

Marco Reggio

Passare per un canarino

Birdy fra *animal drag* e transizione di specie¹

Cosa succederebbe se leggessimo Darwin da un'altra prospettiva e ci ritenessimo semplicemente animali travestiti?²

A questo punto del cammino del mondo, tutte le forme dell'espressione cominciano a girare a vuoto e costituiscono la loro stessa parodia³.

Introduzione

Nel romanzo di William Wharton *Birdy*⁴, noto soprattutto per la trasposizione cinematografica di Alan Parker⁵, l'omonimo protagonista è ossessionato dall'idea di apprendere a volare e, successivamente, dal proposito di diventare un uccello. I suoi tentativi di trasformazione del corpo e della psiche costituiscono l'elemento centrale della sua adolescenza, vissuta nella provincia statunitense accanto ad un unico amico, Al, prototipo della mascolinità eterosessuale degli anni precedenti l'intervento americano nella Seconda Guerra Mondiale. Sarà proprio la guerra a separare i due amici: inviati su fronti diversi, si ritroveranno in un ospedale militare, dove Birdy passa le giornate rinchiuso comportandosi come un uccello. Al, sfigurato al volto da una bomba elaborerà il proprio trauma mentre cercherà di far comunicare l'amico sotto la vigilanza

1 Desidero ringraziare, per la lettura di una prima versione dell'articolo e per i preziosi suggerimenti, Stefania Cappellini, Carmen Dell'Aversano, feminoska, Massimo Filippi e Federico Zappino.

2 Massimo Filippi, «Questione di desiderio. Strade che convergono e animali che provocano», in M. Filippi e M. Reggio (a cura di), *Corpi che non contano. Judith Butler e gli animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 9-21 (la citazione è a p. 19).

3 Internazionale Situazionista, «Il détournement come negazione e come preludio», in «Internazionale situazionista», n. 3, pp. 10-11, trad. it. di A. Chersi, I. de Caria, R. d'Este, M. Lipolis, C. Maraghini Garrone, R. Marchesi, in *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994 (la citazione è a p. 11).

4 William Wharton, *Birdy*, trad. it. di P. F. Paolini, Sperling & Kupfer, Bergamo 1980.

5 Alan Parker, *Birdy*, USA 1984 (versione italiana: *Birdy – Le ali della libertà*, 1984).

di uno psichiatra militare (la sua collaborazione con l'istituzione per far "rinsavire" Birdy sarà inaspettatamente terapeutica per lui stesso). Il tema centrale dell'opera è il tentativo di trasformarsi in uccello da parte di un giovane umano, un tentativo che si intreccia sia con la resistenza ai riti della soggettivazione umana maschile sia con lo sviluppo di relazioni complesse e ambigue con i volatili (piccioni prima e canarini poi) che Birdy cattura, acquista, alleva, accudisce, da un lato utilizzando le norme tipiche del rapporto fra umani e uccelli da riproduzione e dall'altro reinterpretandole, risignificandole, sovvertendole in modo originale.

La costruzione della soggettività di Birdy – una soggettività postumana – può essere interpretata alla luce del concetto butleriano di performatività, chiedendosi a quali condizioni sia possibile parlare di performatività di specie, oltre che di genere. Dopo aver esaminato alcuni punti critici dell'idea di performance di specie e di costrutti teorici affini, come quello di *animal drag*⁶, cercherò di percorrere il processo di soggettivazione descritto da Wharton e di spiegare in che senso la performance di specie di Birdy sia destinata a fallire, sia nel senso di "fare l'uccello" che di "costruirsi come umano (maschio)". Sia l'introspezione del protagonista sia la rete di relazioni intra e interspecifiche delineate dall'autore, lette attraverso il prisma butleriano, pongono alcuni quesiti ineludibili: perché la performance di Birdy è votata al fallimento? Che forma di resistenza alla normatività umana riesce, cionondimeno, a mettere in circolo? La teoria della performatività, che per alcuni autori e autrici si applica alla costruzione del soggetto umano, può essere utilizzata anche per spiegare la costruzione di soggetti non umani? Che implicazioni ha per la costruzione di una soggettività postumana? La specie, più che qualcosa che "si è" o che "si possiede", è un processo, qualcosa che "si agisce", come il genere⁷? Accanto a tali domande, accennerò ad altri quesiti apparentemente collaterali ma necessari per affrontare il tema: in che modo intervengono le strutture di relazione violenta con gli animali? Come si intreccia l'*animal drag* con la performance di genere dei due personaggi principali?

6 Cfr. Nicole Seymour, «Alligator Earrings and the Fishhook in the Face. Tragicomedy, Transcorporeality, and Animal Drag», in «TSQ Transgender Studies Quarterly», vol. 2, n. 2, 2015, pp. 261-279.

7 Cfr. Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. di S. Adamo, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 159; Linda Birke, Mette Bryld e Nina Lykke, «Animal Performance: An Exploration of Intersections between Feminist Science Studies and Human/animal Relationships», in «Feminist Theory», vol. 5, n. 2, 2004, pp. 167-183 (in particolare, p. 173).

Performare la specie

L'idea butleriana di una performance di genere è, secondo alcuni/e, applicabile nei suoi elementi fondamentali alla costruzione del soggetto umano in quanto distinto dalle altre specie animali, nonché al soggetto animale stesso. Questo è possibile se si pensa alla performatività come non strettamente o non esclusivamente linguistica⁸, come suggerisce Butler stessa⁹, sebbene la sua teoria sia fortemente debitrice proprio alla teoria degli atti linguistici. Sembra persino ragionevole riformulare in tal senso alcune delle più importanti intuizioni di Butler in materia:

È la stessa performance di specie a generare in modo retroattivo l'illusione che vi sia un nucleo interno in ciascuna specie: questo comporta che la performance di specie produce retroattivamente l'effetto di una qualche essenza o di una qualche disposizione umana, o non umana, vera, o almeno persistente, in modo tale da renderne intrattabile la comprensione. La performance di specie, inoltre, è la conseguenza di una ripetizione ritualizzata di convenzioni, e tale ripetizione rituale è socialmente imposta: questa imposizione, a sua volta, deriva dalla forza di un sacrificio obbligatorio¹⁰.

Tuttavia, l'accento sembra spesso essere posto sulla soggettivazione

8 Questo punto viene sviluppato da diversi autori/trici. Cfr., ad es., Karen Barad, «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter», in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», vol. 28, n. 3, 2003, pp. 801-831 (in particolare, p. 802); L. Birke, M. Bryld e N. Lykke, «Animal Performance», cit.; Carmen Dell'Aversano, «The Love Whose Name Cannot be Spoken: Queering the Human-Animal Bond», in «Journal for Critical Animal Studies», vol. 7, n. 1/2, 2010, pp. 73-125; Jean Estebanez, «Pensare con il corpo», trad. it. di B. Bucciarelli, in «Musi e muse», n. 3, 2014, <http://www.musiemuse.org/2014/03/03/pensare-con-il-corpo/>; Massimo Filippi e Filippo Trasatti, *Crimini in tempo di pace. La questione animale e l'ideologia del dominio*, Elèuthera, Milano 2013; Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, ombre corte, Verona 2016; Richard Iveson, «Scene domestiche e questione di specie. Judith Butler e gli altri animali», in M. Filippi e M. Reggio (a cura di), *Corpi che non contano*, cit., pp. 53-73 (in particolare, pp. 54-55); Chaone Mallory, «Ecofeminism and a Politics of Performative Affinity», in «Advances in Ecopolitics», n. 2, 2008, pp. 2-13; Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, trad. it. di E. Rafanelli, Fandango, Roma 2015; Rasmus R. Simonsen, *Manifesto queer vegan*, a cura di M. Filippi e M. Reggio, Ortica, Aprilia 2014; Federico Zappino, «Non è questione di gusti. Intervista di Marco Reggio e Massimo Filippi», in «Liberazioni», n. 21, 2015, pp. 108-122.

9 J. Butler, *Fare e disfare il genere*, trad. it. di F. Zappino, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 293; e, soprattutto, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, trad. it. di F. Zappino, nottetempo, Milano 2017, in particolare pp. 17, 19, 129, 141, 248, 249, 258. Si consideri, inoltre, che l'assoggettamento/soggettivazione degli animali non esclude, evidentemente, la citazione e l'applicazione di norme di tipo linguistico, a partire da quelle giuridiche che sanciscono chi è macellabile e chi no.

10 F. Zappino, «Non è questione di gusti», cit., p. 122.

umana, sul fatto, insomma, che l'umano sia una performance, al pari, ad esempio della mascolinità o della femminilità. Si può parlare di performance da parte di soggetti che non possiedono un linguaggio nel senso in cui parliamo, con Butler, di «una ripetizione ritualizzata di convenzioni»¹¹? Secondo quanto ipotizzato da Piazzesi¹², così come l'assoggettamento degli animali da reddito si gioca sull'iscrizione di precise norme egemoniche sui corpi, e in particolare sulla creazione di corpi docili, la stessa soggettivazione degli animali è il risultato di un processo di citazione continua di norme non linguistiche che si iscrivono nei (e materializzano i) corpi stessi. Può rivelarsi utile un richiamo al concetto, abbozzato da Preciado, di *bio-drag*¹³, con cui è possibile rendere conto della costruzione del genere come di un processo ben più materiale di quanto ci si potrebbe aspettare da quanto descritto da Butler. Così come l'ideale di femminilità, ad esempio, viene iscritto nei corpi delle donne tramite pratiche quali l'utilizzo su larga scala della pillola anticoncezionale o degli estrogeni per la menopausa, il "testo" che definisce cosa sia un pollo o un vitello "da allevamento" viene iscritto nei corpi dei polli o dei vitelli tramite le pratiche zootecniche di selezione genetica, di repressione delle forme di resistenza animale o di somministrazione di farmaci.

La costruzione del soggetto maschile e quella del soggetto femminile avvengono evidentemente all'interno di una cornice in cui gli «ideali letali di genere e di razza»¹⁴ sono in relazione fra loro e in cui la costruzione dei soggetti che eccedono il binarismo entra in questo gioco di rimandi, opposizioni, esclusioni, contaminazioni fra maschile e femminile. Analogamente, è probabile che la costruzione del soggetto umano sia intrecciata con quella dei soggetti non umani, in particolare con gli animali "da reddito" e "d'affezione", e viceversa, e con i soggetti che, come Birdy, mettono scandalosamente in discussione tale dualismo. Naturalmente, la matrice di specie si interseca in modo ancora più complesso con altre matrici, quali quelle di genere, di razza, di classe¹⁵. In ogni caso, non esiste un'essenza "naturale" né per gli umani né per gli

altri animali: su questo punto la riflessione butleriana converge con quella darwiniana, come è stato fatto notare da Sparks-Franklin¹⁶.

Passare per un canarino

Per illustrare la performatività di specie può essere utile guardare alla pratica del *dragging*¹⁷. Il *drag* non è la performatività, bensì è un particolare tipo di performatività¹⁸, ma è certamente emblematico anche nel caso della costruzione del soggetto umano. Leggere *Birdy* (anche) come storia di *animal drag* permette di discutere l'oscillazione complessa che si realizza nella parodia fra sovversione e «re-idealizzazione di iperboliche norme eterosessuali di genere»¹⁹ e di specie. Birdy, infatti, si traveste letteralmente da uccello, forgiandosi un costume da piccione. Nonostante l'avvertimento dell'amico Al, durante la permanenza in manicomio, possa far sembrare il contrario («lui [lo psichiatra] non sa che sei un uccello. Quando se ne accorgerà saranno guai per te»²⁰), Birdy non "passa" per un piccione né per un canarino. L'insuccesso della sua parodia è il fallimento dell'idea volontaristica di scegliere la propria specie, proprio come avviene per il genere:

Perché se dovessi dimostrare che i generi sono performativi vorrebbe dire che io penso che uno si alza la mattina, indugia davanti all'armadio per scegliere il proprio genere, lo indossa per tutto il giorno, poi lo ripone ordinatamente la sera. Tale soggetto volitivo, che decide *del* proprio genere, chiaramente non appartiene al suo genere fin dall'inizio e non si accorge che la sua esistenza è già decisa *dal* genere. Certamente, una teoria di questo tipo ripristinerebbe la figura umanista di un soggetto che sceglie, al centro di un progetto la cui insistenza sulla costruzione sembra dichiarare l'esatto contrario²¹.

11 J. Butler, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, trad. it. di F. Zappino, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 137.

12 Benedetta Piazzesi, *Così perfetti e utili. Genealogia dello sfruttamento animale*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 9-22.

13 P. B. Preciado, *Testo tossico*, cit.

14 J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, p. 114.

15 *Ibidem*, p. 18; e R. Iveson, «Scene domestiche e questione di specie», cit., pp. 55-59.

16 Johnathan Sparks-Franklin, «Androcentric Vegetarianism and the Parodic Subversion of Nonhuman Identity», in «The Ecotheo Review», 2014, <http://www.ecotheo.org/2014/03/androcentric-vegetarianism-and-the-parodic-subversion-of-nonhuman-identity/>.

17 Cfr. N. Seymour, «Alligator Earrings and the Fishhook in the Face», cit.

18 Cfr. J. Butler, *Corpi che contano*, cit., pp. 172-173.

19 *Ibidem*, p. 115.

20 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 213.

21 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. XVIII.

L'esistenza di Birdy è già decisa dalla specie. In questo caso, l'*animal drag* esprime potenzialità di sovversione dell'eccezionalismo umano (e dell'eterocentrismo, come vedremo) nel senso che «mette in dubbio la “naturalità” di quello che potremmo definire sistema dei ruoli di specie»²². Anche in questo caso, non si tratta di un mero travestimento:

Non è che la morfologia non umana venga semplicemente collocata sul corpo umano. Piuttosto, l'animalità viene visceralmente, dolorosamente e trasformativamente incontrata e messa in scena dal corpo umano²³.

La messa a nudo del carattere di costruzione del soggetto umano si accompagna esplicitamente alla critica delle coppie concettuali animali/natura e umani/cultura²⁴. Il veicolo di questo sconvolgimento delle categorie umanistiche è il rapporto con una specie, quella dei canarini, collocati a metà fra natura e cultura in quanto uccelli da riproduzione nati in cattività e letteralmente prodotti come soggetti dagli allevatori tramite il ricorso a tecniche complesse, che includono il controllo della sessualità e della procreazione, la selezione genetica, il regime dietetico, le tecniche di cura corporee e la gestione delle relazioni e degli spazi vitali. Da questo punto di vista, i canarini devono essere considerati in modo radicalmente diverso dal loro “corrispettivo” selvatico, analogamente a quanto sostenuto da Byrke, Bryld e Lykke²⁵ in relazione ai cani e ai cavalli addomesticati e ai topi e ratti da laboratorio (questi ultimi, in particolare, illustrano molto chiaramente una soggettivazione che emerge all'incrocio fra animale, attori umani e tecnologie specifiche). Nel caso dei canarini, lo status di questi soggetti è differente sia da quello dell'animale “da compagnia” che da quello dell'animale “da lavoro”²⁶. Inoltre, questa categoria di uccelli non è riducibile a nessuna delle due polarità “selvatico”/“domestico”, ma si situa in uno spazio in cui naturale e artificiale costituiscono dei punti di riferimento ideali in grado di contaminarsi²⁷. Occorre, anche a partire da questo elemento, dare conto del fallimento della performance di Birdy.

Anzitutto, la tensione del protagonista verso un ideale di libertà nel volo

si scontra proprio con la realtà degli uccelli in cattività. L'idea umana di uccello è in effetti costruita su un forte richiamo simbolico alla libertà ed è a questa che fa riferimento Birdy a livello di desiderio, oscillando significativamente fra l'aspirazione a essere un canarino, quella a intraprendere un'attività caratteristica degli uccelli (volare, cantare) e l'attrazione nei confronti di Perta, la canarina di cui è innamorato. Questo carattere indefinito del desiderio è fondamentale, perché in sostanza non siamo mai in grado di dire se Birdy sia innamorato degli uccelli, del volo, del canto in sé, o di Perta. La parodia, però, necessita di un complicato processo di apprendimento, fatto di osservazione, di tentativi di imitazione e, soprattutto, di dialogo con gli uccelli, un dialogo che *non può* svolgersi fuori da una gabbia. La gabbia è il *setting* imprescindibile e non è un ambiente neutro²⁸. Via via che Birdy acquisisce la capacità di sentire come un uccello, le sbarre diventano qualcosa da superare, tanto che si può sostenere che la transizione è prima un assoggettamento ad un regime di reclusione e poi un processo di evasione.

Per comprendere il fallimento di Birdy, bisogna osservare come la deumanizzazione intrapresa dal protagonista necessiti di un'umanizzazione creativa, non essenzialista e, appunto, non volontaristica, proprio perché non preesiste un soggetto che *poi* cercherebbe di “essere” un canarino. Wharton rende evidente questo aspetto collocando la vicenda nel periodo adolescenziale, un'allegoria della formazione del soggetto-Birdy (e del soggetto-Al). La fase di mimetismo fisico, in cui Birdy modella i propri muscoli, la propria fisionomia su quelle di un'altra specie, illustra molto efficacemente la presunzione di divenire uccello semplicemente con uno sforzo di volontà. In un certo senso, questa fase viene superata quando Birdy riconosce alcuni limiti fisici insuperabili²⁹, rimodulando così il proprio progetto di transizione³⁰.

L'aspetto forse decisivo è però quello del carattere individuale delle azioni di Birdy, dato che la performance *drag* necessita, per acquisire un carattere sovversivo, di un contesto collettivo³¹. Il livello dell'azione individuale non viene mai superato, mentre la possibilità e l'importanza di tale superamento – superamento che assume un carattere di vera e propria sovversione politica – vengono richiamate laddove Birdy si allea con i

22 N. Seymour, «Alligator Earrings and the Fishhook in the Face», cit., p. 262.

23 *Ibidem*, p. 263.

24 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 142.

25 L. Birke, M. Bryld, N. Lykke, «Animal Performance», cit., pp. 173-174.

26 Cfr. Sophie Bobbè, «La fabbrica dell'uccellino “top model”. Un gioco sulla norma», trad. it. di R. Capovin, in «LARES», n. 1, 2008, pp. 47-62; e M. Filippi e F. Trasatti, *Crimini in tempo di pace*, cit., pp. 44-47.

27 S. Bobbè, «La fabbrica dell'uccellino “top model”», cit., p. 60.

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

29 W. Wharton, *Birdy*, cit., pp. 145, 268-269.

30 *Ibidem*, p. 245.

31 J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 198.

canarini per aiutarne la fuga, utilizzando tanto il suo essere uccello quanto il suo essere «ragazzo» (questa la parola usata da Birdy per descrivere la propria identità umana). La parte finale dell'articolo sarà perciò dedicata ai complessi meccanismi di rispecchiamento e riconoscimento fra umani e uccelli nel romanzo.

Altri approcci alla lettura possono comunque contribuire a spiegare il modo in cui il progetto di Birdy naufraghi sia come transizione di specie che come parodia dell'umano. L'uso del concetto deleuziano di "divenire animale", ad esempio, può dar conto di un altro aspetto della vicenda narrata, seguendo quanto suggerito da Beaulieu, secondo cui il divenire

non ha nulla a che fare con l'imitazione, con la storia o con l'immaginazione [...]. La mimesi implica una qualche sorta di positivismo che dovrebbe modificare l'identità A in identità B. Tale mimesi non prende in considerazione ciò che accade nel mezzo, tra, nel contesto in cui sono immerse le cose [...]. Per esempio, se io sono un uomo e sto divenendo un uccello imitandone il canto, lo sbattere delle ali, ecc., ciò implica un divenire che può essere soltanto metaforico³².

Non è un caso se le analisi delle vicende di Birdy, ma soprattutto quelle del più noto adattamento cinematografico, vedano negli uccelli null'altro che una metafora del volo, del canto, del cielo o della spiritualità³³. Occorre qui, al contrario, prendere sul serio le parole di Braidotti: «L'animale non può più essere considerato una metafora de "l'altro"; deve essere considerato in termini propri»³⁴.

Per Butler, il *drag* è un'imitazione del genere, ma nel senso che «*rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso*»³⁵, ed è quindi «un'imitazione senza un'origine»³⁶. La lettura del divenire animale proposta da Herman suggerisce inoltre una particolare ambiguità non risolta nel *passing* di Birdy.

32 Alain Beaulieu, «The Status of Animality in Deleuze's Thought», in «Journal for Critical Animal Studies», vol. 9, nn. 1/2, 2011, pp. 69-88 (la citazione è a p. 74).

33 Cfr., ad es., Patricia Ortega, «Análisis semiótico del film "Birdy" del director Alan Parker», in «Telos: Critical Theory of the Contemporary», vol. 11, n. 1, 2009, pp. 11-34 (in particolare, pp. 25, 30-31).

34 Rosi Braidotti, «Animals, Anomalies, and Inorganic Others», in «Publications of the Modern Language Association of America», vol. 124, n. 2, 2009, pp. 526-532 (la citazione è a p. 528).

35 J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 195.

36 *Ibidem*.

Da una parte troviamo il processo di divenire-animalizzato, [associato a] un umanismo antropocentrico, processo che porta un umano a identificarsi con un altro non umano; questo altro diventa, per il soggetto umano, un'immagine di animalizzazione che deriva dal fatto di occupare una posizione subalterna. Dall'altra parte, troviamo invece un processo di divenire animale [legato a] relazioni umano-animale radicalmente trasformative, che portano alla dissoluzione delle identità di specie fisse³⁷.

La vicenda di Birdy si sviluppa proprio a partire da una tensione fra queste due modalità, suggerendo che uno degli strumenti per leggere il romanzo, accanto al concetto di *animal drag*, sia quello della narrazione transessuale³⁸. Ampie parti del testo non sono altro, in fondo, che il diario di una persona che prende coscienza del fatto che *la sua specie cromosomica non corrisponde alla sua specie psichica* e che trascrive il proprio percorso di *riassegnazione di specie*. Da questo punto di vista, le categorie del "travestimento" e della "parodia" non sono sufficienti a rendere conto della complessità delle pratiche di Birdy. Le azioni del protagonista presentano infatti molte delle ambivalenze che si ritrovano anche nella transizione di sesso, a partire dal complesso rapporto fra accettazione/contestazione di un binarismo più o meno esplicitamente naturalizzato: Birdy accetta e rafforza la dicotomia umano/non umano o, performativamente, allenta la rigidità della barriera di specie? O, addirittura, contesta la naturalità de "l'umano"? Non è possibile fornire una risposta univoca a queste domande, ma è evidente che con esse viene ottenuto un forte effetto di messa a nudo di tale presunta naturalità: «Soltanto da una posizione consapevolmente denaturalizzata possiamo cogliere il modo in cui viene costituita l'apparenza stessa della naturalità»³⁹. Nell'avverbio «consapevolmente» risiede forse buona parte dell'ambivalenza del *passing* del protagonista, che fallisce tanto come transizione quanto come performance, anche se non è detto che tale consapevolezza costituisca davvero un requisito obbligatorio del carattere sovversivo della parodia. Possiamo quindi riformulare la questione con le parole di Iveson:

La possibilità di passare *come* reali, ossia di sviluppare in modo artificioso

37 David Herman, «Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction», in «MFS Modern Fiction Studies», vol. 60, n. 3, 2014, pp. 421-443 (la citazione è a p. 431).

38 Cfr. Elisa Arfini, *Scrivere il sesso. Retoriche e narrative della transessualità*, Meltemi, Roma 2007, pp. 51-83; e Eva Hayward e Jami Weinstein, «Introduction. Transanimalities in the Age of Trans* Life», in «TSQ: Transgender Studies Quarterly», vol. 2, n. 2, 2015, pp. 195-208.

39 J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 165.

un effetto apparentemente naturale, comporta inevitabilmente una *de-naturazione* proprio di quelle norme che in altri contesti servono a imporre credenze e a conferire “realismo”⁴⁰.

Gender trouble?

Anche se al centro del processo di soggettivazione descritto da Wharton vi è una sorta di *trouble* di specie, non è possibile dare conto del modo in cui ciò avvenga senza fare riferimento, almeno in parte, ad altre matrici, altre norme che vengono sconvolte, a partire da quella di genere. Il romanzo è infatti attraversato da una tensione erotica che coinvolge sia i due amici – destrutturandone l’eterosessualità *attesa* – sia i canarini. Da un punto di vista superficiale, la vicenda sfida l’eteronormatività mettendo in scena una relazione fra due giovani maschi, uno dei quali, Al, è costantemente impegnato a performare una maschilità “standard”, ipernormale e ipereterosessuale. È su quest’ultimo che agisce il potere perturbante del rapporto con l’amico, mentre su Birdy incombe lo spettro dell’omosessualità per via del suo disinteresse nei confronti delle ragazze. Al giunge a mettere in dubbio, retrospettivamente, la propria eterosessualità⁴¹, fino al punto di accettare di non essere eterosessuale, o di non esserlo in maniera ipostatizzata: «Che m’importa anche se è frocio: non ci metto la mano sul fuoco neppure per me»⁴². Questo permetterà ad Al di esprimere apertamente il disfacimento della propria identità smascherandone il carattere di costruzione sociale:

Per tutta la vita, mi sono costruito un’immagine personale di me stesso come si plasmano i muscoli, seguendo le norme di una rivista per culturisti. Solo che non mi costruisco dall’interno, bensì dal di fuori, per proteggere me stesso da ogni sorta di cose. Ora, una grossa parte di questa folle struttura è crollata⁴³.

Sempre superficialmente, l’effetto è quello di un fallimento della performance eterosessuale nei termini illustrati da Butler:

L’ingiunzione a *essere* un dato genere produce necessariamente dei fallimenti,

40 R. Iveson, «Scene domestiche e questione di specie», cit., p. 53.

41 Cfr. W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 84.

42 *Ibidem*, p. 123.

43 *Ibidem*, p. 273.

una varietà di configurazioni incoerenti che, nella loro molteplicità, eccedono e sfidano l’ingiunzione che li genera [...]. Questo fallimento nel diventare “reale” e nell’incarnare il “naturale” è, credo, un fallimento costitutivo di ogni attuazione del genere, proprio perché questi ambienti ontologici sono fundamentalmente inabitabili⁴⁴.

Tuttavia, se ci poniamo dal punto di vista di Birdy, quella che sembrerebbe una strategia di resistenza all’eteronormatività, giocata sull’implicazione costitutiva di desiderio omosessuale/eterosessuale, appare come un tentativo più complesso, una messa in scacco del desiderio eterosessuale a partire da una messa in circolo di desideri *non umani*. Birdy è incapace di avere un rapporto sessuale con una ragazza *non* perché desidera un uomo, ma perché è innamorato di Perta, una canarina. Quello che fallisce, insieme alla possibilità di incarnare il “maschio standard”, è la soggettivazione di Birdy come *umano* standard. L’umanità è infatti, come sostenuto da Iveson⁴⁵, una norma egemone quanto il genere o la razza, più che il semplice effetto aggregato di tali norme.

Analogamente a quanto rilevato da Dell’Aversano⁴⁶, l’affettività fra umani e altri animali è in grado di perturbare la barriera di specie. Se però la descrizione che Dell’Aversano fa dell’affettività interspecifica sembra essere desessualizzata, il desiderio di Birdy per Perta è carico di pulsioni sessuali, che irrompono nella “vita reale” sottoforma di eiaculazioni notturne quando fa sogni su Perta⁴⁷. L’oggetto del desiderio è ambiguo poiché Birdy, in quanto canarino, è attratto da una femmina, ma in quanto ragazzo è attratto da un’altra specie, ed è quindi al di là delle categorie etero/omo. Di più: l’appagamento del desiderio necessita una trasformazione corporea, emotiva e cognitiva radicale (*sentire* come un canarino), tanto che il desiderio è desiderio per il proprio corpo de-umanizzato – desiderio di ali, coda, becco, ma soprattutto *desiderio di desiderio*: volere ciò che vorrebbe un canarino (fare un bagno, sgranchirsi le ali, fare l’amore come lo fanno i canarini, ecc.).

Come leggere dunque la mancanza di attrazione per le femmine umane, questo particolare malfunzionamento della costruzione di un sé eterosessuale? La nozione comune di omosessualità non è l’unica a non darne conto:

44 J. Butler, *Questione di genere*, cit., pp. 205-206.

45 R. Iveson, «Scene domestiche e questione di specie», cit., pp. 56-58.

46 C. Dell’Aversano, «The Love Whose Name Cannot be Spoken», cit.

47 Cfr. Robert Eberwein, *Armed Forces. Masculinity and Sexuality in the American War Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey-Londra 2007, p. 63; e W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 229.

anche gli approcci teorici che scompaginano tale schema binario, come nel caso del modello sesso-genere-desiderio di Butler sembrano non cogliere del tutto la natura di questo fallimento dell'incarnazione della mascolinità. Bisogna piuttosto considerare che femminile e maschile non si limitano a co-costituirsi, ma si confrontano con «un più ampio spettro di possibili posizioni, incluse quelle corrispondenti alle identità non umane»⁴⁸. Poiché è comunque vero che, se il desiderio non discende chiaramente dal sesso o dal genere del soggetto, quest'ultimo non è intelligibile⁴⁹, un desiderio che travalica i confini di specie è ancora più invisibile e chi non incarna adeguatamente «l'umano» viene punito⁵⁰. Birdy, dopo la guerra, finisce in manicomio ed è quindi sottoposto agli effetti di un dispositivo di esclusione/patologizzazione/animalizzazione. Come suggerisce Al, il suo destino in quanto animale potrebbe essere persino peggiore, proprio perché la sua performance lo colloca, come gli uccelli, all'incrocio dei diversi ruoli assegnati dagli umani agli altri animali: la scena presentata dall'amico mescola infatti lo zoo, il circo e il laboratorio scientifico⁵¹.

La vicenda di Birdy richiama evidentemente quella di Venus Xtravaganza nel documentario *Paris is Burning* commentato, tra gli/le altr*, da Butler⁵² e Iveson⁵³. Un breve raffronto con la storia di Venus può offrire alcuni spunti per comprendere il particolare tipo di resistenza agita da Birdy. Proprio come nelle competizioni documentate in *Paris is Burning*, il criterio di valutazione della buona riuscita della performance di Birdy è l'«effetto di naturalità»⁵⁴. Il fatto di costruire la naturalità per sembrare reali mette in crisi il carattere naturale delle norme, sia nel caso di Venus che in quello di Birdy. Sembra tuttavia emergere a questo punto una rilevante differenza fra le due situazioni, poiché Venus cerca di cambiare sesso e razza non solo a livello di percezione di sé, o nella ristretta comunità delle competizioni *drag* dei locali di Harlem, ma a livello sociale. Desidera, insomma, essere riconosciuta come donna bianca *autentica*. La pratica trasformativa di Birdy sembrerebbe invece essere rivolta all'interno. Inoltre, è difficile sostenere un'analogia per quanto riguarda l'aspirazione all'accettazione sociale: se per Venus la riuscita della performance significa accedere ai privilegi della borghesia bianca, per Birdy diventare un

uccello (da allevamento) significa letteralmente finire in gabbia (anche se il desiderio di rinnegare la propria umanità è certamente connesso con l'affrancamento da una serie di obblighi sociali oppressivi che trovano la loro espressione più limpida nella leva militare maschile durante la Seconda Guerra Mondiale). L'omicidio di Venus mostra l'impossibilità di accettare un corpo non conforme alla performance, di confrontarsi con quello che la parodia svela. Ma la violenza psichiatrica subita da Birdy non è così lontana da tale dinamica: in entrambi i casi, «i limiti sociali alla de-naturazione sono crudeli e letali»⁵⁵.

In primo luogo, Birdy de-natura l'umanità, mostrando che è possibile costruire un soggetto non umano, almeno fino a un certo punto, utilizzando qualcosa di simile alle «tecnologie del sé» foucaultiane⁵⁶, come suggerito da Wharton in un'intervista: «Egli cerca di ricostruire se stesso trasformandosi in qualcosa degno di rispetto [...]. Egli deve possedere un'etica e un'estetica di se stesso»⁵⁷. Quello di Birdy è un progetto di soggettivazione a partire da pratiche ben definite. Birdy si esercita con le braccia per prepararsi al volo; modella il proprio fisico controllandone il peso e le forme; struttura tempi e spazi per l'osservazione degli uccelli; costruisce macchine per il volo; esercita la forza di volontà in vista della possibilità di volare. Ma è solo quando abbandona il volontarismo e si rende conto che nel mondo reale non potrà mai volare, che compare la tecnologia più potente, il sogno controllato⁵⁸. Il protagonista raggiunge in breve tempo una padronanza di tale tecnica, sufficiente a costruire un sé onirico in grado di portare a compimento la transizione di specie fino in fondo, giungendo alla percezione del mondo dal punto di vista di un canarino e, al contempo, conservando il contatto con «Birdy-ragazzo», che nei sogni costituirà un elemento fondamentale per agevolare il *passing*. Quando Birdy dovrà «tornare» umano saranno necessarie alcune tecniche speculari, come (re) imparare a mangiare con il cucchiaino⁵⁹. Mangiare con le posate è infatti parte della performance di specie, uno degli atti reiterati che ci consentono di costituirci come «non-animali»⁶⁰.

55 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 122.

56 Cfr. Michel Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, trad. it. di L. Guarino, Feltrinelli, Milano 1984, p. 18; e *Tecnologie del sé*, trad. it. di S. Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 13.

57 Adam Chmielewski, «Reasons for Life. A conversation with William Wharton», in «Odra», n. 2, 1997, pp. 75-81 (la citazione è a p. 76).

58 Cfr. M. Filippi, *Sento dunque sogno. Frammenti di liberazione animale*, Ortica, Aprilia 2016, pp. 7-15.

59 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 172.

60 Non dovrebbe sfuggire, inoltre, come molti di questi atti che permettono la costruzione

48 D. Herman, «Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction», cit., p. 428.

49 Cfr. J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 27.

50 C. Dell'Aversano, «The Love Whose Name Cannot be Spoken», cit., pp. 89-90.

51 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 213.

52 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., pp. 111-127.

53 R. Iveson, «Scene domestiche e questione di specie», cit.

54 *Ibidem*, p. 53.

In secondo luogo, la sua performance ottiene dei parziali successi, rilevati in particolare dai lapsus di Al, per cui l'amico in manicomio viene «imbeccato»⁶¹, oppure «scosta le ali»⁶², ma anche dal corteggiamento di una cornacchia⁶³. Birdy, come Venus, viene però richiamato all'ordine di una materialità corporea percepita ostinatamente come essenza ultima e portatrice del senso più profondo – là il pene di Venus, qua le braccia inadatte al volo di Birdy.

Riconoscersi

Per comprendere in profondità le implicazioni della transizione di specie nel romanzo di Wharton è importante considerare che la performatività non è esclusivamente un processo individuale, neppure nel senso della costruzione parallela dell'«umano» e dell'«animale». Come sostengono Birke, Bryld e Lykke, è necessario

dare uno sguardo più ravvicinato alla partecipazione degli attori animali, concentrandosi sulla performatività dei due partecipanti alla relazione tesa a creare qualcosa che li trascenda entrambi – un fenomeno d'ordine superiore. Pertanto, vi sono tre tipi di performatività [...]: quella dell'animalità, quella dell'umanità e quella della relazione fra le due⁶⁴.

Se è vero infatti che le tecniche usate per diventare un uccello sono sostanzialmente individuali, occorre notare che il protagonista del romanzo tesse una complessa trama di rapporti con i canarini, nella realtà e nel sogno. La capacità di «passare per» un canarino si misura sempre nel rapporto con Perta, con i figli accuditi insieme a lei e con gli altri canarini in gabbia. Il presupposto di tale interesse per queste relazioni è la credenza in una sorta di mondo segreto dei canarini, mondo non accessibile agli umani⁶⁵. Acquisire il linguaggio degli uccelli è una tappa ineludibile per rispecchiarsi nell'altra: «Sto cercando di decidere in che maniera dirle chi

del soggetto umano fanno riferimento al soggetto bianco «civilizzato»: mangiare con le posate, utilizzare la toilette, vestirsi, ecc.

61 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 32.

62 *Ibidem*, p. 172.

63 *Ibidem*, p. 17.

64 L. Birke, M. Bryld e N. Lykke, «Animal Performance», cit., p. 176.

65 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 114.

sono. Sto cercando di decidere chi sono, anche»⁶⁶.

Il riferimento stesso al «rispecchiamento» è di per sé problematico poiché rimanda ad un'attività visiva – quella di guardarsi allo specchio – che costituisce proprio una delle possibili giustificazioni dell'eccezionalismo umano (l'umano come unico animale che ha esperienza dello specchio). Tale problema può tuttavia costituire un elemento fecondo per la presente discussione, se visto da una prospettiva non antropocentrica, come suggerito da Derrida:

A che punto cominciano lo specchio e l'immagine riflettente, vale a dire l'identificazione della propria immagine? [...]. L'effetto specchio non comincia forse anche quando un essere vivente qualunque identifica come suo essere prossimo o simile un altro essere vivente della stessa specie? E dunque almeno quando c'è sessualità in senso proprio, dovunque la riproduzione passa attraverso l'accoppiamento sessuale. Sarebbe anche necessario, complicazione supplementare ma essenziale, estendere l'effetto del riconoscimento speculare al di là del campo dell'immagine propriamente visiva. Alcuni animali identificano il partner o il loro simile, si identificano essi stessi reciprocamente per il suono della voce o per il canto⁶⁷.

La necessità di un riconoscimento da parte di Perta è espresso da Birdy in modo molto lucido:

Perta mi sta osservando. Mi sta dicendo che io sono un uccello; che devo lasciar perdere sciocchezze da ragazzo [...]. Se riesco a vedermi con i suoi occhi, allora sono un uccello nel suo mondo. Lascio perdere. Mi accampo nella vita che ho sempre desiderato, mi ci radico. Divento, ridivento, un uccello in questo mondo di sogno⁶⁸.

Del resto, Perta viene prima «creata» in sogno, e poi, una volta instaurato un rapporto, viene cercata nel mondo reale. Birdy la trova in uno degli allevamenti amatoriali che frequenta. Perta viene creata almeno due volte: la prima come idea di partner di Birdy-uccello, la seconda come esemplare selezionato dalle tecniche di allevamento. Inoltre, Perta *diviene ciò che è grazie alle pratiche di Birdy-ragazzo*, che la colloca in gabbia, la fa

66 *Ibidem*, p. 250.

67 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 101.

68 W. Wharton, *Birdy*, p. 253.

accoppiare, riproducendo le condizioni di vita del sogno, e soprattutto nel momento in cui le conferisce un nome proprio.

È il nome, infatti, che sancisce la prima forma di riconoscimento, dal momento in cui la canarina chiama Birdy in sogno con il suo nome, pur non conoscendolo⁶⁹: «L'utilizzazione della lingua è autorizzata dal fatto che si sia, in precedenza, *ricevuto un nome*. L'occupazione di un nome è ciò che, senza possibilità di scelta, ci colloca all'interno del discorso»⁷⁰. Analogamente a quanto accade nel caso dei/lle transessuali – ma qui a maggior ragione, poiché non viene scelto –, il nome acquisisce una particolare importanza soltanto nella relazione con l'altro, nella possibilità di essere interpellat* con il proprio nome⁷¹. Esattamente perché «il riconoscimento non è [...] conferito a un soggetto, ma forma il soggetto»⁷², questo passaggio sancisce la soggettivazione di Birdy-uccello, che ora è libero di agire socialmente da canarino, accedendo a ulteriori forme di riconoscimento, forme in cui il suo desiderio si rispecchia in quello di Perta e di altri canarini, dando vita contemporaneamente a un processo di apprendimento e di innamoramento: «C'è un trapasso di sentimenti, di cognizioni dall'uno all'altra»⁷³. Anche il sé-ragazzo è un polo di riferimento, la cui importanza è esemplificata nella funzione quasi-divina di colui che apre e chiude le gabbie. Quando nel sogno non riesce a comunicare con il «ragazzo», le conseguenze sono radicali: «Quindi non esisto»⁷⁴.

Birdy abbandona abbastanza presto una concezione del mondo improntata a un ingenuo realismo, in cui gli uccelli sono dotati di esistenza indipendente da lui e dai nomi che gli umani conferiscono loro⁷⁵. Il fatto che successivamente egli concepisca Perta come un prodotto dei suoi sogni potrebbe far pensare a una negazione assoluta dell'*agency* di questi animali, incapaci di vita propria. Tuttavia, occorre ricordare alcuni fatti. Ad esempio, fra gli episodi inaugurali dell'interesse del protagonista per gli uccelli, vi è quello in cui è lui stesso a essere scelto da due piccioni, e non viceversa⁷⁶. Inoltre, l'imprevisto emerge più volte nel corso della narrazione proprio sotto forma di *agency* animale, laddove piccioni e canarini introducono la loro imprevedibile volontà nella relazione. Poiché

queste relazioni fra Birdy e gli uccelli sono caratterizzate da una tensione irrisolvibile fra cura e innamoramento da una parte e sfruttamento ed eterodeterminazione dall'altra, gli uccelli sono attori a pieno titolo sia nel senso di partner sia in quello di soggetti in grado di mettere in campo tutto l'armamentario della resistenza non umana al dominio⁷⁷. La collocazione altalenante del protagonista fra “amore” per gli animali e loro sfruttamento subisce, non a caso, uno spostamento significativo da quando cattura i piccioni, sperimenta (anche in modo cruento) sui canarini⁷⁸ o intraprende una redditizia attività di allevamento, a quando esprimerà sia una presa di coscienza della propria posizione economica e politica dominante («Mi pare di essere un mercante di schiavi»⁷⁹) sia una solidarietà attiva. Se è vero che le varie teorizzazioni raggruppabili sotto l'ombrello del *transhuman* si fondano, ancora una volta, sulla forclusione dell'autonomia degli animali non umani, come sostiene Hauskeller⁸⁰, tanto l'aspetto relazionale della transizione di Birdy quanto il ruolo attivo dei canarini meritano di essere sottolineati come aspetti fondamentali.

Conclusioni

Da quanto emerso, la comprensione delle implicazioni delle azioni di Birdy passa inevitabilmente dalla domanda sul loro successo o fallimento e sui motivi che lo determinano. Tuttavia, sarebbe fuorviante porre tale questione pretendendo di dare una risposta semplicemente affermativa o semplicemente negativa. Al contrario, si potrebbe sostenere, usando proprio le parole di Butler a proposito di *Paris is Burning*, che *Birdy* «non documenta né una efficace insurrezione né una dolorosa ri-subordinazione, ma una instabile coesistenza di entrambe»⁸¹.

Ed è proprio questa coesistenza che può fornirci importanti elementi di riflessione sul modo in cui si forma la soggettività umana e quella animale, ma soprattutto su come esse si co-costituiscono in una relazione in cui non c'è un solo attore ma almeno due. La particolare forma di *agency* di cui

69 *Ibidem*, p. 235.

70 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 112.

71 Cfr. E. Arfini, *Scrivere il sesso*, cit., p. 58.

72 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 168.

73 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 253.

74 *Ibidem*, p. 268.

75 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 114.

76 *Ibidem*, p. 12.

77 Cfr. Stefania Cappellini e Marco Reggio, «Quando i maiali fanno la rivoluzione. Proposte per un movimento antispecista non paternalista», in «Liberazioni», n. 16, 2014; pp. 43-62.

78 W. Wharton, *Birdy*, cit., p. 71.

79 *Ibidem*, p. 205.

80 Michael Hauskeller, «Come diventare un post-cane. Gli animali nel transumanesimo», trad. it. di feminoska, in «Liberazioni», n. 26, 2016, pp. 24-32.

81 J. Butler, *Corpi che contano*, cit., pp. 126-127.

si può parlare a partire dalla non esistenza di un soggetto preesistente alla propria specie (né al proprio genere) caratterizza sia umani che canarini. Non è possibile ignorare il fatto che anche in questo caso si conferma la lezione foucaultiana, secondo cui ogni rapporto di potere implica forme di resistenza⁸². In tale relazione, soggettivazione e assoggettamento risultano inscindibili: il ruolo delle tecniche di allevamento, ad esempio, va ben al di là della loro applicazione sui corpi degli uccelli, dato che informa il processo di costituzione del soggetto-Birdy attraverso un complesso gioco fra relazione con singoli canarini (Perta e altri), proiezioni ideali relative alla “natura” di queste specie in cattività e utilizzo di tecniche di gestione del corpo umano (reclusione manicomiale, esercizi di riadattamento alle abitudini umane, ecc.).

Per esplorare il modo in cui si forma l’idea *politica* di specie è dunque impossibile fare riferimento al solo meccanismo di umanizzazione o di animalizzazione (senza contare che, al posto di animalizzazione sarebbe più opportuno parlare di *animalizzazioni*). Occorre tenere presente la loro relazione e, per illustrare la complessità dei meccanismi di soggettivazione umana/non umana, il romanzo di Wharton fornisce molti spunti utili. Gli strumenti utilizzati, seppur con qualche forzatura teorica – dall’*animal drag* alla performatività fino all’idea di transizione –, si sono rivelati preziosi sia per comprendere la costruzione dell’“Umano” che per mettere in discussione la rigidità oppressiva del binarismo di specie. La specie, dunque, come il genere, è un processo, una serie di azioni, non un’essenza o un attributo, e il sostantivo/aggettivo “animale” potrebbe slittare verso la sua forma verbale – sebbene ciò sia difficile da rendere nella nostra lingua. “Animale” non è tanto qualcosa che “si è”, quanto qualcosa che “si fa”, ma soprattutto è qualcosa che si fa *insieme*.

82 Cfr., ad es., M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978.