica, eco-giustizia sociale, veganismo e affetti?

Il dolore è talmente grande che non è possibile non esserne toccati. Quegli sguardi, una volta incrociati, restano dentro. Qualunque cosa tu faccia nei tuoi giorni, una parte di te rimane lì. Questa oppressione tanto efferata, spaventosa per la sua scala numerica e terrificante nei suoi esiti, sia verso la sorte dei singoli individui violati che in relazione agli effetti sugli ecosistemi e sulla vita della stessa specie umana sul pianeta, è impossibile da razionalizzare.

Per questo sono molto vicina alle azioni dirette, alle compagne e ai compagni che si incatenano nei corridoi della morte, che fermano i camion davanti ai macelli, che tagliano le reti e scavalcano barriere: le immagini dei cuccioli di Green Hill (allevamento di beagle destinati alla vivisezione) passati di mano in mano tra i fili spinati

hanno fatto il giro del mondo. Eppure, purtroppo, il cambiamento nella percezione collettiva è ancora troppo lento... Persino innanzi ai video degli animali macellati, intrappolati in gabbiette strettissime, non si fa ancora la connessione, e si preferisce delegare il pensiero a un'accusa verso altre realtà, piuttosto che guardare da vicino ciò che riguarda il nostro di quotidiano. Non si mette a fuoco come ogni gesto violento non possa far altro che chiudersi in un cerchio ininterrotto di causa-effetto, e ritornare come un boomerang tramite epidemie, perdite di ecosistemi, cambiamento climatico, incendi, desertificazioni, inondazioni, tempeste, innalzamento dei mari... Se non siamo capaci di provare empatia per l'altro, mi chiedo se lo saremo almeno per i nostri figli, e i figli dei nostri figli.

Attivismo e arte però, per quanto spesso si incontrino, assumono forme e modalità molto differenti, soprattutto nell'uso dei linguaggi: se l'attivismo giunge al punto, spesso mediante slogan, l'arte ha un ruolo diverso, perché la domanda resta aperta, lo spostamento di prospettiva che viene attuato trova eventuali risposte (o forse altre domande?) nello sguardo di chi incontra l'opera. E il lavoro, se è sincero, risiede nel profondo, è una necessità intima e collettiva insieme per l'artista.

Ciò che faccio da tanti anni con la mia pratica è provare a sanare quella ferita di cui parlavo, fuori e dentro di me: è qualcosa che ha a che fare con il mio dato biografico, ma al tempo stesso con le sorti di milioni di individui.

Tutto ha avuto origine quando da bambina ho conosciuto un pony che doveva essere macellato e, insieme a mia madre, siamo riuscite a salvarlo. La sua vicenda, conclusasi quando è morto tra le mie braccia dopo 28 anni insieme, mi ha obbligata a guardare negli angoli più bui del nostro tempo, dove vivono coloro che sono stati sottratti dai riflettori, e mi ha costretta a interrogarmi nel corso degli anni sulle dinamiche che portano un individuo a opprimere un altro individuo - spesso di genere femminile - e considerare come sempre i fenomeni di dominio risultino assimilabili e interconnessi: e così specismo, razzismo, colonialismo, sessismo, omofobia, violenza sugli ecosistemi, non appaiono più così diversi tra loro.

Nella mia pratica quindi io parto dalla frattura tra noi e l'altro, per provare a immaginare un possibile atto di cura, nel tentativo di disegnare percorsi ancora da immaginare.

Ho una grande fede nell'arte, ritengo che sia capace di anticipare mutamenti oggi più che mai necessari.

Il gesto creativo porta con sé un carico simbolico e quindi collettivo - e al tempo stesso narra le vicende di *referenti assenti*, individui invisibili ai più, fino al tentativo di modificare il dato reale. La mia pratica sempre in progress *Art_History* prevede infatti che io proponga a un allevatore, commerciante, macellaio, pescivendolo... di darmi un animale destinato ad essere ucciso in cambio di un mio dipinto (che ritrarrà proprio quell'animale) delle medesime dimensioni dell'animale che vado a salvare.

Questa processualità intende aprire quesiti sulla liceità dell'attribuzione di un va-

lore che viene solitamente attribuito a una vita, e a un'opera d'arte, e al medesimo tempo si chiede: può l'arte salvare una vita?

Non scelgo io l'animale - o gli animali - che verrà via con me, perché significherebbe per me decidere chi vive e chi muore. Pertanto, spesso gli animali che mi vengono consegnati sono quelle o quelli più fragili, debilitati o malati, e che hanno quindi più bisogno di essere curati e accuditi.

Per questo l'unico modo che conosco per sopravvivere quando esco da quell'orrore, è restare concentrata su quello sguardo che doveva morire e invece vive, sul miracolo che può accadere, su quel gesto che cambia un destino per sempre, su tutte le cure che dovranno accompagnare il suo percorso di libertà, e sull'immaginario che questo comporta.

Stiamo quindi parlando di sopravvissuti, sopravvissuti allo sterminio reiterato e quotidiano di una società antropocentrica, patriarcale e specista. Credo che l'incontro con questi individui, in un contesto differente, possa rivelarsi importante. Per questo è nato *RAVE East Village Artist Residency*: un metaprogetto ideato da me e da mia sorella Isabella nel 2011 (questo è l'anno del decennale) che parte dall'idea di un terreno comune, per iniziare a ripensare il nostro rapporto con l'altro.

Qui a Soleschiano, in un borgo della bassa friulana, vivono animali salvati dal macello tramite le mie performances e alberi salvati dall'abbattimento. Il terreno comune però non riguarda solo l'incontro con l'alterità animale e l'arte contemporanea, ma anche il dialogo tra più discipline, tra figure diver-

se che di anno in anno vengono invitate a condividere l'esperienza di un convivio in una possibile forma di coesistenza.

A RAVE il dialogo ha quindi un grande rilievo. Viviamo in un mondo di parole, e tutta la mia formazione è legata al campo letterario, l'immagine nel mio percorso è arrivata dopo. La parola, quindi, non può che avere un ruolo centrale nel mio lavoro: dal contratto di scambio che mi impegno a siglare ai riferimenti letterari spesso presenti nelle opere, per arrivare alla poesia (eppure non scrivevo versi da molti anni) del video *Corona Blue*: si tratta di versi piuttosto duri, come dura è stata (ed è ancora) la prova della pandemia per l'umanità di oggi.

Cara Mylène, mi chiedi della maternità rispetto a tutto questo. E mi torna in mente che l'opera che ci ha fatte incontrare era proprio *Madri*: un lavoro a tre realizzato con mia sorella e con nostro figlio Ivan quando aveva 5 anni. Si trattava di una enorme tela nata quando, durante una nostra residenza in Toscana, avevamo incontrato in un allevamento due scrofe che si prendevano cura di un cucciolo di maiale. Ivan allora aveva osservato: 'loro sono proprio come noi, due mamme e un figlio'. Avevamo quindi deciso di ritrarle, e di far iniziare il dipinto proprio da Ivan. Lui cominciò dipingendo il denso fango dove questa famiglia era costretta a vivere, circondata da muri di cemento, mentre tutto intorno verdeggiavano, oltre il loro sguardo, le colline toscane.

Ivan fin da piccolo è stato immerso nelle nostre esperienze, ha vissuto residenze, progetti, azioni di salvataggio e realizza-

zione di opere con noi. Qualche volta mi dispiace perché questo ha significato per lui sollevare presto quel velo di Maya che ci protegge dall'entrare in contatto con il dolore dell'altro, ma dall'altra parte è stato immerso nel reale, e sempre, sempre, è stato circondato da amore.

Ecco, la maternità per me è legata principalmente all'idea stessa della cura, una forma d'amore orizzontale che può prescindere dal dato biologico, in una azione comune.

Se penso alla vita di mio figlio, dei figli di domani e a ogni forma di vita, credo che mantenere una prospettiva al di là del momento presente sia vitale.

Quindi il mio impegno come madre non può essere disgiunto dal mio impegno sociale e politico, e ancora meno si può immaginare lontano dalla mia ricerca artistica. Perché ogni forma, ogni gesto a cui penso, deve tenere conto delle sue conseguenze, del suo peso immediato nel reale, ma anche nello sguardo di chi esperirà il lavoro.

Alla fine, le opere continuano un proprio percorso. E se, anche solo di poco, nell'incontro con lo spettatore si attuerà un piccolo spostamento, e si guarderà forse dove prima non si vedeva, o chi prima non si vedeva, allora potrò ancora trovare le energie per continuare questa lotta.

Come te, credo nella militanza, nell'azione diretta, così come nel collettivo, il solo modo capace di pesare ancora sugli stati o sulle multinazionali. Puoi parlare delle tue opere sulla resistenza animale?

La serie di lavori sulla resistenza animale è iniziata molti anni fa. Anche in questo long term project, *The Broken Line*, raccolgo storie, narrazioni di libertà. Qui però non si tratta di azioni realizzate da parte mia, ovvero di umani che salvano non umani (peraltro sottolineo che la lotta per i diritti animali è il primo movimento di liberazione di una specie a favore di altre specie), ma sono gli stessi individui non umani a ribellarsi al destino che era stato per loro disegnato dalla società umana, in un gesto improvviso, forte della disperazione di chi non può avere altra speranza che questa, dirimpente in una battaglia impari di chi è stato fatto nascere dall'uomo per non avere futuro.

Spesso questi animali concludono la fuga con una tragica sorte, altri invece, sollevando l'empatia dei presenti, o più spesso soccorsi dagli attivisti, vengono portati in salvo nei rifugi. Ciò che io faccio è concentrarmi su questa forza vitale, sull'azione che rompe la linea prestabilita degli eventi, sul valore assoluto di questi atti di resistenza, di individui che pongo sotto i nostri occhi l'orrore del quotidiano, e restituire il momento con un gesto pittorico e con le linee del disegno. Le prime rappresentazioni artistiche umane all'interno delle grotte ritraevano proprio gli animali. Ci parlavano dapprima di una epifania estatica innanzi alla pluralità dei viventi, alla meraviglia dell'incontro, fino all'ibridazione possibile, come nella grotta di Chauvet. Poi, in altri luoghi, ci hanno raccontato di riti propiziatori alla caccia, della predazione con le armi.

Ecco, qui accade l'inverso: l'auspicio si attua al contrario, la narrazione è capovolta, e il toro è, finalmente, fuggito.

Anche io ripongo speranza nell'arte e nella cultura in generale, il suo potere di trasformazione è importante. Come tu hai detto, ci servono nuove storie. Bisogna essere concreti senza trascurare la forza dei miti e di altre rappresentazioni che governano il nostro modo di pensare e di vedere. La domanda ora è: avremo abbastanza tempo per invertire la folle e mortale corsa intrapresa dal mondo occidentale, patriarcale e capitalista?

Amo anche quello che dici su interno/esterno. La lotta non è da condurre contro l'Altro, ma contro se stessi. La malattia, il virus non ci è esterno, è in noi. E se l'Altro non esiste, questo altro risiede in noi. L'altro è anche il mondo. Karen Barad parla di «Entangled beings (be)coming together-apart». Dobbiamo riesaminare ciò che si gioca tra la scala individuale, il particolarismo, e il comune, l'universale (micro/macro), l'interconnessione planetaria e la co-abitazione pacifica secondo un «Zoe-centered egalitarianism» (Rosi Braidotti).

Penso che l'unico modo sia continuare a lottare come se ci fosse una possibilità.

Quello che sto vedendo è che pare si sia passati da una situazione degli scorsi anni, in cui cambiamento climatico e questione animale venivano ridicolizzati, al sentire attuale, dove dilaga una disillusione che,

non vedendo più futuro, non necessita di mutare la propria strada. Ecco, continuare a lavorare verso una speranza possibile credo sia l'unica via.

Ho rivolto spesso il pensiero a Rosi Braidotti - peraltro di origini friulane - durante questa intervista.

Parlando di possibilità, Braidotti in *Per una politica affermativa* si rivolge a figure di riferimento - quasi tutte femminili - quali Muse ispiratrici per modelli di soggettività alternativi a quelli costruiti sull'isolamento; queste cattive ragazze ci insegnerebbero che le modalità di resistenza alle violenze e alle contraddizioni del presente viaggiano di pari passo alla creazione di stili di vita in grado di sostenere i desideri di giustizia sociale e trasformazione'.¹

Concordo pienamente Mylène con queste tue osservazioni sull'entanglement e su una prospettiva zoe-centrica (o biocentrica). Mai come adesso ci siamo scoperte interconnesse e interconnessi con tutto ciò che vive. E credo che questo radicale aspetto non possa che riflettersi in ogni forma espressiva.

Puoi infine parlare dei tuoi progetti futuri?

E come pensate di sviluppare RAVE East Village Artist Residency, questa formidabile sperimentazione creativa e filosofica intorno agli animali (e vegetali) superstiti, con, ogni anno, un nuovo artista ospite? Nel 2016, quando ero ve-
.....

¹ Rosi Braidotti, *Per una politica affermativa*, 2017, Mimesis edizioni.

nuta a RAVE per Tomás Saraceno, si stava portando avanti una riflessione sulle modalità di lavoro con i ragni. Sono stata felice di scoprire il suo progetto alla Biennale di Venezia 2019 e lo sviluppo nella sua opera, che interrogava in particolare i diritti degli invertebrati, in modo etico, animista e speculativo. Questo gesto artistico era forte, simbolo di una significativa evoluzione dell'artista, dell'arte, ma anche della società.

Sto lavorando da circa un anno e mezzo a quello che sarà un progetto lungo una vita, e confido di poterlo presentare a breve. Ha a che fare con gesti quotidiani, intimi e collettivi al tempo stesso.

Contestualmente porto avanti la pratica performativa *Art_History*, che non si è fermata nemmeno durante la pandemia, anzi. In questo momento ad esempio, insieme ad alcune straordinarie volontarie, ci stiamo prendendo cura di due capretti e due coniglie che ho salvato questa primavera ed estate da allevamenti intensivi: i progetti futuri si intessono in modo indissolubile con il presente, perché nella mia pratica è la vita stessa che detta i ritmi e le possibilità.

Riguardo a RAVE, per il decennale abbiamo invitato l'artista Liliana Moro, che ha realizzato un meraviglioso e toccante progetto *site specific*, *In Onda*, a partire dal suono di chi non possiamo sentire, i pesci.

Condivido poi ciò che mi racconti sulla tua percezione riguardo al lavoro di Tomás Saraceno, e mi fa molto piacere. Penso che ogni incontro, ogni scambio reale possa produrre qualcosa, lasciare un

seme di cui non è dato sapere se o quando germoglierà. E il metaprogetto RAVE si basa sull'esperienza, e sul porre in discussione tutto ciò che diamo per assodato sul nostro rapporto con gli altri viventi.

RAVE è in continua evoluzione, perché costituisce di per sé una domanda aperta, un luogo dove sperimentare altre possibilità, in un continuo confronto-incontro orizzontale per eccellenza, anche con il pubblico. Ma al tempo stesso rappresenta il luogo dell'utopia, dove convergono saperi, azioni, rituali, nutrimento, e soprattutto nuove opere, radicate nell'oggi, con uno sguardo al mondo che verrà.

Il muro del potere e del dominio antropocentrico sta cominciando a mostrare le sue falle, e i suoi esiti più terribili. Ecco, per me l'arte è uno dei modi per continuare ad aprire squarci su altre vie, per rendere più instabili le fondamenta di questa separazione.

Guardiamo oggi ai nostri figli e figlie, della nostra e di ciascuna specie, ai nascituri di domani e a ogni vivente sulla terra, con la vertigine di chi non sa, e non sa cosa volere. Quando sarebbe così semplice, invece, *alzare la testa dalle schermaglie quotidiane e guardare più in alto e più lontano*², dove gli occhi si moltiplicano, dove cadono frantumate le barriere tra l'io e il noi, in un luogo e in un tempo ancora da immaginare.

Settembre 2021

.....

2 Norberto Bobbio, *Destra e sinistra*, 1994, Donzelli editore.

CONTRATTO

Io sottoscritto/a Zanier M. Rosa
residente in S. Maria la Longa

Codice Fiscale

proprietario/a dell'animale

coniglia di circa 1 anno e 1/2
tatuaggio n° G 227157 poi chiamata Chantal

Az. Agricola ZANIER MARIAROSA


Fr. Merlo di C. - Via dei Molini, 12
33050 SANTA MARIA LA LONGA (Udine)
Cod. Fisc.: ZNR MRS 59170 L057E
P.IVA: 03026030308
Cell. 388.7634796

scambio

con Tiziana Pers, nata a Palmanova il 11.06.1976 e residente a Trivignano
Udinese in Piazza Municipio 1, Codice Fiscale PRSTZN76H51G284E

la/i suddetta/o coniglia di circa 1 anno e 1/2 tatuata con
il n° G 227257 poi chiamata Chantal

che era destinata/o all'uccisione per scopi alimentari,

con un dipinto di Tiziana Pers, delle misure pari a quelle dello stesso
animale.

Letto, accettato e sottoscritto,

M. Rosa Zanier

Trivignano Udinese 13 aprile 2021



Tiziana Pers



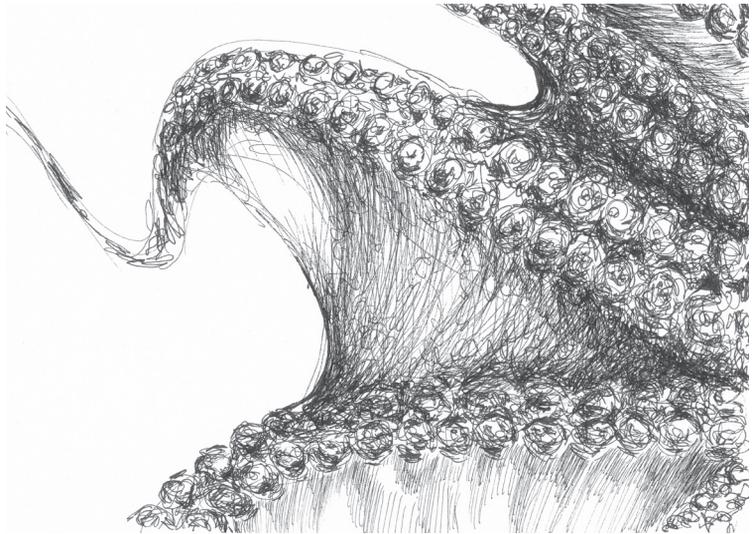
*La línea interrumpida
_ el toro Tame, 2018
grafite e inchiostro
su carta cotone, cm
28 x 38*

La línea interrumpida _ saltó la barrera, 2018 grafite e inchiostro su carta cotone, cm 28,5 x 38,4





ART _ HISTORY / Donnalucata / Scorfano, 2021, cm 14,8 x 21, china su carta cotone, courtesy l'artista e aA29 project room



ART _ HISTORY / Donnalucata / Polpo, 2021, cm 14,8 x 21, china su carta cotone, courtesy l'artista e aA29 project room

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

IL TEATRO E ALTRI ANIMALI DI OLIVIERO PONTE DI PINO

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

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

Scabia 2021, 205

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

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

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

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

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

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

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

[Campo, Serena 2020, 50]

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

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

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

[Roussange 2021]

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

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

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

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

Il paradosso del tragico

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

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

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

[Lévi-Strauss, Eribon 1988, 193]

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

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

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

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

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

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

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

61. le pecore vengono macellate, scuoiate e sventrate.

62. le capre vengono macellate, scuoiate e sventrate.

63. i maiali vengono macellati e sventrati.

64. i manzi vengono macellati, scuoiati e sventrati.

[...]

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

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

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

[Nitsch 1978]

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

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

[Castellucci 2001, p. 271]

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

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

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

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

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

Il paradosso filosofico: l'uomo è un animale?

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

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

[Descola 2021, X]

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

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

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

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

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

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

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

I paradossi del coyote

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I paradossi del diventare animale

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

Nei racconti di Kafka

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

[Lévi-Strauss 2008, 357]

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

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

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

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

[Deleuze e Guattari, 2010, 64]

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

Il paradosso ibrido del (cuore di) cane

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

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

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

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

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

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

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

[Cuscunà 2021]

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

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

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

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

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

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

[Homeric 1997]

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

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

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

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

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

[Bartabas 2020, 61-63]

Il paradosso degli animali domestici

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

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

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

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

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

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

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

[Pasquini 2009]

Il paradosso del *pet*

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

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

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

Il paradosso dell'animale che cura

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

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

[Garzella 2016]

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

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

[Animali Celesti Teatro d'Arte Civile]

Paradossi del primo e del secondo tipo

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

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

[Agamben 2002, 29]

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

Il paradosso della prevedibilità

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

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

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

[Romeo Castellucci in Ponte di Pino 1995, 154]

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

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

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

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

[Pirillo 2010]

Il paradosso della reversibilità

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

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

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

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

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

[García 2005]

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

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

Il paradosso della denuncia

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

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

[García 2005]

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

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

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

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

Il paradosso dell'intervista al piccione

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

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

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

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

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

Giuliano risponde spiegando perché non è strano.

NICOLA E allora di te cosa pensa il piccione?

GIULIANO Chiedilo a lui.

NICOLA Al piccione?

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

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

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

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

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

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

[Kepler-452 2018, 18-19]

Il paradosso della farfalla

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

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

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

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

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

[Kustow 2005, 167]

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

Il paradosso dei diritti

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

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

Il teatro natura

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

Queste presenze possono tuttavia essere integrate nel flusso del lavoro:

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

[Bramini 2015, 167]

Il paradosso della realtà virtuale

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

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

[Nicolò e Casagrande 2021]

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

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

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

[Morizot 2020, 140]

Era caccia ed è già teatro.

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

Pirillo A. 2010

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

Ponte di Pino O. 1995

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

Ponte di Pino O. 2013

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

Ponte di Pino O. 2021

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

Porcheddu A. (a cura di) 2014

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

Quammen D. 2020

L'albero intricato, Milano: Adelphi.

Regan T. 1990

I diritti animali (1983), Milano: Garzanti.

Roussange G. 2021

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

Scabia G. 2011

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

Scabia G. 2021

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

Sgorbani M. 2013

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

Singer P. 1987

Diritti animali, obblighi umani, Torino: Gruppo Abele.

Singer P. 1991

Liberazione animale, Milano: Mondadori.

Taviani F. 1986

"Macello ovvero La mossa del cavallo. Come i media

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

Vallortigara G. 2021

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

Von Frisch K. 1927

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

Von Frisch K. 2012

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

Wietz H. 1974

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

Patrick López Jaimes (Città del Messico, 1983) è artista visivo, fotografo, architetto e antispecista. Il suo lavoro si concentra principalmente sul territorio, sulla dicotomia naturale/artificiale nelle sue diverse interpretazioni e sull'analisi dei concetti di potere, controllo e dominazione. Le sue opere esplorano i modi in cui occupiamo, leggiamo, edificiamo e trasformiamo gli spazi attraverso una lente ambientale, sociopolitica e mediatica. Pur essendo prevalentemente fotografico, il suo lavoro include mappe, ricostruzioni digitali, illustrazioni e interventi su immagini e video. Ha ricevuto due volte la borsa nazionale FONCA (2012-13 2018-19), la borsa SACPC per progetti culturali (2021), 2° premio a Plataforma Puebla 2019, menzione d'onore al Premio IILA Roma (2013), e selezionato alla XVIII Biennale di Fotografia (Messico, 2018), Artemergente 2012 & 2017, fra gli altri. Il suo lavoro è stato esposto in Messico,

Spagna, Italia e El Salvador in sedi come Polyforum Siqueiros (Città del Messico), Museo d'Arte Contemporanea Roma (Roma, Italia), Casa América (Madrid, Spagna), Centro de las Artes de N.L. (Monterrey, Mex), Centro Cultural Estación Mapocho (Santiago del Cile), Biblioteca de México José Vasconcelos (Città del Messico), Museo Internacional del Barroco (Puebla, Mex). È stato anche pubblicato su L'architecture d'aujourd'hui (Francia), Baumeister (Germania), Arquine (Messico), C3 magazine (Corea del Sud), Menelique (Italia), fra gli altri. Nell'estate 2021 ha partecipato alla residenza per artisti presso NAHR in Val Taleggio in Italia per ricercare e sviluppare il suo progetto ANIMAL. Nel novembre 2021 ha inaugurato la sua prima mostra personale ANIMAL al Museo Taller Erasto Cortés di Puebla, con un public program che vedeva la partecipazione di gruppi di attivisti locali, filosofi e pensatori.

MACELLAZIONE UMANA
DI PATRICK LÓPEZ JAIMES

umana

/u·mà·na/

Che mostra un senso di indulgenza
o di solidarietà

–

*La natura specificamente grafica
di alcune delle attuali tecniche
di eutanasia animale, sebbene
tecnicamente umane, potrebbero
essere considerate esteticamente
offensive per il pubblico generale*
– *Impacting Animal Welfare*
(*animal industry pamphlet*)

–

Tra gli apparentemente infiniti modi in cui l'umanità esercita il proprio dominio sugli animali non umani, cercando allo stesso tempo di nascondere davanti agli occhi di tutti, il termine "umano" è comunemente usato per descrivere una serie di criteri di macellazione *compassionevole, gentile e delicata* degli animali da fattoria. Insieme alle leggi AG - GAG, pensate per ostacolare il processo investigativo e la normalizzazione della violenza attraverso un ampio uso di eufemismi e di termini tattici, questa attenta selezione di parole mira ad aiutare il consumatore a evitare agilmente di affrontare la scomoda verità di quelle pratiche "esteticamente offensive".

Dietro i muri fisici e mentali dell'industria animale (un linguaggio architettonico che già di per sé tende a nascondere alla luce del sole e tende a mescolarsi con un qualsiasi paesaggio industriale suburbano), una pletera di strumenti vengono impiegati per tagliare, perforare, aspirare, pulire e raccogliere i prodotti di questa ingegneria dei corpi. Questo di fatto è il fine ultimo delle pratiche "umane": il taglio netto della pelle di un animale allevato avrà un prezzo più alto, la carne di un bovino giovane risulterà in un filetto più tenero, capace di accontentare alcuni palati meglio dei duri muscoli di un individuo più vecchio; il cor-

po di un animale “felice e in salute” darà un sapore più prelibato “uccidere più unità ma garantire il loro benessere fino al momento in cui le ammazzi” sembra dire l’industria ai suoi impiegati, perpetuando la lezione di Temple Grandin.

Sempre più veloce, sempre più efficiente: in questa macchina come nella marcia inarrestabile della morte, rifiuti, fluidi corporei, operai (spesso poveri e illegali loro stessi) sono spinti oltre i limiti del proprio corpo per riuscire a uccidere quanto possibile preservando il prodotto finale e assicurando il maggior margine di profitto possibile.

Con un tasso di successo legalmente accettabile (ma non applicabile in pratica) del 95-98%, il processo di macellazione umana prevede lo stordimento dell’individuo per mezzo di strumenti elettrici, chimici o di un colpo di pistola, seguito dal taglio dei principali vasi sanguigni o l’inserimento di una barra nella testa per indurre la morte per dissanguamento, soffocamento o distruzione del tronco cerebrale. Dopo lo stordimento e/o dissanguamento, li operatori possono procedere con la lavorazione dell’animale probabilmente ormai incosciente, un processo che, a seconda delle specie, può includere la dissezione del corpo, la rasatura del pelo, la spennatura, il disossamento, l’abbrustolimento, il

risciacquo, l’eviscerazione, la rimozione di testa, coda e gambe e infine la partizione del resto del corpo. Fra i molti strumenti utilizzati vi sono una serie di dispositivi per lo stordimento (pistole, martelli e pinze), diversi tipi di seghe, coltelli, lame, stimolatori elettrici, rondelle, lacci e cavi.

Chi è che li progetta?

Qual è il valore di una vita?

Un foglio di calcolo (FC), un imprenditore (I) e un designer d'industria (D) entrano in una sala riunioni:

Quindi, come la risolviamo?

D: Se aumentiamo il RMP della cesoia idraulica, potremmo portare la media da 1.100 a 1.200 teste all'ora

FC: I numeri sembrano buoni

D: Dovremmo anche alzare il limite massimo della pressione, e la macchina peserà 2 kg in più

FC: Restano comunque buoni

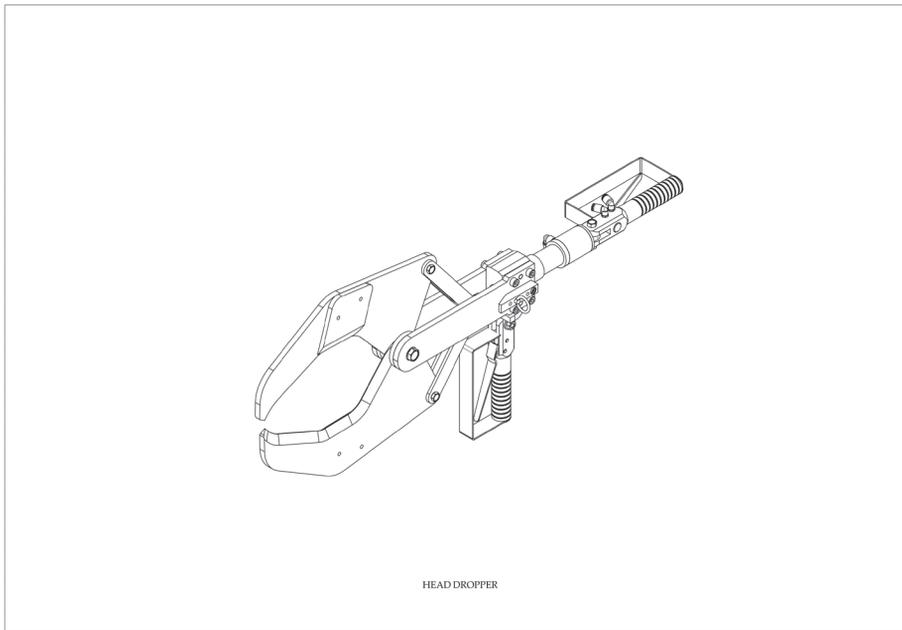
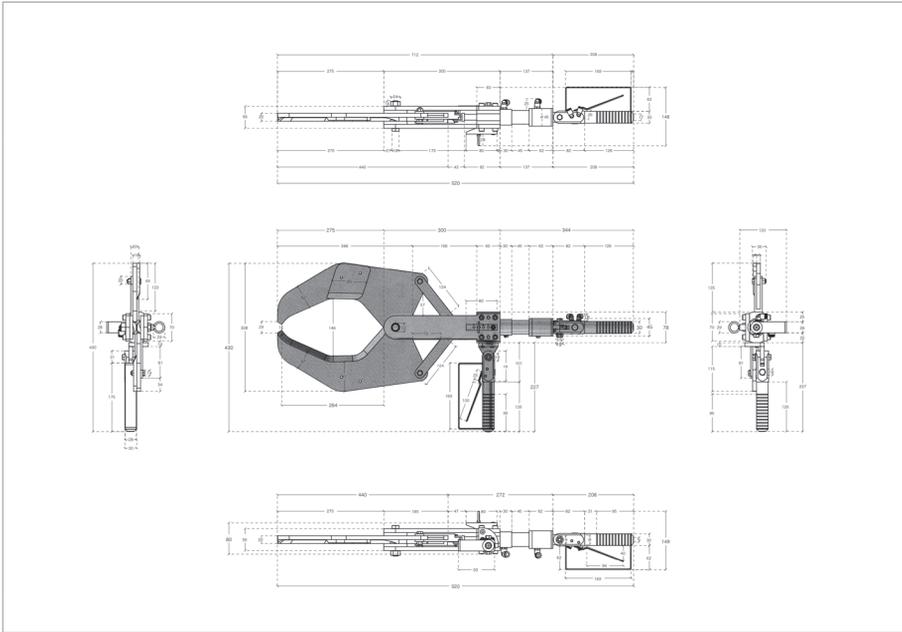
D: A causa del peso e della vibrazione continua, l'uso prolungato potrebbe causare danni permanenti all'operatore

I: Va bene, ma si tratta di 2.400 unità in più a persona al giorno

D: ...

I: Facciamolo

D: Sì signore



HEAD DROPPER

Tool description

Featuring optimum handling and maneuverability, the head dropper is a hydraulically powered machine designed to easily and quickly sever the head from the body of killed pigs, piglets, boars, cows, calves, bulls, sheep, lambs and goats.

Features

- Fast: a single operator can sever up to 1200 heads per hour
- Robust stainless steel construction for ease of blood cleaning and sanitation
- Dual trigger and anti-tie down controls for operator safety
- Pneumatic trigger for trouble-free operation
- Meets international requirements for safety and hygiene
- Greaseable pivot points for extended life

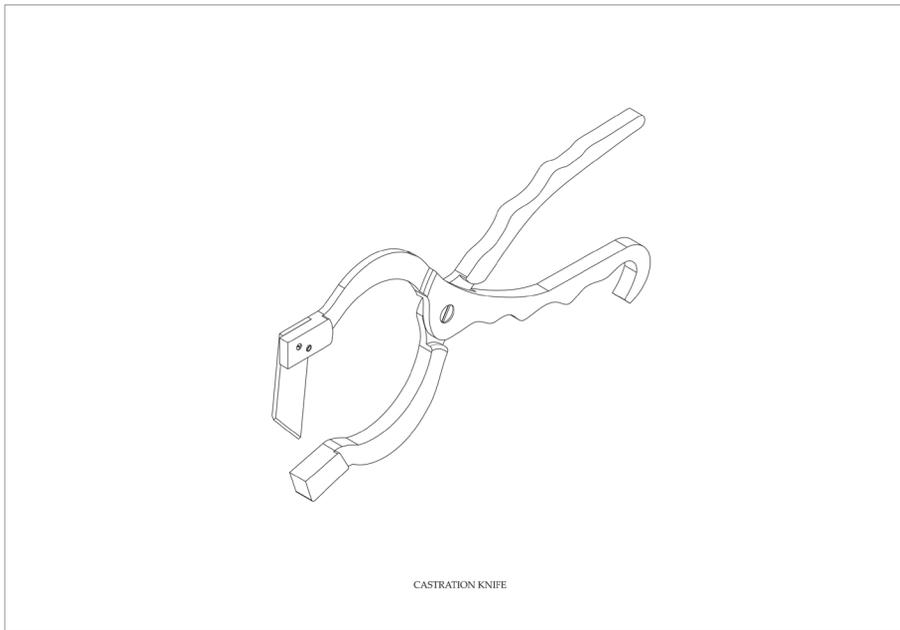
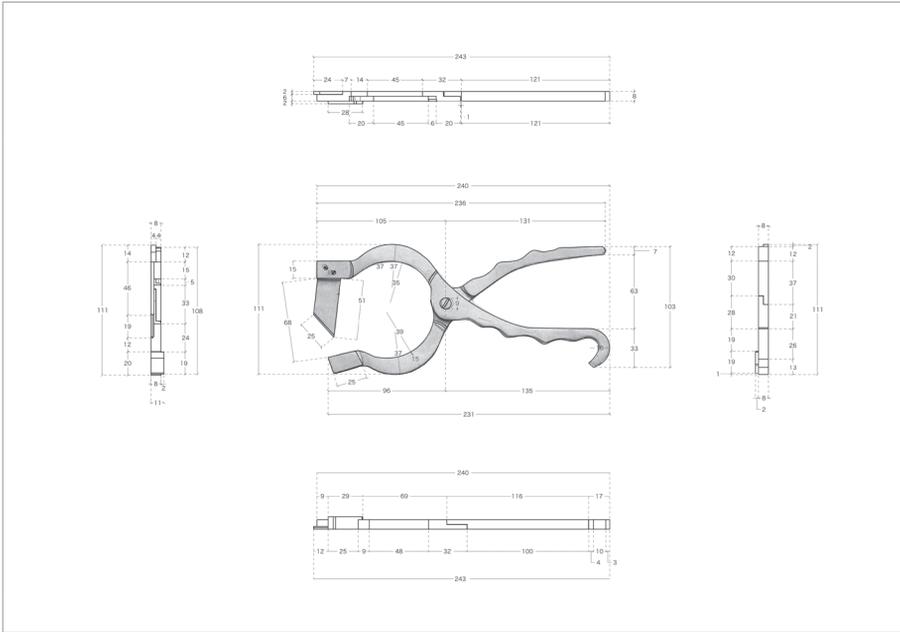
WARNING

NEVER PLACE YOUR HAND OR ANY PART OF YOUR BODY IN THE CUTTING PATH OF THE TOOL

NEVER ALLOW ANYONE ELSE TO PLACE THEIR HANDS OR ANY PART OF THEIR BODY IN THE CUTTING PATH OF THE TOOL

This is a powerful tool that can cause severe injury and harm. You must instruct operators in the proper use of this tool and to follow the safety procedures and instructions that have been supplied by the manufacturer.

Macellazione umana



CASTRATION KNIFE

Tool description

Castrated bulls can be handled with more ease, and can be grouped with infant cows without danger of uncontrolled pregnancy. Most importantly, customers prefer young castrated bulls' s flesh quality.

Since young castrated bulls naturally grow slower, they can be implanted with a growth promotant.

Examination

The first step in the castration procedure is to examine the scrotum. Two descended testicles should be found. Problems to look out for are cryptorchidism (one testicle is up in the abdomen), and inguinal hernia.

Surgical Castration

The castration knife is an important tool for the complete procedure, as other methods often result in an incomplete castration and will be discounted in the young bull' s price. The knife is used to make a large opening in the skin of the scrotum allowing for an adequate draining. The jaws of the tool shall be opened and the blade placed against the side of the scrotum as high as possible. The jaws are then closed by squeezing the handles from side to side, and the scrotum opened forcefully pulling the tool down and back at a 45 degree angle. Next, testicles should be pulled down and an emasculator tool used to squeeze and crush the spermatic cord.

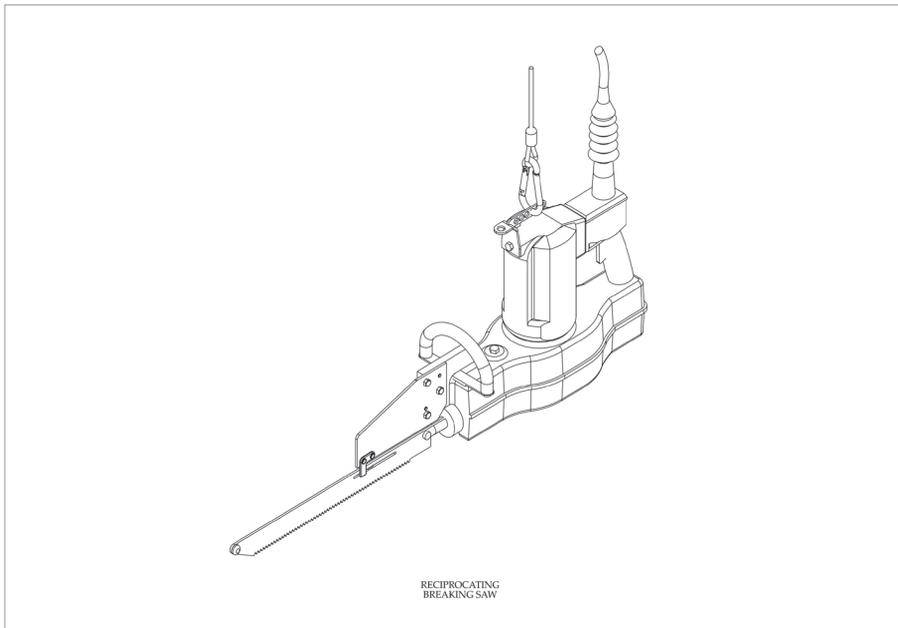
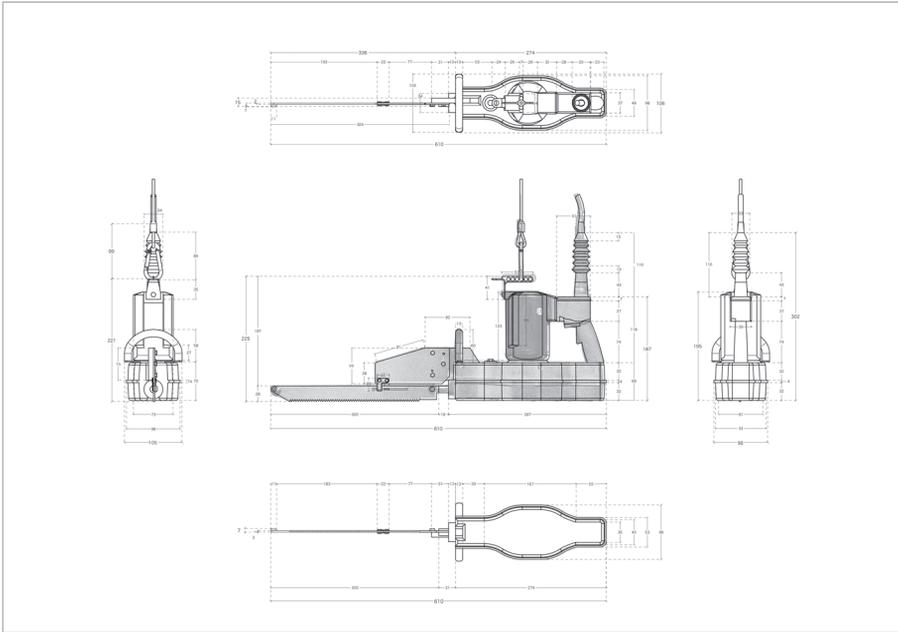
CAUTION

Be careful not to cut your hand or the big vein inside the calf' s leg. Humans may be injured during castration.

- Castrate bulls as young as possible
- Keep an eye on the infant' s mother, as they may become protective
- Place a bar behind the young individual to reduce the possibility of being kicked

DESIGNED FOR

Bulls, especially of an infant age



RECIPROCATING BREAKING SAW

Tool description

Heavy duty, electric powered, comfortable and lightweight, this reciprocating saw is designed for splitting bodies of cows and mother pigs in small and medium slaughtering plants. It is able to cut through chests and shoulders in 3 seconds per body.

The counterbalanced drive system reduces noise and vibration, and the 2.4 HP motor enables to cut through hard bones with ease, making its use smooth and quiet for less operator fatigue.

Maneuverable for cutting in any angle and ideal for cutting forequarters, primal cuts, shoulder and other cow and pig cutting operations.

Motor is double insulated for operator safety.

Specifications:

Stainless steel saw-blade with fine teeth

Spiral cable

Round handle

Filled grease gun

Closed and waterproof

2.4 HP

Voltage 3PH

Weight: 25kg

Also suitable for:

Camels, horses and large mammals

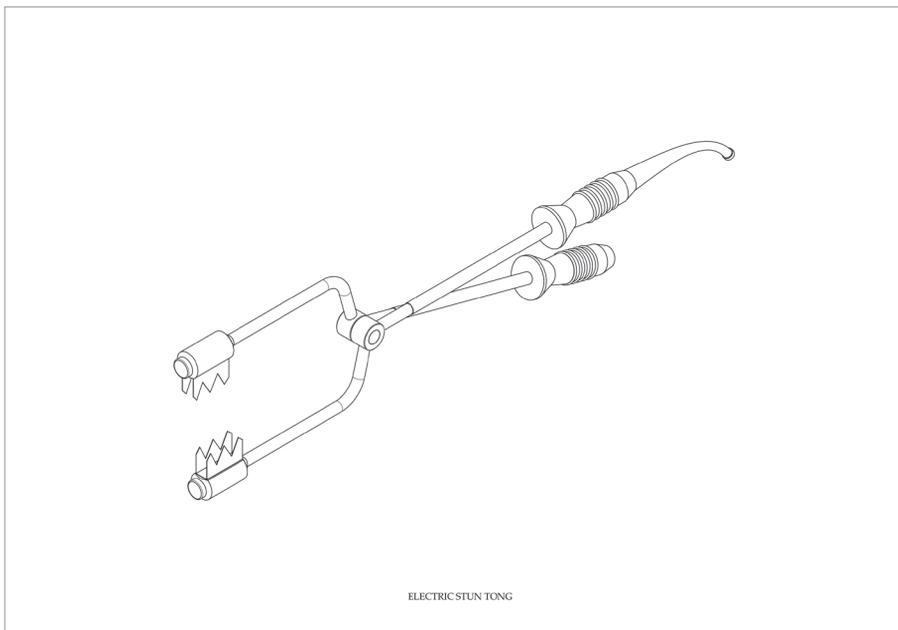
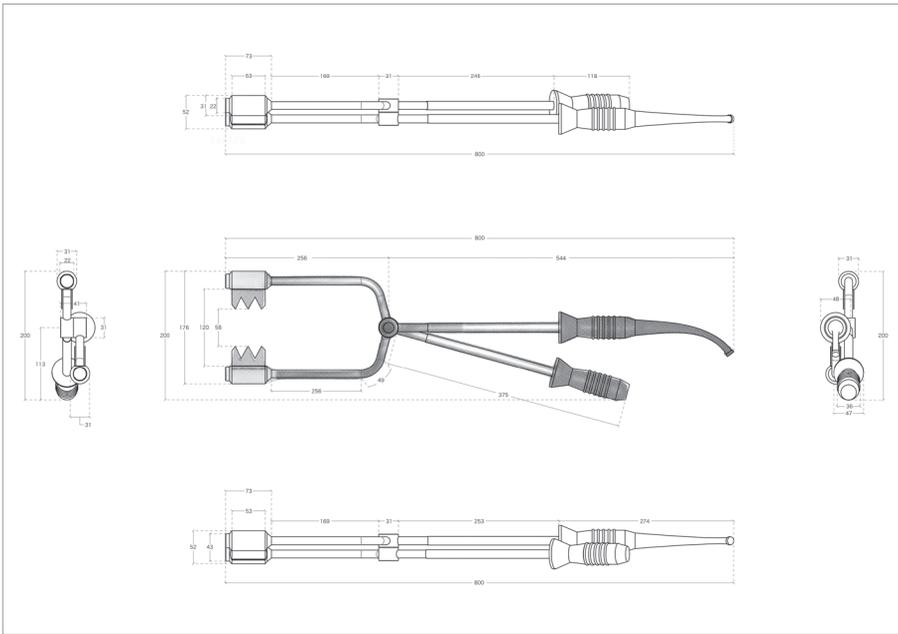
Important!

The breaking saw is a powerful high speed reciprocating tool than operates with 8500 cutting strokes per minute. Due to high speed and power, prolonged use can result in high temperatures.

Hazards and unsafe practice can result in severe personal injury, death or substantial property damage. As this tool is designed for cutting bodies, never place your hand or any part of your body in the cutting path of tool.

Operators must wear protective gloves at all times.

Macellazione umana



ELECTRIC STUN TONG

Tool description

Professional stunning plays a very important role in the slaughtering process.

Cost effective and optimum flesh quality is achieved through a range of electrical stunning with high frequency constant current. Tongs are designed for every animal size and and an efficient yield.

-21 pre-installed stunning programs adaptable for different species as well as for head and heart stunning.

-Remote programming of data sets are possible via a web interface with daily, weekly and monthly statistics.

Electric tongs are made of titanium for sows, and stainless steel for pigs.

-Wide opening for head and heart

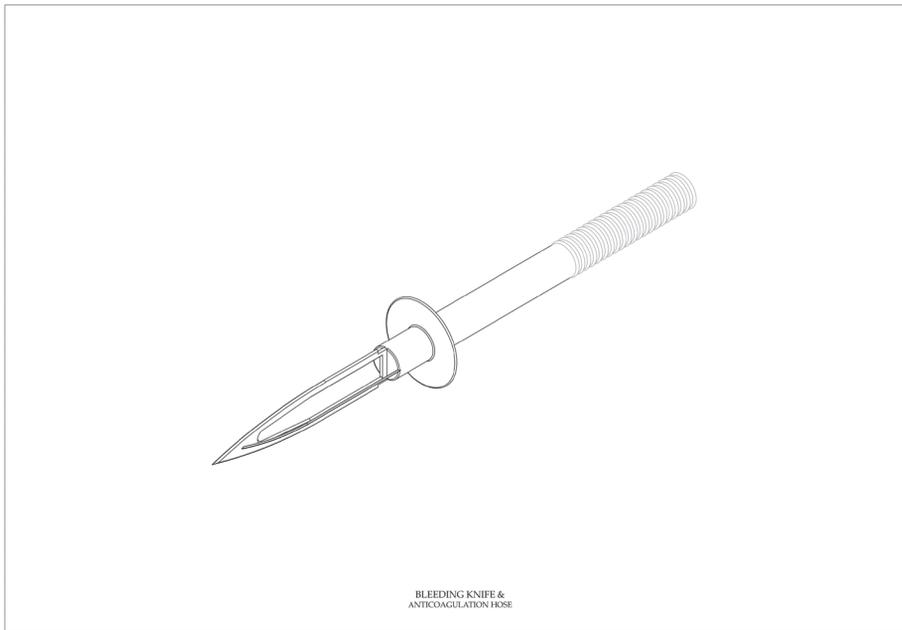
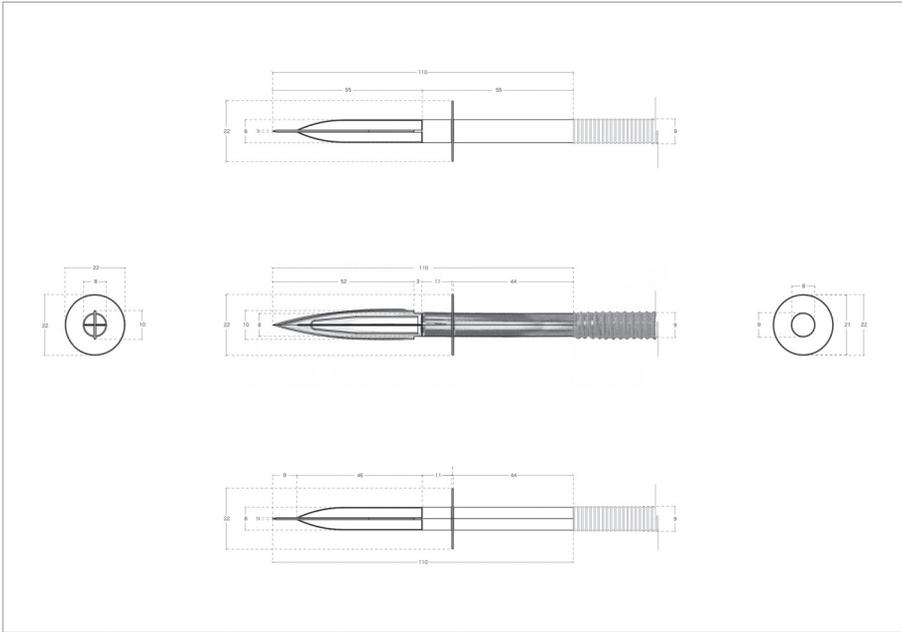
-Optimized angled ergonomics

-Robust pivot joint

WARNING: NEVER USE TOOL ON YOURSELF OR ANY OTHER PERSON

Signs of effective stunning:

Animal collapses / no rhythmic breathing / fixed, glazed expression / no corneal reflex / tongue hanging loose



BLEEDING KNIFE & ANTICOAGULATION HOSE

Tool description

To prevent recovery, an individual must be quickly bled after stunning, causing their death from loss of blood. This is done through the severing of carotid arteries and jugular veins, or blood vessels connected to them.

Available in two sizes, the stainless steel low cost modular bleeding knife is designed to aid the bleeding process and the collection of blood. It can be attached to a vacuum, increasing blood yield. An optional supply tube can be used as a coagulate stopper.

Cows, deer and horses

Bleeding shall be carried out by an incision in the jugular furrow at the base of the neck, the knife being directed towards the entrance of the chest to sever all the major blood vessels arising from the heart. In the interest of good hygiene two knives shall be used, the first to open the skin and the second to sever the blood vessels. This procedure is often referred to as 'sticking'.

Sheep and Goats

Bleeding may be carried out in a similar way as for cows or by an incision made close to the head using a blade at least 120mm long to sever both carotid arteries and both jugular veins, i.e. a cut across the throat. The trachea and oesophagus of animals intended for human consumption must remain intact during bleeding, except in the case of slaughter according to a religious custom. An incision at the entrance to the chest must therefore be used.

Pigs

A knife at least 120mm long should be inserted in the mid-line of the neck at the depression before the breast bone, and the skin raised with the knife point using light pressure and a lifting movement. When penetration has been made, the knife handle should be lowered so that the blade is in a near-vertical position, and pushed upward to sever all the major blood vessels which arise from the heart.

Note:

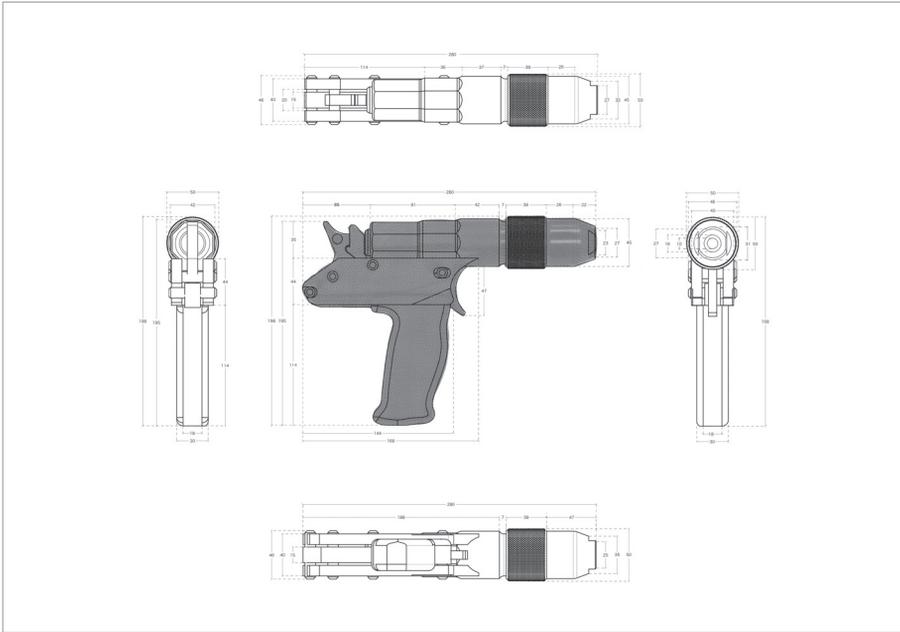
The protection of animals at the time of slaughter contributes to higher meat quality.

Operators should ensure that animals:

- Are provided with physical comfort before killing
- Are protected from injury
- Do not suffer from prolonged withdrawal of feed or water

SAFETY NOTICE

NEVER USE THE BLEEDING KNIFE ON YOURSELF OR ANY OTHER PERSON



.25" CALIBRE STUN GUN

Tool description

The stun gun is a cartridge powered, trigger operated pistol style tool with automatic bolt return.

This bolt device can cause severe and irreversible damage to the brain, and is designed to stun all designed animals prior to slaughter or depopulation. The gun features a rolling block firing mechanism, and is available in penetrative and percussive forms, and standard and heavy duty variants in both .22 and .25 calibre.

Can be used on a range of animals from chickens to large bulls as a reliable tool that can operate on lines up to 450 animals per hour. Special concussion tools are suitable for religious slaughter.

Note:

The protection of animals at the time of slaughter contributes to higher meat quality.

Operators should ensure that animals:

- Are provided with physical comfort
- Are protected from injury
- Do not suffer from prolonged withdrawal of feed or water

Bring the animal into the killing box only when the operator is ready to stun them.

Adhere to the cleaning and maintenance schedules detailed in the instruction manual.

Signs of effective stunning for quadrupeds:

Animal collapses / no rhythmic breathing / fixed, glazed expression / no corneal reflex / tongue hanging loose

Signs of effective stunning for birds:

Uncontrolled, sever wing flapping / no rhythmic breathing / no control over neck / fixed gaze expression in the eyes

Designed for: all kinds of species

SAFETY NOTICE

WARNING: NEVER POINT THE MUZZLE END OF THE STUNNING TOOL AT YOURSELF OR ANY OTHER PERSON

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

Numero 11 • 2021

L'arte per l'altro, ancora (Vol. 2)

a cura di Gabi Scardi, con Valentina Avanzini

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 giugno 2022