

---

Filippo Trasatti

## Che cosa vogliono le immagini animali?<sup>1</sup>

In uno dei saggi inaugurali del campo dei *Visual studies*<sup>2</sup>, «Che cosa vogliono “davvero” le immagini?»<sup>3</sup>, lo studioso americano William J. Thomas Mitchell ha provato a rovesciare qualche luogo comune sul potere delle immagini nella nostra cultura e a indicare nuovi campi di ricerca. Ripercorrendo la sua analisi e seguendo, soprattutto, le (poche) tracce presenti nel suo articolo riguardo agli animali, o più precisamente alle immagini di animali, intendo in primo luogo proporre alcune riflessioni sulla pornografia dell'immagine animale e in secondo luogo indicare alcune direzioni di ricerca per un'etica dell'immagine animale che faccia proprie le competenze interdisciplinari dei *Visual studies*.

### Pornografia dell'immagine animale

Mitchell comincia il suo saggio provando a giustificare il motivo per cui ha scelto un titolo che sembra suggerire un'interpretazione feticistica e animistica delle immagini, interpretazione basata su culti del passato che conferivano potere agli oggetti inanimati. Tale visione “superstiziosa” continua a sopravvivere ai giorni nostri, malgrado non siamo facilmente disposti ad ammetterlo<sup>4</sup>.

---

1 Questo saggio è stato presentato in una versione leggermente modificata e con il titolo «Where Am I When Looking at You?» al Convegno «The Ethics and Politics of Representation», tenutosi all'Università degli studi di Bergamo, il 27 ottobre 2011.

2 Per un primo inquadramento, cfr. la voce di Cristina Demaria, «Cultura visuale», in Michele Cometa, Roberta Cogliatore e Federica Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 151-158.

3 Questo saggio si trova nella raccolta italiana a cura di M. Cometa, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, trad. it. di V. Cammarata, A. L. Carbone e F. Mazzara, duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 141-161. Nel saggio «Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale», *ibidem*, pp. 52-53, Mitchell sostiene che la cultura visuale «prende posizione rispetto a una serie di ipotesi che è ancora necessario provare: per esempio, che la visione sia (come credo) una costruzione culturale, che si impara e si coltiva e non è data semplicemente per natura; e che perciò essa possa avere una storia connessa, in modo ancora da chiarire, alla storia delle arti, delle tecnologie, dei media e delle pratiche sociali di display e spettatorialità; e (infine) che sia profondamente radicata nelle società umane, nell'etica e nella politica, nell'estetica e nell'epistemologia del vedere e dell'essere visti».

4 Mi limito qui a rimandare a teorici che si sono confrontati in modo decisivo con il tema del

Il punto è decisivo perché ha a che fare con l'ontologia stessa dell'immagine, con la sua duplice natura: l'immagine non è solo una cosa disposta su un supporto materiale (che sia marmo o schermo del computer costituito da pixel accesi e spenti), ma è anche qualcos'altro che si distacca dal proprio supporto, che *si anima* nell'incontro con lo sguardo dello spettatore.

L'inglese distingue tra questi due aspetti dell'immagine attraverso la coppia di concetti *picture/image*, ben illustrati nella stessa lingua dal detto: «*You can hang a picture, but you can't hang an image*» (si può appendere una *picture*, ma non una *image*)<sup>5</sup>. La distinzione, semplificando molto, è tra immagine su supporto materiale e immagine immateriale. Quest'ultima è sì immagine mentale ("*imagerie*"), ma allo stesso tempo allude all'immaginario. Non c'è bisogno di insistere su questo punto che ci porterebbe troppo lontano, ma si comprende facilmente che in questo sdoppiamento dell'immagine sono da subito in gioco una serie di coppie metafisiche di cui lo stesso Mitchell, facendo propria la pratica decostruzionista derridiana, è consapevole.

Decostruire questi assunti metafisici attraverso la riflessione sulle immagini di animali potrebbe avere una notevole portata innovatrice, non solo nel campo dei *Visual studies*: se la metafisica umanistica funziona come una macchina antropologica che delimita "l'Umano" separandolo da "l'Animale", si può dire allora che essa opera distinguendo nel pensiero gli aspetti razionali (legati alla coscienza e al linguaggio), che apparterrebbero alla parte propriamente (puramente) umana, dalle immagini (legate all'immaginario e all'inconscio) che apparterrebbero alla nostra sfera animale<sup>6</sup>; come sostiene Gilles Deleuze, poiché il pensiero è sempre stato ossessionato dall'immagine, è possibile spingersi oltre e affermare che nell'immagine rimossa del pensiero c'è l'immagine dell'altro animale<sup>7</sup>. E che lo *choc* del pensiero di cui parla lo stesso Deleuze starebbe, forse, in questo incontro intimo e rimosso con l'animale che sempre siamo.

Tornando alle immagini che invadono il nostro spazio visivo, alle innumerevoli immagini offerte al nostro sguardo sui più diversi supporti materiali, oggi più che mai, che cosa significa davvero chiedersi: «*Che cosa vogliono?*».

---

feticismo: Karl Marx e Walter Benjamin e, in ambito psicoanalitico, Sigmund Freud.

<sup>5</sup> L'esempio è dello stesso Mitchell, «Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali», in *Pictorial Turn*, cit., p. 9.

<sup>6</sup> Nella storia della filosofia occidentale è presente una ricchissima riflessione sul rapporto tra pensiero e immagine che parte da Platone e arriva almeno fino a Henri-Louis Bergson. Per una ricostruzione di questa lunga storia, cfr. Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999, in particolare la parte III.

<sup>7</sup> Cfr., in particolare, Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, soprattutto il capitolo III intitolato «L'immagine del pensiero», pp. 169 e segg.

Se siamo d'accordo sul fatto che esse posseggono un immenso potere su di noi (basti pensare all'uso ubiquitario delle immagini nella comunicazione politica e pubblicitaria, che sotto molti aspetti oggi si sovrappongono), Mitchell ci chiede di riformulare la domanda nel modo seguente:

La questione non è cosa *fanno* le immagini bensì cosa *vogliono*: non potere, ma desiderio, non il modello del dominio da contrastare, ma quello del subalterno da interrogare, (o meglio) da invitare a parlare<sup>8</sup>.

Ossia, operando un capovolgimento cortocircuitante, Mitchell propone di interrogare le immagini a partire dalla loro impotenza e dal loro desiderio, come soggetti subalterni, modalità questa che «apre il campo all'effettiva dialettica di potere e desiderio nella nostra relazione con le immagini»<sup>9</sup>.

Anche se Mitchell non fa ancora riferimento agli animali, la connessione con questi appare ovvia: quando si parla di soggetti subalterni, oggetti e vittime dello sguardo voluttuoso, della violenza oculare e ispettiva, è evidente che gli animali, gli schiavi e le donne stanno dalla stessa parte. Ecco allora che questa domanda ci porta d'un balzo al di là dello specchio: «Il potere che le immagini vogliono si manifesta come *mancanza*, non come possesso»<sup>10</sup>. Possiamo così cominciare a interrogare le immagini (e a interrogarci) non tanto e non solo sul loro potere su di noi, ma *sul nostro potere su di loro*. E qui Mitchell giunge finalmente ad un esplicito riferimento agli animali:

Potremmo senza dubbio elaborare il rapporto tra immagini, femminilità e negritudine molto più a fondo, considerando altre variazioni della condizione dello statuto subalterno delle immagini in termini di altri modelli di genere, identità sessuale, collocazione culturale e perfino di identità di specie (supponiamo, per esempio, che i desideri delle immagini siano modellati sui desideri degli animali? Che cosa intende Wittgenstein quando, di frequente, si riferisce a certe metafore filosofiche dominanti in termini di "strane immagini"?)<sup>11</sup>.

Lasciamo per un momento da parte le «strane immagini» di Wittgenstein, togliamo le parentesi e «supponiamo» pure, senza esitazione, che «i desideri delle immagini siano modellati sui desideri degli animali», dal momento che le immagini di animali non solo, al pari di altre immagini, ci guardano, ma riguardano direttamente (e obliquamente) i nostri rapporti di potere su di loro, i nostri desideri che rimuovono totalmente i loro o li plasmano sui nostri.

8 W.J.T. Mitchell, «Che cosa vogliono "davvero" le immagini?», in *Pictorial Turn*, cit., p. 146.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, p. 148.

11 *Ibidem*.

Che cosa significa, però, affermare che i desideri delle immagini sono modellati sui desideri *degli* animali? Un'affermazione del genere, ad una prima lettura, può risultare ambigua e prestarsi a interpretazioni diverse. Molto cambia, infatti, se consideriamo i desideri degli animali in senso soggettivo o in senso oggettivo, ossia se consideriamo gli animali come soggetti portatori di desideri (di cui le immagini possono essere una rappresentazione, più o meno filtrata dalle nostre categorie) oppure se li consideriamo come oggetti del nostro desiderio, nel duplice senso di un desiderio diretto verso di loro oppure di un desiderio di cui gli animali sono rappresentazione metaforica.

Anche se Mitchell non lo dice, è possibile che la nostra modalità di appropriazione delle immagini assomigli al modo in cui trasformiamo i viventi in cose, al modo in cui cambiamo lo statuto ontologico degli oggetti osservati per introiettarli nel nostro immaginario. Chiedersi che cosa vogliono le immagini può pertanto significare sia ri-animarle che restituire loro la carne; non disambiguarle, ma al contrario riconsegnarle a quell'*ambiguità* vitale di cui parla Merleau-Ponty a proposito dei corpi senzienti e sentiti:

La visione è presa, o si fa, nel mezzo delle cose – cioè là dove un visibile incomincia a vedere e diventa visibile per se stesso e grazie alla visione di tutte le cose, là dove persiste, come l'acqua madre nel cristallo, l'indivisa comunione del senziente e del sentito<sup>12</sup>.

Accade, invece, che ci troviamo continuamente di fronte a immagini di animali pornografiche, a immagini cioè che stimolano il nostro desiderio di mangiarli (materialmente e simbolicamente) o, comunque, di mantenerli assoggettati al campo del nostro sguardo, del nostro controllo e del nostro consumo. Siamo letteralmente inflazionati da immagini di animali usati come valore aggiunto (affettivo e simbolico) delle merci in vendita (siano queste automobili, uomini politici o viaggi nella *wilderness* perduta), in quanto in grado di ricreare quell'illusione di calore e vitalità, di "naturalzza" e desiderabilità, che ne rafforza il carattere feticista. In tal modo, l'uso pornografico delle immagini di animali contribuisce ad occultare ancora di più la struttura sociale e il dominio della società capitalistica di mercato in cui viviamo e di cui gli animali, insieme a noi, sono le vittime (doppiamente vittime, in questo caso). L'immagine pornografica è prodotta per il consumo immediato; il rapporto con essa si risolve nello spazio ristretto delimitato dal supporto e dall'obiettivo, dove, appunto, ciò che viene meno è il fuori-campo, la mediazione sociale e culturale, l'intreccio complesso

12 Maurice Merleau-Ponty, «L'occhio e lo spirito», trad. it. di A. Sordini, in *Id.*, *Il corpo vissuto*, F. Fergnani (a cura di), Il Saggiatore, Milano 1979, p. 207.

di poteri, desideri e corpi<sup>13</sup>.

C'è poi un altro aspetto da prendere in considerazione. Facendo riferimento alla teoria lacaniana del desiderio e del soggetto strutturati a partire dalla mancanza, Mitchell, al pari di molti altri teorici, prosegue la sua analisi mettendo in evidenza lo stretto rapporto che intercorre tra immagine, mancanza e morte. Forse il rapporto con le immagini di animali – e, aggiungerei, con le storie di animali, altrettanto importanti per la nostra formazione – ci dice qualcosa sui processi attraverso i quali diveniamo soggetti, se, come dice Jacques Derrida,

il sacrificio carnivoro è essenziale alla struttura della soggettività, cioè anche al fondamento del soggetto intenzionale<sup>14</sup>.

Il soggetto, tipicamente maschile, «accetta il sacrificio e mangia carne»<sup>15</sup>, materialmente e simbolicamente<sup>16</sup>. Il processo di incorporazione simbolico e materiale dell'animale struttura non solo il nostro campo immaginario, ma anche il modo in cui ci immaginiamo in rapporto all'alterità non umana.

## Etica dell'immagine animale

Se è vero che l'antropocentrismo, che fonda e informa la nostra cultura, si nutre dell'immaginario animale per strutturare le differenze in gerarchia, probabilmente c'è motivo di ritenere che la connessione tra le linee di ricerca dei *Visual studies* e quelle degli *Animal studies* possa contribuire alla causa della liberazione animale e umana, in quel cantiere aperto che è la critica antispecista. Mi limiterò qui a indicare solo alcuni percorsi di ricerca, tra i molti possibili, che in parte sono stati intrapresi ma che comunque attendono nuovi e più fruttuosi sviluppi.

Il primo ambito di studi, semplice solo all'apparenza, ma in realtà vasto e complesso, è quello storico-genealogico dei modi in cui l'*immagine* dell'animale ha nutrito e conformato (per analogia e differenza) il nostro immaginario.

13 Da questa prospettiva bisognerebbe chiedersi: quando mostriamo immagini di animali straziati e torturati, forzandole ad esprimere un *nostro* desiderio, seppure della loro liberazione, pur facendolo con le migliori intenzioni, davvero rendiamo loro il servizio migliore? E ancora: faremmo lo stesso con i corpi straziati di esseri umani? E infine: non c'è tra l'esibire e l'occultare un mondo aperto di possibilità da esplorare?

14 Jacques Derrida, *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, trad. it. di A. Di Natale, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 69.

15 *Id.*, *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto*, trad. it. di S. Maruzzella e F. Viri, Mimesis, Milano 2010, p. 39.

16 Per chi fa delle differenze un punto centrale del dinamismo della teoria, questa differenza tra materiale e simbolico non può apparire indifferente.

In altre parole, niente di meno che la storia della nostra umanità da quando si è compresa in relazione all'animale, cioè almeno, per quanto ad oggi ne sappiamo, dalle caverne di Lascaux al *transhuman*. Questo ambito comprende l'immenso campo di ricerca della storia delle immagini d'arte. Senza dubbio, il *Ritratto di Carlo V col cane* e *La madonna del coniglio* di Tiziano ci dicono qualcosa del modo di pensare e utilizzare gli animali nel Cinquecento, così come i bestiari, le miniature e i portali medievali ci raccontano qualcosa della forte presenza degli animali nella cultura di quell'epoca, nel corpo dei testi come pure in quello del mondo. Più in generale, dunque, la storia delle immagini d'arte può aiutarci a comprendere come gli umani si rispecchiano negli altri animali e li trasformino in simboli iconografici per rappresentare la propria cultura e il proprio essere nel mondo.

Ovviamente, vanno esplorate non solo le immagini visive – e non solo quelle bidimensionali –, ma anche le metafore e le figure che hanno strutturato, nel corso della storia, sia il nostro “senso comune”, sia i discorsi disciplinari. Perché, come ci ricorda Carol Adams<sup>17</sup>, le metafore letteralmente uccidono, permettendoci di giustificare ideologicamente lo sterminio, la dominazione, lo sfruttamento di animali umani e non umani. Il linguaggio è fondamentale nei dispositivi di dominio. Dobbiamo, allora, imparare a rovesciare il senso comune che utilizza il linguaggio per celare la violenza e i rapporti di oppressione. Bisognerebbe poi lavorare anche sulle modalità con cui il corpo del testo ha incluso, assoggettato, assimilato, marginalizzato, testualizzato appunto, i corpi animali in termini primariamente di mancanza (vuoti e silenzi), ritmo e movimento.

Un secondo ambito di studi<sup>18</sup> è quello che, con un termine foucaultiano, si potrebbe definire la ricerca sui *regimi scopici*, ossia di come il nostro sguardo, insieme ai dispositivi tecnici, alle regole procedurali e ai saperi artigianali, ha dato forma a epistemologie che hanno oggettivato il mondo degli animali e i loro corpi, dissezionandoli, plasmandoli e predisponendo al tempo stesso le strategie per dissezionare, controllare e rendere docili i corpi umani. Qui ovviamente i saperi scientifici (prima di tutto quelli medici e biologici) si intrecciano con la storia della tecnologia, entrambi in relazione con l'immaginario. Ogni qualvolta

17 Cfr. Carol J. Adams, «La guerra sulla compassione», in Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), *Nell'albergo di Adamo. Gli animali, la questione animale e la filosofia*, Mimesis, Milano 2010, pp. 23-38.

18 Qui vanno ricordate almeno due diverse direzioni di ricerca che sono state proposte in modo esemplare da Michel Foucault ne *La nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1998 e da Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge (MA) 1992.

entra in scena, un dispositivo tecnico (ad esempio, il microscopio) apre e chiude un campo del sapere, ridisegna i contorni del visibile e del dicibile e le loro cerniere, ripartisce il vivente dal non vivente. Una storia dello sguardo, insomma, che mostri tutti i chiaroscuri della nostra visione<sup>19</sup>. Seguendo Mitchell:

Un concetto dialettico di cultura visuale non può accontentarsi di una definizione del proprio oggetto in quanto *costruzione sociale dell'ambito visuale*, ma deve insistere sull'esplorazione dell'inverso chiasmico di questa asserzione, la costruzione visuale dell'ambito sociale<sup>20</sup>.

Uno spazio di ricerca, forse ancora più interessante, si apre infine a partire da quella che si può definire un'«etica della forma»<sup>21</sup>. L'istanza etica consiste nel proporre, al posto di una trasparenza simulata, l'esposizione dei meccanismi di costruzione dell'altro, in questo caso dell'altro animale, che però – giova ripeterlo – non è un altro qualsiasi, ma quell'altro a partire da cui costruiamo l'identico. In altre parole, l'esplorazione del confine e dell'ambiguità dello sguardo sul mondo, del gioco tra il guardare e l'essere guardato, tra attività e passività, tra identità e alterità, sono alcune delle poste in gioco cruciali per disvelare e modificare la condizione degli animali. E, poiché si sta parlando dell'orrore del macello mondiale, dell'«eterna Treblinka»<sup>22</sup>, non è forse possibile provare a spingersi più in là e riflettere su quale ruolo potrebbe avere l'immagine se posta di fronte all'estremo<sup>23</sup>?

Torniamo ora a Ludwig Wittgenstein e alle sue «immagini strane», che abbiamo lasciato sullo sfondo, e consideriamo il notissimo esempio della cosiddetta illusione ottica dell'anatra e della lepre (o coniglio) discussa nelle *Ricerche filosofiche*<sup>24</sup> (Figura 1). Attraverso queste immagini "ambigue", Wittgenstein intende mostrarci il modo in cui vediamo, introducendo una metavisione che

19 Cfr., ad es., Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004. Nel già citato saggio «Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale», in *Pictorial Turn*, cit., p. 61, Mitchell sottolinea che un concetto dialettico di cultura visuale «presume che la nozione stessa di visione come attività culturale comporti necessariamente un esame delle sue dimensioni non-culturali, la sua diffusione come meccanismo sensoriale che opera in tutti gli organismi animali, dalla pulce all'elefante».

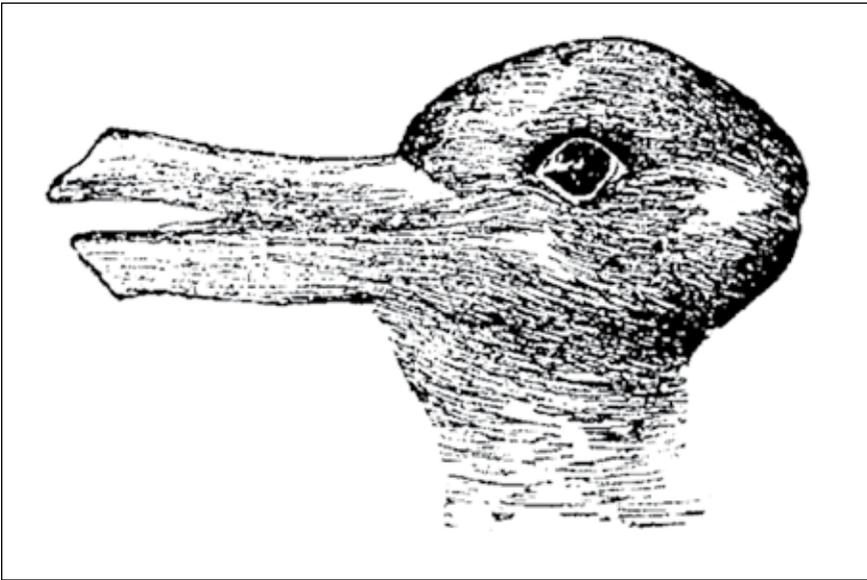
20 *Ibidem*, p. 62.

21 Cfr. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 59.

22 Charles Patterson, *Un'eterna Treblinka. Il massacro degli animali e l'Olocausto*, trad. it. di M. Filippi, Editori Riuniti, Roma 2003.

23 Si veda in proposito Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di D. Tarizzo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, che dedica una lunga riflessione ai brandelli di immagini strappate al campo di Auschwitz.

24 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherio, Einaudi, Torino 2009, p. 256. Si vedano in proposito anche le considerazioni di Mario Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 169-170.



**Figura 1.** L'illusione ottica dell'anatra e della lepre di Ludwig Wittgenstein.

toglie alla nostra visione una supposta e comoda verginità. Wittgenstein, così facendo, fa segno ad una doppia modalità di guardare all'immagine, ad uno sguardo aporetico che richiede il sostare su una soglia, non solo di attenzione, ma anche di coinvolgimento e di distanziamento. Un altro modo per costruire un'etica dell'immagine.

Da una prospettiva diversa ma con le stesse intenzioni, Steve Baker suggerisce strategie di rappresentazione degli animali che ci impegnino nel

“gioco” di guardare e non guardare, di ciò che è permesso o non è permesso vedere, mettendo così in dubbio il significato di ciò che stiamo realmente vedendo. Queste strategie non prescrivono come l'animale debba essere visto; esse, seppur con modalità differenti, portano invece l'animale nella visibilità senza inchiodarlo a un'iconografia prestabilita [...]”<sup>25</sup>.

Che significato può avere e come si può pensare un'etica dell'immagine, specialmente di quelle immagini che rappresentano la sofferenza di esseri viventi? Merleau-Ponty e la tradizione fenomenologica ci hanno insegnato a cogliere riflessivamente la visione dell'altro, che non può mai essere afferrato in una visione totale, ma ci si dà per prospettive – *Abschattungen* in termini

<sup>25</sup> Steve Baker, «Sfuggire al Re dei ratti: immagini strategiche per i diritti animali», trad. it. di F. Trasatti, in «Liberazioni», n. 8, primavera 2012, pp. 17-42 (la citazione è a p. 33) e n. 9, estate 2012, pp. 27-50.

husserliani – in cui io sono sempre un agente attivo ma gettato nel mondo. L'occhio che esplora il mondo ne fa parte ed è perciò al contempo attivo e passivo. La passività gioca qui un ruolo chiave: passività significa infatti anche vulnerabilità, creaturalità, sentimento di finitudine, precarietà e, come afferma Judith Butler, essa ci richiama alla necessità di pensare al posto che la violenza ha in ogni relazione:

perché la violenza è sempre lo sfruttamento di quel legame originario, della modalità originaria attraverso cui siamo, in quanto corpi, al di fuori di noi stessi e l'uno per l'altro<sup>26</sup>.

In altri termini, in quanto corpi siamo originariamente coinvolti con altre vite, umane e non umane.

### **Dove sono quando ti guardo?**

Che cosa accade in questo coinvolgimento con altre vite? Che cosa accade quando gli esseri umani sono toccati dal dolore, dalla sofferenza o dalla gioia di esseri non umani? Accade una trasformazione profonda del nostro modo di pensare e di sentire che è ben descritta in un testo di Derrida in cui racconta del suo incontro con lo sguardo di un gattino che lo sorprende nudo nel suo bagno. Non si tratta di un gatto qualunque, un gatto in generale, ma proprio di un gatto reale, quel gattino che lo segue in bagno per fare colazione e che, dopo averlo visto nudo, esige di lasciare la stanza. Derrida descrive questo incontro come etico, un incontro cioè che, per usare una terminologia lévinassiana, interrompe la vita ordinaria: mentre l'Altro irrompe nella nostra vita, facciamo esperienza di una temporalità diversa che rivela la nostra comune esposizione nel tempo, nell'evento, nel divenire. Egli scrive:

Spesso mi interrogo, per vedere chi sono – e chi sono nel momento in cui, sorpreso nudo, in silenzio, dallo sguardo di un animale, ad esempio gli occhi di un gatto, faccio fatica, sì faccio fatica a superare un disagio<sup>27</sup>.

In questo brano Derrida affronta anche la questione della vergogna e del riconoscimento, ma ciò che è chiaro è che tale esperienza trasforma lui in qualcosa che non è più un soggetto sovrano e l'Altro in qualcosa che non è più

<sup>26</sup> Judith Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, cap. «Violenza, lutto, politica», trad. it. di F. Luliano, Meltemi, Roma 2004, p. 48.

<sup>27</sup> J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 38.

un mero oggetto. Questo momento di disagio e disorientamento lo allontana dalla sua identità verso una soglia di follia o meglio, per usare un'espressione di Deleuze, verso una zona di indistinzione. Egli è come spossessato, senza parole, e questa condizione riporta in primo piano la questione del linguaggio. Come afferma Matthew Calarco,

qui sono in gioco non solo i problemi dell'impiego di un linguaggio riduttivo in riferimento all'Altro, ma anche la scoperta di un modo non riduttivo per marcare gli effetti dell'Altro nei discorsi (come quello filosofico) che si fondano proprio sull'oblio dell'alterità dell'altro<sup>28</sup>.

Questo, per concludere, potrebbe essere considerato il *leitmotiv* delle ricerche sull'etica della rappresentazione degli animali: trovare un modo non riduttivo per marcare gli effetti dell'Altro su di noi e sulla nostra rappresentazione dell'Altro.

---

<sup>28</sup> Matthew Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, trad. it. di M. Filippi e F. Trasatti, Mimesis, Milano 2012, p. 133.