

Eleonora Adorni

Il tradimento degli animali

Immaginari umani e corporeità animale nell'esposizione museale di esseri viventi

L'uomo? L'uomo è un collezionista. (D. Pennac)¹

Breve premessa: un resoconto etnografico in un museo del vivente

Il tradimento degli animali. Così potremmo declinare, ai fini di quanto si sosterrà nelle prossime pagine, il titolo del celebre dipinto di René Magritte *La trahison des images* dove, nel cortocircuito percettivo che un'immagine (una pipa) e la sua didascalia (*ceci n'est pas une pipe*) inaugurano, si genera un problema ontologico di vasta portata che potrebbe essere riassunto dal seguente quesito: che relazione sussiste tra oggetto (o, come vedremo nel nostro caso, soggetto) esposto e la sua rappresentazione?

Sarà questa la domanda cardine attorno alla quale ruoteranno le mie riflessioni circa la problematicità di natura etica che luoghi come acquari e zoo – veri e propri musei del vivente – hanno insite nella propria ragione d'essere: esporre una vita, spesso esotica e misteriosa, per farla conoscere a un vasto pubblico tramite la logica primigenia che associa il vedere al sapere (per cui vedere è sapere).

Calando l'asserzione magrittiana nel nostro contesto, un acquario contemporaneo presso il quale ho svolto una ricerca sul campo², cercherò di dipanare quale relazione intercorre tra gli immaginari e i repertori culturali che un animale esposto genera e riverbera all'interno del suo osservatore e dell'animale stesso, inteso come soggettività/individualità carnale rapita dal suo habitat naturale per essere posta in un altrove sintetico che non ha più nessun riferimento con il proprio luogo di origine.

A partire dal materiale accumulato in quella ricerca allargherò

1 Daniel Pennac, *L'occhio del lupo*, trad. it. di D. Ziliotto, Salani Editore, Milano 1993, p. 31.

2 Si tratta della mia ricerca per la stesura della tesi di Laurea Magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia. Colgo qui l'occasione per ringraziare le mie relatrici Sabrina Tonutti e Roberta Bonetti. Molto devo, in particolare, a Sabrina Tonutti che mi ha trasmesso la passione per un'antropologia non antropocentrica.

successivamente il raggio della riflessione all'analisi delle ragioni che portano a decretare come non moralmente sostenibili le pratiche di esposizione di esseri viventi – qualsivoglia siano i fini dichiarati dalle strutture che pongono in essere tali tipi di rappresentazioni – sondando il pensiero di vari autori all'interno del panorama degli *Human-Animal Studies*. Proverò infine a concludere presentando un esempio atipico, ma molto significativo a mio avviso, di rappresentazione animale contemporanea, il *Monterey Bay Aquarium* (California), che permetterà di aprire alcuni possibili sentieri di riflessione circa il futuro di tali esposizioni.

L'occhio panottico: la non reciprocità della visione

In un acquario, come in uno zoo (ma potremmo allargare tale considerazione ad altri contesti di cattività animale a fini espositivi come i circhi, i delfinari, ecc.), la forma di contatto tra il pubblico e gli animali esposti è di natura esclusivamente visiva. L'ingaggio dell'occhio del visitatore è ciò che tali strutture richiedono per la riuscita della performance che sono in grado di promettere: poter osservare comodamente, e magari da punti di vista suggestivi e catalizzatori di forti risposte emotive, sia animali ben noti, ma tuttavia non facilmente visibili in natura, come la foca o il delfino, che animali poco noti se non addirittura sconosciuti. In un acquario-Arca di Noè³ è infatti possibile, in un tour di poco più di un'ora, poter toccare i cinque continenti osservando una moltitudine di specie animali. L'occhio del visitatore diviene quindi lo strumento tramite il quale è possibile fruire della vastità enciclopedica di vita che l'acquario mette a disposizione e, nel medesimo momento, esso struttura il modo stesso in cui gli animali vengono da questi percepiti. Per i geografi culturali Alan Beardsworth e Alan Bryman⁴, in tali contesti, nel particolare modo di osservare gli animali da parte del pubblico si ha un'intersezione tra «*tourist gaze*» e «*zoological gaze*». Il concetto di «sguardo turistico» viene ripreso

3 L'analogia tra l'opera collezionistica presente in zoo e acquari e l'Arca di Noè è presente in Ralph R. Acampora, «Extinction by Exhibition: Looking at and in the Zoo», in «Human Ecology Review», vol. 5, n. 1, 1998, pp. 1-4.

4 Alan Beardsworth, Alan Bryman, «The Wild Animal in Late Modernity: the Case of the Disneyization of Zoos», in «Tourist Studies», n. 1, 2008, pp. 83-104.

da John Urry⁵, che utilizza tale espressione per sottolineare il potere rappresentativo dello sguardo nelle nuove forme di turismo prodotte dalla globalizzazione, ossia da un turismo collettivo, che si sposta per il piacere di visitare luoghi nuovi e che lo fa in gruppo.

In effetti, come ho potuto notare fin dai primi giorni della ricerca, all'acquario non si vedono visitatori solitari o comunque sono un'eccezione: «Nella maggior parte dei casi, le persone visitano lo zoo con la propria famiglia o in gruppo, solo molto raramente da soli»⁶. Il recarsi allo zoo e all'acquario sembra essere un'esperienza da condividere e soprattutto un'esperienza intergenerazionale poiché «se i musei e le gallerie d'arte sono istituzioni fruite da adulti, ciò non accade per gli zoo»⁷.

In strutture che espongono animali, convive assieme allo «sguardo turistico» quello che Adrian Franklin chiama «sguardo zoologico»⁸. Il modo in cui noi osserviamo gli animali, afferma l'autore, è cambiato radicalmente con la modernità che ha reso difficile l'accesso, nel congestionato tessuto urbano, a un'esperienza d'incontro concreta. Lo zoo e l'acquario, in tale ottica, sono divenuti luoghi eletti per antonomasia all'osservazione di una precisa idea di animale: quella associata al mondo selvaggio e non addomesticato dall'uomo⁹. Tale sguardo è già caricato a priori da immaginari animali – per cui lo squalo viene generalmente percepito come animale temibile mentre il delfino come «permeato d'amore»¹⁰ – che rappresentano il frutto di quei repertori culturali che circolano nei media (nei documentari, nei film, nei cartoni animali, ecc.) e nel senso comune condiviso. Esso è quindi uno sguardo mediato dalla cultura propria di un

5 John Urry, *The Tourist Gaze*, Sage Publication, Londra 2002.

6 Bob Mullan e Garry Marvin, *Zoo Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1999, p. 132.

7 *Ibidem*.

8 Adrian Franklin, *Animals and Modern Cultures. A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, Sage Publication, Londra 1999.

9 È qui necessaria una precisazione per quanto riguarda l'esposizione degli animali esotici e selvatici. Se tali animali rappresentano le vere *guest star* di molte strutture contemporanee, dobbiamo esplicitare come l'eclissi che altri animali «reali» (da cortile, da fatica, ecc.) hanno subito nel processo di industrializzazione abbia portato anche specie domestiche a essere esposte in appositi contesti proprio perché non più facilmente visibili nella vita quotidiana. Possiamo quindi osservare come l'etichetta «animale da esposizione» sia in realtà più una costruzione storicamente definita entro cui progressivamente si stanno inserendo specie che fino a qualche decennio fa era impensabile definire come tali.

10 Veronique Servais, «Construire l'esprit du dauphin», in «Terrain», n. 34, 2004, pp. 55-72.

L'altissima delle pinne sono disposte in modo da formare un arco che serve a propulsione. La loro struttura è simile a quella delle pinne dei pesci, ma è molto più robusta e resistente. In alcune specie, le pinne possono anche essere usate per comunicare tra loro.

Quando l'acqua è in movimento, il corpo del delfino si inclina e si muove in avanti. In questo modo, il delfino può nuotare in modo molto efficiente. La sua velocità è di circa 30 km/h. Inoltre, il delfino è in grado di saltare fuori dall'acqua e di nuotare sott'acqua per lunghi periodi di tempo.



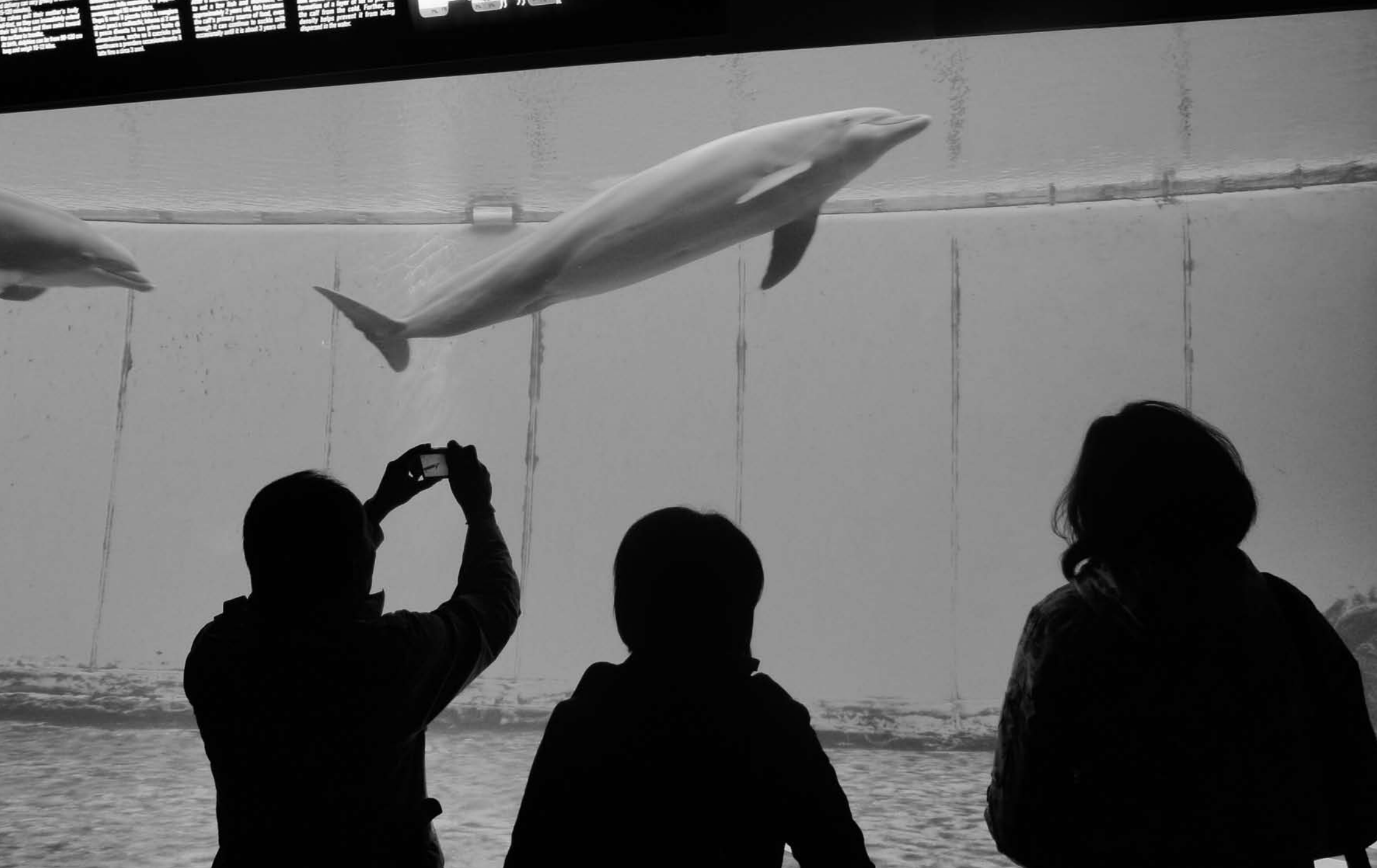
La particolare composizione del latte del delfino consente un crescita veloce e la formazione della grovina di grasso per proteggere dal freddo. Inoltre, la sua densità è molto superiore all'acqua.

La particolare composizione del latte del delfino consente un crescita veloce e la formazione della grovina di grasso per proteggere dal freddo. Inoltre, la sua densità è molto superiore all'acqua.

I DELFINI

The Dolphins

TURSOIPE
Tursiops truncatus
 Delfinone comune



determinato gruppo sociale, ma è anche uno sguardo che affonda le sue ragioni generative in uno stratificato *milieu* storico¹¹, poiché come afferma sempre Franklin «lo “sguardo zoologico” non è solamente un prodotto socio-culturale, ma è anche storicamente determinato»¹².

Si tratta di un occhio, quello del visitatore, che credo sia proficuo definire “panottico” in quanto entrando nella struttura spaziale dell’acquario, esso diviene mezzo scrutatore che tutto osserva e che non viene a sua volta visto dai soggetti osservati. Utile, per avvalorare tale teoria della visione-non visione, è richiamare la struttura della grande *ménagerie* di Versailles edificata nel 1665 da Luigi XIV affinché il monarca, al centro del grande giardino, potesse godere comodamente della vista degli animali che erano distribuiti a raggiera nei vari serragli¹³. Tale particolare struttura, afferma Michel Foucault¹⁴, ha influenzato il concetto di *Panopticon* di Jeremy Bentham, modello esplicativo che il filosofo francese fa a sua volta proprio per illustrare le modalità tramite cui il potere agisce in particolari istituzioni (prigioni, ospedali, istituzioni scolastiche, ecc.) facendo leva sulla dialettica tra vedere e non essere visto. L’occhio panottico è un occhio anonimo che tutto scruta attuando una visione asimmetrica che crea distanza tra sé e il soggetto della visione, che inevitabilmente viene reificato. Foucault eleggeva il controllo panottico a meccanismo di controllo indiretto e quindi fondamento di un potere ancora più efficace poiché capace di «indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura

11 Esula dal tema analizzato in queste pagine ripercorrere le radici storico-culturali che sono alla base dell’esposizione animale contemporanea. Possiamo comunque rintracciare alcune coordinate interpretative che hanno accompagnato tale pratica: 1) fin dall’antichità l’esposizione di animali esotici è stata legata a doppio filo con dinamiche di potere: gli animali, al pari di ebano, avorio e altri oggetti preziosi, venivano scambiati all’interno dei circuiti commerciali in modo da accrescere il potere di chi li possedeva; 2) gli animali hanno funto, con le loro corporeità, da contraltare concreto tramite cui pensare l’alterità. Basti ricordare come nei circhi itineranti europei e nord-americani dell’Ottocento e di inizio Novecento, come nelle grandi Esposizioni Universali, gli animali esotici venivano esposti accanto a *freak* e a “forme di umanità selvatiche” spesso sconosciute, con le quali, per l’occhio dell’osservatore e dell’espositore (impresari, mercanti, collezionisti di rarità, naturalisti, antropologi, ecc.), condividevano una certa “aria di famiglia” che potremmo identificare nel concetto di “animale privo di cultura”.

12 A. Franklin, *Animals and Modern Cultures*, cit., p. 69.

13 Robert Hoage e William Deiss (a cura di), *New Wolds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

14 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.

il funzionamento automatico del potere»¹⁵.

Applicare il concetto di panottismo in una struttura come l’acquario permette di descrivere efficacemente un atto della visione, quello che il pubblico attua verso gli animali, che risulta distanziante e oggettivante. Sguardo, quello tra uomo e animale, che in queste strutture non è mai destinato a incontrarsi poiché come afferma John Berger in un classico testo sull’argomento: «In uno zoo, il visitatore non incontrerà mai lo sguardo di un animale. Al massimo quello sguardo fa un guizzo e passa oltre»¹⁶.

Il filosofo americano Ralph Acampora, inserendosi in quest’asse di critica foucaultiana, trasla anch’egli il concetto di *Panopticon* nel contesto degli zoo coniando il neologismo *Zoöpticon*¹⁷. All’interno di tale meccanismo, la sovraesposizione degli animali porta, per l’autore, a una loro paradossale scomparsa: gli animali sovraesposti alla presenza umana si “desensibilizzano” alla stessa, abdicando ai loro comportamenti specie-specifici come lo stare in allerta. Nel loro apparire placidi invece che istintivamente guardinghi, Acampora rintraccia l’impossibilità di venire realmente in contatto con gli animali (sovra)esposti in una prospettiva fenomenologicamente aperta poiché «l’obiettivo principale degli zoo “naturalistici” è di far sì che gli animali ignorino i loro spettatori umani»¹⁸.

Che tipo di incontro uomo-animale prende allora corpo in strutture come gli zoo e gli acquari? Una zooscopia homo-centrica che vede nel consumo percettivo animale la propria matrice costitutiva. Gli animali esposti sono reificati dal visitatore a *specimen*, modelli chiamati a rappresentare il più fedelmente possibile una determinata specie. Questa deve inoltre apparire inserita in un habitat ben preciso, e, al suo interno, ogni esemplare appare intercambiabile con un altro della medesima specie senza sortire cambiamento alcuno al fine della rappresentazione. Al visitatore non interessa se lo squalo esposto sia un individuo piuttosto che un altro (a parte, come vedremo, nel caso di enfaticizzazione di un “personaggio” particolare, come è

15 *Ibidem*, p. 219.

16 John Berger, *Perché guardiamo gli animali*, in *Sul Guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Mondadori, Milano 2009, p. 28.

17 R. R. Acampora, *Zoöpticon. Inserting the Side of Live Animals Infotainment*, in Michael T. Carroll e Eddie Tafoya (a cura di), *Phenomenological Approaches to Popular Culture*, University Popular Press, Bowling Green State 2000, pp. 151-162.

18 *Id.*, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», in «Society & Animals», vol.13, n.1, 2005, p. 69.

avvenuto per l'orso Knut o per il polpo Paul); egli vuole vedere lo "squalo" nell'accezione derridiana del termine¹⁹.

L'occhio panottico del visitatore, la cui distanza dal soggetto della visione non è destinata a colmarsi, prova inoltre particolare soddisfazione nel cogliere determinate situazioni. Si tratta quindi di occhio *voyeuristico*, sedotto e attratto dall'animale che mangia, che copula, che gioca o che partorisce, da tutti quei momenti di vita animale che sono intimi ma che, nel contesto dell'acquario si possono facilmente osservare, con la certezza di non esser visti, come se si trattasse della famosa porta di Marcel Duchamp in *Étant donnés*, dagli acrilici che diventano "spioncini" sui quali posare l'occhio.

Voyeurismi, pornografia e punti di vista vacanti

Il filosofo Joel Rudinow²⁰ compie una mossa ardita nell'estendere il concetto di *voyeurismo* – condizione psichica di chi prova piacere erotico a spiare persone nude o seminude – a ogni atto in cui una rappresentazione viene consumata da parte di uno spettatore:

Il *voyeur* ricerca uno spettacolo che altro non è che la rivelazione dell'oggetto del suo interesse, qualcosa o qualcuno che dovrebbe essere svelato alla sua ispezione o contemplazione; in tale atto, nessuna apertura o rivelazione reciproca è concessa²¹.

È in questa unidirezionalità dello sguardo umano verso l'animale, da cui l'animale carnale è paradossalmente escluso, che dobbiamo leggere l'interpretazione di Rudinow calandola nel contesto dell'acquario. Gli animali esposti non possono essere toccati, non si può intraprendere con loro nessuna relazione di scambio, possono solo essere guardati in una pratica *voyeuristica* e oggettivante che Rudinow paragona a un atto di aggressione e di invasione. In questa prospettiva, sempre Acampora, propone

19 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2008.

20 Joel Rudinow, «Representation, Voyeurism, and the Vacant Point of View», in «Philosophy and Literature», vol. 3, n. 2, 1979, pp.173-186.

21 *Ibidem*, p. 176.

un'analogia tra zoo e pornografia²², associazione che il filosofo ritiene particolarmente feconda in quanto gli animali che lo zoo propone sono

specimen e come tali sono ritenuti rappresentativi delle loro specie, in particolare di quelle selvatiche ed esotiche, proprio come la pornografia non è una rappresentazione reale della vita degli individui, ma piuttosto un insieme di stereotipi graficamente sedimentati (la ninfa, la seduttrice, la prostituta) dell'erotico o della concupiscenza in generale²³.

La fruizione degli animali in zoo e acquari è inoltre fugace, rapsodica, quasi compulsiva, una relazione destinata a non consumarsi carnalmente come avviene con la pornografia. Suggestivo, sempre sotto questa luce interpretativa, è riprendere quanto affermato da Berger quando tratta la differenza tra "essere nudi" ed "essere spogliati" nel campo dell'arte come nella pornografia:

Essere spogliati è essere se stessi. Essere nudi è essere visti spogliati e, tuttavia, non essere riconosciuti per se stessi. Per diventare un nudo, il corpo spogliato deve essere visto come un oggetto. (La vista del corpo nudo come oggetto ne stimola l'uso come oggetto). Lo spogliarsi è rivelazione del sé. La nudità è esibizione. Essere spogliati è essere senza maschere²⁴.

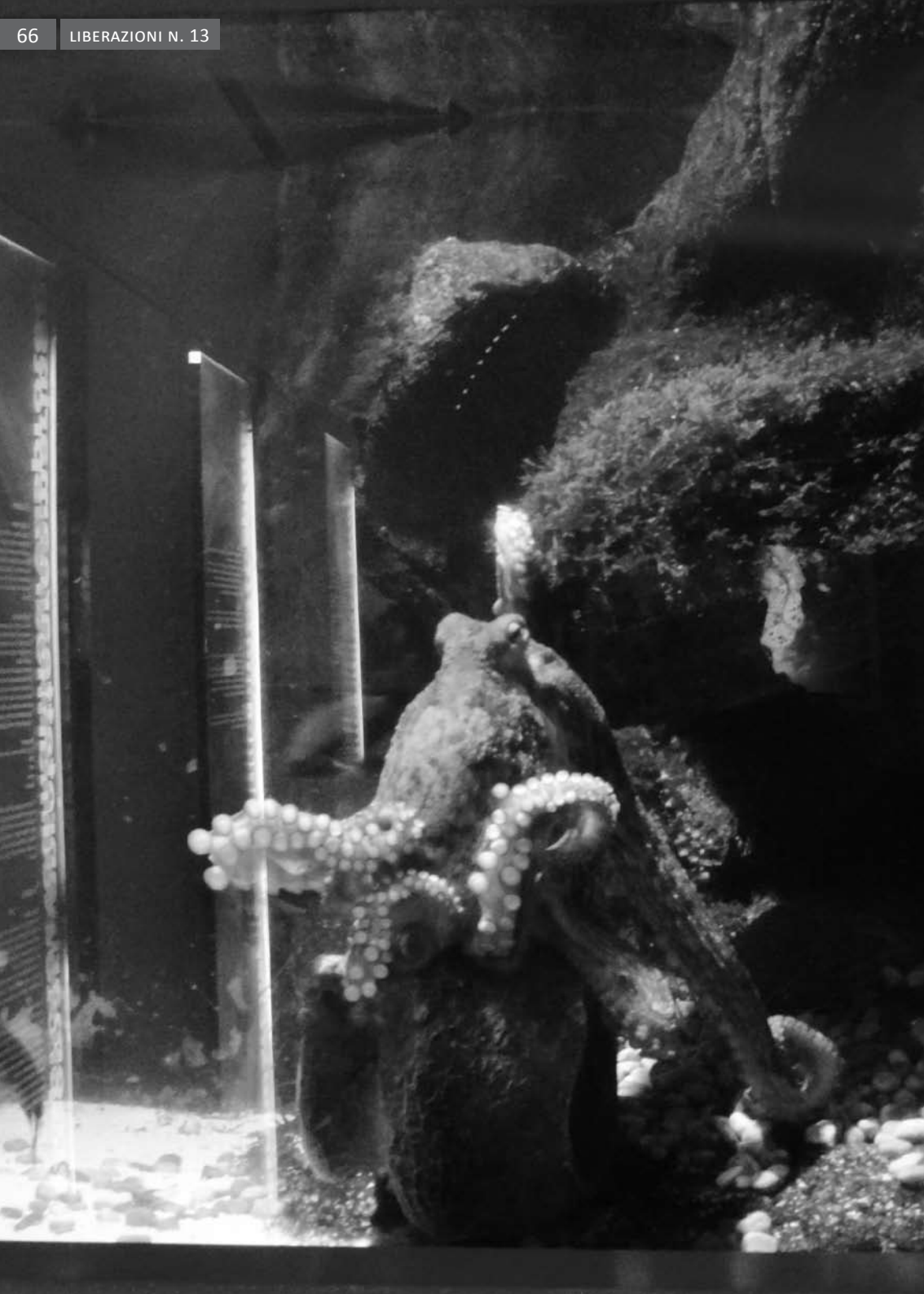
È nel volere vedere un altro spogliato, che nel nostro caso è costituito da un animale selvatico mostrato, che si appaga un bisogno di natura prettamente *voyeuristica*. Berger fornisce come motivazione psichica alla base di tale atto il bisogno di provare sollievo nel vedere che la persona spogliata è portatrice, in fondo, del medesimo corpo dello scrutatore. Osservare nel nostro caso gli animali, ci porta a vedere esseri viventi che, sotto taluni aspetti ci assomigliano ma che, nel medesimo momento, sanno appalesarsi ai nostri occhi anche come alterità profondamente diverse da noi²⁵. Seguendo questo suggestivo paragone dell'esser nudi/spogliati possiamo ritenere plausibile che nel guardare un animale esposto (denudato

22 R. R. Acampora, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», cit., pp. 72-78.

23 *Ibidem*, p. 72.

24 J. Berger, *Questione di sguardi*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 56.

25 In tal senso, i due peni dello squalo maschio – simbolo antropocentrico di una sessualità alla doppia potenza e che all'acquario riscuotevano molti commenti da parte del pubblico – ne sono un'emblematica rappresentazione.



della sua intima dimensione) al nostro occhio venga dato un sollievo più generalizzato e capace di confermare le caratteristiche della specie *Homo* che si radica, così facendo, nella sua realtà solipsistica.

Vanno ora in onda animali grandi e pericolosi

«La cattività è mostrata su un display»²⁶; vi è perciò una sovraesposizione di immagini animali che può essere paragonata a quella che si attua sugli schermi televisivi. Se paragoniamo le vasche dell'acquario a degli schermi, vediamo che ognuna di queste è sintonizzata su un ben preciso canale: il mondo tropicale, l'habitat antartico, il fiume dell'Amazzonia. Ecco come tale aspetto traspare dalle parole di un mio interlocutore, un espositore della struttura:

Penso che la maggior parte dei visitatori passa e va. Si pongono davanti alla vasca come si pongono davanti alla televisione, pretenderebbero quasi di cambiare canale e dire: «Adesso questi pesci li ho visti, quand'è che cambia pesce?». Da questo punto di vista c'è un consumo che non è compatibile, con quello che è l'oggetto, il soggetto più che altro... come le vasche "d'angolo" che solo perché sono vicine a quella dei delfini o a quella degli squali non vengono notate... è forse questo il loro difetto. Cioè difetto, chiamiamolo così! La media del pubblico è questa e non credo ci sia niente di più e niente di meno che uno spaccato delle società²⁷.

Il punto di vista dello spettatore lo possiamo intendere quindi, anche come vacante nel senso di mobile e selettivo. Esso decide dove posarsi e in questa selezione opera un processo di significazione degli spazi che attraversa. Quelle vasche, definite dal mio interlocutore come «d'angolo» costituiscono zone d'ombra che l'"occhio di bue" attivato dal visitatore non illumina sufficientemente. Lì sono esposti i pesci piccoli, quelli poco noti o dai colori opachi, che il pubblico si osserva ma che poi oltrepassa per andare a soffermarsi su quelle vasche che contengono gli animali grossi, conosciuti, gli animali *guest star* della struttura poiché, come afferma

26 R. R. Acampora, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», cit., p. 77.

27 I. B., intervista del 19 novembre 2011.

un altro espositore da me intervistato:

Più una cosa che mostri al pubblico è grande e più piace! Al nudibranco di 2 cm, che è una cosa “pazzesca” per chi ci lavora e se riesci a riprodurlo, il pubblico ci dà solo un’occhiatina [...] poi passa oltre... e magari si ferma davanti al pacu, che è un pesce di acqua dolce, banale, ma che è mezzo metro, bello grosso, con il muso cattivo e probabilmente piace di più!²⁸

Il punto di vista *voyeuristico* del visitatore viene ulteriormente appagato nell’osservare animali di grandi dimensioni, quelli che teoricamente potrebbero essere pericolosi nei confronti dell’uomo (perché anche la pericolosità di un animale è percepita all’acquario come homo-relativa) e nell’osservarli in particolari momenti della giornata, ad esempio quando mangiano. Per quanto riguarda le dimensioni degli animali, esse sono un elemento centrale nel determinare l’*appeal* che essi suscitano nel pubblico. E i questionari consegnati confermano tale visione, mettendo squali e delfini ai primi due posti tra gli animali che il pubblico ha gradito maggiormente osservare durante la sua visita.

Paradossalmente tra gli animali che hanno deluso maggiormente il pubblico compaiono gli stessi squali (nell’ibrida veste di animale *guest star*/deludente) e i caimani. Come motivazione viene addotta la loro dimensione ridotta. Un visitatore ha scritto: «Mi hanno deluso gli squali. Gli esemplari sono cuccioli, così non si è potuto avere un’idea di questo rinomato squalo»²⁹. Stessa motivazione è stata richiamata per i caimani che la didascalia a fianco della vasca identificava come caimani nani di Cuvier, specie di rettile dalle piccole dimensioni, ma che il pubblico, nella maggior parte dei casi, riteneva essere troppo piccola per rappresentare “degnamente” il caimano.

Riprendendo ancora una volta Berger e la sua associazione tra la visione di un corpo nudo e la sensazione di sollievo che ne scaturisce, nel nostro caso possiamo affermare che attraverso uno sguardo *voyeuristico*

28 R. C., intervista del 25 novembre 2011.

29 Le risposte del pubblico che seguiranno mi sono state fornite dai visitatori che volontariamente si fermavano alla fine del percorso espositivo per compilare il questionario che avevo preparato per sondare quali fossero le impressioni circa gli animali esposti che la visita appena conclusa aveva suscitato in loro. In particolare, le risposte circa le dimensioni degli animali sono emerse dalle domande: 1) Qual è l’animale che le è piaciuto maggiormente osservare perché? e 2) Quale animale l’ha delusa di più in termini di aspettative e perché?

l’uomo cerca di misurare, per mezzo di proporzioni e metri antropocentrici, la sua grandezza/piccolezza in relazione a un grande animale fruito in tutta comodità. Lo squalo è percepito sia come un animale grande che come un animale potenzialmente pericoloso³⁰ e questo fa sì che esso sia doppiamente attraente dal punto di vista selettivo del visitatore. Di particolare richiamo, inoltre, è il momento in cui tali animali vengono nutriti dal personale della struttura. È senz’altro percepito dal pubblico nei termini di un vero e proprio spettacolo vedere mangiare gli squali, anche se questo non prevede, ad esempio, l’attuazione di nessuna tecnica di caccia da parte degli animali stessi, come invece, avverrebbe in natura. Nei contesti di cattività, l’atto del mangiare avviene per mano umana (o tramite suoi prolungamenti artificiali) che somministra parti di pesce congelato che all’animale non resta che afferrare, mostrando però – nell’atto di spalancare le fauci – i proverbiali denti. «Per le persone che vengono qui, guardare gli animali quando mangiano è uno show più che vedere la loro bellezza»³¹, afferma uno degli espositori intervistato, parlando di cosa, a suo dire, il pubblico osservava maggiormente durante la visita.

Osservare gli animali mangiare, e in particolare animali dalla nomea assodata di predatori voraci, è allora anch’esso ascrivibile a quella pratica *voyeuristica* di cui si è detto. Randy Malamud³² a tal proposito afferma: «Una delle attività più popolari allo zoo è il momento in cui gli animali mangiano»³³ e motiva tale popolarità affermando che «in maniera molto viscerale, le persone sono sempre state inclini a giudicare i vari animali da cosa e come mangiano»³⁴. Ci riallacciamo così al discorso più generale

30 Interessante, a tal proposito, è notare la discrasia che vige in acquario tra gli immaginari del pubblico e quelli degli espositori in materia di squali. «Stamattina ti ho vista immersa nella vasca degli squali per le operazioni di pulizia. Che sensazioni provi quando ti immergi con loro?», chiesi a C. B., espositrice delle vasche mediterranee e lei rispose così: «Paura no, però rispetto perché quella è casa loro. Paura ce l’avevo quando mi immergevo con i delfini, perché loro venivano, cercavano un contatto, mi picchiavano e io non potevo muovere un dito contro di loro». Intervista del 17 novembre 2011. Quello che è emerso, nella maggioranza dei casi, è che le persone che hanno un rapporto quotidiano “di contatto” con gli animali temono più il delfino, che il pubblico invece associa a un’idea di bontà e di giocosità, piuttosto che gli squali che, se non disturbati, in acquario come in natura, non aggrediscono l’uomo.

31 L. P., intervista del 20 novembre 2011.

32 Randy Malamud, *Reading Zoos. Representations of Animals and Captivity*, University Press, New York 1998. Dello stesso autore cfr. anche *An Introduction to Animals in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra 2012.

33 R. Malamud, *Reading Zoos*, cit., p. 231.

34 *Ibidem*.

che sembra sorreggere la pratica espositiva di esseri viventi. Animali da cui ci sentiamo fortemente attratti poiché ci forniscono un contraltare di alterità tramite cui pensare – in quel gioco di specchi e riflessioni che è il processo antropo-poietico – la nostra stessa sessualità, il nostro modo di mangiare, le nostre dimensioni e la nostra aggressività/docilità.

Zoomorfismi: animale e/è libertà

Se pensare gli animali attraverso categorie umane è un fenomeno comune definito antropomorfismo (processo compreso nella più ampia categoria della zoopoiesi), meno comune e di meno facile delineazione è il fenomeno speculare, ovvero lo zoomorfismo, che possiamo comunque definire genericamente come l'attribuzione di caratteristiche e forme animali alla specie umana. Ho cercato di sondare tale proiezione umana nei confronti degli animali, attraverso il quesito finale dei questionari proposti al pubblico con la domanda «Se fossi un animale, quale saresti e perché?».

«Sarei un delfino, ma non bastano certo due righe per spiegare il perché!» ha scritto un visitatore dopo aver meditato qualche minuto guardando un punto imprecisato del foglio che aveva sottomano; e un altro: «Domanda bella e interessante che meriterebbe più tempo per rispondere, credo comunque che sarei una balena per il profondo rispetto che nutro verso questo grande mammifero». Altri visitatori hanno preferito non rispondere, alcuni anche dopo aver meditato per un tempo sufficiente a scatenare le lamentele da parte del gruppo turistico di cui facevano parte; una ragazza invece mi ha ammonito con dolcezza: «Secondo me hai posto male la domanda, credo che ci sono animali che ci sentiamo di essere e animali che vorremmo essere!» e ha così successivamente risposto: «Sono un cane fedele, sociale, da branco, protettivo, mentre vorrei essere una balena grande, tranquilla, solitaria, ma che può “chiamare” e ritornare tra i suoi simili; vorrei essere inoltre una medusa poiché sembra che nulla la disturbi».

Vediamo ora i principali animali che il pubblico di passaggio nella struttura vorrebbe essere facendoli seguire da alcune motivazioni. Segnati forse dalla visita appena conclusa, la maggioranza del campione avrebbe voluto essere un delfino «perché in assoluto mi ispira un senso di libertà», «perché è intelligente e spontaneo», «perché vorrei essere intelligente

come lui», perché è «intelligente, giocoso, socievole, libero!» e, inoltre, «per viaggiare tutto il mondo e visitare posti sconosciuti». Per finire un bambino ha scritto: «Per nuotare nel mare blu».

Molti visitatori vorrebbero essere un uccello, in modo particolare un'aquila, per «viaggiare libera per il mondo», «per la capacità di volare liberamente», «per vivere in zone poco inquinate dove l'essere umano non ha ancora snaturato troppo l'ambiente» e, per finire, «per volare libera al di sopra del mondo senza pensieri e problemi». C'è chi vorrebbe essere una foca per «nuotare liberamente, volteggiare e perché mi danno un senso di libertà», «perché è dolce e affettuosa e allo stesso tempo socievole e simpatica». Poi a seguire vengono nominati gli animali più vicini, empaticamente, all'uomo, i *pet* che sono associati all'idea di fedeltà.

Ciò che emerge da tali risposte, nonostante siano coincise e poco argomentate, è senza dubbio l'idea diffusa di animale libero: l'uomo (o almeno il pubblico da me considerato) sembra “invidiare” al mondo animale la libertà e la capacità di muoversi attraversando ambienti a noi inaccessibili. Ciò sembra paradossale se pensiamo all'uomo come detentore del libero arbitrio, che si è storicamente rappresentato come l'animale razionale (e libero) per eccellenza. Tale constatazione è stata per me fonte di interrogativi in quanto quello stesso pubblico aveva appena concluso una visita in un acquario: luogo in cui animali e libertà costituiscono due domini oppostivi che si escludono a vicenda. Perché, mi sono allora chiesta, vi è questa profonda discrasia? Che cosa vede il pubblico negli animali esposti? Per semplice logica se un animale è tale in quanto libero (e in quest'ottica la libertà diviene elemento centrale per definire l'ontologia stessa dell'essere-animale) gli animali esposti in un acquario cosa/chi sono, visto che non conoscono la libertà?

Sconfessando Magritte: *ceci est un animal*

Sondati gli immaginari che l'esposizione di esseri viventi veicola nel pubblico, passiamo ora a considerare i soggetti della visione. Tornando alla didascalia di Magritte, *ceci n'est pas une pipe*, la formuleremo inizialmente come *ceci n'est pas un animal* concedendoci però il beneficio del dubbio. L'animale esposto in acquario è davvero un animale? L'obiettivo per cui

tale animale è stato posto dietro un acrilico a rappresentare una determinata specie, come influenza e/o modifica la vita stessa di quel preciso essere vivente?

Dovremmo, per affrontare questa domanda, evidenziare quali sono gli elementi che fanno di un animale reale un animale – ossia dotato di “anima” come già l’etimologia latina della parola suggerisce – (o di una pipa reale una pipa), passando poi a osservare quali differenze sussistono tra esso e un animale esposto (o una pipa disegnata).

Ma bisogna prima di tutto considerare che una pipa disegnata rimane una figura che rappresenta – in modo metonimico – un oggetto, un animale esposto invece deve convivere con la doppia identità di rappresentazione e di carnalità. Anche se un visitatore fruisce l’animale sul piano visuale, cogliendone la sua rappresentazione bidimensionale, questo non deve far dimenticare che esso è prima di tutto un’esistenza soggettiva nella quale convivono emotività, aspettative, bisogni, ecc.

Spingendoci quindi oltre l’invito di Magritte, se noi attaccassimo un apipa “vera” (di legno, con una particolare dimensione, una particolare forma) al quadro in considerazione, quali conseguenze avremmo sul piano della percezione? Quella presente nel quadro ora è una pipa reale e forse il tradimento dell’immagine, di cui parla Magritte, non si compirebbe. Ma se dentro un quadro visse un animale?

La questione della rappresentazione in questo caso si complica notevolmente poiché coinvolge prima di tutto il piano etico: una pipa (ma anche una maschera Dogon esposta al museo etnografico) per evidenti motivi non è un animale. L’esempio di Magritte vorrebbe allora sottolineare che, anche in contesti che espongono esseri viventi, la rappresentazione non coincide con l’oggetto rappresentato poiché essa rimane inevitabilmente un tradimento e un suo simulacro. Oltre a Magritte, nel nostro caso, si aggiunge però l’elemento etico, imprescindibile quando si tratta una condizione del vivente che nello zoo o nell’acquario non rispecchia quella “naturale”.

Per iniziare la nostra disamina proporrò l’analisi di due condizioni, l’essere-come-individuo e l’essere-nel-proprio-ambiente, che credo contraddistinguano l’ontologia di un animale “reale”, fornendo così un contraltare dove collocare gli animali esposti.

Dal singolo al molteplice: l’animale per la specie

Gli animali esposti in acquari o zoo assurgono al ruolo di rappresentare al meglio una precisa specie. Singoli animali diventano *specimen* che illustrano con la loro stessa corporeità le caratteristiche peculiari di un piranha rosso o di una foca monaca. Nasce così «il sospetto: le tigri e le zebre possono esistere nello zoo, o qui risiedono solo “tigri” e “zebre”?»³⁵.

Kenneth Shapiro, a tal proposito, parla di “animale in gabbia” («*caging an animal*») ³⁶, non tanto per definire gli animali che vivono in cattività (un leone allo zoo o un pollo in batteria), ma per descrivere metaforicamente la riduzione di una particolare soggettività a un animale generico che avviene in situazioni precise nelle quali tale soggettività è posta a vivere in

un contesto radicalmente impoverito [...]. Quando pensiamo al leone (o al pollo o al ratto) come a un animale in gabbia, abbiamo perso sia l’habitat specie-specifico del leone che il suo comportamento. Che cosa è allora questo se non l’equivalente della perdita dell’animale stesso?³⁷

In precisi contesti, afferma quindi Shapiro, abbiamo un’inevitabile riduzione dell’animale sul piano ontologico che perde così la propria individualità per divenire un’astrazione, una specie.

Questa riduzione è possibile, in modo primario, perché l’animale in zoo e acquari viene astratto dal proprio habitat, elemento imprescindibile per Shapiro ma, come vedremo, non solo, per definire un animale come individuo in quanto legato a una propria nicchia ecologica attraverso una percezione attiva. Osservando un leone in gabbia noi possiamo – per astrazione – immaginarlo nel suo contesto d’appartenenza, ad esempio il *bush* africano, ma, anche operando tale traslazione, continuiamo a vedere, per Shapiro, un’immagine precostituita e stereotipica di mammifero (nello specifico un felino) e, così facendo, riverberiamo un’idea di tale animale «come un essere generico, che non è fonte né di un’individualità né di un

35 R. R. Acampora, *Fenomenologia della compassione. Etica animale e filosofia del corpo*, trad. it. di M. Maurizi e M. Filippi, Sonda, Casale Monferrato 2008, p. 192.

36 Kenneth Shapiro, «The Death of the Animal: Ontological Vulnerability», in «Between the Species», 1989, p. 189.

37 *Ibidem*.

esser vivente appartenente a una precisa specie»³⁸.

Anche Jacques Derrida si è interrogato, negli ultimi anni della sua produzione intellettuale, sul rapporto quotidiano che intessiamo con gli animali e, a tal proposito, anch'egli sottolinea come la generalizzazione del singolo al molteplice sia un tratto costitutivo di tale relazione:

“L'Animale”, come se tutti i viventi non umani potessero essere raggruppati nel senso comune di questo “luogo comune”, l'Animale a prescindere dalle differenze abissali e dai limiti strutturali che separano, nella stessa essenza del loro essere, tutti gli “animali”, nome che quindi conviene mettere tra virgolette. In questo concetto tuttofare, nel vasto campo dell'animale, al singolare generale, nella stretta morsa dell'articolo determinativo (“l'Animale” e non “degli animali”), sarebbero chiusi, come in una foresta vergine, in un parco zoologico, in un territorio di caccia o di pesca, un terreno di allevamento o in un macello, in uno spazio per l'addomesticamento, *tutti i viventi* che l'uomo non riconosce come suoi simili, prossimi o fratelli³⁹.

Nell'uso (nella «morsa stretta») dell'articolo determinativo «il», Derrida individua la natura egemonica e meramente antropocentrica che attuiamo quando riduciamo la vastità delle forme soggettive animali a una categoria, banalizzante e astratta, come quella di “animale”. In luoghi in cui ci si reca per guardare “l'animale”, quello che lì troveremo esposto sarà allora frutto di un tale sguardo assimilatore e omologante. Scrive ancora Acampora:

Forse la creatura definitiva della presentazione naturalizzata è un artefatto di iperrealità somatologica, un'entità discorporata che si reincarna come replicanti più perfetti del suo sé precedente: ciò che i critici postmoderni chiamerebbero il “falso reale” [*real fake*]⁴⁰.

In tale realtà amplificata – l'iperrealità appunto – dove vige un'accelerazione dell'accelerazione, sottolineerebbe il filosofo Peter Sloterdijk⁴¹, la deindividualizzazione animale è una conseguenza logica e necessaria.

38 *Ibidem*, p. 188.

39 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit. p. 73.

40 R. R. Acampora, *Fenomenologia della compassione*, cit., p. 192.

41 Peter Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia della globalizzazione*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma 2002.



In una fruizione veloce e compulsiva di tali luoghi, l'animale osservato, rappresenta un'immagine «più reale del reale»⁴², ma che paradossalmente non ha più relazione alcuna con il sé presente in natura. Anche nei casi in cui un'individualità animale venga enfatizzata, tale animale diviene “reale” o rimane quello che Acampora definisce «*real fake*», ossia un falso reale?

Prendiamo l'esempio dell'orso Knut dello zoo di Berlino. La sua breve vita corrisponde al periodo di maggior successo, in termini di visitatori, di tutta la storia di quello zoo. Knut, orsetto rimasto presto orfano e allevato dal guardiano della struttura, divenne in pochissimo tempo una star di fama internazionale. Egli non era solamente un rappresentante degli orsi polari, ma era un orso polare ben preciso, non sostituibile con un altro esemplare della stessa specie. Tuttavia, seguendo Shapiro, Knut rimane un esempio di “animale in gabbia”, condizione resa possibile dato dal suo aver vissuto in un ambiente irrimediabilmente impoverito rispetto a quello rappresentato dal suo habitat naturale. Knut, inoltre, rimane un animale fortemente reificato nell'ampia gamma di *merchandising* a lui dedicata nei vari *gift shop* della struttura.

L'identità che gli animali esposti sono chiamati a vivere in acquari e zoo rimane allora fortemente problematica, intrappolata in un limbo che non li fa esseri né “animali reali” né vere e proprie rappresentazioni: se essi rimangono privi di nome, mere presenze, perdono inevitabilmente la loro individualità, ma anche quando questa è “creata” dall'uomo, come nel caso di Knut, essa rimane uno sterile artefatto.

I singoli animali esposti diventano pertanto espressione sineddottica di una gamma più ampia di elementi caratterizzata da precisi comportamenti (tutti i delfini giocano) e precise caratteristiche (tutti gli squali sono voraci), compromettendo irrimediabilmente la ricchezza dell'esistenza animale che si dà anche nelle soggettività individuali e nelle sue idiosincrasie costitutive. Ma gli animali in zoo e acquari per rappresentare una specie vengono, prima di tutto, estrapolati dal loro ambiente naturale per venire posti in contesti artificiali. Essi abbandonano le loro case, i loro nidi, per ritrovarsi in vasche e recinti di produzione umana.

42 Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Harcourt, San Diego 1986, p. 4.

Nestless: l'animale senza casa

La tematica dell'ambiente e, conseguentemente, della sua ricreazione, è un elemento centrale per argomentare alcuni passaggi che riguardano *in primis* gli animali esposti e, successivamente, ciò che i visitatori di zoo e acquari osservano andando in questi luoghi. Dovremo quindi domandarci: in che rapporto stanno animali e luoghi? Animali esposti e vasche di un acquario?

Martin Heidegger, pensando all'essere umano, affermava che l'abitare è il modo autentico in cui è dato all'uomo di vivere nel mondo⁴³. Abitare un luogo, per il filosofo tedesco, non significa occupare uno spazio fisico (ad esempio, alloggiare in un edificio), ma risulta precedente e necessario a ogni atto di costruzione o di coltivazione di uno spazio⁴⁴: io abito è per il filosofo sinonimo di io sono. Dobbiamo ora chiederci: in quale forma abitano il mondo gli animali?

Uno studioso che ha sicuramente apportato una lettura interessante circa il modo in cui gli animali “abitano” l'ambiente, è stato lo zoologo estone Jakob von Uexküll⁴⁵ che già negli anni trenta del Novecento, cercò di distanziarsi dalla prospettiva riduzionista-meccanicista, allora imperante nelle scienze etologiche, per leggere in termini di percezione soggettiva il modo in cui gli animali si relazionano all'ambiente. La mondanità animale, per Uexküll, deve essere letta in modo separato dall'ambiente così come questo appare a un osservatore umano esterno, perché alla nostra sfera percettiva è preclusa la possibilità di entrare nelle *Umwelten* (gli ambienti soggettivamente percepiti) di altre creature poiché

tutto quello che un soggetto percepisce diventa il suo *mondo percettivo* (*Merkwelt*) e tutto quel che fa diventa il suo *mondo operativo* (*Wirkwelt*). Mondo percettivo e mondo effettivo formano una totalità chiusa: *l'ambiente*⁴⁶.

43 Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Gianni Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1990, pp. 96-108.

44 Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, trad. it. di C. Grasseni e F. Ronzon, Meltemi, Roma 2001, p. 134.

45 Jacob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, trad. it. di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010.

46 *Ibidem*, p. 39.

Tra coloro i quali hanno fatto propria la lezione di Uexküll c'è l'antropologo Tim Ingold. Nella sua visione ecologica, essere e ambiente non sono due entità separate, oggettivamente analizzabili in quanto elementi singoli di un sistema, ma sono, già sul piano originario, "imbricati" – intrecciati tra loro in un processo continuo di *unfolding/enfolding*⁴⁷ – in modo inscindibile. Ingold proporre quindi una nuova concezione di ambiente, non più inteso in termini biofisici (la natura che ci circonda), ma un ambiente inseparabile dall'abitare espresso dal concetto di *dwelling*. L'abitare così inteso è capace di evidenziare l'intreccio che sempre sussiste tra organismo ed esperienza di essere-un-corpo in un ambiente determinato.

Considerata tale lettura dell'ambiente come strutturante e qualificante degli individui che in esso sono immersi, pensare alle vasche di un acquario, che seppur ripropongono un habitat curato nei minimi particolari, non potranno mai essere l'ambiente naturale, risulta fecondo per evidenziare la povertà del mondo in cui tali animali sono costretti a vivere⁴⁸.

Kenneth Shapiro a proposito dell'habitat animale scrive:

Quando affermiamo che un animale vive in un certo ambiente, intendiamo che quel particolare habitat è un luogo necessario all'essere stesso di quella determinata specie. La relazione dialettica tra il leone e il suo habitat concorre quindi in modo sostanziale all'essere-leone e l'ambiente diviene allora molto più di ciò che circonda l'animale; esso è ciò che è necessario

47 Con tale coppia di termini – centrali nella riflessione ecologica di Ingold – l'antropologo vuole indicare come viene a essere la "formazione" di un organismo-persona, ossia tramite un continuo processo dinamico di *unfolding* (dispiegamento) ed *enfolding*, (introflessione), secondo un'azione di "imbricamento" relazionale tra soggetti umani e animali.

48 Ecco, a tal proposito, quanto scrive Tom Regan, in *Gabbie vuote. La sfida dei diritti animali*, trad. it. di M. Filippi e A. Galbiati, Sonda, Casale Monferrato 2005, pp. 203-204, a proposito dei delfini in natura e del loro modo di leggere e interpretare il loro ambiente naturale: «[I delfini] nuotano fino a 65 chilometri al giorno; anche quando "dormono" [...]; senza sforzo possono immergersi a più di 400 metri. La vita sociale dei delfini non è meno straordinaria. I delfini non sono creature solitarie; amano invece vivere in piccoli gruppi. I piccoli restano con le loro madri 4 o 5 anni. La maggior parte delle femmine non lascia mai il gruppo originario, mentre i giovani maschi a un certo punto formano un nuovo gruppo [...]. I delfini che hanno lasciato il gruppo originario possono talvolta farvi ritorno [...]. I legami sociali sono così stretti che ciascun gruppo ha forme proprie di comunicazione, comprensibili solo dai suoi membri». Ma ancora, per quanto riguarda i pesci, sempre Regan scrive: «Esperti hanno mostrato che i pesci che vivono in gruppi stabili ("famiglie") si riconoscono a vicenda, sia tramite la vista che tramite l'udito. Si possono ricordare di come i conspecifici si siano comportati in passato e modificano il loro comportamento di conseguenza [...]. In altre parole, i pesci sanno dove sono e dove stanno andando», *ibidem*, p. 102. Tali parole confermano quanto il legame individuo-ambiente sia costitutivo nel qualificare il primo in termini di soggetto realizzato nella propria dimensione esistenziale.

all'animale per essere un membro di quella particolare specie⁴⁹.

La consapevolezza attiva del proprio ambiente che ogni essere possiede diviene elemento costitutivo dell'essere un preciso animale; questa si manifesta, ad esempio, nella territorialità, che non è un mero muoversi su o in un territorio, ma il "possederlo" come parte cosciente del sé.

Per molti animali esposti in zoo e acquari sembra inoltre presentarsi un ulteriore paradosso. L'ambiente nel quale sono inseriti non ha più (o non avrà nel prossimo futuro) un corrispondente reale in natura. Si tratta di quegli animali che appartengono a specie a rischio di estinzione e per i quali tali strutture si pongono come "salvifiche", tentando (nella maggioranza dei casi in modo invano) di farli riprodurre in cattività. Il paradosso si realizza quando tali animali, che in natura hanno difficoltà a sopravvivere a causa dell'intervento antropico sulle loro nicchie ecologiche, trovano negli zoo e negli acquari un altro intervento antropico che assicura loro un ambiente artificiale capace di ospitarli. In tale contesto, gli animali sono preda di una «vulnerabilità ontologica»⁵⁰ non in quanto individui, ma in quanto specie che non hanno più una "casa" né fuori dallo zoo e dall'acquario né dentro tali strutture.

Animali di resina e considerazioni conclusive

All'acquario di Monterey (California) i cetacei esposti (orche, balenottere, delfini, ecc.) sono di resina. Per colore e dimensione rispettano fedelmente gli animali reali che vogliono rappresentare ma, invece che essere immersi in vasche di acqua salata, sono calati dal soffitto, vere e proprie installazioni che si vanno a sostituire agli animali senzienti, in un modo altamente significativo per quella dialettica tra animale reale e «*real fake*» di cui abbiamo detto.

Sono venuta a conoscenza di questo esempio di politica espositiva durante l'intervista con Richard O'Barry, attivista di fama mondiale nel campo dei diritti dei cetacei, che mi ha descritto la struttura in questi termini:

49 K. Shapiro, *The Death of the Animal: Ontological Vulnerability*, cit., p. 190.

50 *Ibidem*.

Non c'è nessun delfino in cattività. Al loro posto vi sono modelli di dimensioni reali di delfini e orche sospesi al soffitto; lungo il percorso espositivo vengono proiettati video di questi animali così come ripresi in natura. L'acquario di Monterey ha previsto anche postazioni esterne con cannocchiali tramite i quali il pubblico può osservare i cetacei nell'oceano. Esso propone inoltre mostre innovative e tutto ciò concorre a rendere la struttura sempre affollata da milioni di persone ogni anno⁵¹.

Tale esempio ci permette di raccogliere le fila delle questioni che abbiamo cercato di dipanare in queste pagine. Se Magritte ci ha indicato l'insanabile distanza che esiste tra un oggetto e la sua rappresentazione, essa risulta ancora più problematica quando a essere esposto (e rappresentato) è un essere senziente che, pur essendo chiamato a fornire un'immagine del suo sé più generico, rimane prima di tutto una soggettività che esperisce e interpreta un mondo che lo circonda.

L'elemento della "vita" che scorre dentro a questi oggetti museali *sui generis* complica notevolmente il nostro diritto/dovere di esporli. Se nell'animale esposto convive allora la duplice realtà di animale reale/*real fake*, perché non proporre in tali strutture un falso, magari d'autore come quelli di Monterey? Un animale finto ma verosimile, capace con le proprie forme e dimensioni (che abbiamo visto essere così importanti per l'occhio del visitatore) di fornire ugualmente un'idea dell'animale in questione? La proposta di Monterey è sicuramente pionieristica in un panorama dove zoo e acquari hanno ancora, nel modo di esporre l'alterità, un forte retaggio di quegli "zoo umani" che circolavano fino a inizio Novecento in Europa e in America, e dove, accanto a scimmie e leoni, venivano mostrati "selvaggi" e *freak*.

Mi si potrebbe a questo punto giustamente obiettare che la scelta del *Monterey Bay Aquarium* è ancora insufficiente per quanto riguarda il riconoscimento di uno statuto morale agli animali non umani: perché esonerare i mammiferi marini e non tutte le specie (pesci, rettili, anfibi, ecc.) dalla pratica espositiva?

Pur condividendo tale osservazione, credo che riportare questo esempio

possa essere proficuo poiché in esso avviene sia un primo distanziamento dal retaggio culturale appena menzionato sia perché, in tale contesto, i diritti di (alcuni) animali sono ritenuti degni di considerazione. La presenza di questi cetacei di resina sembra inoltre evidenziare che, se tali strutture vengono liberate dal peso di esporre la vita, esse possono "osare", avvicinandosi a forme di intrattenimento forse più "popolari", ma comunque efficaci poiché, come ha affermato O'Barry, la struttura è sempre affollata di visitatori. Quel piacere *voyeuristico* che il pubblico esperisce nel guardare gli animali esposti e che i fini "eticamente più nobili" perseguiti da zoo e acquari considerano come un "effetto collaterale" della loro opera pedagogica (educare il pubblico), scientifica (studiare gli animali) e ambientalista (tutelare e sensibilizzare alla tutela dell'ambiente), nell'iperrealtà di Monterey è proposto senza mistificazione. Abbiamo forse segnato l'inizio di un sentiero futuro nel quale la cattività degli esseri senzienti verrà sostituita, come in un *trompe l'oeil*, da altri tipi di rappresentazioni.

Credo, infine, che sia nella carnalità di un essere senziente che dobbiamo interrogare la nostra pratica espositiva e chiamarla alla dura ma necessaria prova dell'etica. Se al *Monterey Bay Aquarium* alcuni animali reali sono stati sostituiti con altri di resina, questo deve essere un primo esempio che sia oltretutto di monito a tutte le strutture, che ancora oggi espongono esseri viventi e si apprestano nei prossimi mesi ad incrementarne il numero nelle loro vasche, a rifiutare di attuare quel tradimento verso la loro, ma anche verso la nostra, natura animale, che per secoli ha oggettivato a merce espositiva.

⁵¹ Richard O'Barry, intervista del 24 gennaio 2012. La storia di Richard O'Barry è particolarmente interessante poiché dopo esser diventato famoso a livello mondiale come l'addestratore di Flipper – il delfino della serie tv americana degli anni Sessanta che ha sancito il mito del delfino buono e amico degli umani – è passato successivamente dall'altro lato della barricata, battendosi in prima linea contro la cattività di tali animali.