

---

Steve Baker

## Sfuggire al Re dei ratti: immagini strategiche per i diritti animali

*Questo testo è la seconda parte del sesto capitolo del libro di Steve Baker, Picturing The Beast. Nella prima parte, pubblicata sul numero 8 di «Liberazioni», l'autore ha introdotto la tematica della rappresentazione degli animali, cercando in particolare di mostrare come le immagini degli animali possano assumere, attraverso i media e nei diversi contesti, significati del tutto differenti. L'uso strategico di tali immagini dovrebbe allora tener conto di questa plurivocità, utilizzandola in modo accorto e consapevole. Nella prima parte, Baker ha anche analizzato la rappresentazione dell'attivismo animalista sui media britannici, mostrando come si sia costruita iconicamente la figura del terrorista animalista.*

### Rifiutare il diniego dell'animale

Il problema non è solo quello di modificare il modo in cui gli animali vengono rappresentati nelle immagini o nei discorsi della nostra cultura, ma anche quello di considerare le modalità solitamente scoraggiate o escluse di pensarli al fine di scoprire quali interessi siano sottesi all'attuale chiusura dell'orizzonte della loro rappresentazione. Un primo esempio è quello del diniego dell'animale. Altrove<sup>1</sup> ho mostrato, rileggendo l'opera di Bettelheim sulle fiabe e quelle di Dorfman e Mattelart sui fumetti di Walt Disney, che esiste una tendenza consolidata a negare gli animali, tendenza che suggerisce che queste storie sono correttamente intese solo quando vengono lette come se non riguardassero gli animali, ma qualcosa di completamente diverso.

In questa terza parte intendo delineare un'altra circostanza in cui è riscontrabile un diniego degli animali. Questa strategia è solitamente utilizzata per screditare l'attivismo animalista, che, come abbiamo visto, faceva capolino negli editoriali del giugno 1990 citati in precedenza: gli attentatori non potevano aver agito in nome degli animali poiché le loro azioni «indicano chiaramente che essi odiano gli esseri umani più di quanto amino gli animali».

Qualcosa di analogo viene suggerito anche da David Henshaw in *Animal Warfare*, in cui viene proposta una ricostruzione assai poco simpatetica del movimento animalista contemporaneo e vengono avanzate accuse, prive

---

<sup>1</sup> Baker fa qui riferimento al quarto capitolo di *Picturing the Beast* dedicato alle narrazioni sugli animali e intitolato «A proposito di Topolino e oltre: narrazione, piacere e animali parlanti» [N.d.T.].

di fondamento, tese a dimostrare che esponenti di spicco delle principali organizzazioni animaliste non amano affatto gli animali<sup>2</sup>. Che ciò sia vero o meno poco importa; quello che conta è il ruolo che questi aspetti giocano nel saggio di Henshaw: scioccare i britannici amanti degli animali per far sì che si domandino come sia possibile che qualcuno parli e agisca in loro nome pur senza amarli.

Questa, ovviamente, è una mossa astuta, perché tale supporto-senza-amore amplifica lo scetticismo anche in altri campi; avanzeremmo, infatti, non poche riserve verso chi affermasse: «Mi oppongo strenuamente al razzismo, anche se personalmente non amo gli stranieri», oppure «Non sopporto le donne, ma capisco che il sessismo è sbagliato». Proprio in quanto garantisce una reazione negativa da parte dell'opinione pubblica, l'attribuzione agli attivisti animalisti di un'avversione per gli animali rappresenta il mezzo più efficace non solo per privarli della simpatia sociale, ma anche per negare che ciò che realmente motiva le loro azioni sia la difesa degli interessi degli animali. In tal modo si sollecita immediatamente l'immaginazione: quali sono *davvero* le loro motivazioni nascoste?

Nel giornalismo tutto ciò è utile a fini propagandistici; rimane tuttavia più sorprendente ritrovare considerazioni simili in uno studio accademico come *Animals and Society* di Keith Tester, in cui l'autore afferma enfaticamente che «i diritti animali non riguardano gli animali». A mio parere, questa affermazione è completamente infondata, ma è comunque istruttivo considerare il modo in cui viene avanzata dall'autore e, ancor più importante, domandarsi che effetto eserciti sulla rappresentazione culturale degli animali. Come ho già detto<sup>3</sup>, la caratterizzazione che questo saggio ci offre dello sviluppo storico di ciò che oggi chiamiamo "diritti animali" è molto spesso sottile, persuasiva e ben documentata, soprattutto quando l'autore descrive i molteplici filoni della riflessione ottocentesca sugli animali. Di segno completamente opposto è invece la descrizione del movimento animalista attuale (che viene fatto cominciare intorno al 1975, con la pubblicazione di *Animal Liberation* di Peter Singer), per lo più presentato come un insieme monolitico; il che consente all'autore di trarre delle generalizzazioni molto discutibili.

Secondo Tester, i sostenitori della causa animalista evitano per definizione di compiere determinate azioni, ad esempio mangiare carne, e disapprovano con forza la caccia, la vivisezione e altre pratiche crudeli verso gli animali. Il problema sta, però, nel fatto che interpreta questi comportamenti come «strategie di evitamento». Tester pensa che questi non siano tanto modi per non rendersi

<sup>2</sup> David Henshaw, *Animal Warfare: The Story of Animal Liberation*, Fontana, Londra 1989.

<sup>3</sup> Baker si riferisce qui al primo capitolo di *Picturing the Beast* intitolato «Dal massacro dei gatti alle mucche felici: storia e *mentalité*» [N.d.T.].

complici delle peggiori forme di maltrattamento, disprezzo e trattamento crudele degli animali nella nostra società, quanto invece delle strategie di *evitamento degli animali stessi*.

La ragione di tale evitamento, secondo l'autore del saggio, deriva dalla necessità ossessiva di procurarsi un'identità forte, chiaramente definita e che trovi espressione, sia pubblica che privata, in un regime di purezza corporea. I diritti animali e l'animalismo funzionano dunque metonimicamente come manifestazione estrema del bisogno sociale di possedere un'identità facilmente comprensibile. Gli animalisti «prendono le distanze da ogni relazione con gli animali e in questo modo conoscono se stessi e si identificano meglio». Essi si oppongono alla crudeltà verso gli animali principalmente «perché essa è un contatto illecito che corrompe l'umanità; un'aggressione che fa violenza al nostro essere umani»:

Si può ridurre l'animalismo ad una forma di evitamento rituale del contatto con gli animali che permette alla società umana di distinguersene nettamente. [...] L'animalismo [è] forse uno dei modi in cui la società trincerava la propria centralità tassonomica distinguendosi dall'animale (trattando gli animali come cose da evitare affinché l'umanità rimanga pura).

Contro tutte le apparenze, la causa animalista si rivela (almeno così crede Tester) un'orribile frode auto-ingannatoria, una forma estrema di antropocentrismo<sup>4</sup>.

E questo non è tutto. Egli sostiene che ciò che gli animalisti fanno evitando gli animali altro non è che il tentativo di espungere o di espellere la propria animalità che considerano come una forma di contaminazione che si aggira furtiva all'interno della loro identità: «Diritti animali e gentilezza verso gli animali sono un prodotto [...] dell'imbarazzo umano nei confronti della propria animalità». Tester collega questo imbarazzo e questa paura per l'animalità a un'avversione e a un'antipatia per gli animali e non ha dubbi che alcune persone possano amare gli animali, ma sostiene che questo non vale per gli animalisti:

Esiste un'immensa differenza tra amore per gli animali e animalismo. Come una volta ebbe ad affermare, a proposito di sé e dei propri compagni animalisti, una figura di primo piano dell'antivivisezionismo: «Nutriamo una profonda antipatia per l'espressione "amante degli animali" [...]. [Questo] è un termine sprezzante come "amante dei negri" [...]». L'amore per gli animali e finanche la simpatia nei loro confronti vengono rinnegati come forme di inclinazione sentimentale. È in realtà perfettamente possibile non provare simpatia per gli animali e tuttavia credere che ad essi vadano accordati diritti inalienabili. Ripeto: i diritti animali non riguardano gli animali.

<sup>4</sup> K. Tester, *Animal and Society*, cit., rispettivamente pp. 178, 188, 44-45 e 49.

Gran parte della discussione di Tester sul movimento animalista si basa su tale presunto evitamento del contatto fisico con gli animali, ma in realtà la sua è un'interpretazione che si fonda su una serie di osservazioni molto limitate. Un solo esempio al proposito sarà sufficiente: la sgradevole citazione a proposito dell'amore per gli animali è tratta da un servizio di «New Society» sui diritti animali, in cui nella frase immediatamente seguente, si poteva leggere che «la maggior parte degli attivisti radicali ammette di prendersi cura degli animali»<sup>5</sup>. Prendersi cura degli animali, anche quando provengono da rifugi invece che da allevamenti o da lussuosi negozi che vendono cuccioli, è qualcosa di difficile da spiegarsi se non si è disposti a toccarli e qualcosa del tutto inutile se vengono percepiti negativamente.

L'aspetto affascinante delle discutibili analisi di Tester è il modo in cui si conformano a certi modi radicati di pensare gli animali, modi che non hanno alcuna corrispondenza diretta né con l'orientamento politico, né con la serietà di coloro che li manifestano. Perciò la distinzione tra amore per gli animali e diritti animali si adegua perfettamente agli editoriali dei periodici popolari, nei quali verrà tradotta nei termini di una contrapposizione tra un pubblico nazionale amante degli animali e un gruppo di pazzi che non rappresenta nessuno e a cui non importa nulla degli animali che sostengono di rappresentare. Il punto in comune è l'insistenza che ai gruppi fuorilegge o emarginati – per il «Daily Express» un «branco di disadattati», per Tester «individui marginali» – non deve essere permesso di controllare i significati di ciò che dicono e di ciò che fanno. L'animale è loro negato: il significato dell'animale sta nel consenso comune, nel buonsenso, o in qualunque forma di interpretazione privilegiata all'interno di determinati discorsi.

La psicoanalisi è un esempio calzante al riguardo. Nel 1917, Jelliffe e Brink pubblicarono un saggio ben argomentato intitolato «Il ruolo degli animali nell'inconscio e alcune osservazioni sul simbolismo teriomorfico in Ovidio». Ciò che è interessante in questo saggio è la relazione strutturale che implicitamente suggerisce esistere tra tre gruppi: gli animali, gli umani che esprimono un particolare interesse per loro e gli altri (tra cui gli psicoanalisti) per i quali si dà per scontata la neutralità, la normalità o l'adeguatezza del loro punto di vista sulla questione. Nonostante l'epoca in cui è stato scritto e il tono *rétro* con cui descrive certi sentimenti, questo saggio nega e disloca l'animale in modi molto affini a quelli che abbiamo appena analizzato. In primo luogo Jelliffe e Brink classificano coloro che esprimono un particolare interesse per gli animali al di fuori della norma:

5 *Ibidem*, pp. 60 e 177. Martyn Harris, «The Animal Rights Brigade», in «New Society», 31 gennaio 1985, p. 170.

Accordare agli animali una considerazione e una riverenza, persino un affetto che i loro impulsi egoistici negano ai propri simili ricorda [...] il tipico atteggiamento nevrotico, non dissimile da quello dei selvaggi [...]. Spesso i nevrotici [...] vedono il mondo umano con sospetto e odio [...] e concentrano il loro affetto e il loro interesse sugli animali in un modo che [...] li rende del tutto ciechi o indifferenti al miglioramento del benessere umano, realizzabile ad esempio tramite la vivisezione, portandoli così a rifiutare con indignazione la necessità della scienza di prendersi qualunque libertà sul mondo animale.

In breve, queste persone sono squilibrate, non civilizzate, infantilmente egoiste e prive del comune buonsenso che assegna agli umani un valore maggiore rispetto a quello degli altri animali. Il motivo per cui sono così fuori norma rispetto ai valori sociali condivisi, proseguono gli autori del saggio, va ricercato nel loro «erotismo insoddisfatto»:

Al contempo queste tendenze si dissimulano con successo sottoforma di simpatia, gentilezza e tenerezza, virtù a cui i nevrotici aspirano ardentemente per controbilanciare le proprie tendenze egoistiche più crudeli; in tal modo il carattere erotico del transfert sugli animali viene occultato efficacemente.

In altre parole, persone di questo genere non comprendono realmente cosa motivi il loro interesse per gli animali, aspetto questo che gli autori descrivono come «espressione inconscia» di una sessualità repressa e, più precisamente, come sostengono facendo ricorso ad esempi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, «di sentimenti incestuosi fortemente repressi verso i genitori». Ancora più interessante è considerare quale sia per gli autori il modo giusto ed equilibrato di concepire il ruolo degli animali:

Essi devono essere, grazie a un utilizzo razionale ed efficace, gli strumenti del progresso umano. Facendone uso la scienza non dimentica certo il servizio sia psicologico che scientifico che in passato il regno animale ha prestato all'uomo [...]. Ogni progresso nel controllo scientifico del regno animale, ogni incremento nell'efficienza dovuto al loro utilizzo, significa libertà dai vincoli ancestrali e simboleggia il controllo crescente dell'uomo sulla propria natura animale<sup>6</sup>.

Ritornando ai sevizi giornalistici del giugno 1990, è ora possibile capire che (come nei saggi di Tester e di Jelliffe e Brink) la distinzione cruciale non è quella tra estremisti fuorilegge e tutti gli altri. Il gruppo pericoloso comprende invece tutti quelli il cui particolare interesse per gli animali può essere rappresentato come deviazione dalla norma: tutti i significati e le intenzioni di costoro vanno squalificati. Essi non parlano “davvero” in nome degli animali; che ne siano

6 Smith Ely Jelliffe e Louise Brink, «The Role of Animals in the Unconscious, with some Remarks on Theriomorphic Symbolism as seen in Ovid», in «Psychoanalytical Review», vol. 4, n. 3, 1917, pp. 258-263 e 271.

consci o meno il loro interesse per gli animali è segno di qualcos'altro (di *qualunque* altra cosa): a vostra scelta, sovversione politica, egocentrismo, sessualità repressa, follia, odio per l'umanità.

Il diniego culturale dell'animale viene consolidato tramite un attacco molto efficace condotto su due fronti: quello del senso comune (nella forma, ad esempio, del discorso giornalistico) e quello della teoria (psicoanalisi, sociologia e molto altro). Ogni tentativo di rifiutare o negare questo diniego sistematico dell'animale deve ovviamente essere considerato come espressione proprio di ciò che intende negare! Siamo in una situazione da comma 22: la possibilità di occuparsi realmente della questione animale è esclusa a priori.

Riconsideriamo allora il diniego in se stesso. Come è possibile che il rifiuto consenta che la simpatia verso gli animali rimanga tale (invece che essere il segno di qualcos'altro di più profondamente represso), psicologicamente o in altro modo, in *quelli che rifiutano*? Dopo tutto il rifiuto stesso ha un significato e l'accettazione compiacente della vivisezione (da parte di Jellife e Brink o della stampa attuale) ci fornisce un indizio di ciò che appunto significa. Ciò che la cultura trova impossibile accettare è che qualcuno possa considerare la violenza sugli animali come qualcosa di talmente inaccettabile da infrangere la legge per cercare di impedirla. Il che non vuol dire che chi parla dall'interno del senso comune sia disposto ad accettare ogni forma di violenza: costoro possono richiedere la cessazione di certe pratiche, ma per via legale. Il loro diniego dell'animale equivale, però, a una carenza di immaginazione, in quanto non considerano (e non riescono a credere che altri possano farlo) *seriamente* la questione. Questa non è una grande scoperta, solo un ulteriore esempio di ordinaria banalizzazione dell'animale.

Nella costruzione di un discorso o di forme di rappresentazione che rifiutino nettamente il diniego e la banalizzazione dell'animale la difficoltà risiede nel trovare il modo per contrastare l'enorme influenza della cultura dominante. Sarà adesso evidente che i ben noti pregiudizi della stampa popolare non rappresentano altro che la punta di un iceberg. L'idea secondo cui l'animale avrebbe meno valore dell'uomo è stata (ed è ancora) parte di molte delle concezioni che definiscono cosa significhi essere civilizzati, come purtroppo confermato da Elaine Scarry in *The Body in Pain*:

Si può tracciare una linea divisoria tra dolore umano e dolore animale, perché la sostituzione del sacrificio umano con quello animale (e l'implicita designazione del corpo umano come spazio privilegiato che non può essere utilizzato nel fondamentale processo di sostanziazione) è sempre stata riconosciuta come un evento centrale all'origine della civiltà<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University

L'idea che la civiltà si fondi sul disprezzo per gli animali – diniego della loro sofferenza e rifiuto di sanzionarla – non è sorprendente. La sfida è concepire modi di guardare gli animali (e anche di parlarne) che li portino con successo nella sfera di quella visibilità che a loro è ordinariamente negata.

## Rappresentazione e cambiamento

Abbiamo presupposto in modo molto arrogante la superiorità dell'uomo; penso che proprio questo sia ciò che dobbiamo cambiare. (Jane Goodall)<sup>8</sup>

In quest'ultima parte affronterò più direttamente le strategie di cambiamento. Chiaramente gli stereotipi sono nemici del cambiamento: perciò se è di vitale importanza contestare le attuali concezioni stereotipate dell'animale, è altrettanto essenziale che non siano sostituite da nuovi stereotipi, da nuove forme di chiusura concettuale. Non esiste un modo ideale per rappresentare gli animali e le forme che in un certo periodo vengono preferite ad altre non dovrebbero mai venir confuse con la realtà. Quanto detto non è scevro da conseguenze sul tipo di visibilità a cui gli animali possono accedere. Il limite dell'idea di un'immagine "positiva", come abbiamo detto, è che essa insiste su una particolare forma di visibilità che inevitabilmente non si discosterebbe dalla rigidità delle forme normative esistenti circa ciò che degli animali può o non può essere visibile. Una volta che la cultura ha stabilito i propri parametri, i suoi significati ideali diventano una sorta di guscio vuoto dell'immaginario di cui ci si appropria per gli scopi più diversi. Un modo più produttivo per procedere oltre potrebbe allora essere quello di sviluppare un gioco imprevedibile di visibile e invisibile, i cui significati sarebbero meno suscettibili di essere ricondotti nelle maglie della cultura dominante.

Le tre strategie che descriverò nei paragrafi successivi sono costruite intorno a questo "gioco" di guardare e non guardare, di ciò che è o non è permesso vedere, mettendo così in dubbio il significato di ciò che stiamo realmente vedendo. Queste strategie non prescrivono come l'animale debba essere visto; esse, seppur con modalità differenti, portano invece l'animale all'interno del campo della visibilità senza inchiodarlo a un'iconografia prestabilita, a

Press, Oxford 1985, p. 148. L'apparente convinzione di Scarry che la sofferenza animale conti meno di quella umana non dovrebbe scoraggiare la lettura di questo saggio che, per altri aspetti, è molto interessante.

<sup>8</sup> Frase pronunciata da Jane Goodall in occasione del programma televisivo «Jane Goodall on Chimp Beach», parte della serie «Nature Watch» trasmessa dalla *Central Independent Television* il 29 maggio 1990.

una familiarità che lo farebbe scivolare di nuovo nell'invisibilità concettuale. Queste strategie non sono una mia invenzione; al contrario esistono da tempo e certamente meriterebbero una maggiore considerazione in quanto sono opportunità preziose per mettere in atto degli aggiustamenti significativi della «politica di rappresentazione dell'animale»<sup>9</sup>.

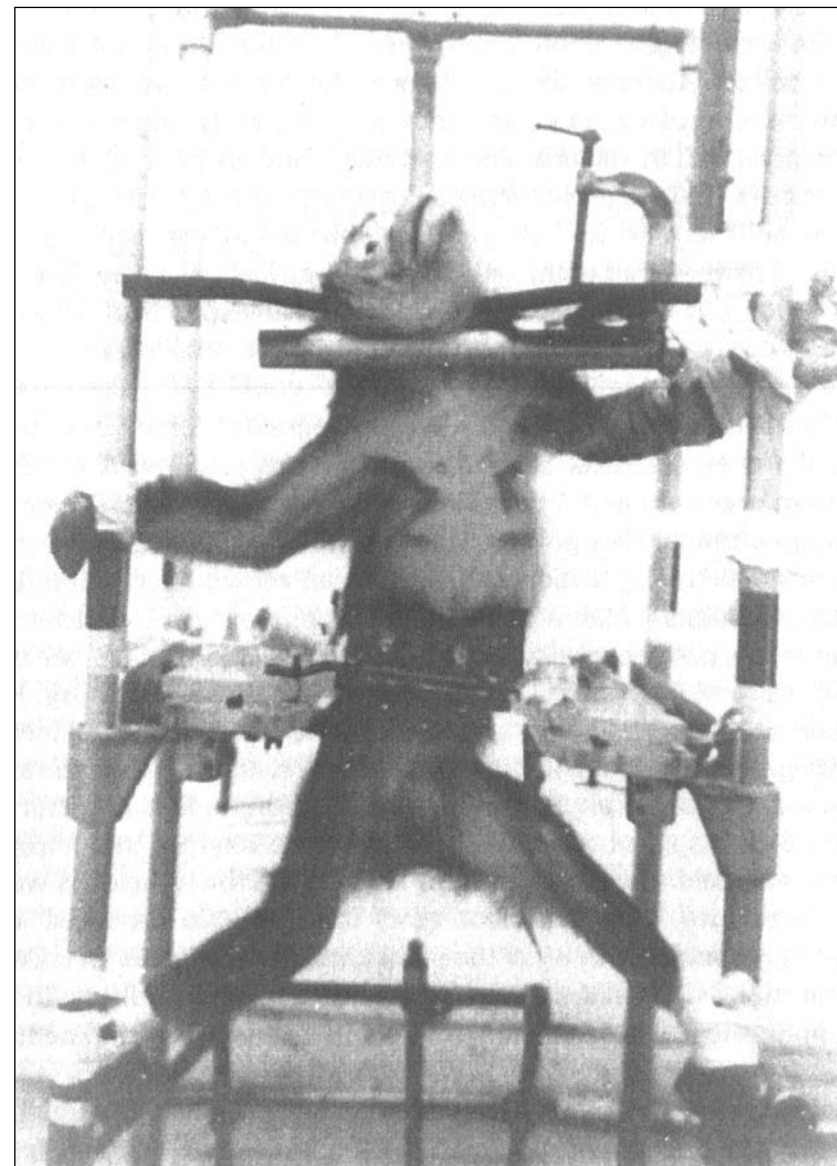
#### a. Rappresentare il non rappresentato

Il posto dovrebbe essere tranquillo, lontano dal via vai di veicoli e delle persone: non ci dovrebbero essere indizi che lì vi si svolgono esperimenti sugli animali. Se l'edificio può essere visto da fuori, le finestre dovrebbero avere vetri opachi (meglio evitare le tende avvolgibili). Il complesso dovrebbe avere un ingresso riservato che deve potersi chiudere in modo sicuro (i cartelli "ingresso vietato" non costituiscono un reale deterrente). Lo scopo è di creare una comunità chiusa in cui il pubblico non ha diritto di accesso. (Linee guida del Ministero degli Interni)<sup>10</sup>

Sono venuti, hanno visto, hanno "rubato" i "vostri" animali. (Scritta dell'ALF, 1991)

Una politica di rappresentazione dell'animale deve necessariamente occuparsi di vedere ciò che non è permesso vedere e di renderlo visibile al pubblico. Non è sufficiente considerare i modi in cui gli animali vengono rappresentati, perché ciò significherebbe, letteralmente, trascurare tutte quelle aree in cui gli animali vengono deliberatamente tenuti al di fuori del visibile (Figura 1). In quella che ad oggi, almeno per quanto ne so, rappresenta l'unica discussione utile sulla fotografia animalista, Tim Phillips ha osservato che la maggior parte delle immagini "rubate" da questo campo del non-rappresentato è di fatto ottenuta legalmente. L'ovvio vantaggio di tali prove fotografiche o filmiche del maltrattamento subito dagli animali, «sia nella caccia, che in laboratorio o negli allevamenti», è che di solito «sono più difficilmente confutabili dei resoconti scritti»<sup>11</sup>.

L'efficacia di tali immagini è stata chiaramente dimostrata dalle notizie apparse proprio nella settimana in cui stavo scrivendo questo saggio. Il direttore e il vicedirettore del circolo «Quorn Hunt» (circolo ben noto poiché frequentato



**Figura 1.** Il potere dell'immagine: la condizione dell'animale raffigurata in questo fotogramma tratto da un video girato clandestinamente portò alla prima condanna negli Stati Uniti di uno sperimentatore con l'accusa di crudeltà verso gli animali (le scimmie erano state deliberatamente menomate) e alla chiusura del suo laboratorio di ricerca comportamentale.

9 L'espressione è di Alex Pott, cfr. S. Baker, «Sfuggire al Re dei ratti: immagini strategiche per i diritti animali», in «Liberazioni», n. 8, primavera 2012, p. 22, n. 8 [N.d.T.].

10 «Home Office Guidelines for the Siting of Vivisection Laboratories» (Linee guida del Ministero dell'Interno per l'ubicazione dei laboratori di vivisezione), documento citato nella *newsletter* di «Peace and Animal Welfare», giugno 1987, p. 4.

11 Tim Phillips, «In focus: A look at Animal Rights Photography», in «Turning Point», n. 17, 1990, pp. 26-30.

dal principe Carlo) erano stati sospesi in seguito alle prove raccolte in un video girato di nascosto dalla *League Against Cruel Sports*, che mostrava le violazioni del codice di regole per il trattamento "umano" delle volpi. In pochi giorni, a seguito dell'ammissione da parte del «Quorn Hunt» che il video non era una contraffazione, il presidente e gli altri quattro responsabili dell'organizzazione rassegnarono le proprie dimissioni; il che rappresentava una risposta imbarazzata e senza precedenti nella lunga storia della caccia. Forse ancor più significativo, e di nuovo conseguenza del video, al «Quorn Hunt» fu vietato di cacciare nei 280 acri di proprietà del National Trust nel Derbyshire e nel Leicestershire<sup>12</sup>.

Gran parte dell'articolo di Tim Phillips, scritto più di un anno prima, fornisce consigli tecnici e pratici per il fotografo animalista. Le sue considerazioni più generali sull'uso dell'immagine come prova costituiscono, tuttavia, un interessante contrappunto all'idea convenzionale di immagine positiva degli animali. Il fattore comune a molte delle foto animaliste più efficaci è il fatto che «non sono piacevoli». Inoltre, gli esempi che prende in esame spesso non sono opera di "professionisti" e frequentemente si tratta di immagini scattate di fretta, in stato di tensione, in situazioni difficili e con scarsa illuminazione: l'estetica dell'immagine non costituisce pertanto una priorità. Per questa ragione, i consigli tecnici che offre non riguardano tanto la produzione di immagini esteticamente riuscite quanto piuttosto, ad esempio, come utilizzare il flash in modo da non disturbare ulteriormente l'animale fotografato. Dunque consigli strategici più che estetici: se, ad esempio, chi si oppone alla caccia si armasse di macchine fotografiche sarebbe più difficile per i cacciatori isolare e attaccare il fotografo solitario, come normalmente accade. Queste considerazioni non potrebbero essere più distanti da nozioni estetiche circa il modo in cui gli animali "dovrebbero" essere visti.

Si potrebbe pensare che un tale uso propagandistico dell'immagine presupponga una realtà semplice che la macchina fotografica può registrare senza ambiguità. Phillips riconosce, però, che in questo ambito la prova fotografica può non essere così diretta come potrebbe sembrare a prima vista e che non sempre è indifferente ai piaceri dello sguardo. Il primo aspetto è

12 Per un breve resoconto degli eventi di questa settimana, cfr. l'articolo «Masters Quit Royal Hunt in Row over Fox Cub Death Video», in «Sunday Telegraph», 3 novembre 1991, p. 1. Più recentemente anche un programma radio della BBC 4, «File on 4» (28 gennaio 1992), ha riportato le dichiarazioni dell'attivista Mike Huskisson circa l'importanza delle immagini videoregistrate come prove: «Avevo l'impressione che il movimento fosse forte perché poteva avvalersi di grandi gruppi in grado di realizzare campagne capaci di influenzare il parlamento e di produrre opuscoli e altro materiale simile. Si potrebbe dire che ci sono sia i generali che le truppe pronte a combattere. Ma da dove vengono le munizioni? Le munizioni efficaci sono le immagini delle sofferenze reali, la loro registrazione per mezzo di video, fotografie e documentari: questo è ciò che ci permetterà di vincere». E alla domanda dell'intervistatore «Quanto pensa che siano importanti i video?», Huskisson rispose: «Sono devastanti. Sono le uniche armi efficaci».

discusso a partire da una fotografia<sup>13</sup> scattata dalla *Central Animal Liberation League* nel 1985, immagine numerose volte riprodotta e che ai tempi divenne una sorta di icona della liberazione animale. In realtà, questa fotografia era stata scattata in un centro dove erano detenuti cani e altri animali nel corso di una ricognizione avvenuta qualche tempo prima del raid in cui questi vennero effettivamente liberati. La registrazione video del raid fu nel complesso meno soddisfacente; l'immagine precedente rappresenta invece la sintesi visiva dell'idea di salvataggio: la sua efficacia propagandistica non fu sminuita dal fatto che non fosse stata scattata al momento della liberazione.

Il secondo aspetto riguarda la questione più complessa dell'accettabilità dell'immagine. Come redattore di «Turning Point», Phillips ammette la necessità di trovare un punto di equilibrio tra la responsabilità di presentare prove spesso raccapriccianti delle violenze subite dagli animali e la consapevolezza che sarebbe controproducente disgustare eccessivamente i lettori con il conseguente rischio che smettano di guardare le immagini e di leggere gli articoli in cui queste sono riprodotte. La "realtà" dell'immagine non conta se è troppo raccapricciante per poter essere tollerata. Questo è un problema comune a molti settori e riguarda, in particolar modo le discussioni intorno alla guerra. A proposito dell'«inferno delle immagini», Paul Virilio ha richiamato un «agire militare ancestrale basato su un'idea semplice: "L'uomo è capace soltanto di una data quantità di terrore"» e ha suggerito che in un certo senso si potrebbe affermare che «la prima vittima di una guerra è sempre la verità»<sup>14</sup>.

Quanto detto è molto importante: la "realtà" non ha uno statuto privilegiato nell'ambito della rappresentazione e anche il contesto più limitato dell'uso dell'immagine come prova è più complesso di quanto normalmente si pensi. Nella gran parte delle immagini delle organizzazioni animaliste l'equilibrio tra vedere e non vedere deve essere giocato a partire dalle immagini di animali che *sono* viste. La reazione di chi guarda deve essere del tipo: «Se questo frammento di prova documentaria è stato portato alla luce, "rubato" dal campo di ciò che non è permesso vedere, quanto ancora rimane invisibile?». È il campo sterminato di immagini non viste che sostiene la maggior parte del peso simbolico e della forza delle immagini che vengono mostrate<sup>15</sup>.

13 Cfr. S. Baker, «Sfuggire al Re dei ratti: immagini strategiche per i diritti animali», cit., Figura 2, p. 28 [N.d.T.].

14 Paul Virilio, «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate nell'inferno delle immagini», in *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, trad. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1996, p. 51.

15 I termini "reale", "immaginario" e "simbolico" sono qui utilizzati secondo il loro senso comune e non secondo quello assegnatogli da Lacan. Sarebbe allettante suggerire che il delicato equilibrio tra vedere e non vedere possa essere pensato come una variazione, o un'inversione, del gioco infantile *fort/da* cui si riferiscono sia Freud che Lacan (un gioco che ha a che fare con la presenza rassicurante e l'assenza dolorosa), ma questa analogia rischierebbe di sollevare più problemi di

Il complesso gioco tra visto e non visto viene utilizzato in tutta la gamma di immagini che testimoniano della violenza subita dagli animali, indipendentemente dal fatto che siano presentate da gruppi quali l'ALF o da associazioni protezionistiche. Anzi, tale gioco è forse sfruttato in maniera più calcolata e più apertamente propagandistica dai gruppi più "moderati". Quando, nel corso della campagna del 1989 per la registrazione dei cani, la RSPCA lanciò il suo primo manifesto, utilizzò una fotografia che ritraeva un enorme ammasso di cani morti per rendere visivamente lo slogan che affermava essere responsabilità del governo il fatto che ogni giorno venivano soppressi un migliaio di cani abbandonati o randagi. Iconograficamente la foto ricordava da vicino (suppongo in maniera deliberata) le immagini familiari e terribili raffiguranti i mucchi di cadaveri umani dei campi di concentramento nazisti; comprensibilmente, quindi, suscitò molte controversie e risultò offensiva agli occhi di tanti. Il secondo manifesto della campagna appariva a prima vista più moderato: si limitava a mostrare un "sacco per il cane" e non il "cane morto" al suo interno<sup>16</sup>. Il fatto, però, di lasciare che fosse l'immaginazione dell'osservatore a raffigurarsi il corpo animale che il sacco celava, negandogli in tal modo l'effetto catartico di una reazione di fronte a una raffigurazione più diretta, rese questa immagine senza dubbio più potente e più orribile di quella precedente.

Le organizzazioni per il benessere animale (o almeno le loro agenzie pubblicitarie) hanno acquisito esperienza in questo campo e ora giocano sulla delicata sensibilità del pubblico britannico con una capacità immaginativa simile a quella di Mickey Mouse quando dirigeva i corpi degli animali del suo improvvisato gruppo musicale nel cartone animato *Steamboat Willie*. Nel 1990, l'*Advertising Standards Authority* ingiunse alla RSPCA di interrompere la campagna pubblicitaria che raffigurava un cavallo morto appeso a un gancio in un macello, poiché riteneva che potesse suscitare «angoscia e repulsione» nell'opinione pubblica. La RSPCA continuò la campagna lasciando uno spazio bianco laddove prima appariva la fotografia del cavallo: l'orrore inimmaginabile del non rappresentato fu preferito alla prevedibile angoscia suscitata dall'immagine originale.

Nel 1991, facendo leva su questa stessa ambivalenza, l'*International League for the Protection of Horses* lanciò una campagna pubblicitaria basata su un'immagine ancora più scioccante. La fotografia utilizzata mostrava un cavallo appeso per le zampe posteriori a un gancio, mentre veniva sollevato

quanti ne potrebbe risolvere. Sul nodo *fort/da* in relazione alla fotografia, cfr. Victor Burgin, «Reading Camera Lucida», in «Creative Camera», novembre 1982, pp. 730-744.

16 Cfr. S. Baker, «Sfuggire al Re dei ratti: immagini strategiche per i diritti animali», cit., Figura 3, p. 31 [N.d.T.].

con un argano sul ponte della nave su cui era stato trasportato dall'Argentina all'Italia, qualche istante prima della morte dovuta alle lesioni riportate durante il viaggio. La didascalia di accompagnamento riconosceva che il lettore potesse desiderare di distogliere lo sguardo dall'orrenda realtà mostrata: «Se non ce la fai a guardare questa immagine, aiutaci a risolvere il problema». In questo caso si riconosceva che non si ottiene granché insistendo affinché lo spettatore "senta il dovere" di confrontarsi con realtà simili e che invece può essere di gran lunga più efficace far leva sulla sua sensibilità. L'immagine documentaria è apertamente e proficuamente utilizzata a scopi propagandistici quando accetta che la "realtà" dell'evento di cui rende testimonianza è meno persuasiva delle sue caratteristiche figurative. Il letterale, il reale è qualcosa di molto più *esile* della sua elaborazione simbolica, sia che avvenga dentro o fuori l'immagine<sup>17</sup>.

## b. Il corpo aperto

La sinistra si indebolisce politicamente quando trascura di prendere in considerazione il valore delle immagini, lasciando che la destra si appropri del campo delle identificazioni simboliche. (Jacqueline Rose)<sup>18</sup>

La causa dei diritti animali non è stata associata, nella storia recente, solo ed esclusivamente alla sinistra. Tuttavia, la preferenza comunemente accordata da entrambe a nozioni come quelle di prassi realistica o di realtà scientificamente verificabile le ha spesso portate a trascurare la potente attrattiva del visivo e del simbolico. Per quanto riguarda gli animali la maggioranza dell'opinione pubblica ne è invece ben consapevole e non è disposta a rinunciarvi.

Gli zoo sono un esempio lampante di quanto appena detto. In *Zoo Culture*, Mullan e Marvin osservano che

la maggior parte degli zoo cerca di educare il pubblico ad acquisire una visione distaccata, oggettiva e scientifica degli animali e del modo in cui vivono nei loro habitat naturali, [ma nonostante ciò] la maggioranza dei visitatori degli zoo non sembra interessata a considerare gli animali da un punto di vista zoologico, ecologico e etologico.

È l'animale «drappeggiato con valori simbolici inadeguati» (per usare le parole di Mary Midgley) che continua ad affascinare e ad attrarre i visitatori alla mostra ritualizzata degli zoo. Il che non giustifica queste istituzioni, ma permette

17 Le due campagne della RSPCA per la registrazione dei cani furono lanciate nel febbraio 1989; quella sul trasporto dei cavalli nel novembre 1990.

18 Jacqueline Rose, «Margaret Thatcher and Ruth Ellis», in «New Formations», n. 6, 1985, p. 5. Roland Barthes e Stuart Hall concordano con la visione di Rose.

di riconoscere che il pubblico accorda maggior preferenza a un simbolismo ricco (anche se basato sullo sfruttamento) rispetto alla mera realtà "scientifica". Il punto di vista di Mullan e Marvin a proposito degli zoo si applica altrettanto bene alla tendenza comune nel movimento animalista a far ricorso alla retorica della realtà; questa rischia di lasciare inalterate le concezioni popolari sull'animale se nega che la sua «modalità scientifica di vedere e comprendere è essa stessa culturale nel senso che non è più vera di altre immagini di animali»<sup>19</sup>.

È certamente importante prestare maggior attenzione agli investimenti simbolici che la cultura popolare mette in atto sugli animali, ma ancora più importante è definire come ciò possa tradursi nello sviluppo di strategie utili a modificare le attuali rappresentazioni culturali degli animali. A mio parere, il corpo animale può permettere di compiere degli importanti passi in avanti in questo ambito. In uno dei pochi contributi specifici sul modo in cui è possibile modificare le rappresentazioni culturali, Laura Mulvey ha osservato che nella maggior parte delle relazioni intra-umane di potere, in cui un gruppo domina su un altro, è presente un modello rappresentativo comune: «Gli oppressi sono associati alla natura (al corpo) e i dominatori alla cultura (e allo spirito)». Questa affermazione ricorda quella di Elaine Scarry secondo cui «il potere si fonda sempre sulla distanza dal corpo»<sup>20</sup>. Lo stereotipo visivo dell'animale si focalizza sul suo corpo e i miei dubbi circa le idee su "come gli animali dovrebbero essere visti" nascono dal fatto che anch'esse cercano di fissare l'immagine del corpo animale in un'immagine della natura, entrambe considerate come riflessi non problematici della realtà. Per questa ragione ritengo che l'immagine del corpo animale dovrebbe essere sottratta al regno del naturale e trasformata in un segno instabile.

Quando il corpo animale è "estratto" dalla mitologia della natura, diventa più evidente l'investimento che la cultura ha operato sul di esso. Una volta che non è più considerato come la sede di un "reale" fissato ma come qualcosa di astratto, concettuale, arbitrario e instabile, il corpo viene riconosciuto con maggior facilità come un luogo simbolico primario: il luogo autentico dell'identità. Affinché le relazioni di oppressione funzionino efficacemente, le immagini del corpo animale e di quello umano devono ovviamente essere tenute separate le une dalle altre: questo è ciò che viene richiesto dall'illusione interessata della superiorità umana. Varrà, allora, la pena di riconsiderare due tipi di immagini che offuscano deliberatamente questa distinzione essenziale, rendendola meno visibile: quelle teriantropiche e quelle antropomorfe.

Il teriantropismo<sup>21</sup> sembra risultare efficace solo se usato come mezzo per screditare o svilire altri individui umani. Attribuendo loro una forma animale (con caratteristiche e attributi bestiali), il teriantropismo opera una violenza visiva, una violenza simbolica, sull'immagine dei rivali o degli oppositori e li priva della loro identità e integrità corporea raffigurandoli non solo come qualcosa di altro dall'umano, ma di *meno* che umano. Il teriantropismo funziona grazie all'idea condivisa sia dalla vittima che dall'oppressore che l'introduzione di elementi animali nell'immagine di un individuo umano verrà compresa e riconosciuta come una degradazione di ciò che è considerato il puramente umano. Nella pratica culturale contemporanea i vignettisti e i pubblicitari usano una tecnica simile allo scopo di denigrare l'altro, la vittima.

Che cosa potrebbe accadere se questa tecnica venisse utilizzata per sovvertire i suoi stessi significati antropocentrici? Questa domanda è, almeno in parte, suggerita da un manifesto del 1990 della *World Society for the Protection of Animals* (Figura 2). La didascalia di accompagnamento, «Le corride cesserebbero se i turisti non vi venissero condotti», è illustrata, con grande efficacia, dall'immagine teriantropica del volto di un giovane turista con un grosso anello infilato nel naso. Il manifesto era stato pensato per essere affisso negli aeroporti britannici, ma sei di quelli da cui partivano i voli charter per la Spagna non accettarono di esporlo. Il direttore di uno di questi affermò che avrebbe permesso l'affissione di manifesti anti-corrida solo se non fossero stati «disturbanti»<sup>22</sup>.

Anche se non voglio ridurre la molteplicità di significati veicolati da questa immagine, ritengo che il suo potere disturbante derivi proprio dal fatto che (contrariamente agli scopi di altre immagini teriantropiche) essa non intende suscitare disprezzo nei confronti dell'individuo raffigurato. La distorsione corporea viene "percepita" in modo così netto, permettendoci tanto facilmente di identificarci, perché l'immagine riprodotta è quella di un umano. Non ci viene mostrato un animale sofferente, ma un umano trattato *come un animale*. Se pensiamo che questa immagine anomala sia grottesca, non è a causa di un'avversione verso l'animale, ma perché ci fa riconoscere l'assurdità dell'imposizione di caratteristiche umane agli animali (imposizione in questo caso rovesciata per scopi retorici). È di scarsa importanza stabilire se questa reazione tradisca sentimentalismo o egoismo. La ferita simbolica aperta sul volto umano che viene raffigurato ci fa scorgere la realtà *non rappresentata*

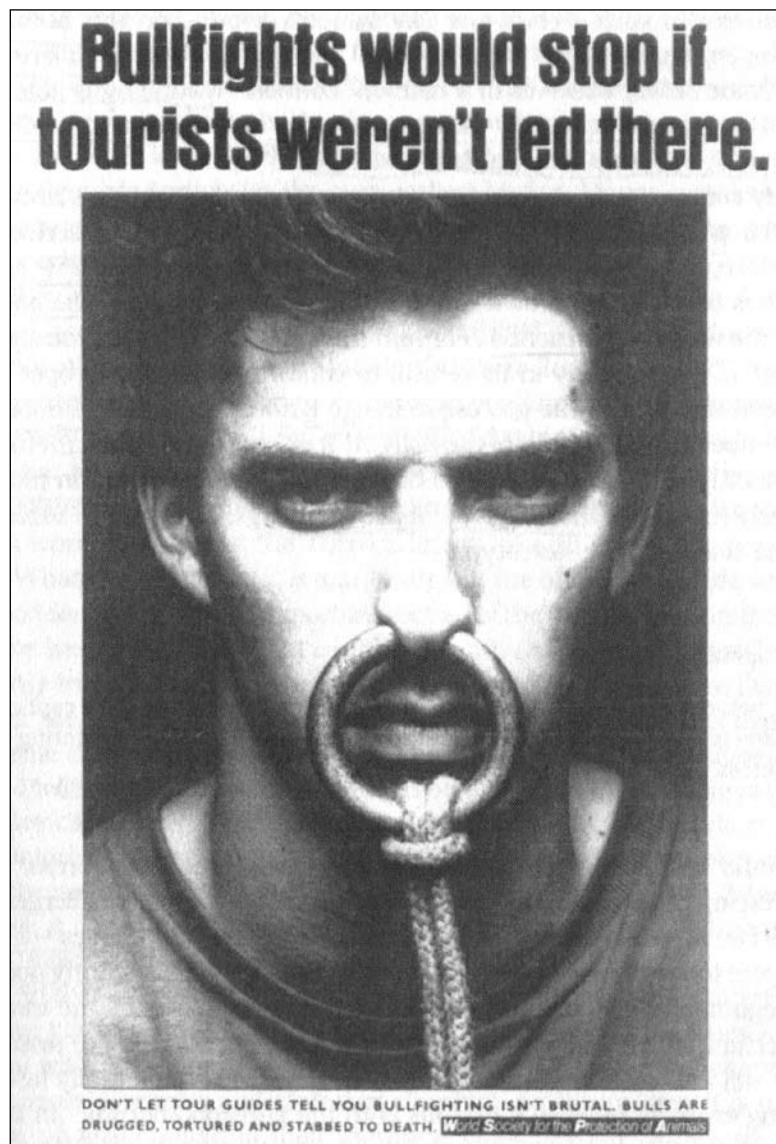
19 Cfr. Bob Mullan e Garry Marvin, *Zoo Culture*, Weidenfeld & Nicolson, Londra 1987, pp. 6-8.

20 Cfr. Laura Mulvey, «Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience», in «History Workshop», n. 23, 1987, p. 11; E. Scarry, *The Body in Pain*, cit., p. 46.

21 Baker fa qui riferimento al terzo capitolo di *Picturing the Beast* dedicato alla retorica dell'animalità [N.d.T.].

22 Citato in Greg Neale, «Airport Row over Anti-Bullfighting Poster», in «Sunday Telegraph», 8 luglio 1990, p. 3.





**Figura 2.** Immagine della collisione disturbante dell'umano con l'animale. Il direttore di uno degli aeroporti che vietò l'affissione di questo manifesto affermò: «Non è un mio problema quello di dare giudizi morali e certamente non è neppure mio compito scandalizzare i nostri clienti e i nostri operatori» [In alto: «Le corride cesserebbero se i turisti non vi venissero condotti»; in basso: «Non permettere che le guide turistiche ti dicano che le corride non sono orrende. I tori sono trascinati, torturati e feriti fino a quando vengono uccisi»].

della sofferenza animale. Come osserva Elaine Scarry in un contesto diverso, «la ferita è in grado di far scaturire una fonte di realtà che conferisce forza ed energia alla questione [...]. Il corpo aperto le ha assegnato la sua verità»<sup>23</sup>.

Le mie osservazioni su questo manifesto prendono spunto anche dalla nozione di «corpo grottesco» proposta da Bachtin – espressione a cui ricorre proprio per descrivere un'esperienza liberatoria e profondamente anti-reazionaria in cui «i confini tra il proprio corpo e quello degli altri e tra il corpo e il mondo vengono infranti». Secondo Bachtin, l'importanza dell'immagine grottesca risiede nel rifiuto di conformarsi ai suoi stessi limiti autodefiniti: «L'immagine grottesca ignora la superficie chiusa, liscia e impenetrabile del corpo»<sup>24</sup>. Essa, rifiutandosi di soggiacere alla chiusura dello stereotipo, agisce come una sfida costante (ma sempre mutevole) nei confronti di chi cerca di conservare un regime ben regolato dei significati simbolici del corpo.

### c. Appropriarsi di Disney

Se, prima di un cartone animato di Disney, leggessimo la didascalia *“Non esiste nient'altro”* e le prestassimo fede, il film ci sconvolgerebbe quanto un dipinto di Bacon. (John Berger)<sup>25</sup>

Sarebbe del tutto sbagliato dare l'impressione che solo le rappresentazioni raccapriccianti e angoscianti possano contribuire a promuovere il cambiamento, ma l'osservazione di Berger è un utile promemoria per ricordare che i significati delle immagini – sarei tentato di dire *persino delle immagini meno promettenti* – sono costantemente negoziabili. L'ubiquità delle immagini leziose rende ancora più importante il tentativo di destabilizzarne i significati, sebbene il risultato di questa operazione possa sembrare del tutto inefficace. L'immaginario di Disney rappresenta un esempio affascinante in questo ambito poiché fa ricorso sia all'antropomorfo (negli stessi personaggi animali) che al teriantropico (introducendo nei parchi tematici persone travestite da animali), senza preoccuparsi granché, almeno all'apparenza, della distinzione tra queste due classi di rappresentazioni.

Un avvertimento è, però, necessario prima di discutere questa distinzione. È possibile che la ristrettezza di orizzonti abitualmente attribuita alle produzioni

<sup>23</sup> E. Scarry, *The Body in Pain*, cit., pp. 124-125. La “realtà” viene definita qui (e altrove nel libro) come, o nei termini di, terrore.

<sup>24</sup> Mikhail Bakhtin, cit. in Katerina Clark e Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1984, p. 303.

<sup>25</sup> John Berger, «Francis Bacon e Walt Disney», in *Sul guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 132.

disneyane sia poco più che una moda intellettuale. Anche se in questo caso parlo a puro titolo personale, la mia impressione è che in Gran Bretagna – e non solo nel campo della critica culturale – sia tuttora diffuso un notevole sprezzo intellettuale per l'intera produzione industriale della Disney. Di fatto per quanto riguarda Disney si può scegliere tra due posizioni: una che enfatizza l'estetica, l'altra l'ideologia. La posizione estetica accetta che si possa esprimere, ad esempio, un'ammirazione nostalgica per i primi cartoni animati di Topolino, ma solo al fine di mettere in risalto quanto essi si discostino dagli odierni parchi tematici dove predomina «il sorriso permanente e affettato dell'abitante delle città di Disney che, a colori vivaci, mette in scena un orribile Topolino solo per far cassa». La posizione ideologica non sembra essere diversa da quella del 1975, anno di pubblicazione di *How to Read Donald Duck* di Dorfman e Mattelart, quando la capziosa salubrità e innocenza del materiale disneyano veniva smascherata mostrandone il rampante imperialismo culturale. David Kunzle nell'introduzione al libro sosteneva la necessità «di una corretta collocazione di Disney all'interno del sistema capitalistico» e questo saggio è ancora oggi considerato se non l'ultima parola su Disney, almeno come quello che offre la "giusta" linea interpretativa da tenere nei suoi confronti<sup>26</sup>.

Quali che ne siano i meriti, questa non è però l'unica linea interpretativa possibile. Kunzle scriveva con evidente ripugnanza che «settori importanti dell'establishment culturale statunitense si erano cullati in una silenziosa cospirazione a fianco di Disney» ed è certo che tuttora molti dei saggi americani su Disney, ad esempio quelli pubblicati dal «Journal of Popular Culture», sembrano essere meno ostili di quelli britannici. Qualsiasi tentativo di "collocare Disney" che intenda essere di qualche utilità dovrebbe, allora, considerare il gioco mutevole di fattori geografici e culturali, per non parlare delle varie mode intellettuali. Sarebbe interessante, ad esempio, vedere se la lettura europea di Disney, sul genere di quelle proposte da Eco in *Dalla periferia dell'impero* o da Marin in *Disneyland: un'utopia degenerata*, sia stata in qualche modo modificata dall'arrivo di *Euro Disneyland*<sup>27</sup>.

Tenendo presente quanto detto, ecco la mia tesi: la maggior parte dei saggi citati sorvola sul contenuto animale del materiale di Disney limitandosi a poche osservazioni e mostrando un interesse ancor più modesto. In precedenza<sup>28</sup> ho

26 Ariel Dorfman e Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck*, trad. ingl. di D. Kunzle, International General, New York 1975. La citazione precedente sul «sorriso affettato» è tratta dall'articolo di Michael McNay, «Le Kingdom Come», in «Weekend Guardian», 19-20 ottobre 1991, p. 23.

27 Umberto Eco, *Dalla periferia dell'Impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano 2003; Louis Marin, «Disneyland: A Degenerate Utopia», in «Glyph», n. 1, 1977, pp. 50-66.

28 Baker fa di nuovo riferimento al quarto capitolo di *Picturing the Beast* [N.d.T.].

discusso la posizione di Dorfman e Mattelart, che può essere riassunta dalla sfida retorica che rivolgono a Walt Disney: «Mr Disney, ecco la sua anatra, spiumata e ben cotta». Questo modo di esprimersi solleva il problema se il movimento animalista debba prendere in considerazione gli animali disneyani e su come debba elaborare le sue risposte in merito.

Non ho compreso quanto fosse profondo il mio disprezzo (immotivato e molto britannico) sulla questione fino a quando ho letto con sorpresa le osservazioni di Kim Stallwood sui parchi Disney. Stallwood si era trasferito dalla Gran Bretagna negli Stati Uniti nel 1987 per lavorare per la PETA, e nel 1990 scrisse:

Quando ci si reca a *Disneyland* e a *Disney World* si entra in un universo parallelo dove i personaggi dei cartoni animati diventano individui reali. Ciò può essere compreso solo se si visita uno di questi parchi. Anch'io non l'avevo compreso in precedenza [...]. Lo sfruttamento degli animali nei parchi Disney è reale tanto che sono stati accusati di crudeltà nei confronti degli animali selvatici; essi, tuttavia, veicolano sottotraccia un importante messaggio proprio grazie ai personaggi disneyani: la gentilezza verso gli animali<sup>29</sup>.

È poco importante se quanto affermato da Stallwood corrisponda o meno alle intenzioni di Disney e altrettanto poco rilevante è il fatto che i critici della cultura di massa sostengano che a questa prospettiva sfugga l'attività manipolatoria dell'industria disneyana. Se passa comunque un'idea di gentilezza e se questa è realmente uno dei messaggi che il pubblico coglie visitando i parchi (dopo aver stretto le mani a delle Minnie e a dei Topolino di dimensioni umane, dopo aver posato per delle foto insieme a loro e dopo aver comprato copricapi con le orecchie da topo, ecc.), allora si viene a configurare un interessante spazio di negoziazione circa i significati da attribuire a queste rappresentazioni e si rendono necessarie due considerazioni intorno alle categorie di teriantropismo e antropomorfismo.

Il cappello con le orecchie di Topolino, che sia acquistato nei parchi o sul mercato internazionale, è uno degli oggetti più popolari del *merchandising* della Disney. Ciò che è stato definito «il potere dell'immaginario simbolico delle orecchie di Topolino» è stato per lo più discusso nei termini di una conferma ironica/iconica dell'ambizione imperialistica della Disney (il logo di *Walt Disney World* richiama la forma della testa di Topolino, mostrando il globo sormontato dalle sue orecchie), oppure in termini metonimici «come processo di ritorno all'infanzia»<sup>30</sup>. Il copricapo con le orecchie è, però, anche un segno positivo

29 Lettera personale del settembre 1990. Dal 1987 al 1992, Stallwood ricoprì la carica di direttore esecutivo della PETA a Washington. A proposito delle accuse cui fa riferimento, cfr., ad es., l'articolo «Walt Disney World Fined for Violating Bird Law», in «Wall Street Journal», 8 gennaio 1990. Nel settembre 1989, furono presentate 13 denunce federali e statali al riguardo, poi ritirate nel gennaio 1991.

30 Elisabeth A. Lawrence, «In the Mick of Time: Reflections on Disney's Ageless Mouse», in

dell'interesse verso il teriantropico. Comprandolo ci si assicura un pezzo dell'«universo parallelo» del parco, un segno di come questo universo concepisca gli animali, e lo si trasferisce nella vita di tutti i giorni indipendentemente dai motivi che hanno spinto all'acquisto.

La Figura 3 rappresenta una chiara indicazione che, almeno negli Stati Uniti, queste immagini schematiche possono operare come un segno adeguato a esprimere "l'animale". Alcuni volontari, nel corso di un'azione di protesta contro una sperimentazione condotta dalla *Cosmair*, nella quale dei topi venivano bruciati vivi per valutare dei prodotti per la protezione solare<sup>31</sup>, si coprono con fogli di stagnola e affermarono il loro temporaneo status di animali vestendo dei copricapi con le orecchie di Topolino. A mio parere, in Gran Bretagna l'immagine venne considerata ridicola (per le ragioni già discusse), ma questa reazione potrebbe essere letta come un monito contro l'assunzione di un atteggiamento prescrittivo nella rappresentazione degli animali. E questo non solo perché spesso ci sentiamo a disagio se messi di fronte a un'immagine teriantropica – il che dopotutto è esattamente lo scopo e il vantaggio di tale approccio dal momento che consente un rovesciamento di prospettiva rispetto a significati stereotipati –, ma anche perché, come ho già detto, l'idea di come gli animali "dovrebbero" essere rappresentati ha a che fare più con il gusto personale (di cui è spesso difficile rendersi conto che è il risultato di una costruzione sociale) che con motivi più nobili.

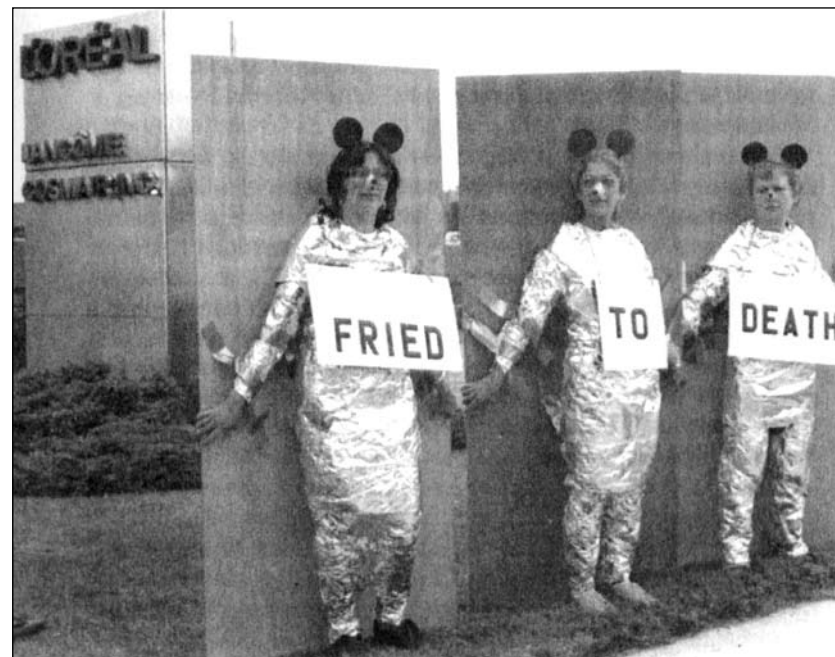
Per l'antropomorfismo vale un discorso analogo. Tra i gadget delle associazioni animaliste britanniche si possono trovare anche dei teneri coniglietti infiocchettati e dai tratti infantili. Tali gadget, così terribilmente *kitsch*, hanno tuttavia il vantaggio di farci riconoscere l'esistenza di un mondo di rappresentazioni che si estende oltre i limiti del nostro snobismo. Anche se non mi è del tutto chiaro come si possano distinguere *in quanto rappresentazioni* dai loro opposti ideologici quali, ad esempio, gli orsacchiotti in pelo di visone in vendita presso il *Jindo Fur Salon* in Bond Street, il tipo di complicità e ambiguità che questi gadget istituiscono all'interno dello spazio della cultura popolare è comunque un prerequisito per un efficace indebolimento dei significati codificati<sup>32</sup>.

L'antropomorfizzazione è sempre un'impresa dagli esiti incerti e molte delle difficoltà ad essa associate sorgono proprio dal fatto che assegnano uno status definito a ciò che viene visto antropomorficamente. Come osserva Richard Schickel nel suo famoso libro su Disney, le riprese dal vero di animali selvatici

«Journal of Popular Culture», vol. 20, n. 2, 1986, p. 69.

31 Quanto riportato è tratto da «PETA News», vol. 4, n. 6, 1989, p. 69.

32 C'è un'altra ragione per affermare che in questo ambito l'aspetto estetico conta meno di quello strategico: il *merchandising* di gadget popolari costituisce oggi uno dei maggiori introiti economici per diverse organizzazioni animaliste.



**Figura 3.** Il fatto che questi attivisti per i diritti animali rivendichino il loro temporaneo status animale indossando copricapi con le orecchie di Topolino attesta sia i complessi significati dell'immaginario disneyano negli Stati Uniti, sia il suo sorprendente potenziale di manipolazione e di erosione delle concezioni stereotipate dell'animale [I cartelli degli attivisti recitano: «Bruciati al sole fino alla morte»].

nella serie di film intitolati «True-Life Adventures», iniziata nei tardi anni Quaranta con la pellicola *L'isola delle foche*, erano già pervase da un antropomorfismo condiscendente ottenuto grazie alla combinazione di montaggio, effetti musicali e commenti fuori campo. Questo, poi, era ben poca cosa se confrontato alla disonestà manipolatoria di film successivi come *La leggenda di Lobo*,

in cui un animale che sembrava selvatico era stato in realtà addestrato a eseguire esercizi che normalmente non avrebbe potuto né voluto fare, cosa di cui il pubblico non era stato ovviamente messo a conoscenza<sup>33</sup>.

Ogni appropriazione del mondo di Disney da parte del movimento animalista dovrà, allora, essere parimenti manipolatoria e opportunistica e dovrà giocare sull'idea accettata dell'"innocenza" del materiale Disney, esattamente come *La*

33 Cfr. Richard Schickel, *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, Michael Joseph, Londra 1986, pp. 284-292.

*legghenda di Lobo* pretendeva di essere un film con riprese autentiche grazie al fatto che era stato inserito nella serie «True-Life Adventures». Sarà necessario rileggere creativamente le produzioni Disney prescindendo completamente dalle intenzioni dell'autore per modificarle sulla base dei risultati strategici che si intendono ottenere.

Un esempio interessante di un'appropriazione del genere è offerto da quanto accadde nell'estate del 1991 in occasione della pubblicizzazione televisiva dell'uscita della nuova edizione del film *La carica dei 101*. Un editoriale del periodico dell'organizzazione dei pellicciai, «Fur Age Weekly», espresse «indignazione per il torto subito»; il torto consisteva nel fatto che la pubblicità sottolineava l'attualità della pellicola enfatizzandone l'implicito messaggio anti-pellicce. Erano stati, infatti, diffusi spezzoni del film che mostravano i cuccioli in fuga da Crudelia De Mon («lo vivo per le pellicce!») che voleva trasformarli in un'unica pelliccia di dalmata. L'editoriale esprimeva il timore che i bambini, dopo aver visto questo film, avrebbero provato orrore ogni volta che le loro mamme avessero indossato una pelliccia, credendo che la loro produzione avesse richiesto l'uccisione di cuccioli. Il «New York Post» e la *Fox TV* non persero l'occasione di dire la loro su una tale ridicola questione, rendendo il tema dell'"innocenza" un problema di interesse pubblico. Essi affermarono, con finto orrore, che l'oltraggioso editoriale «critica duramente il gigante del cinema per aver trasformato storie di teneri animalletti in una diatriba sociale». Di conseguenza, il *Fur Council of America* si affrettò a prender le distanze da qualsiasi critica «a un gigante del mondo del cinema come Disney».

Un editoriale successivo di «Fur Age Weekly» sottolineava il danno arrecato all'industria delle pellicce dal modo in cui i reportage televisivi avevano enfatizzato la prospettiva animalista della storia, lamentando che «queste trasmissioni mostrano bene quanto si possa ottenere grazie a un montaggio efficace». Invece di lasciar cadere la questione dopo essere stato strapazzato dai media, il periodico pubblicò anche un pezzo molto forte di Kathleen Marquardt intitolato «Il lavaggio del cervello dei bambini americani» in cui si affermava che

Walt Disney era animalista prima ancora che questo termine fosse coniato. Il suo raffinato antropomorfismo utilizza brillanti cartoni animati per insinuare tale mitologia nella testa di generazioni di bambini americani.

I quotidiani non si fecero pregare e trasmisero queste ulteriori critiche rivolte ad un eroe nazionale a un pubblico ancora più ampio. Intanto il movimento animalista continuò a rimanersene in disparte, limitandosi a osservare quello che altri facevano al suo posto. Un portavoce della PETA dichiarò:

Siamo entusiasti che continuino a darsi la zappa sui piedi [...]. In questo Paese non puoi schiaffeggiare Walt Disney e passarla liscia.

Anche se in linea di principio prendeva le distanze dall'uso disneyano degli animali a scopo di intrattenimento, la PETA si sentì comunque autorizzata in questa occasione ad esortare il pubblico a vedere il film per il suo «allegro, ma deciso messaggio contro le pellicce».

Ovviamente, chi trasse profitto da tutta questa vicenda furono gli studi Disney, ma da un certo punto di vista il film fu anche parte di un gioco completamente diverso. L'aspetto dei teneri personaggi antropomorfi disneyani non si era modificato e Disney aveva senza dubbio acquisito un'illegittima credibilità "animalista". Al tempo stesso, però, il movimento aveva guadagnato quasi un mese di impagabile pubblicità sui media nazionali e *La carica dei 101*, almeno per quel periodo, assunse connotazioni originali<sup>34</sup>.

## Conclusioni

Si può essere in totale disaccordo con le strategie di rappresentazione che ho proposto: l'uso delle convenzioni fotografiche per "illustrare" il maltrattamento degli animali (indipendentemente dal fatto che sia mostrato o solo alluso), l'adozione volontaria di attributi teriantropici per sfruttarne le connotazioni perturbanti, e l'appropriazione oculata dell'immaginario di teneri personaggi antropomorfizzati per destabilizzarne i significati codificati. Certamente non penso che queste strategie siano le uniche disponibili; esse, però, condividono un duplice vantaggio: non mettono al centro il soggetto umano e non reificano l'immagine degli animali. Esse, inoltre, scoraggiano il compiacimento per le immagini, lasciandole scomode, problematiche e provvisorie. Pertanto, queste strategie tengono aperta, almeno parzialmente, la possibilità di una "rappresentazione della bestia", evitando di assegnarle una forma iconica prefissata che escluderebbe i significati alternativi che può veicolare. Questo è il modo migliore per contrastare quei significati che operano chiaramente contro quelli che consideriamo gli interessi di una tale rappresentazione.

Spesso si sostiene che vi sia una contraddizione nelle rivendicazioni a favore dei diritti o degli interessi degli animali: prendendo apertamente posizione contro una cultura che tratta gli animali come "proprietà" inanimate, il

<sup>34</sup> Gli articoli citati di «Fur Age Weekly» sono stati pubblicati il 15 luglio, il 5 e il 17 agosto 1991. La storia fu ripresa dal «New York Post» del 30 luglio e del 22 agosto. La posizione della PETA è descritta a grandi linee nell'articolo di Michael H. Hodges, «The Fur Trade Traps Uncle Walt in a Hairy Debate», in «Detroit News», 24 agosto 1991, pp. 1C e 3C. Altri articoli più brevi comparvero anche in «U.S. News & World Report» e sul «Time» del 19 agosto.

movimento animalista rivendicherebbe un interesse proprietario sull'animale. Questa contraddizione certamente esiste. Può darsi, come osserva Derrida a proposito delle politiche della rappresentazione, che solo grazie a un'*imposizione* retorica un gruppo possa rivendicare il diritto di rappresentarne un altro. La contraddizione e l'imposizione, però, non sono qualcosa di cui vergognarsi o un segno di ipocrisia. Entrambe possono screditare il movimento animalista solo nella testa di chi pensa che valgano più le ragioni di una maggior coerenza filosofica rispetto a quelle della giustizia sociale che sta alla base delle lotte a favore degli animali. Il saggio di Laura Mulvey sul cambiamento cita le parole dello storico Emmanuel Le Roy Ladurie sul modo in cui le strategie di rappresentazione sono state utilizzate in passato per «modificare l'intera società a favore della giustizia sociale e del progresso politico». Può sembrare retorico concludere con questa considerazione, ma se il processo in corso di modificazione delle rappresentazioni culturali degli animali può in qualche modo contribuire a minare l'atteggiamento sprezzante e le pratiche dolorose cui gli animali sono ancora troppo spesso sottoposti, l'ammissione di un interesse proprietario costituirebbe un ben modesto prezzo da pagare.

*Traduzione dall'inglese di Filippo Trasatti.*

---