



[Home](#)·[L'associazione](#)·[La rivista](#)·[Contatti](#)

[Presentazione](#) [Numeri](#)

[Abbonamenti](#)

[Archivio](#)
[articoli](#)

[Dove trovarla](#)

* [Archivio articoli](#) *

Filippo Trasatti
Incontri ravvicinati con una blatta

Introibo

Nelle pagine che seguono tenterò una lettura in chiave animalista/antispecista[1] del libro della grande scrittrice brasiliana Clarice Lispector *La passione secondo G.H.*[2], un libro straordinario che racconta in modo davvero inimitabile l'esperienza del divenire-animale [3]. Si tratta di un testo estremamente complesso, veramente unico per forza espressiva, ammirato e studiato da grandi critiche femministe come Hélène Cixous, Rosi Braidotti, Adriana Cavarero[4] che, aldilà delle intenzioni dell'autrice, ci permette di cogliere con un taglio del tutto insolito una forma estrema del rapporto con l'altro che è in realtà, per usare i termini di Deleuze, una doppia cattura e un divenire comune. Il filo conduttore di questa lettura è il tentativo di mostrare come l'incontro ravvicinato con un'alterità radicale («il grande disincontro», dice anche Lispector), in questo caso una blatta, produce effetti di spossamento, aldilà dell'egocentrismo[5] e dell'antropocentrismo e permette di attingere a una potenza superiore, la potenza della vita, realizzando quello che per Deleuze è propriamente il compito dell'arte: «l'uomo imprigiona continuamente la vita, continuamente la uccide (...) L'artista è colui che libera una vita, una vita più che personale»[6]. L'incontro con la blatta con un continuum di intensità crescente ci conduce, per mano come si vedrà, attraverso un'esperienza estatica che muta radicalmente non solo il modo di vivere, ma più in generale la concezione dell'umano e del rapporto tra questo e la vita. Prima di iniziare questo percorso, due parole preliminari su questa scrittrice brasiliana le cui opere, nonostante siano ormai annoverate tra i classici della letteratura del XX secolo, è ancora poco conosciuta e poco tradotta in Italia.

Clarice Lispector, scrittrice, pittrice ucraina di famiglia ebraica, si trasferì fin da piccola in Brasile dove poi visse gran parte della vita, a parte i viaggi con il marito ambasciatore. In alcune foto sembra una

grande diva del cinema, degli anni Cinquanta-Sessanta, in altre si vede un volto scolpito dallo scalpello del dolore, uno sguardo intenso, penetrante, sorpreso dall'inatteso della vita[7]. Il suo traduttore americano raccontando del suo primo incontro con Clarice, afferma di essere rimasto stupefatto da quella persona rara che assomigliava a Marlene Dietrich e che scriveva come Virginia Woolf[8].

Scendendo verso l'abisso (il cuore selvaggio)

In apparenza è facile ricostruire la trama essenziale della narrazione di *Lispector*, perché sul piano dei fatti poco accade. Seguirò una sorta di percorso cronologico, con l'avvertenza però che per avvicinarsi davvero a quest'opera labirintica, sarebbe forse più opportuno usare l'immagine dei cunicoli come nella *Tana* del racconto di Kafka. E forse anche l'immagine della talpa che scava sottoterra, per costruire percorsi, trovare punti protetti dai predatori della vita, non sarebbe del tutto inadatta a descrivere il lavoro svolto dalla narratrice.

Il libro si apre con quella che si potrebbe chiamare un'anticamera che cerca di introdurre il lettore a un'esperienza che sembra essere propriamente indicibile e che la stessa narratrice stenta a comprendere. Questo cauto avvicinamento è fatto attraverso un labirinto di domande incalzanti, toccate e fuga rapidissime verso il cuore selvaggio dell'esperienza vissuta. L'esitazione è in effetti una delle figure più frequenti nel testo.

La narratrice cerca un orecchio che l'ascolti, chiede a un lettore indefinito, forse un amante, di darle la mano per accompagnarla. Esita a dire, come si esita a tradurre in parole un'esperienza troppo grande che ci trasforma profondamente, per la quale non c'è guida, non ci sono precedenti: «occorrerà del coraggio per fare ciò che sono in procinto di fare: dire. Ed espormi all'enorme sorpresa che proverò di fronte alla povertà della cosa detta. Non appena l'avrò detta, ecco che dovrò subito dopo aggiungere: non si tratta di quello! non si tratta di quello!»[9]. Ma in che senso si può parlare qui di "esperienza"? Forse ricorrendo all'etimologia, "ex-per-ire", passare attraverso, oppure all'oscillazione tra *Erlebnis* e *Erfahrung*, parole tedesche che designano, in cui risuonano come echi profondi la corporeità e la vita (*Leib* e *Leben*) da una parte e l'attraversamento dall'altra[10]. Oppure si dovrebbe far ricorso alle riflessioni di Benjamin sul rapporto tra shock ed esperienza nella modernità, nell'epoca della povertà dell'esperienza vissuta[11].

Ciò che accade alla narratrice è paragonabile all'esperienza di un cieco dalla nascita che apra gli occhi e veda! Ma che cosa? La vita del mondo che oltrepassa ogni essere personale e si estende fino al limite dell'inanimato.

Tacere non è possibile, perché sarebbe perdersi sopra «'marosi' di mutezza»[12], ma come parlarne? «Dovrò fabbricare la parola come se si trattasse di creare ciò che mi è accaduto»[13].

Soprattutto a mano a mano che ci si avvicina al culmine, GH prende in prestito le parole della tradizione ebraico-cristiana. Parla della Bibbia, cita l'Apocalisse; parla della proibizione a mangiare e a toccare oggetti e animali impuri per non contaminarsi, che lei ha trasgredito peccando; dell'immondo che ci esclude dal mondo; definisce il deserto che sta attraversando un inferno, ma in cui si manifesta una inspiegabile gioia. Invoca la Madonna, il Dio, la preghiera, ma sono solo Nomi sbatacchiati come stracci nella tempesta dell'esperienza. Perché per GH il divino è il reale.

Frammento geroglifico di un impero

Chi è la narratrice? Sappiamo che GH (*Humanis Generis?*) è una donna, scultrice dilettante, benestante, indipendente, senza marito né figli, che vive «con semilusso» in un attico, con una magnifica vista. Ha una vita sociale soddisfacente, è in una certa misura una persona realizzata (o almeno si comporta come tale), anche se, dice, guardando le sue foto vede il negativo, il vuoto, il silenzio e il Mistero, intorno a cui ha costruito gli edifici, le organizzazioni, le maschere per continuare a vivere senza la consapevolezza della vita, per vivere una vita tra parentesi. «In un certo qual modo «come se non fossi io» era più ampio che se lo fossi - una vita inesistente mi possedeva interamente e mi occupava come un'invenzione»[14]. Cioè nonostante l'apparenza di una vita soddisfacente, si finisce per essere solo il proprio nome, con le iniziali stampigliate sulle valigie: G.H.

Alle 10 di mattina, il giorno dopo che la domestica se n'è andata via, GH si alza dal tavolo dove ha appena finito di far colazione e si accinge a una delle sue attività preferite: «mettere in ordine», che per lei è come trovare una forma migliore alle cose, come quando si fa scultura. GH decide di cominciare dalla stanza più lontana, quella della domestica, una stanza usata anche come ripostiglio, stanza che immagina di trovare in uno stato pietoso, e da lì risalire fino ad arrivare alla stanza nobile, il soggiorno: una risalita dai bassifondi verso la luce. In realtà avviene un attraversamento dell'appartamento che è invece una transizione di fase a un'altra dimensione, temporale e spaziale. E' come, dice GH riecheggiando in qualche modo la caduta di Alice, «cascare in un pozzo orizzontalmente»[15].

Il primo shock lo prova entrando nella stanza che non solo è pulitissima, ma piena di luce, «un quadrilatero di luce bianca», arida come un deserto, che sembrava situato più in alto del resto della casa, come «un minareto». E' la rivelazione del deserto che bisogna attraversare, se si vuole fare esodo dall'umano.

Non solo. Su una delle pareti la domestica ha lasciato un affresco che raffigura un uomo, una donna e un cane, una sorta di Genesi alternativa, che però di nuovo ci riporta al deserto e alla civiltà egizia, perché «erano tre figure fluttuanti come tre spettri di mummie»[16]. E' un

messaggio della domestica? Certamente non una decorazione, forse piuttosto una rappresentazione della vita di GH in cui ciascuno, come le figure, uomo donna cane, guarda davanti a sé «come se non si fosse mai guardata a lato, come se non avesse mai visto l'altra e non sapesse che a fianco esisteva qualcuno»[17].

GH pensa di riuscire a modificare quella stanza secondo la sua volontà, di rimettere ordine a modo suo, spostare letto, armadio, scrostare l'affresco, inondare d'acqua quel deserto minaccioso. L'armadio è addossato al letto e deve forzare l'anta per aprirla e guardare all'interno.

La blatta, una fidanzata dai neri gioielli

GH si sporge sul mondo buio dell'armadio e a pochi centimetri dai suoi occhi c'è una blatta, uno scarafaggio, animale tra i meno amati dagli umani, nonostante abbia avuto l'onore di diverse rappresentazioni letterarie, la più famosa delle quali è certamente la *Metamorfosi* di Kafka. Lì, come hanno affermato Deleuze e Guattari, «Gregorio diviene scarafaggio non soltanto per fuggire il padre, ma anche e piuttosto, per trovare una via d'uscita là dove il padre non ha saputo trovarne, per fuggire il procuratore, il commercio e i burocrati, per approdare infine a quella regione in cui la voce si riduce a un ronzio»[18].

Che cosa accade invece a GH? Prova immediata ripugnanza per la blatta, orrore che siano molte, migliaia, milioni, paura di una muta infinita che ti inghiotte. Ricorda quando da piccola, povera, avesse già vissuto insieme a cimici, blatte e topi.

Benjamin ha dato un'interpretazione acuta, e come sempre illuminante, della ripugnanza che alcuni animali ci suscitano.

«Nel ribrezzo ispirato da animali la sensazione dominante è la paura di esserne riconosciuti al tatto. Ciò che rabbrivisce nel profondo dell'uomo è l'oscura coscienza che in lui viva qualcosa di così poco estraneo all'animale ripugnante da riuscire riconoscibile a questo»[19].

Tuttavia nella blatta c'è qualcosa di più specifico, che rimanda a uno sfasamento temporale: «una blatta così vecchia da essere immemorabile. La cosa che mi ha sempre ripugnato nelle blatte è proprio quel loro essere obsolete e tuttavia attuali»[20]. Che cosa siamo noi di fronte a questi esseri più antichi dei dinosauri, che hanno continuato a riprodursi ed esistere per centinaia di milioni di anni, indifferenti ai mutamenti, capaci di una resistenza straordinaria, animate dall'attenzione di vivere, inestricabile dal loro corpo.

Ed è proprio questo sfasamento temporale che produce un'esperienza simile a quella di Stephan Dedalus di Joyce: «Da piccola prendevo immediatamente coscienza di essere sdraiata su un letto che si trovava nella città che si trovava sulla Terra che si trovava nel Mondo! Proprio come da piccola, ho allora avuto la precisa nozione di essere completamente sola in casa e di come quella casa fosse alta e librata nell'aria e contenesse blatte invisibili»[21].

GH comincia a provare paura, la vertigine di essere presa in un vortice, cerca di uscire, inciampa tra il letto e l'anta dell'armadio. Dall'armadio spunta la blatta e GH animata da odio e paura, prova l'"istinto" di uccidere. Chiude l'anta dell'armadio e sciaccia la blatta che però rimane viva, «viva e intenta guardare verso di me»[22]. Mentre GH cerca il coraggio per vibrare il colpo finale, si ritrova all'altezza della blatta, del suo muso, dei suoi occhi, della sua bocca, per così dire alla sua altezza, mentre siamo soliti osservarla dall'alto[23]. Questo riposizionamento dell'animale in rapporto all'uomo (alla donna), produce non solo un cambiamento di prospettiva, ma l'ingresso in un nuovo mondo. Cosa sappiamo delle blatte, finché ci limitiamo a sterminarle?

«L'ho guardata, con quella sua bocca e quei suoi occhi: sembrava una mulatta in agonia. Eppure gli occhi erano radiosi e neri. Occhi da innamorata. Ogni occhio in sé sembrava una blatta. L'occhio adorno di frange, scuro, vivo e privo di polvere. E l'altro occhio, identico. Due blatte incrostate nella blatta, e ogni occhio riproduceva la blatta intera»[24].

Una sorta di *mise en abyme* che fa sprofondare GH verso un passato memorabile dove si trovano le radici del sé. Qui, da questo sguardo da un altrove, comincia quello sprofondamento che è esodo dall'umano, per ritrovare l'inferno della materia viva, la carne infinita del mondo. Viaggio tutt'altro che rassicurante, dal quale il ritorno è incerto e che richiederà forse dei rituali apotropai.

Decostruzione della civiltà: il cosmico

«Io avevo troppo umanizzato la vita»[25] e in qualche modo si devono abbandonare i resti umani, attraversare il deserto per trasformarsi.

«L'umanità è fradicia di umanizzazione, quasi fosse necessario; e quella falsa umanizzazione ostacola l'uomo, ne ostacola l'umanità»[26].

Quella che GH intraprende è dunque al tempo stesso un'esperienza di esodo, attraverso lo spossamento, la perdita dei confini, la profonda risonanza con la vita segreta e palpitante dei viventi e delle cose del mondo.

E il viatico di questo viaggio è proprio lo shock del vedere la propria vita nella blatta: «la verità è che io avevo guardato la blatta viva e in lei scoprivo l'identità della mia vita più profonda»[27].

Dall'alto del minareto, dalla finestra (un'altra soglia), GH scopre l'immensità: «ho visto a perdita d'occhio l'immensa estensione di tetti e tetti che ardevano tranquillamente al sole. Gli edifici come villaggi accovacciati. Per estensione tutto ciò che superava la Spagna. Oltre le gole rocciose, tra il cemento degli edifici, ho visto la *favela*, il villaggio dei poveri, sulla collina e ho visto una capra che pian pianino risaliva la collina»[28]. E oltre il deserto riarso. Tutto ciò che c'era stato prima dal punto in cui guardava, da cui forse aveva guardato nel lontano passato «un troglodita» in piedi in cima a una montagna.

GH arriva insomma, attraverso lo sguardo della blatta, a vedere ciò che c'era prima che l'uomo costruisse città, edifici, modi di vivere umani, perché «occorrerebbe un'orda di blatte per far un punto almeno sensibile nel mondo - e tuttavia un'unica blatta, solamente per la sua attenzione-vita, quell'unica blatta è il mondo»[29].

Ma cosa può mai unirci a un animale così diverso da noi e che per di più suscita disgusto e ripugnanza a molti di noi?

La blatta è in qualche modo una soglia di intensità che ci fa accedere al livello dell'impersonale. E qui davvero il racconto di Lispector raggiunge dei vertici di intensità straordinaria e si scontra, come ogni esperienza di simile intensità, con i limiti del linguaggio alle prese con la materia vivente: da una parte il linguaggio che cerca di ghermire l'essere, dall'altra la carne infinita, un mondo in cui tutta la materia vivente è una rete di entità sensorialmente recettive e in divenire. «Tutta una cultura che si era costruita, con a garanzia l'immediata mescolanza di quanto si vede con quanto si sente, tutta una cultura che ha come base il fatto di salvarsi - ebbene, io me ne stavo tra le sue macerie»[30].

In questo terrore della perdita GH cerca di aggrapparsi a ciò che conosce, la sua classe, le sue abitudini, il linguaggio.

Un urlo non di paura, né di terrore, una sorta di *primal scream* forse riuscirebbe a dischiudere un nuovo mondo, dopo aver fatto crollare tutto ciò su cui avevamo edificato le nostre sicurezze. Il tema della voce è centrale in questa esperienza: si tratta di ritrovare una voce che non si limiti a significare, che non trascenda il momento e l'esperienza vivente; che non sia espressiva di altro, che non si frapponga tra il soggetto e il fenomeno[31].

Arriva anche a una sorta di preghiera specista quando grida: «giuro farò tutto ciò che vorrete! Ma non lasciatemi prigioniera nella stanza della blatta perché una cosa enorme mi accadrà, io le altre specie non le voglio! Voglio solamente le persone!»[32]. Ma la preghiera non viene esaudita, perché la vita è più forte.

Questa situazione di transito attraverso una nuova soglia causa in GH una paura profonda che la spinge a fuggire, a lottare contro quella che sembra essere un'esperienza di dissoluzione dell'umano, di disantropomorfizzazione, ma anche di denudamento dell'io: «la verità è che non mi vedevo ormai più, io vedevo»[33], «sentivo che "essere io" veniva da una fonte assai anteriore a quella umana e, con orrore, assai più grande di quella umana»[34].

Finché GH intuisce che quel vuoto, quel silenzio che emanavano misteriosamente dalle proprie fotografie era finalmente alla sua altezza, poteva finalmente essere colto, una vita oltre la vita personale che ci attraversa, come una corrente continua la cui origine si perde nel passato oscuro fino alla soglia dell'inorganico.

«In me la vita è così insistente che se mi taglieranno in due, come una

lucertola, i pezzi seguiranno a vibrare a muoversi»[35].

Ma come si può continuare a vivere dopo aver passato questa soglia? E soprattutto cos'è diventata, chiede GH, dopo questa metamorfosi che l'ha privata della sua forma umana, dell'organizzazione difensiva dell'io e della civiltà e l'ha denudata fino a farne carne viva pulsante? «Fossi il mondo, io non avrei paura. Se noi siamo il mondo, allora veniamo mossi da un delicato radar che ci guida»[36], come le antenne di una blatta che captano i segnali del mondo.

Vedersi, esistersi

Eppure si continua a vivere, perché, ricorda GH, sta raccontando qualcosa che è avvenuto il giorno precedente, c'è stato dunque un ritorno, al di qua della soglia. Ricorda che «GH viveva all'ultimo piano di una sovrastruttura e, sebbene costruito nell'aria, era un edificio solido, lei stessa nell'aria, così come le api tessono la vita nell'aria»[37]. Piani su piani, costruzioni su costruzioni, che diventano sempre più pesanti e che all'improvviso si scoprono friabili, attraversati nelle fondamenta da variabili movimenti sismici, a volte lentissimi, secolari, altre volte violenti e improvvisi che causano il crollo. Così all'improvviso GH si è ritrovata tra le macerie, anzi nel deserto, poiché le macerie erano state inghiottite dalla sabbia, in una pianura tranquilla e silenziosa, sola a vedere finalmente il mondo per quel che è: «davanti alla blatta viva, il peggio è stato scoprire che il mondo non è umano, e che noi non siamo umani»[38].

Vedere il mondo, l'essere per ciò che veramente è, con quello che GH definisce un «metodo visivo» che è affine al vedere fenomenologico: «io lavoravo direttamente con le evidenze della visione, e senza consentire a impressioni estranee alla visione di predeterminare le conclusioni: io ero interamente preparata a sorprendere me stessa»[39]. La blatta, il suo sguardo, non solo introducono GH a un nuovo mondo, ma a un modo diverso di vedere.

Il vedere, si dice in tanti modi. C'è un vedere che è un non vedere, un guardare l'altro senza vederlo veramente, che è ciò che accade, innanzitutto e per lo più nella vita ordinaria, nel rapporto con gli animali e con gli umani animalizzati, una riduzione a uno 0,0...

C'è un vedere che è render l'altro di pietra, mirabilmente descritto da Sartre. Un altro vedere che è assimilazione e domesticazione, depurazione dell'altro da ciò che è dissonante cognitivamente e dalle differenze. C'è un vedere che è mangiare l'altro, si dice «mangiare con gli occhi», inglobarlo farlo proprio, carne della propria carne. E c'è un vedere che tocca e trasforma l'esistenza, un vedere che è anche venir toccati[40]. E' un vedere che è allo stesso tempo un sentire, un compatire insieme alla blatta, qualcosa che è nell'ordine dell'amore.

«La blatta con la sua materia bianca mi guardava. Non so se mi vedeva, non so cosa vede una blatta. Eppure noi ci guardavamo e inoltre non so

neppure cosa una donna vede. Ma se i suoi occhi non mi vedevano, la sua esistenza mi esisteva - nel mondo primario in cui ero entrata, *gli esseri si esistono a vicenda come modo di vedersi*»[41].

Lì si coglie e si oltrepassa l'enigma della distanza: gli esseri si esistono nel momento, adesso; non nel progetto, nella speranza, nella memoria: «era adesso. Per la prima volta nella mia vita si trattava di completamente adesso»[42].

La blatta ferita continua a perdere materia bianca e inchioda GH nel presente che non si può trascendere. «La natura della blatta faceva sì che qualunque cosa, entrando lì - nome o persona - perdesse la trascendenza falsa»[43]. E' sofferenza irrepresentabile, com-patita, che incardina nell'*hic et nunc*, nella carne del mondo.

La carne infinita

GH scopre la carne infinita del mondo- che follia! ricorda il mondo della monadologia leibniziana - entrando in una sorta di intervallo, uno *Zwischen*, un "tra" che sta fra l'uno e il due, una linea clandestina dice, oppure si potrebbe dire, usando i termini di Deleuze, una linea di fuga. «Tra due note musicali esiste una nota, tra due fatti esiste un fatto, tra due granelli di sabbia, per quanto uniti, esiste un intervallo di spazio, esiste un sentire che sta in mezzo al sentire- negli interstizi della materia primordiale passa la linea di fuoco e di mistero e di fuoco che è il respiro del mondo»[44].

Finora, nella sua vita anteriore per salvarsi, aveva dovuto tagliare a pezzi questa carne infinita «in proporzione alla capacità di assimilazione della mia bocca e alla capacità visiva dei miei occhi»[45].

Ma attraverso la blatta, GH entra negli interstizi, nella tessitura di cui sono fatte le cose. In questa carne del mondo si godono le cose e la vita, senza speranza né pietà. La disumanizzazione è dolorosa, ma è anche ingresso in una sorta di «orgia del sabba»[46], un inferno che è tortura della gioia, «il polo opposto del sentimento-umano-cristiano»[47].

Un filo che attraversa tutta la passione di GH è il tema dell'amore, un filo d'amore, dice GH, è tessitura delle cose. L'intero libro è, a suo modo, una storia d'amore, di un amore che attraversa i generi, le specie, la vita tutta. Fin dal principio e in modo intermittente nel corso del racconto, la narratrice si rivolge a un tu indefinito chiedendogli di tenerle la mano per poter attraversare la solitudine estrema del deserto. «Dammi la tua mano sconosciuta, perché la vita mi sta facendo male e non so come parlare»[48]. Per salvarmi ho bisogno di essere in contatto, di toccare ed essere toccata, in una forma d'amore in cui io e l'altro diventiamo come gli organi di un'unica intercorporeità[49].

Dove ci porterà l'amore ai tempi della blatta, l'amore che non riusciamo a sostenere? A una perdita senza redenzione? Riusciremo a nuotare entro la corrente calda della vita, tenendo fuori la testa? Nessun

sentimento, o sentimentalismo, potrà salvarci.

«Tutto sarebbe finito quando si esaurisse quello che noi chiamavamo intervallo d'amore»[50]. E in effetti in uno dei momenti culminanti del racconto, GH pensa che la soluzione per salvarsi sia mangiare l'altro: «la redenzione nella cosa stessa sarebbe stata mettermi in bocca la pasta bianca della blatta»[51]. In uno stato di inconsapevolezza, quasi sonnambolico, GH si mette in bocca la materia bianca escreta dalla blatta e quando ritorna in sé vomita, si vomita dice, sputa, piange. Aveva creduto che attraverso un atto estremo di comunione avrebbe salvato se stessa, ma così non ha lasciato posto all'altro. Ha scelto una via eroica che si è imposta all'altro. E, come ha notato Cixous, «ciò che è più difficile da fare, ci insegna il testo, è di arrivare fino alla più estrema prossimità senza cadere nella trappola della proiezione e dell'identificazione. Bisogna che l'altro resti il più estraneo nella più grande prossimità»[52].

Dis/eroizzare l'anthropos

GH ha scoperto di essere parte del mondo vivente, intrecciata nel tessuto della vita, parte della carne infinita del mondo. Attraverso l'incontro con la blatta, scavando tra le rovine del mondo e della civiltà in cui aveva fino ad allora vissuto, ha avviato una sorta di archeologia dell'essere-in-comune. Ha varcato soglie d'intensità che l'hanno portata oltre se stessa: le porte, le finestre, lo sguardo della blatta. «Essendo giunta a questo, io abbandonavo la mia organizzazione umana - per entrare in quella cosa mostruosa che è la mia neutralità viva»[53]. Il neutro, l'elemento vitale che tiene unite le cose[54], né l'una né l'altra, né medietà, non è la notte hegeliana. Per dirla con Barthes, Figure del Neutro sono «la vacanza della «persona», se non annullata almeno ridotta irreperibile - l'assenza di imago - la sospensione di giudizio, di processo - lo spostamento - il rifiuto di darsi un contegno (il rifiuto di ogni contegno) - il principio di delicatezza - la deriva - la gioia: tutto ciò che schiva o manda a monte o rende derisoria la parata, la padronanza, l'intimidazione»[55].

Con orrore e con piacere, quasi in un sabba, ha sperimentato che l'amore è più che umano, la materia viva, neutro, oltre il personale e l'egoistico. Attraverso una violenza che rifiuta il falso sé (la «terza gamba» con cui si era fino ad allora sostenuta[56]), e la separazione tra il corpo e l'anima, arriva a cogliere una inumanità propria al corpo e allo spirito umano, ma che non potrebbe emergere senza l'esperienza dell'animalità.

Che cose le resta? Come farà a continuare a vivere? Cosa riporta a casa, tra le sue quattro pareti? Si potrebbe dire una nuova etica diseroica.

L'abbandono di una padronanza che inquadra e fa a pezzi la carne infinita per salvare il proprio dominio sul mondo.

Ciò che emerge è la ricerca di una nuova etica che non consiste in una

serie di precetti universali che comandano di fare il bene.

Il problema morale, chiede GH, dovrebbe ridursi all'agire come si dovrebbe agire e al sentire come si dovrebbe sentire? Non si sente quanto tutto questo sia meschino? «Il problema morale, perché noi vi si possa aderire, dovrebbe essere simultaneamente meno esigente e più lato»[57].

La dimensione etica riguarda la nostra responsabilità singolare verso l'altro, per quanto estraneo sia, il nostro rispondere alla sua essenziale vulnerabilità, che poi è la nostra. Soggetti etici finalmente riportati alla carne infinita del mondo, in cui ritroviamo la comunità tra la specie umana e quella animale, ma anche il confine che congiunge il vivente al non vivente, per vedere ciò che non siamo capaci di vedere, e toccare ciò che non siamo capaci di toccare.

«L'ignoto ci attende, eppure io sento che quell'ignoto è una totalizzazione e sarà la vera umanizzazione cui aspiriamo. Parlo della morte? No, della vita. Non è uno stato di felicità, è uno stato di contatto»[58].

Note

1. Non mi soffermo qui sui proemi inerenti a una possibile definizione rigorosa di questi termini. Rimando invece per i riferimenti generali al chiaro testo di Massimo Filippi, *Specismo e antispecismo*, Lo Straniero 85, Luglio 2007, pp. 68-76.

2. Clarice Lispector, *La passione secondo GH* (d'ora in poi GH), Feltrinelli, Milano.

3. Il divenire-animale è un concetto proposto da Gilles Deleuze e Felix Guattari in diverse loro opere. Rimando in particolare a *Mille Piani*, tr. It. Castelvecchi Roma 2006 e a *Kafka. Per una letteratura minore*, tr.it. Quodlibet, Macerata 1996.

4. Héléne Cixous, *L'heure de Clarice Lispector, des femmes*, Parigi 1989; Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, tr.it. Feltrinelli, Milano 2003; Adriana Cavarero, *A più voci*, Feltrinelli, Milano 2003.

5. Cixous dice che «l'opera di Clarice Lispector è un immenso libro del rispetto, un libro della buona distanza. E questa buona distanza si può ottenerla solo attraverso un lavoro incarnato di decostruzione dell'io (de-moisiation), e di de-egotizzazione. Il nemico è l'io cieco e avido», Cixous, op.cit., p. 142.

6. *Abbecedario di Gilles Deleuze*, vc. Resistenza, Derive Approdi, Milano 2005.

7. Si veda la [galleria fotografica](#) sul sito della scrittrice.

8. In Julie Salamon, *An enigmatic author who can be addictive*, «The New York Times», 11 marzo 2005.

9. GH, p. 13.

10. Si veda a proposito della trasformazione del concetto di esperienza il bel libro di Paolo Jedlowski, *Il sapere dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1994.

11. Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, tr.it. Einaudi, Torino, p. 94.
12. GH, p. 13.
13. GH, p. 9.
14. GH, p. 25.
15. GH, p. 39.
16. GH, p. 33.
17. *Ibidem*.
18. Gilles Deleuze Felix Guattari, *Kafka.*, cit., p. 24.
19. Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, in *Strada a senso unico scritti 1926-1927*, tr.it Einaudi, Torino 1983, p. 11.
20. GH, p. 40.
21. GH, p. 43.
22. GH, p. 47.
23. Si veda in proposito le considerazioni di Canetti a proposito degli animali di Kafka: «bisogna sdraiarsi per terra fra gli animali per essere salvati» in Rosa Luxemburg, *Un po' di compassione*, tr.it Adelphi, Milano 2007, p39.
24. GH, p. 49.
25. GH, p. 8.
26. GH, p. 143.
27. GH, p. 50.
28. GH, p. 96.
29. GH, p. 113.
30. GH, p. 56.
31. Su queste tematiche, declinate sul versante fenomenologico, si veda Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*, tr.it. Jaca Book 1968, in particolare il cap. VI.
32. GH, p. 87.
33. GH, p. 56.
34. GH, p. 50.
35. GH, p. 58.
36. GH, p. 83.
37. GH, p. 60.
38. GH, p. 61.
39. GH, p. 99.
40. Per una filosofia della carezza nel quadro della teoria della differenza sessuale si veda Luce Irigaray, *Essere due*, Feltrinelli, Milano 1994 p.35s.
41. GH, p. 68. Corsivo mio.
42. GH, p. 72.
43. GH, p. 88.

44. GH, p. 90.

45. GH, p. 8.

46. GH, p. 93.

47. GH, p. 94.

48. GH, p. 28.

49. Si veda in proposito Merleau-Ponty e l'elaborazione che ne propone Ralph R. Acampora nel suo *Fenomenologia della compassione*, tr. It. Sonda, Casale Monferrato 2008.

50. GH, p. 110.

51. GH, p. 149.

52. Cixous, *op. cit.*, p. 157.

53. GH, p. 90.

54. GH, p. 92.

55. *Barthes di Roland Barthes*, tr.it. Einaudi Torino 1980 p. 150-151.

56. GH, p. 6.

57. GH, p. 78.

58. GH, p. 157.



Associazione Culturale Liberazioni|[Info](#)|[Contatti](#)

Liberazioni Rivista di Critica Antispecista - ISSN 1825-6465

[Condividi](#)