

Laura Budriesi

Come l'erba per le formiche

Performance di sangue e nuovi paradigmi performativi di coesistenza e conoscenza oltre l'antropocentrismo

Diventare una rappresentazione significa diventare una vittima?

Un cavallo al macello. Si dibatte per sopravvivere. Lascia la vita insieme al suo sangue. Un cavallo che muore, e che muore miseramente, può diventare uno spettacolo? La scena è l'unico luogo in cui sia possibile morire impunemente e in questo sta il suo fascino. Ma è anche l'unico luogo in cui è impossibile morire realmente. O forse no... Uno dei tabù più radicati della tradizione scenica riguarda l'irreversibilità: qualunque cosa accada in scena, deve sempre essere possibile ripristinare le condizioni iniziali perché possa essere ripetuta. La morte, come la nascita, sono invece gli atti irreversibili per eccellenza.

Questo nel teatro; nella vita i luoghi in cui si muore sono opacizzati, lontani dagli sguardi di chi non è coinvolto direttamente con la morte. Ivano Ferrari, che ha lavorato in un macello, ha riversato sulla carta tutta la sua impotenza. Alcuni suoi versi mi martellano da quando li ho letti, dicono della fuga disperata di un toro e della sua impossibile salvezza, della miseria della morte sull'asfalto, vicino alle mosche:

È fuggito un toro nero / erra sul cavalcavia / impaurendo il traffico / lo rincorriamo / impugnando coltelli / bastoni elettrici e birre / corre si ferma torna / arrivano i carabinieri coi mitra / ora è steso su un velo d'erba / e sussurra qualcosa alle mosche¹.

1 Ivano Ferrari, *È fuggito un toro nero*, in *Macello*, Einaudi, Torino 2004. Le poesie che compongono questa raccolta costituiscono un diario in presa diretta del periodo che il poeta ha trascorso come operaio al mattatoio di Belfiore, presso Mantova. Le liriche sono state ritrovate e pubblicate quasi trent'anni più tardi. Il 9 marzo 2019 ha debuttato a Bologna, presso l'Oratorio San Filippo Neri, lo spettacolo *Macello* di Pietro Babina e Giovanni Brunetto; drammaturgia di Pietro Babina e Jonny Costantino; regia di Pietro Babina; immagini di Giovanni Brunetto. Il regista ne scrive così: «La mia scelta iniziale, di lavorare su questo materiale, si iscriveva in un percorso sulla memoria dei campi di sterminio nazisti e sull'eterna domanda, di come degli uomini, a noi in tutto simili, abbiano potuto compiere una tale mostruosità. Leggendo *Macello* ho immediatamente ravvisato, non solo un'analogia nella produzione meccanica di morte, ma ancora più inquietante, la sensazione che questi luoghi, nel cuore delle nostre città, siano luoghi in cui si mantiene ardente, come brace sotto le ceneri, un'attitudine allo sterminio, che siano luoghi in cui il concetto di sterminio persiste

Chi lavora con la morte? I macellai, ad esempio, e i becchini, anche se in modo differente, perché non portano la colpa di averla procurata. Il teatro no. Assolutamente no. Perché in scena non si dovrebbe morire. Un'emozione estetica può valere la morte – seppur inevitabile – di un essere vivente, si domanda Oliviero Ponte di Pino, mentre abbandona lo spettacolo *Genet a Tangeri* dei Magazzini Criminali, mentre esce dal mattatoio di Rimini prima che il macabro rito sia compiuto:

Sullo sfondo, contemporaneamente, un cavallo veniva prima ucciso e poi squartato. Nel momento in cui ho capito che il cavallo stava per essere ucciso, mi sono rifiutato di seguire lo spettacolo (che nei dieci minuti iniziali, gli unici che ho visto, mi era sembrato di una stupenda intensità: sconvolgente sia nell'ambientazione, evento irripetibile e quindi per me spettatore particolarmente coinvolgente). Per sgombrare il campo dagli equivoci, mi sembra necessario precisare alcuni motivi che non ho tenuto in considerazione quando ho scelto di rinunciare allo spettacolo. Non è stato per moralismo o "protezionismo": so benissimo che ogni giorno vengono macellati migliaia di animali, e che quel cavallo sarebbe morto in ogni caso, nella stessa maniera, qualche ora prima. Non è stato neppure il raccapriccio per la visione del sangue e della morte ad allontanarmi. Me ne sono andato prima. Non ho bisogno di misurare in una specie di rito iniziatico la morte altrui, quella di una vittima innocente. (Ma devo chiedermi: una mia emozione, anche estetica, vale la vita di un cavallo? Che prezzo può avere? E che tipo di emozione è? Quale sarà in questo caso la "qualità" dell'emozione che mi travolge? Se alla prima domanda ho risposto "No", alle altre ho paura di rispondere, per me e per gli altri). La ragione più profonda per cui mi sono rifiutato di rivedere *Genet a Tangeri* nel mattatoio è un'altra: quello dell'altra sera non era uno spettacolo².

come possibile normalità e che le nostre società sono organismi al cui interno pulsa anche questo: uno sterminio continuo al momento rivolto verso il diverso in quanto animale (cosa a mio parere non meno grave), e che potrebbe da un momento all'altro mutare il suo soggetto di riferimento», <http://pietrobabina.net/macello/>, ultima consultazione on line aprile 2019.

2 L'articolo di Ponte di Pino, scritto a caldo per «il manifesto», poco dopo la rappresentazione di *Genet a Tangeri* nel mattatoio di Rimini il 19 luglio 1985, uscì il 23 luglio, in piena tempesta mediatica e fu pubblicato sullo stesso giornale, accanto a due altri testi, uno di Gianfranco Capitta e l'altro di Gianni Manzella. Ciò testimonia lo scandalo, ricostruito dal punto di vista mediatico e teorico, da Ferdinando Taviani in «Macello ovvero la mossa del cavallo», in «Patalogo», n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 217-223, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/en/ferdinando-taviani-macello-patalogo-9-1986-2/>. L'articolo di Oliviero Ponte di Pino è consultabile online: <http://www.ateatro.it/webzine/2007/03/23/archivio-1985-genet-a-tangeri-nel-mattatoio-di-rimini/>.

La deflagrazione di quell'innocenza che diviene spettacolo è la ragione "di testa e di viscere" che fece allontanare il critico – tra i pochissimi – dal mattatoio. La ragione più "tecnica" è che non considerò questo lavoro uno spettacolo che rispettava il principio di irreversibilità della scena. La morte è "oscena". Carmelo Bene con un'etimologia di fantasia aveva fatto derivare "o-sceno" da ciò che è talmente turpe da non potersi vedere in scena e questa definizione ben si attaglia a questa rappresentazione sul senso del tragico contemporaneo.

Era il 19 luglio 1985, nel corso del Festival di Santarcangelo, quando la compagnia Magazzini Criminali mise in scena una versione ridotta del suo spettacolo *Genet a Tangeri* nel mattatoio comunale di Rimini, suscitando reazioni molto vivaci³. Durante lo spettacolo, i tecnici del mattatoio e il veterinario macellarono un animale, un cavallo destinato a divenire cibo, spostando di solo qualche ora la loro routine quotidiana. Questa vicenda mise in moto la critica internazionale e divenne un caso giudiziario. Ferdinando Taviani, l'anno successivo, ne ricostruì gli snodi teorici e mediatici⁴. Non è mia intenzione entrare nella vicenda da questo punto di vista, né esprimere un parere se quella performance fosse o meno una mossa conservatrice per stroncare la postavanguardia, come scrissero alcuni. Qui mi interessa invece concentrarmi su quello che, dalla critica e dagli studi teatrali, sembra essere stato lasciato a livello di non-detto, anche nel saggio di Taviani in cui lo studioso, difendendo lo spettacolo dalle pesanti stroncature, *normalizzò* la violenza dell'atto, della macellazione, dell'uccisione, al di là del caso specifico della sua spettacolarizzazione nel macello di Rimini:

Nessuno protesterebbe se i malati cessassero di morire nel dolore, o se non ci fossero più criminali da condannare, ma ci sarebbero sommosse se cominciasse a mancare la carne dai macellai. Né l'azione del macellare è, nella nostra società (come invece accade altrove, per esempio, credo, in Giappone), un'azione che si vuole circondata dal riserbo e dal tabù. In occasione delle nostre maggiori ricorrenze religiose, i cadaveri degli animali spellati occhieggiano a testa in giù dalle vetrine delle strade più luminose, squartati e sanguinanti, per fare allegria in vista dei di di festa⁵.

Taviani sbagliava quando, subito dopo, osservava: «Se non sbaglio,

3 Dopo lo scandalo del macello, la compagnia abbandonò l'aggettivo Criminali e si nominò semplicemente Magazzini, cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze, 1988, parte 2.

4 F. Taviani, «Macello ovvero la mossa del cavallo», cit., p. 1.

5 *Ibidem*.

inoltre, è facilissimo visitare il lavoro d'un mattatoio. Operai e impiegati raccontano spesso aneddoti che riguardano i gruppi di curiosi ammessi a vedere»⁶. Non sono molti, in realtà, i luoghi in cui è vietato entrare: gli allevamenti intensivi e i macelli sono tra questi.

La scelta della compagnia fu quella di rendere manifesta la violenza del quotidiano e di mostrare quest'ultima come non-quotidiana e, quindi, freudianamente, *perturbante*. Il lavoro a cui, per motivi anagrafici, chi scrive non ha potuto assistere, vuole suggerire la condanna della violenza umana perpetrata nei campi palestinesi di Sabra e Chatila: «La metafora teatrale sulla violenza – è sempre Taviani che parla – operata dagli uomini sugli uomini si svolgeva accanto a una pratica non metaforica [...]. Eppure questa era più feroce di quella»⁷. La carne e il sangue reali del cavallo dovevano essere anche, nelle intenzioni degli autori, la resa tangibile del concetto di "crudeltà" che caratterizza la visione teatrale di Artaud, per dimostrare in realtà l'opposto: la crudeltà artaudiana non è esibizione di violenza. «Nello spettacolo di Rimini, Artaud – come Genet – era posto in conflitto con le immagini del mattatoio, non rappresentato in esse»⁸. Questa è la nota pubblicata da Magazzini Criminali dopo le prime reazioni allo spettacolo:

Abbiamo scelto di rappresentare una versione ridotta di *Genet a Tangeri*: senza scenografie, senza effetti di luce, senza oggetti di scena ma solo con la presenza nuda degli attori, in un ambiente urbano preciso: un mattatoio comunale in funzione. Lo scopo era quello di determinare una concomitanza tra lo spazio-tempo della finzione teatrale e la normalità di un atto che nella sua crudezza si ripete ogni giorno. Volevamo accostare ai temi genetiani della violenza, della morte, della prigionia e alle sue parole sui massacri di Sabra e Chatila, un atto di violenza quotidiana, lecita e umile come l'uccisione e successiva macellazione di un animale destinato a fornire la carne di cui ci cibiamo. Abbiamo pensato che le parole di Genet (soprattutto quelle relative ai massacri nei campi profughi palestinesi) e il teatro di Artaud tratto da *Pour en finir avec le jugement de Dieu* potessero ritrovare in questo ambiente la loro inquietudine originaria, per interpretare insieme l'inquietudine del nostro presente di uomini e di artisti. Non si è trattato dunque di portare un cavallo sulla scena e là macellarlo: sono stati gli attori a recarsi all'interno di un mattatoio comunale, quello di Rimini, dove ogni giorno si svolge il

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 2.

8 *Ibidem*.

normale lavoro di macellazione di bestie a scopi alimentari. La durata dello spettacolo è ridotta a circa un'ora e quindici minuti⁹.

L'idea degli artisti, insomma, era far sì che le parole di Genet e il "doppio violento" del teatro di matrice artaudiana ritrovassero in questo ambiente la loro inquietudine originaria e dessero voce al triste presente.

Inizio dello spettacolo: si entra nella stalla adiacente al mattatoio. Un cavallo zoppica. Uno dei macellatori lo trattiene. Poi varca le soglie del macello vero e proprio, dove ha inizio la mattanza. Gli attori si trovavano in una zona separata, ma visivamente comunicante con il macello e, mentre recitavano, tracciavano, col sangue di un'altra macellazione, segni e lettere sul muro: era come se quello che si svolgeva accanto a loro fosse una "sovrimpressione" del loro spettacolo. Intanto i macellatori avevano terminato il loro lavoro: lavavano gli arnesi di morte, con metodo, con pacatezza. Venti minuti di agonia e sopraggiunse la morte. La compagnia, rispetto a questa scelta estrema, dichiarerà:

Guardare in faccia la morte è difficile, lo sappiamo. Ma ancora più difficile è, per noi, constatare e accettare l'indifferenza e il freddo distacco con cui giorno dopo giorno accettiamo morti, violenze, ingiustizie, genocidi e massacri di cui la morte di una bestia per macello (morte così crudele e umile e che ci accompagna a nostra insaputa giorno per giorno) diviene il tragico simbolo. Noi stessi abbiamo vissuto per primi l'azione di quella sera in modo lacerante e doloroso, ma appunto ci sembrava necessario assumere su di noi il dolore e la lacerazione che tale atto provocava [...]. La morte per macellazione, non inserita in nessun codice (nemmeno in quello "teatrale" della corrida) ma offerta nella sua cruda nudità quotidiana, è un atto che ferisce più profondamente. Il nostro errore è stato quello di credere che il pubblico, quello presente e quello assente, potesse cogliere i nessi che noi avevamo istituito. O credere nella nostra sincerità. Ma lo scontro dei linguaggi simbolici propri all'espressione artistica con la crudezza della realtà ha provocato un cortocircuito emotivo: in noi, in coloro che c'erano, in chi non c'era¹⁰.

Taviani nel saggio già citato ripercorre la storia della mediatizzazione della vicenda e della sua probabile strumentalizzazione; più interessante, però, è analizzare il momento e le condizioni effettive della ricezione

9 Magazzini Criminali, *Genet a Tangeri: una ambientazione*, in «Alfabeta», n. 76, 1985, p. 4, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anni-80/magazzini-criminali-genet-tangeri-ambientazione-alfabeta-76-1985/>.

10 *Ibidem*, p. 2.

dell'opera e esaminare il significato dello scandalo, allora e oggi. «Quando l'arte dà scandalo, sembra subire uno slittamento – è qualcosa che salta subito agli occhi. L'attenzione, che in origine verteva (o avrebbe dovuto vertere) su di essa, si sposta immediatamente dall'opera al campo della sua ricezione, interpretazione, valutazione»¹¹.

Fermiamoci un momento, allora, a riflettere sul contesto ricettivo, sulla relazione teatrale. Nel caso di episodi eclatanti per i media (e condannabili per noi) si innesca un dibattito che supera lo steccato estetico e verte su questioni etiche e politiche e qui ritorna l'etimo fantasioso, ma efficace, di o-sceno, "fuori dalla scena": l'arte deborda fuori dal teatro nella società, quando si avvicina alla realtà fino a toccarla davvero; lì, allora, dà scandalo. Qui sta il cuore di tanto teatro e di tanta arte degli anni '60-'70, teatro politico proprio perché vicino, sovrapposto alla vita: le arti performative fondano il proprio dispositivo visivo sul piano della reciprocità. Non solo lo spettatore a teatro guarda qualcosa che accade davanti ai suoi occhi e vi partecipa direttamente; ma si accorge (come non mai) che anche l'opera lo sta guardando, lo riguarda, riflette noi e su di noi.

Evento performativo analogo e analogamente condannabile sul piano etico fu l'episodio dell'uccisione in scena dell'astice nell'opera di Rodrigo Garcia (2007) bloccata prima che andasse in scena a Milano a seguito della denuncia di un'associazione animalista, l'Oipa. Ecco la descrizione di Renzo Martinelli:

L'attore guarda l'astice per un tempo di circa dieci minuti, lo bagna con dell'acqua. Un microfono a contatto amplifica il rumore provocato dai movimenti dell'astice. Poi l'attore lo prende e lo uccide. Allo scopo di cuocerlo e mangiarlo. Gli taglia le chele, lo apre, lo cucina e lo mangia. Mentre lo mangia scorre un testo in video e una canzone cantata da Louis Armstrong. Nel video si vede il mare [...]. Lo spettacolo tocca un tema cruciale per la civiltà occidentale. È una riflessione sulla vita e sulla morte e in particolare sull'occultamento della morte nella nostra cultura. Noi mangiamo cose già morte e preparate, non uccidiamo per mangiare. Perdiamo quest'esperienza che lasciamo fare ad altri per noi. La stessa cosa che si fa nello spettacolo avviene ogni giorno in tutti i ristoranti, in tutte le cucine, in tutte le pescherie e macellerie. La riflessione sul tema dell'uccisione di un animale diventa metafora dell'uccisione degli esseri umani, assorbita e virtualizzata dai

11 Roberta Ferraresi, *Lo scandalo del teatro, Ieri e Oggi*, <http://www.iltamburodikattrin.com/approfondimenti/2015/scandalo-del-teatro/>.

media. Ogni giorno guardiamo in televisione la morte violenta della nostra stessa specie, violenza gratuita, violenza fatta sui nostri simili senza alcuno scopo in questo caso, neppure lo scopo del nostro nutrimento o della nostra sopravvivenza. Ma la realtà televisiva è realtà depotenziata e ancora una volta occultiamo l'esperienza reale della morte¹².

Perché l'uccisione di un animale deve diventare un meta-discorso sulla società, sull'occultamento della morte? Perché dovrebbe evocare le stragi degli umani e solo queste? La morte degli animali non umani non ha valore in quanto tale, non parla di sé, e gli artisti che di questa morte si fanno carico utilizzano gli animali per parlare d'altro. Garcia, per difendere la sua performance, dichiarò:

Mi proibiscono di fare la mia performance *Accidens*. Perché c'è un astice vivo in scena. Perché assistiamo all'agonia, ma in un contesto differente dalla pescheria. Perché un attore, alla fine di 30 minuti di un'opera completa, lo taglia e lo cucina come in tanti ristoranti e lo mangia. Lo proibiscono i giudici con scarpe di pelle, giudici con borse di pelle¹³.

La vita del teatro di nicchia accede a un più vasto dominio, entra nel discorso pubblico nel momento in cui provoca scandalo e spesso a farne le spese, nella storia della performance, del teatro performativo e dell'installazione artistica, sono gli animali non umani. Si pensi a Jan Fabre, celebre regista-performer belga, con i suoi animali morti: decapitati, imbalsamati, esposti, ancora una volta, in modo "o-sceno", portatori di valori simbolici, carnevali mortiferi, metafore dell'artista¹⁴, protagonisti di installazioni e di performance teatrali come la maratona di 24 ore *Mount Olympus – To Glorify the Cult of Tragedy* (2015), ispirata ai rituali dionisiaci e che si apre con una scena corale in cui Dioniso si manifesta in un *twerking* danzato sul pavimento di una macelleria ricolma di brandelli di animali smembrati.

Ecco ancora qualche altro esempio. Nel lavoro di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio, figura ricorrente è l'animale vivo, epifania

12 Renzo Martinelli e Rodrigo Garcia, «Censure: Grazie, Europa Bloccato a Milano lo spettacolo di Rodrigo Garcia», in «ateatro», n. 107, 14 marzo 2007, <http://www.ateatro.it/webzine/2007/03/14/censure-grazie-europa-bloccato-a-milano-lo-spettacolo-di-rodrigo-garcia/>.

13 *Ibidem*.

14 Si vedano, solo per citare alcune, le sue celebri installazioni che fanno uso del corpo (vero) morto di animali: *Il carnevale dei cani randagi morti* (2006), *Il reclamo dei gatti randagi morti* (2007), con nove gatti imbalsamati appesi a ganci da macelleria, *Messaggeri decapitati della morte*, con teste di gufo, e la mostra *Knight of Despair / Warrior of Beauty* all'Hermitage (2016), con un pappagallo e un cigno imbalsamati.

e archetipo nel suo essere irriducibile all'elemento rappresentativo, animale come presenza pura, apparizione e presagio. Nell'*Oresteia* di Castellucci¹⁵ ci sono cavalli, asini, scimmie, animali non addomesticati, che si limitano a occupare la scena:

L'animale – dichiara Castellucci in un'intervista – è senz'altro più efficace, ha una portata più distruttiva. Rappresenta il disordine necessario alla scena, rappresenta l'ombra dell'attore [...]. Sono animali che non sono affatto addomesticati, sono semplicemente chiamati sulla scena per essere quello che sono. Non sono costretti a fare nulla¹⁶.

Polemica c'è stata anche per i babbuini presenti ne *La discesa di Inanna* (1989) dello stesso Castellucci; Oliviero Ponti di Pino, rispetto a questa esibizione di animali, fa notare:

Ammesso che il gruppo non solo non maltratti gli animali che porta in scena, ma che li rispetti anche, resterebbe in ogni caso legittimo affermare che la semplice esibizione di un animale sia inaccettabile, in qualsiasi forma. Questo però implica in prospettiva la totale rimozione dell'animale reale dalla scena culturale (e, al limite, dall'universo sociale, alla ricerca di una impossibile utopia che escluda in ogni sua forma lo sfruttamento di altre forme viventi da parte dell'uomo)¹⁷.

Per Castellucci, però, la scena stessa è organismo da profanare: «Ogni lavoro teatrale che affronto assume per me una qualità organica che si sviluppa secondo la sua specifica animalità. In breve, nella sua forma animale»¹⁸. Metafora della tragedia è, quindi, il capro: «Il primo attore della storia del teatro è stato un capro, la radice di "tragedia" è proprio "capro"; nei culti di Dioniso il capro veniva ucciso, con l'accompagnamento di canti tristi, che poi si sono trasformati in tragedie»¹⁹.

15 Opera del 1995, riproposta nel 2016.

16 Cfr. Roberta Ferraresi, «"ORESTEA" 1995. VENT'ANNI PRIMA. Discorsi verso una teoria dell'attore», in «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 6 dicembre 2016, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/orestea-1995-ventanni-prima-discorsi-verso-una-teoria-dellattore/>.

17 O. Ponte di Pino, «Gli animalisti contro La Discesa di Inanna», p. 42, in *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, ebook, Doppiozero 2013.

18 Romeo Castellucci, «The Animal Being on Stage», in «Performance Research», vol. 5, n. 2, 2000, p. 23.

19 O. Ponte di Pino, «Gli animalisti contro La Discesa di Inanna», cit., p. 27.

Altre *maschere* animali si trovano nei lavori di Babilonia Teatri²⁰, gruppo che rifugge la finzione teatrale e condisce versi “quotidiani” e poetiche immagini pop²¹ di riciclo. In *The end*, riflessione della stessa compagnia sulla rimozione della morte nel contemporaneo, si mostra una provocatoria crocifissione con le teste (vere?) di un bue e di un asino²² (appena tolte dal frigorifero, in scena), che sono golgota e presepe al tempo stesso: «Aprendo il frigorifero si scoperciano le profonde contraddizioni della nostra società, che sterilizza la morte degli uomini e degli animali»²³. In *Jesus* di Valeria Raimondi un agnello sacrificale penzola dal soffitto e patate crude sparse sul palco: il simbolo di Dio, insomma, sopra chili di patate da arrostiti²⁴, immagine che polarizza la visione tra l’*Agnus Dei* barocco di Francisco Zurbaran e le vittime animali appese ai soffitti da Maurizio Cattelan.

Animali vivi e vegeti appaiono nello “zoo sentimentale” dello scanzonato Teatro delle Ariette (attivo dal 1996), animali della loro fattoria itinerante per condire con vivacità il loro “teatro da mangiare”:

Non solo parlare di essi, ma introdurli nel teatro. La poesia dell’animale. La sua vitale imprevedibilità. Qui non si tratta di esotici leoni, tigri, elefanti, rinoceronti, scimmie, zebre, giraffe ma del pony, delle oche, delle galline, dei cani, delle pecore perfino (tutti con un nome) [...]. E con gli animali che fanno? Quegli animali che loro non vogliono mangiare perché hanno un nome. Quegli animali che non sono né carne da batteria, né pupazzi, come quelli che sono abituati a conoscere i bambini oggi, ma compagni,

20 Nel presentare lo spettacolo *Calcinculo* (2018), la compagnia dichiarò in modo provocatorio: «Abbiamo smesso di andare a votare, ma chiediamo che i diritti e i doveri dei nostri cani, gatti, canarini e tartarughe e criceti e conigli e porcellini d’india e pesci rossi siano sanciti dalla legge e che il tribunale si occupi della loro dignità e del rispetto nei loro confronti», <http://www.babilonia-teatri.it/portfolio-items/2018-calcinculo/>.

21 Cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 77: «Pop inteso come popolare non come adesione al gusto di massa, ma come utilizzo di un repertorio collettivo di competenze, riferimenti, conoscenze e simbologie: enciclopedia condivisa. L’oggetto viene così acquisito all’interno dello spettacolo per quello che è ma decontestualizzato e defunzionalizzato. Sfugge alla rappresentazione per approdare all’iconicità, ossia a un simbolismo facilmente decodificabile per lo spettatore medio».

22 In una prima versione di *This is the end my only friend the end*, presentata a «Santarcangelo 40» nel 2010, c’erano, al posto del bue e dell’asino, carcasse di maiale che crollavano dal soffitto dopo degli spari: cfr. S. Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 126.

23 Clelia Delponte, «La poesia della vita per sfidare la morte», ne «Il Gazzettino» (Pordenone), 18 aprile 2012, cit. in F. Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 135.

24 Valeria Raimondi, «Sola con un agnello. / Candido. / Immacolato. / Quell’agnello è destinato alla tavola e al ventre. / Da un lato schizza verso la cucina, dall’altro verso il Golgota. / Da un lato verso Betlemme, dall’altro verso un letto di patate e rosmarino», <https://studylibit.com/doc/7501809/scheda-artistica>.

confidenti, volti, nomi, soggetti viventi che hanno diritto a una tomba nel podere quando vengono a mancare per la vecchiaia²⁵.

Numerosissime sono le installazioni che, a partire dagli anni ’90, hanno per protagonisti gli animali: Cattelan apre il suo repertorio di animali imbalsamati con *Bidibidobidiboo* del 1996: uno scoiattolo suicida, riverso su un tavolo, è un animale imbalsamato che rappresenta l’alter ego dell’artista nella versione miniaturizzata della casa dell’infanzia. Può la magia di Mary Poppins cancellare la morte? In *Love saves life* (1997) un cane, un gatto e un gallo imbalsamati stanno su un cavallo, pure imbalsamato, e formano una piramide di corpi con le bocche aperte per il loro ultimo verso. Un’altra scultura, *Senza titolo* (1997), consiste dello scheletro di un cane che stringe in bocca una copia del giornale «Le Monde». Sempre del 1997 è *Trotsky*, un cavallo tassodermizzato appeso al soffitto mediante un’imbragatura di cuoio. L’artista ritorna sul cavallo in *Untitled - I.N.R.I.* del 2009: il corpo di un cavallo, anch’esso tassodermizzato, giace abbandonato sul pavimento con un cartello conficcato nell’addome che reca la scritta “I.N.R.I.”.

Nulla in confronto a Damien Hirst, divenuto famoso per l’insolito materiale con cui ha dato corpo alle sue opere: cadaveri di animali. Tigri, pecore, mucche, squali imbalsamati e immersi in formaldeide. Del 1990 è *A Thousand Years*, in cui mette in scena il ciclo della vita: una teca di vetro ospita la testa di una mucca in decomposizione, sulla quale alcune mosche depositano le loro uova. Dalle uova nascono le larve che si cibano del finto sangue della mucca (in realtà acqua colorata e zucchero), diventano mosche a loro volta e volano verso la parte alta della teca dove si trova una lampada insetticida che pone fine alla loro esistenza. L’anno dopo è stata la volta di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*: un grande squalo tigre, catturato da un pescatore australiano su commissione di Hirst, è immerso in una vasca colma di formaldeide. Da allora, per realizzare le proprie opere, l’artista ha continuato a utilizzare cadaveri di animali. Quanti animali sono morti, nel corso degli anni, per dar vita alle opere di Hirst? La rivista «Artnet» ha provato a fare una stima:

25 Massimo Marino, *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Titivillus, Corazzano 2017, pp.101-102. Nello spettacolo della stessa compagnia *Bestie. Circolo filosofico da Cortile* (2006), gli animali portati in scena sono lasciati liberi di muoversi per il palco: «Il mondo delle bestie è un altro mondo, da cui ci sentiamo attratti e spaventati, perché nelle bestie percepiamo qualcosa di originario, che ci appartiene, ma che non riconosciamo più. Associamo spesso agli animali parole come istinto, libertà, piacere e nella nostra rincorsa di un’utopia, di un altro mondo possibile, di una felicità estrema, quello con gli animali è un continuo confronto», <http://www.teatrodelleariet-te.it/archivio-spettacoli-bestie.html>.

l'autrice dell'articolo (13 aprile 2017), Caroline Goldstein, li ha divisi in categorie (1991-2014): *Cuddly Farm Animals*, vittime: 13 pecore, 7 mucche, 5 vitellini, 4 tori, 3 cavallini, 2 maiali, 1 orso bruno e una zebra; *Sea Creatures*, vittime: 17 squali e 668 pesci; *Creatures Blessed with the Gift of Flight*: vittime: 850.000 mosche; 45.000 insetti di oltre 3.000 specie; 17.000 farfalle, 5 uccelli; *Miscellaneous Remains*, vittime: 46 salsicce di maiale, un cranio umano incrostato di diamanti, 624 organi interni provenienti da 8 mucche, 16 crani bovini, 41 scheletri di pesce, uno scheletro di mammut lanoso dorato. Il totale delle vittime assomma a 913.450²⁶. Le performance di sangue hanno reso celebre anche Hermann Nitsch, di cui si ricorda *Orgien-Mysterien Theater, il Teatro delle orge e dei misteri*, performance dionisiaca nella quale i partecipanti si scatenano in un sabba, accanendosi su carcasse di animali per manipolarne voluttuosamente le interiora. Queste "opere" hanno visto le carni di animali squartati, scuoiati, sezionati, spogliati dell'anima e ridotti a involucri, alter ego degli artisti, feticci tristi in formaldeide, appesi a ganci da macellaio, seviziati e resi perciò celebri. Corpi morti come testimoni di altre morti, cadaveri ingombranti di cavalli, di squali, di mucche, fino ai più piccoli scoiattoli, scarabei o miseri resti (pellicce, ossa, scheletri).

Lo scorso anno la rivista «Apollo Magazine» ha posto con forza un interrogativo: i musei dovrebbero esporre opere d'arte che utilizzano animali vivi? Victoria Daley, scrittrice e curatrice di mostre, dichiara:

Prima di affrontare questa domanda, dobbiamo partire da un presupposto insito nella domanda stessa: se un'opera che utilizza animali vivi sia veramente arte. O meglio: mostrando animali vivi come opere d'arte si demolisce il significato di arte, mentre si relegano le creature viventi all'inammissibile categoria di oggetti. Gli artisti, che sono chiamati a inventare e a interpretare, a tramutare e a trasformare, devono riconoscere che introdurre animali veri in un'opera d'arte non è un'azione artistica, ma letterale – essa nega l'atto creativo, interpretativo e immaginativo necessario alla realizzazione dell'arte. Gli animali possono essere dipinti, ma sostituire una creatura vivente, che respira, a un'opera d'immaginazione è proibito per definizione [...]. I musei, tenendo una posizione d'*arrière-garde*, non hanno espresso politiche chiare sugli animali vivi. Forse perché artisti e musei spesso considerano se stessi esenti da varie restrizioni [...] nel nome della libertà artistica. [Gli animali] già portano il peso dell'essere mangiati, soggetti a esperimenti, tolti

dai loro habitat, cacciati per sport o per prendere parti del loro corpo, clonati, obbligati a lottare, gareggiare ed esibirsi – perché gli artisti devono allargare le fila di coloro che infliggono tormento? Dobbiamo considerare gli animali vivi provviste d'arte? L'arte prevale adesso sul regno animale e ha la priorità sulla vita stessa? Se i musei sostengono l'inclusione degli animali nelle opere d'arte che espongono, rispondono a queste domande con un "Sì". Devono essere incoraggiati a rispondere con un "No" convinto²⁷.

L'ospitalità della performance²⁸

Di segno radicalmente opposto è l'esperienza della ricercatrice e performer finlandese Tuija Kokkonen, autrice di *A Performance with an Ocean View*, in cui porta la performance oltre il suo territorio d'elezione, quello antropocentrico, quello che opacizza l'*agency* dei non umani. Nella contemporaneità, che definisce «*the age of global performance*», in cui la nostra soggettività è basata sulla *spectatorship*²⁹, Kokkonen, considerando la performance come *im-potenzialità*, si incammina lungo un percorso di ricerca inverso rispetto a quello fin qui presentato, un percorso basato sull'*azione debole (weak action)* dei performer umani, prerequisito per l'azione dei non umani. Il punto di partenza è il non-fare dell'animale; il semplice essere. La performance si fa non performativa:

In *A Performance with an Ocean View*, mi sono focalizzata sull'*agency* della natura. Dal momento che i concetti di azione e di *agency* definiscono – almeno inconsciamente – il nostro modo di pensarci umani, l'idea di performance e quella di luogo, ritengo che sia pertinente prenderli di nuovo in esame. Se, in termini cartesiani, l'azione deve essere "interiorizzata", non possiamo – dalla prospettiva dell'etologia e dell'ecologia evolutiva contemporanea – negare l'*agency* agli animali, che possiedono linguaggio, cultura, moralità, intelligenza e capacità estetiche. E se consideriamo anche tutte quelle creature e quei processi che influenzano le azioni degli umani e che

27 Intervista in «Finestre sull'arte», https://www.finestresullarte.info/887n_e-giusto-esporre-animali-vivi-nei-musei.php.

28 Tuija Kokkonen fa ricorso a questa definizione in «Non-Humans and Performance», in «Journal for Artistic Research» (2011), https://www.academia.edu/3196047/Non-Humans_and_Performance, p. 17.

29 «Aprendo la rappresentazione agli agenti non umani si modifica la posizione centrale occupata dallo spettatore e la nostra percezione della *spectatorship*», *ibidem*, p. 11.

26 La stima è «prudente», specifica Caroline Goldstein, «How Many Animals Have Died for Damien Hirst's Art to Live?», <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097>.

costituiscono le fondamenta per la vita, allora anche le piante e i processi inorganici naturali vanno intesi come attori³⁰.

Gli attori di *A Performance with an Ocean View* sono il sole, le nuvole, il vento, la pioggia, la temperatura della giornata e gli animali: cani, formiche, serpenti, gabbiani, poi le rocce del paesaggio. Gli umani e la natura sono intrecciati completamente.

Kokkonen descrive la modalità con la quale ha realizzato il suo lavoro: considerare i non umani come co-interpreti con i quali gli umani hanno provato sin dall'inizio. Durante le prove, quasi ogni giorno, gli attori umani hanno ideato momenti di performance con attori non umani in diversi potenziali luoghi di spettacolo. Scopo della ricerca era, insomma, mettersi nelle condizioni di estendere l'azione e l'*agency* al di là della sfera umana. A causa della tradizione antropocentrica del teatro e della performance art, infatti, l'*agency* non umana passa facilmente inosservata. Per Kokkonen siamo "potenziali" nella misura in cui abbiamo la possibilità di *non operare*: la grandezza delle potenzialità umane è esattamente il potenziale per non agire, il potenziale per l'oscurità: «Essere liberi significa essere capaci della propria impotenza»³¹. E arbitraria è la linea di separazione tra umano e non umano: «Il termine "non-umano" rappresenta un problema vecchio e familiare: esso si basa su un'opposizione binaria e prende le mosse da una prospettiva umana intesa come qualcosa di differente e di opposto alla natura»³². In tal senso, l'artista finlandese riprende il pensiero di Giorgio Agamben e di Jacques Derrida, che postulano un'altra prospettiva della soggettività, indicando come quella umana non si basi né sulla ragione, né sull'essere, né sull'altro umano o sull'inconscio, ma sull'animalità:

Secondo Derrida il limite fra umani e (altri) animali non è un abisso ma un confine molteplice, frastagliato e in movimento, alla luce del quale stiamo attraversando una fase storica per cui non abbiamo riferimenti per definire quali siano i margini di una soggettività antropocentrica³³.

L'esperienza di Kokkonen è ben sintetizzata nella performance di un cane nella società contemporanea. Ecco gli interrogativi che l'autrice si è posta: «Lavorando con un animale vivo, mi sono resa conto che mi stavo

continuamente chiedendo: chi è lei? E, poi, chi sono io? Che cosa è una performance prodotta per un cane e cosa succede agli attori umani?»³⁴. La performer lavora con il cane Eka e finisce per dirigere una performance interamente centrata su di lei. In una delle performance Eka è una delle interpreti, insieme ad altri attori non umani e umani. Poi viene realizzato uno spettacolo per lei: Eka era la spettatrice. Gli interpreti umani eseguivano piccole esibizioni per lei, soffiando bolle di sapone, dandole un osso, lanciando una palla. Oppure si mettevano sui bordi di un tetto con le spalle rivolte agli spettatori umani, lasciando lo spazio a Eka, osservando l'orizzonte e il cielo, in attesa. Kokkonen ha messo in scena una performance per Eka solo quando gli spettatori umani se furono andati. Questa azione faceva parte di una serie di variazioni che ha sviluppato partendo dalla performance di Joseph Beuys *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965).

Tuija ed Eka hanno camminato attraverso le installazioni ed Eka non sembrava affatto interessata, a volte invece c'erano odori interessanti, oppure la performer aveva nascosto qualcosa da mangiare in un punto e Eka si divertiva a correre là in mezzo. La risposta dello spettatore animale ha cambiato l'evento: ciò che Tuija aveva originariamente programmato come contenuto della performance è diventato oggetto fugace e i sensi della performer, i movimenti e la consapevolezza sono cambiati in rapporto alla partecipazione di Eka. Eka era diventata la *zona liminale* della performance stessa.

Kokkonen dichiara di essersi mossa verso l'*essere-con* o il *divenire-con un cane*. Il *divenire* è avvenuto nella direzione del *sensoriale*; per gli umani il mondo è ri-tornato a essere nuovamente percepito, ma grazie ai sensi del cane il mondo è diventato anche più sconosciuto. L'aspetto significativo era che la performance per un cane era una performance e, nello stesso tempo, non lo era. Eka assistette allo spettacolo, eppure non lo fece. La ricercatrice si chiese se lei lo ricordasse o meno. E si domandò cosa avessero provato il pulcino e il gabbiano che avevano seguito ogni spettacolo da un nido posto sul bordo del tetto: la performance aveva creato un "oblio piumato"? Kokkonen definisce la performance per i non umani una performance impropria (*misperformance*): in quel contesto gli umani e lo spettatore-cane sono divenuti qualcosa di diverso; le posizioni di spettatore e performer si sono avvicinate alla *co-azione* e al *co-essere*.

L'aspetto più rilevante di questa azione mi pare il punto di arrivo: l'opportunità per una possibile uscita dalle società performative, alimentate

30 *Ibidem*, p. 10.

31 *Ibidem*, p. 12.

32 *Ibidem*, p. 6.

33 *Ibidem*, p. 20.

34 *Ibidem*, pp. 22 sgg.

dalla norma dell'efficacia operativa, determinata dall'essere di fronte alla *non-potenza* degli animali. Attraverso la performance come evento del corpo, concreto e sensoriale, le connessioni tra umani e non umani possono essere nuovamente messe in discussione, e possono anche essere risolte dai non umani. Kokkonen sottolinea inoltre che la conoscenza prodotta da questo genere di *eventi* è solo parzialmente controllabile. La conoscenza sensoriale rimane sempre intuizione; può essere percepita, risultare efficace, ma può anche essere non interamente compresa. Come tale, la ricerca artistica potrebbe offrire la possibilità di creare una relazione riflessiva con questa non-potenza e con la *quasi non-conoscenza* scaturiti da essa nel *cuore-animale-della-ragione*. Questa visione mette in discussione il posto degli umani sia nella performance sia nel mondo, così come i limiti della performance: «Allargando l'azione e l'*agency* della performance al di là dell'umano, ho tracciato una modalità esecutiva e performativa simile a quella dell'erba e delle formiche: un modo di esistere tra altre creature, altre cose, di unirle, di espandersi»³⁵.

35 *Ibidem*, p. 17.