

“ *Imparai, amore, che il tuo mistero non è nella legge che
perpetua le speci.*
– Sibilla Aleramo

Liberazioni

38

LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA

autunno 2019

38

E.THACKER Criptobiologie **C.SALZANI** La vita creaturale di Kafka **M.FILIPPI** M49 **A.G.BIUSO** *Meglio non essere mai nati.* Riflessioni sul libro di David Benatar **C.KULESKO** Note dalla dimensione spettrale **C.STEFANONI** E **F.TIMETO** *TechnoCare:* relazioni di cura interspecie e mediazioni tecnologiche nell'arte contemporanea. Intervista a Friederike Zenker **L.BUDRIESI** «Quel toro che scappa sono io». Intervista a Ivano Ferrari **L.BUDRIESI** «Sono un agnello anch'io». Intervista a Pietro Babina **T.SANDRIN** Corpi senza ombra. Visibilità e invisibilità degli animali dal mattatoio al cinema **E.MAGGIO** La riproduzione della realtà **S.GELMINI** La macellazione degli animali al cinema (II). *Novecento* (1976) e la morte nella stalla



liberazioni
ASSOCIAZIONE
CULTURALE

€ 6,00

liberazioni

Liberazioni

Trimestrale Anno X n. 38 / Settembre 2019

Associazione Culturale Liberazioni
Viale del Mercato Nuovo 44/G, 36100 Vicenza
C.F. 03606200248

Direttore responsabile

Roberta Marino

Coordinatore di redazione

Massimo Filippi

Redazione

Luca Carli, Silvana Ferrara, Claudio Kulesko, Giorgio Losi, Emilio Maggio, Luigia Marturano, Enrico Monacelli, Benedetta Piazzesi, Chiara Stefanoni, Federica Timeto

Copertina e illustrazioni: Luigia Marturano
Impaginazione e grafica: Silvana Ferrara

Finito di stampare nel Settembre 2019
presso Yoo Print S.r.l.,
Via G. Mazzini 34, Gessate (MI)

Autorizzazione del Tribunale di Vicenza
n. 1223 del 16 marzo 2010

www.liberazioni.org - redazione.liberazioni@gmail.com

Dove trovare la rivista (L'elenco aggiornato è reperibile su www.liberazioni.org)

Albugnano	Rifugio Jill Phipps - https://www.facebook.com/AEAJILLPHIPPS/ Località Santo Stefano, 25 Frazione Palmo - 347.5116965
Ambra	Agripunk Onlus - Località L'Isola 61/a
Asti	Centro di Documentazione Libertario Felix - Via Enrico Toti, 5
Bergamo	Coordinamento liberselvadec - liber.selvadec@inventati.org - c/o Spazio di documentazione "La Piralide" - Via Del Galgario, 11/13
Bologna	Modo Infoshop - Via Mascarella 24/b
Borgo Val Di Taro	Agriturismo Vegan Il Borgo Di Tara - www.agriturismovegan.it Località Tovi Fraz. San Pietro, 13 - 0525.98011 - 380.7704447
Brescia	Capre e Cavoli Bar Bistrot - Via Moretto, 61 Nuova Libreria Rinascita - Via della Posta, 7
Busto Arsizio	Gusto Arsizio Ristorante vegano - Via Palestro, 1
Cesena	Spazio Libertario "Sole e Baleno" - subb. Valzania, 27 www.spazio-solebaleno.noblogs.org
Forlì	Equal Rights Forlì - equalrights@inventati.org
Genova	Libreria Adespotos - Via delle fontane, 15
Marina di Carrara	Libreria Pianeta Fantasia - Via Rinchiosa, 36
Milano	Libreria Utopia - Via Marsala, 2 Libreria Les Mots - Via Carmagnola, 4 ang. Via Pepe Piano Terra - Via Federico Confalonieri, 3 Libreria Antigone - Via Antonio Kramer, 20
Monza	Gastronomia La Pentola Vegana - Via Lecco, 18
Napoli	Libreria Ubik di To. Mar. s.r.l. - Via B. Croce, 28
Padova	Circolo ARCI La luna nuova - Via Barbarigo, 12
Piacenza	Gastronomia Naturone - Viale Dante Alighieri, 39
Pistoia	Ass. Centro di Documentazione - Via S. Pertini, snc
Rimini	Associazione Grottarossa - via della Lontra, 40 Biblioteca Civica Gambalunga - Via Gambalunga, 27
Roma	Biblioteca Casa del Parco - Via della Pineta Sacchetti, 78 Biblioteca Comunale Corviale - Via Marino Mazzacurati, 76 Libreria Anomalia - Via dei Campani, 73
San Piero a Grado	Ippoasi - Via Livornese, 762
Torino	Associazione Animalincittà - c/o Cascina Roccafranca - Via Rubino, 45 Biblioteca Civica Centrale - via Della Cittadella, 5 Centro Studi Sereno Regis - Via Garibaldi, 13 Libreria Comunardi - Via Conte Giambattista Bogino, 2 mercoledì eXtra Ordinari - mercolediextraordinari@gmail.com - 3451122925
Trento	Biblioteca antispecista Rossana Fontanari - via del Suffragio, 13
Venezia	La Tecia Vegana - Calle dei Sechi Dorsoduro, 2104
Verona	Paginadodici - Corte Sgarzerie, 6a

Per aiutarci a distribuire la rivista o segnalare altri punti vendita, scrivere a: redazione.liberazioni@gmail.com

LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA



liberazioni
ASSOCIAZIONE
CULTURALE

In effetti, poco importa, in realtà, visto che il problema è, per l'appunto, un

problema che contiene la forma della risposta: la forma di una Grande Divisione, di uno stesso gesto di esclusione che fa della specie umana l'analogo biologico dell'Occidente antropologico, dal momento che confonde tutte le altre specie e tutti gli altri popoli all'interno di un'alterità esclusiva comune. È infatti già una risposta interrogarsi su ciò che "ci" fa diversi dagli altri: dalle altre specie e dalle altre culture. Poco importa chi siano questi altri, poiché ciò che conta siamo noi.

Quindi, respingendo la questione "Che cos'è l'uomo? Che cos'è lo specifico dell'uomo", non si tratta assolutamente di dire che l'"Uomo" non ha essenza, che la sua esistenza precede la sua essenza, che l'essere dell'Uomo è la libertà e l'indeterminazione. "Che cos'è l'uomo?" è divenuta, per ragioni storiche fin troppo evidenti, una domanda alla quale è impossibile rispondere senza dissimulare; in altri termini, senza che non si continui a ripetere che lo specifico dell'Uomo è di non avere nulla di specifico: il che gli conferisce, a quanto pare, dei diritti illimitati su tutte le proprietà degli altri. Risposta millenaria, questa, nella "nostra" tradizione intellettuale, che giustifica l'antropocentrismo con questa im-proprietà umana: l'assenza, la finitudine, il mancato incontro con l'essere [...] costituiscono il carattere distintivo che la specie è votata a veicolare a vantaggio - come si vuol far credere - degli altri esseri viventi. Il fardello dell'uomo: essere l'animale universale, cioè colui per il quale esiste un universo. I non-umani come sappiamo (ma come diavolo lo sappiamo?) sono "poveri di mondo"; neppure l'allodola fa eccezione... Per quanto riguarda gli umani non occidentali, siamo cautamente spinti a sospettare che in materia di mondo essi siano comunque limitati allo stretto necessario. Noi, solo noi, gli Europei, siamo gli umani compiuti o, se si preferisce, ampiamente incompiuti, i milionari in mondi, gli accumulatori di mondi, i "configuratori di mondi". La metafisica occidentale è la *fons et origo* di tutti i colonialismi.

[...]

Una prospettiva non è una rappresentazione, perché le rappresentazioni sono proprietà dello spirito, mentre *il punto di vista è nel corpo*. Essere capaci di occupare un punto di vista è forse una potenza dell'anima, e i non-umani sono soggetti nella misura in cui hanno (o sono) uno spirito; ma la differenza tra i punti di vista - e un punto di vista non è altro che una differenza - non sta nell'anima. Questa, formalmente identica in tutte le specie, percepisce ovunque la stessa cosa; la differenza deve allora essere data dalla diversità dei corpi.

Come noi, gli animali vedono delle cose diverse da quelle che vediamo noi, perché i loro corpi sono differenti dai nostri. Non mi riferisco alle differenze fisiologiche [...], ma agli affetti che singolarizzano ogni tipo di corpo: le sue potenze e le sue debolezze, ciò che mangia, la sua maniera di muoversi, di comunicare, il luogo in cui vive, il suo essere gregario o solitario, timido o fiero...

OFFICINA DELLA TEORIA

- 5 Eugene Thacker
Criptobiologie
- 16 Carlo Salzani
La vita creaturale di Kafka

TERRITORI DELLE PRATICHE

- 30 Massimo Filippi
M49
- 37 Alberto Giovanni Biuso
Meglio non essere mai nati
Riflessioni sul libro di David Benatar
- 41 Claudio Kulesko
Note dalla dimensione spettrale

TRACCE E ATTRAVERSAMENTI

- 51 Chiara Stefanoni e Federica Timeto
TechnoCare: relazioni di cura interspecie e mediazioni tecnologiche nell'arte contemporanea
Intervista a Friederike Zenker
- 63 Laura Budriesi
«Quel toro che scappa sono io»
Intervista a Ivano Ferrari
- 69 Laura Budriesi
«Sono un agnello anch'io»
Intervista a Pietro Babina
- 74 **Quando le pareti dei mattatoi diventano il vetro della cinepresa**

Eugene Thacker
Criptobiologie¹

- 75 Tamara Sandrin
Corpi senza ombra
 Visibilità e invisibilità degli animali dal mattatoio al cinema
- 83 Emilio Maggio
La riproduzione della realtà
- 99 Silvia Gelmini
La macellazione degli animali al cinema
Novecento (1976) e la morte nella stalla

NOTE BIOGRAFICHE

La biotecnologia prevede una gran quantità di meccanismi di codificazione e di rottura di codici. “Cracchiamo” il codice genetico, “decodifichiamo” i genomi di vari organismi, “ricodifichiamo” tali codici in database computerizzati e tutto questo ci permette di decifrare le informazioni associate agli agenti patogeni che, da parte loro, sono in grado di eludere gli effetti dei farmaci grazie al loro elevato tasso di mutabilità genetica. Malgrado l’insistenza di questi discorsi intorno ai codici, spesso ci dimentichiamo che molte delle applicazioni della biotecnologia industriale non derivano dai codici ma dalla “carne-del-mondo”: topi, pecore, maiali, capre ecc. L’utilizzo di questi animali nella ricerca agroalimentare, transgenica e medica indica non solo che stiamo decifrando il “codice della vita”, ma anche che stiamo raggiungendo un livello in cui possiamo “cifrare” la vita sotto forma di questi animali eccezionali.

La nostra relazione con gli altri animali è complessa, per usare un eufemismo. La storia del pensiero occidentale può essere interpretata come un ininterrotto sforzo teso a distinguere l’umano dall’animale (si consideri, ad esempio, la definizione aristotelica di uomo come “animale politico”, l’espressione cartesiana “animale macchina”, l’infuocato dibattito intorno a *L’origine dell’uomo*). La ricerca di quell’insieme di caratteristiche in grado di separare in maniera netta l’uomo dall’animale presuppone una divisione altrettanto definita tra il naturale e l’artificiale o, per usare una terminologia più attuale, tra biologia e tecnologia. È tuttavia sufficiente uno sguardo superficiale per comprendere che è in atto qualcosa di ben più complesso. Che cosa accade quando produciamo animali che non sono “naturali”? Che cosa facciamo con queste biologie che sono anche tecnologie? Queste biologie sono fatte di natura, di tecnologia o di qualcosa di completamente differente? In che modo ci relazioniamo con questi animali non-naturali o addirittura sovra-naturali?

In questo saggio mi riprometto di discutere tre forme di relazione

¹ Questo articolo è stato pubblicato in «Artnodes», n. 6, 2006, <https://artnodes.uoc.edu/articles/10.7238/a.v0i6.../download/>.

culturale tra umani e animali, relazioni che ci impongono di ripensare non solo l'animale ma anche l'umano. Dalla prospettiva della quotidianità conviviamo con animali di ogni sorta, dai cani e gatti casalinghi ai non umani esposti sui banconi del supermercato come carne, pollame e pesce. Ci richiamiamo agli animali e al contempo li mangiamo. Sviluppiamo straordinarie modalità di comunicazione con i “nostri animali da compagnia” e al contempo sviluppiamo straordinarie modalità di consumo nei confronti del “nostro” cibo. In questa quotidianità dell'animale, in questa relazione giornaliera con loro, noi umani pratichiamo una doppia forma di oralità: comunicazione e consumo, discussione e cibo, parole e carne.

Che cosa accade, però, con quegli animali che non sono parte della quotidianità? Come considerare le relazioni tra umani e animali che si allontanano dall'ordinario e che di fatto sono straordinarie? Certo, anche gli animali esotici possono diventare animali “da compagnia”, nel qual caso l'esotico si trasforma in quotidiano. Allora, forse, sarebbe più utile chiedersi: esistono circostanze in cui la relazione tra umani e animali si va a situare in una zona grigia a metà strada tra il quotidiano e l'eccezionale, tra l'ordinario e lo straordinario?

Animalità biotech

L'ingegneria genetica sugli animali occupa una posizione curiosa nell'ambito delle culture occidentali tecnologicamente avanzate. Essa, infatti, è la metodologia operativa sulla natura contemporaneamente più hi-tech e più esoterica, nonostante le sue applicazioni siano tra quelle con maggiori ricadute nella quotidianità (produzione alimentare, addomesticamento degli animali “da compagnia”). Non v'è dubbio che le tecnologie riproduttive siano note da millenni e che il loro impiego nei processi di domesticazione e di allevamento siano stati documentati da archeologi, antropologi e storici. Nonostante questo, però, l'introduzione delle tecniche di ingegneria genetica nell'impresa industriale biotech a partire dagli anni '70 del secolo scorso ha esercitato un'influenza profonda sul nostro modo di vedere la relazione tra umani e animali – un'influenza che stiamo ancora sperando. Giusto per citare qualche esempio ben noto: gli organismi geneticamente modificati (OGM) in cui, ampliando la prospettiva, possono essere fatti ricadere anche i microbi (ad esempio, i batteri in grado di digerire il petrolio versato nei mari), l'intero spettro dei mammiferi clonati dalla ricerca scientifica (Dolly, ma anche topi, mucche, maiali e scimmie

clonati), il campo del transgenico (ad esempio, capre geneticamente modificate per produrre latte con insulina umana), bestiame biotech (polli più grossi e maiali più grassi) e infine l'ingegnerizzazione genetica degli animali “da compagnia” (ad esempio, gatti ipoallergenici).

Questi e altri esempi formano il “bestiario” biotech contemporaneo, una “storia naturale” totalmente nuova dello zoo biotecnologico, un sistema classificatorio completamente inedito di creature fino ad oggi impossibili, ibridi e teratologie che a prima vista sembrerebbero far parte più del mondo della fantasia che di quello reale. Del resto, l'immaginario scientifico si trova spesso a sviluppare congetture intorno a questi esseri impossibili. Altrettanto affascinante è il punto in cui tali *biologie* apparentemente impossibili attraversano una determinata soglia e diventano *tecnologie* quotidiane. L'imbarazzo che proviamo quando cerchiamo di comprendere l'esistenza stessa degli OGM, degli animali transgenici, dei mammiferi clonati e degli animali “da compagnia” geneticamente ingegnerizzati è il segno della zona grigia in cui viene a situarsi il bestiario biotech.

Proprio come è stato il caso per il bestiario medioevale, anche il bestiario biotech contemporaneo è refrattario alle categorie, è fatto di animali che eludono i sistemi di classificazione – si tratta di un “gruppo” [*set*] di animali senza posto [*set*]. L'animale impossibile, la creatura fantastica, il mostro sono, per definizione, forme di vita innaturale, se non addirittura di vita che non potrebbe – o che non dovrebbe – esistere. Di più: il mostro dissesta sia il concetto stesso di “natura” sia la nostra relazione con, e la nostra distanza da, ciò che chiamiamo “naturale”. Dall'inizio della modernità fino al XIX secolo, lo studio dei mostri (termine derivato dal latino “*monstrum*”, “mettere in guardia”) è stato sinonimo del tentativo di comprendere l'animalità che non si “adegua”, la vita animale che si svincola dalle caselle, che è priva di un posto “proprio”. La teratologia – lo studio dei mostri – è la documentazione di tale dislocazione animale. Da *Des monstres et prodiges* (1573) di Ambroise Paré alla *Histoire générale et particulière des anomalies, ou Traité de tératologie* (1832) di Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, i trattati sui mostri rappresentano, da un certo punto di vista, una sorta di classificazione della vita innaturale, della vita che non dovrebbe esistere. Questi studi si situano infatti a metà strada tra la spiegazione naturalistica delle anomalie e una serie di interpretazioni soprannaturali. I mostri oscillano tra l'essere profezie divine, l'esibizione delle “meraviglie della natura” e errori medico-scientifici che deviano dalla norma.

Nel delizioso *Manuale di zoologia fantastica*, Jorge Luis Borges prende in esame la duplice fascinazione che proviamo per il regno animale “reale” e per gli animali impossibili che abitano il mito e il folklore:

Passiamo, ora, dal giardino zoologico della realtà al giardino zoologico delle mitologie: al giardino la cui fauna non è di leoni ma di sfingi, grifi e centauri. La popolazione di questo secondo giardino dovrebbe essere più numerosa di quella del primo, dato che i mostri nascono per combinazione d'elementi d'esseri reali, e che le possibilità dell'arte combinatoria sono quasi infinite².

Borges scrisse questo libro prima dell'era dell'ingegneria genetica, ma è comunque allettante provare a leggere i suoi commenti sugli ibridi e sulla ricombinazione alla luce del bestiario biotech contemporaneo. Potremmo perfino arrivare a domandarci se non esista una “micro-mostrosità” inesplorata dei virus, dei batteri e dei funghi. Micro-mostrosità è il termine a cui ha fatto ricorso Georges Canguilhem quando, pochi anni dopo le pubblicazioni di Watson e Crick, si chiedeva se l'interesse storico per le teratologie non si fosse trasformato nell'attuale interesse per l'“informazione”, il “rumore” e l'“errore”.

Divenire microbo

Senza dubbio, come umani, siamo qualcosa di più dei microbi che abitano i nostri corpi e che provvedono a molti dei nostri processi biologici. In senso stretto, i microbi non sono “animali” – sono microbi. Sì, siamo animali..., pensiamo – con l'eccezione però che la nostra animalità ci rende più che animali. Certo (ci diciamo), siamo qualcosa di più che i nostri microbi. Con l'eccezione, certo, dei momenti in cui i “nostri” microbi non sono nostri (infezione) o di quando i “nostri” microbi sono in un ininterrotto andirivieni (contagio). I processi biologici del contagio e dell'infezione suscitano sempre, e per buoni motivi, inquietudini e paure. Contagio e infezione sono qualcosa di più che meccanismi di riconoscimento antigenico e di risposta anticorpale; sono, come affermano i libri di testo, autentiche “guerre” e “invasioni” condotte senza sosta sulla linea del fronte del corpo umano (al quale i disordini autoimmuni conferiscono ulteriori livelli di complessità metaforica).

Contagio e infezione sono processi paradossali. Scatenano una “difesa” rigorosa dei confini corporei e, cionondimeno, in quanto esseri viventi

siamo definiti da un continuo scambio di materia ed energia con ciò che ci circonda. Solo certe cose possono passare, solo certe cose possono essere scambiate. Quanto detto sostiene l'idea di una prospettiva sistemica di *network*. Non è per caso che i network informatici, gli scambi economici e i concetti culturali siano stati descritti in termini virologici (virus informatici, marketing virali, memi). Una topologia astratta, una struttura a network, pervade tutti questi sistemi, che sono costituiti da “nodi” e “bordi” (punti e linee) caratterizzati da tassi variabili di scambio e connettività. Questi network hanno forme, o topologie, differenti e un corrispondente sistema di controllo: centralizzato, decentralizzato o diffuso. È proprio per questo che spesso la “scienza dei network” si è concentrata alternativamente su virus biologici e informatici; il microbo è il “messaggio” che passa lungo canali di contagio (i bordi) e tra persone (i nodi).

La “guerra” che si svolge nel contagio e nell'infezione non è pertanto confinata dentro il corpo, ma è anche un conflitto che, come è noto, si espande progressivamente fino al livello di popolazione e di nazione. Questo è il punto in cui virologia e immunologia si ripiegano sull'epidemiologia e sulla salute pubblica. Ragion per cui il compito degli istituti preposti alla salute pubblica è quello di distinguere trasmissioni “buone” (viaggi, commercio) da trasmissioni “cattive” (microbi virulenti). Ciò che le organizzazioni di salute pubblica (come l'Organizzazione Mondiale della Sanità o i *Centers for Disease Control* statunitensi) chiamano “malattie infettive emergenti” altro non sono che network. I microbi instaurano network di infezione tra i corpi, e i moderni sistemi di trasporto ampliano la connettività di tali network oltre i confini geopolitici (“salute globale”).

È tuttavia fuorviante affermare che i microbi “fanno” questo o quello come se fossero dei piccoli omuncoli malintenzionati. Altrettanto fuorviante è però affermare con semplicità che noi umani “facciamo” questo o quello, dal momento che la gran parte degli eventi epidemici coinvolge molti aspetti, tra cui l'evoluzione microbica, la resistenza ai farmaci e i fattori ambientali, oltre alle preoccupazioni più umane intorno all'educazione, alle pratiche di prevenzione e alla prescrizione di farmaci. In effetti, se i microbi sono sinonimo di network, allora l'intera questione dell'*agency* diventa problematica. È proprio questo a suscitare il disagio più profondo. Come è iniziato? Come può essere fermato? Come può essere prevenuto? Contagio e infezione, tuttavia, non mettono in discussione solo l'*agency* e il controllo umani perché, quando prendiamo in considerazione tutti i fattori coinvolti in eventi epidemici, riusciamo a comprendere che molte *agency* “non umane” sono simili a quelle umane (ad esempio, mutazioni virali e resistenza batterica). Le rappresentazioni delle epidemie nell'immaginario

² Jorge Luis Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, trad. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1979, p. 14.

popolare – da *La peste di Londra* di Daniel Defoe ai film sugli zombi contemporanei, quali *La terra dei morti viventi* di George Romero – possono essere interpretate come reazioni culturali alla “vita non umana”, bizzarra e spaventosa, dei network microbici.

Di fatto non sappiamo neppure se i virus siano viventi o non-viventi – sembrano essere dei semplici assemblaggi di materia privi della capacità di riprodursi indipendentemente; di contro, però, la ricerca scientifica ha mostrato la loro disturbante proprietà di mutarsi geneticamente e di scambiare materiale genetico con gli organismi ospiti. Virologi come Luis Villareal (che riprende il lavoro di Lynn Margulis) hanno sottolineato che l’annosa questione circa lo stato di viventi o di non-viventi dei virus è stata rimpiazzata da un’altra: il ruolo dei virus nei processi evolutivisti, che siano “vivi” o meno. Sembra proprio che i microbi non siano soltanto molto antichi, ma che abbiano anche sviluppato modalità innovative di vita con (e dentro) gli umani. Possiamo sostenere anche l’opposto, ossia che gli umani hanno sviluppato modalità innovative di vita con i microbi?

Vita qualunque

Una delle caratteristiche delle contemporanee politiche statunitensi di biodifesa è l’implosione che si è venuta concretizzando tra malattie infettive emergenti e bioterrorismo, il crollo della distinzione tra cause differenti a favore della unitarietà degli effetti. Questo è più che mai evidente nel modo concettuale – se non addirittura ontologico – in cui si è articolato il discorso della biodifesa. Ad esempio, il *Bioterrorism Act* del 2002 riprende a più riprese, come altri documenti sulla sicurezza nazionale e interna, il refrain “bioterrorismo e malattie infettive emergenti”. Le sezioni iniziali del *Bioterrorism Act* conferiscono agli amministratori della sanità il potere di mettere in atto strategie volte «alla realizzazione di attività correlate alla salute intese a prepararsi e a rispondere efficacemente al bioterrorismo e ad altre emergenze che coinvolgono la salute pubblica, tra cui l’organizzazione di un piano che tenga conto di quanto affermato in questa sezione»³. Qui la congiunzione “e” gioca un ruolo centrale per l’intero documento, dal momento che sottintende una determinata qualità del *qualunque*: il concetto secondo cui “non c’è differenza tra bioterrorismo e malattie infettive

emergenti” corrisponde al fatto che «l’essere qual-si-voglia» «comunque importa»⁴.

La conseguenza più importante di questa implosione è ciò che la congiunzione “e” rende possibile in termini di pratiche di salute pubblica. Come parte di un più ampio impegno a favore della ricerca biomedica, lo *U.S. Project BioShield*, a partire dal momento in cui è stato annunciato, ha allocato risorse economiche per lo sviluppo delle «contromisure mediche di futura generazione», quali farmaci, vaccini e strumentazione diagnostica. Nel 2003, lo *U.S. National Institute of Allergy and Infectious Disease* (NIAID), uno dei dipartimenti dei *National Institutes of Health* (NIH), ha ricevuto un finanziamento multimilionario per ricerche nell’ambito dell’«immunità umana e della biodifesa». Nello stesso anno, i funzionari del NIAID hanno pubblicato un *progress report* per sottolineare gli scopi delle ricerche in corso, in cui si afferma:

L’ampiezza e la profondità della ricerca nel campo della biodifesa non sta soltanto contribuendo a renderci più preparati a proteggere i cittadini contro l’introduzione intenzionale di patogeni, ma sta anche incrementando le potenzialità di affrontare l’incessante marea delle infezioni emergenti naturali⁵.

La distinzione tra cause differenti è cancellata dalla latenza biologica degli agenti infettanti, latenza che è anche sociale, politica ed economica proprio perché biologica. Di fatto è questa nozione – in quanto biologica la biologia è qualcosa di più della biologia – che sta alla base della fondazione concettuale del proliferare della legislazione biodifensiva statunitense a partire dall’11 settembre: *Bioterrorism Act*, *Project BioShield*, *Biosurveillance Project*, *National Electronic Disease Surveillance System* (NEDSS), *National Pharmaceutical Stockpile*, ai quali va aggiunta una pletora di progetti per la produzione di armi biologiche.

Tutti questi sviluppi implicano una questione ancora più fondamentale, questione che si sviluppa attorno alla problematica della “vita stessa”. Con questa espressione intendo le modalità attraverso cui il dominio del biologico – un dominio indubbiamente mutevole e discontinuo – è articolato in termini di controllo, regolazione e modulazione, ossia in ciò che Foucault

3 Cfr., «Title XVIII, Subtitle A, Section 2801». Il nome completo di questa legge è *The Public Health Security and Bioterrorism Preparedness and Response Act of 2002*.

4 Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 9.

5 *U.S. National Institute of Allergies and Infectious Disease* (NIAID), «NIAID Biodefence Research Agenda for CDC Category A Agents: Progress Report», 29 settembre 2003.

ha definito con l'espressione di "biopolitica"⁶. La problematica del concetto "vita stessa" denota inoltre i modi con cui il dominio del biologico si trasforma in qualcosa di tecnicamente preciso (virus, batteri, genomi e vaccini) e in una condizione pervasiva, comune e addirittura esistenziale (la presunta fatticità o datità della "vita stessa"). Secondo Heidegger una delle modalità in cui il *Dasein* (l'Esserci) si rivela è l'angoscia (*Angst*) associata al mero fatto di esistere. L'angoscia non è la paura per qualcosa di particolare né la paura specifica che questi "qualcosa" sarebbero in grado di suscitare:

Il «davanti-a-che» dell'angoscia è l'essere nel mondo come tale [...]. Il «davanti-a-che» dell'angoscia non è mai un ente intramondano [...]. La minaccia non ha i caratteri di un danno possibile ad opera del minacciato in vista di un particolare e determinato poter-essere. Il «davanti-a-che» dell'angoscia è completamente indeterminato⁷.

Se si esclude – e questa è la differenza cruciale – che la distinzione heideggeriana ruota attorno al *Dasein* e non alla questione della "vita stessa". In effetti, per Heidegger la questione della "vita" è irrilevante, dal momento che la biologia e la psicologia quando si domandano "Che cos'è la vita?" presumono erroneamente di aver già risposto alla più fondamentale domanda: "Che cos'è l'Esserci?"⁸. Tuttavia, nonostante Heidegger si smarchi dalla questione della "vita stessa", ciò di cui oggi facciamo esperienza nell'ontologia della biodifesa è un ben preciso dislocamento concettuale. Mentre Heidegger ha contrapposto la questione dell'Esserci (in termini di angoscia) a quella della vita (in termini di paura), attualmente siamo messi di fronte a una riformulazione della paura nei termini di angoscia – nella biodifesa l'angoscia ha a che fare con la "vita stessa", è strettamente correlata al biologico. Il «davanti-a-che» proviamo angoscia è la pervasività del biologico inteso come minaccia, come ciò che è minacciato e come risposta a questa minaccia. «Ciò che caratterizza il "davanti-a-che" dell'angoscia è il fatto che il minaccioso non è in nessun luogo»⁹. La logica della biodifesa – la "vita stessa" costituisce una minaccia indefinita

e indeterminata – culmina nell'angoscia culturale e politica, nell'angoscia biologica, nell'angoscia per la "vita stessa". In questo caso il problema della "vita stessa" risiede sul come distinguere, nel dominio del vivente, ciò che minaccia da ciò che è minacciato, mettendo a punto una forma peculiare di "biologia esistenziale".

Biologie occulte

Se contagio e infezione possono essere interpretati come network e se tali network ci impauriscono, almeno in parte perché "non umani", come concepire la dimensione ambivalente e affettiva nei confronti della "vita" biologica? Riflettendo sulle politiche di salute pubblica in risposta alle malattie, Foucault sottolinea che storicamente la peste ha provocato due tipi di reazioni: "una fantasia poetica di illegalità" (anarchia sociale, "danze macabre") e una "fantasia politica di controllo totale" (quarantene, lazzeretti, tavole di mortalità). Il pensiero di Foucault ci esorta a interpretare il contagio e l'infezione come qualcosa di più che biologico – qualcosa che è anche sociale, culturale e politico.

Una ricognizione storica delle epidemie evidenzia questo aspetto del qualcosa di più che biologico. Ad esempio, le epidemie si sviluppano frequentemente in corso di guerre e conflitti militari. Tucidide sottolinea che nel corso della guerra del Peloponneso circolavano voci secondo cui i pozzi erano stati intenzionalmente avvelenati – questo è forse un esempio precoce di guerra biologica. La pratica medioevale di catapultare cadaveri infetti o putrefatti di soldati e di animali amplia ulteriormente questa prospettiva. La Grande Peste di Londra del 1665 si sviluppò nel corso di una guerra civile e non fu per caso che, nel *Leviatano*, Hobbes mise in relazione il dissenso civile con una politica del corpo "malato". Le epidemie non solo si sviluppano durante le guerre, ma sono spesso considerate secondo modalità che esorbitano dalla sfera medica e naturale. La Morte Nera, che devastò l'Europa alla metà del XIV secolo, fu interpretata – e questo non dovrebbe stupirci – in termini religiosi. I cronisti italiani e tedeschi dell'epoca sottolineano la frequenza di processioni religiose, di gruppi di "flagellanti" e le esortazioni apocalittiche espresse dai profeti popolari. Al tempo dell'espansionismo europeo, la malattia – che ha frequentemente accompagnato le imprese imperialiste e coloniali – fu spesso considerata, sia dai colonizzatori che dai colonizzati e a seconda delle prospettive, come il segno della provvidenza o del castigo divini.

6 L'espressione "vita stessa" allude sia allo snodo concettuale caro ai ricercatori di biologia molecolare a partire dagli anni '50 e '60 del secolo scorso (il principale dei quali è Francis Crick) sia all'utilizzo critico che ne fanno epistemologi quali Richard Doyle, Sarah Franklin, Nicholas Rose e Donna Haraway.

7 Martin Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di P. Chiodi, Utet, Torino 1978, § 40, p. 293.

8 *Ibidem*, § 10.

9 *Ibidem*, § 40, p. 294.

È stato il senno di poi della scienza a permetterci di “storicizzare” queste interpretazioni sovranaturali delle epidemie: oggi sappiamo che il bacillo della peste veniva veicolato dalle pulci e viveva a spese dei ratti che popolavano numerosi i bastimenti mercantili che correavano lungo le rotte che andavano dall’Europa meridionale alle regioni abitate dai Mongoli. Va però sottolineato che l’affidarsi esclusivamente ai dati clinici – comunque utili – occulta le dimensioni ambivalenti e affettive associate agli eventi epidemici. La concatenazione bacilli-pulci-ratti è molto probabilmente riflessa dalla religione, dal mito e dal folklore – dalla modernizzazione del “pifferaio di Hamelin” dei fratelli Grimm al tributo espressionista a Nosferatu da parte di Werner Herzog –, e la storia culturale della peste resta ancora tutta da scrivere. Tale storia dovrebbe dare spazio agli animali, non solo come veicoli di malattia, ma anche come portatori di disordine, corruzione e contaminazione – e come veicoli del castigo divino. Ratti, pipistrelli e bande. Sono sempre in tanti: è raro che sia un solo ratto, una singola pulce, un singolo bacillo ad annunciare la malattia. Deleuze sostiene che esistono tre tipi di animali: gli animali antropomorfici e addomesticati (lo specchio dell’umano), le specie scientifiche (animali ufficiali, istituzionalizzati, “di Stato”) e, infine, gli animali “bande” o “mute”, gli animali che non esistono se non come popolazioni – molteplicità animali. Non esiste “un” ape ma lo sciame, non esiste “un” uccello ma uno stormo, non esiste “un” batterio ma un’epidemia. Questi animali sono tradizionalmente interpretati come animali infernali, animali acefali e senza volto, animali “demoniaci” – «Io sono legione».

Biologia bizzarra

Torniamo di nuovo alla questione dell’animale o, meglio, all’“animalità”. Per quel che concerne le “malattie infettive emergenti” gli animali in quanto gruppi costituiscono spesso le connessioni tra umani (la mucca pazza, il vaiolo delle scimmie, l’influenza aviaria ecc.). Al di sotto, però, si trova un ulteriore livello di animalità, quello dei microbi che passano da un organismo all’altro, dei microbi che scambiano materiale genetico lungo network di contagio e infezione. Anche questa è un’espressione dell’animalità? Nella fiction moderna, il genere sottovalutato dell’“horror sovranaturale” è pieno di esempi di “vita” contagiosa, pullulante e radicalmente non umana e innaturale – gli arcaici e informi *shoggoth* di Howard Philipps Lovecraft, i primordiali e amorfi *Ubbo-Sathia* di Clark Ashton

Smith, i surrealistici *divoratori dello spazio* di Frank Belknap Long e l’intero bestiario dark de *La terra dell’eterna notte* di William Hope Hodgson. Per questo motivo, gli animali informi delle bande e delle mute – anche quando vengono interpretati come epidemici – ci disvelano un’animalità che *percepriamo* [*apprehend*] ma che non *comprendiamo* [*comprehend*]. Come sottolineato da Bataille,

l’animale mi apre una profondità che mi attira e che mi è familiare. Questa profondità, in un certo senso, io la conosco: è la mia. È anche ciò che mi è sottratto dalla più remota lontananza, ciò che merita questo nome di profondità che significa precisamente *ciò che mi sfugge*¹⁰.

La nostra percezione di questi animali è ambivalente proprio perché simbolizzano trasformazioni radicali e non umane. Ciò rende conto del motivo per cui le spiegazioni sovranaturali siano predominanti nella storia della peste e del motivo per cui l’horror sovranaturale costituisca la sfera di “progenie innominabili” e di “mostri logici”.

Sarebbe un’affermazione di buon senso sostenere che noi umani non siamo in grado di conoscere davvero il mondo animale. Domandarsi invece che cosa significhi essere banda, muta, branco è la questione dell’animalità. Si tratterebbe di una questione più “astratta”, una questione che non si interroga sulle specie, sui generi e sugli organismi, ma sulle topologie e sui pattern che tagliano le specie. La soglia della nostra comprensione non si situa tra l’umano e l’animale, ma tra l’umanità e l’animalità. Come sottolinea Borges,

ignoriamo il senso del drago, come ignoriamo il senso dell’universo; ma c’è qualcosa, nella sua immagine, che s’accorda con l’immaginazione degli uomini; e così esso sorge in epoche e latitudini diverse¹¹.

Traduzione dall’inglese di Massimo Filippi e Enrico Monacelli.

¹⁰ Georges Bataille, *Teoria della religione*, trad. it. di R. Piccoli, SE, Milano 2003, p. 24.

¹¹ J.L. Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, cit., p. 14.

Carlo Salzani

La vita creaturale di Kafka

Si potrebbe pensare che Alessandro Magno, nonostante i successi bellici della sua gioventù, nonostante l'eccellente esercito che aveva addestrato, nonostante le forze dirette a cambiare il mondo che sentiva in sé, si sia fermato sull'Ellesponto e non l'abbia mai attraversato, non già per paura, non per indecisione, non per debolezza della volontà, ma perché avvertiva il peso terreno.

Franz Kafka, *Aforismi di Zürau*, n. 39.

Davanti alla legge

In una lettera alla sua fidanzata, Felice Bauer, del 3 marzo 1915, Kafka inserisce un breve paragrafo in cui interpreta un sogno che Felice gli aveva descritto in una lettera precedente. Le lettere di Felice non sono state conservate, quindi non conosciamo il contenuto del sogno, ma l'interpretazione che ne ha dato Kafka è divenuta emblematica:

Voglio darti invece l'interpretazione del tuo sogno. Se non ti fossi sdraiata per terra in mezzo agli animali, non avresti potuto vedere il cielo stellato e non saresti stata salvata. Forse non saresti neanche sopravvissuta all'angoscia della posizione eretta. Lo stesso succede anche a me; è un sogno comune che abbiamo in comune, che tu hai sognato sia per me che per te¹.

Poco dopo la pubblicazione delle *Lettere a Felice* nel 1967, Canetti ne propose una lunga interpretazione ne *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice* (1969), in cui troviamo il seguente commento al passo citato:

Bisogna sdraiarsi per terra fra gli animali per essere salvati. La posizione eretta rappresenta il potere dell'uomo sugli animali, ma proprio in questa

chiara posizione di potere, egli è più esposto, più visibile, più attaccabile. Giacché questo potere è anche colpa, e solo se ci sdraiamo per terra tra gli animali possiamo vedere le stelle che ci salvano dall'angosciante potere dell'uomo².

Il commento di Canetti fa eco all'ipotesi di Freud di una «repressione organica» all'origine della civilizzazione umana, che è legata proprio all'adozione della stazione eretta. Come è noto, Freud propose questa ipotesi in due lunghe note nel quarto capitolo de *Il disagio della civiltà*, ma questa idea persiste e ricorre in tutta la sua opera e risale almeno alla sua corrispondenza con Wilhelm Fliess nel 1897³. Fondamentalmente Freud adotta l'idea darwiniana, presentata ne *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, secondo cui il dominio culturale della visione deriva dall'adozione da parte dell'umano della stazione eretta, che comporta un'elevazione che, a sua volta, allontana il senso dell'olfatto dall'odore degli organi sessuali e delle feci:

La diminuzione degli stimoli olfattivi, poi, sembra la conseguenza dell'alzarsi degli uomini da terra, dell'assunzione dell'andatura eretta, che rese visibili e bisognosi di difesa i genitali finallora nascosti e provocò così la vergogna. All'inizio del fatale processo di incivilimento ci sarebbe dunque l'ergersi dell'uomo da terra⁴.

Secondo Freud, «la più profonda radice della rimozione sessuale – rimozione che va di pari passo con la civiltà – è la difesa organica della nuova forma di vita acquisita con l'andatura eretta di contro all'esistenza animale precedente»⁵. Anche per Freud l'esposizione e la vulnerabilità che ne conseguono sono accompagnate da un sentimento di vergogna e, soprattutto, di colpa, che considera «il problema più importante dell'incivilimento»⁶ – anche se questo senso di colpa non è connesso, come per Canetti (e Kafka), al «potere dell'uomo sugli animali». È tuttavia importante che la ricorrente tematizzazione da parte di Freud della «repressione organica» avvenga all'interno dei suoi insistenti tentativi di identificare l'«origine

2 Elias Canetti, citato in *ibidem*.

3 Cfr., ad es., le lettere dell'11 gennaio e del 14 novembre 1897, in Sigmund Freud, *Lettere a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, trad. it. di M.A. Massimello, Bollati Boringhieri Torino, 2008.

4 S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, ed. it. a cura di Sandro Candrea, Boringhieri, Torino 1971, p. 235, nota 1.

5 *Ibidem*, p. 242, nota 3.

6 *Ibidem*, p. 269.

1 Franz Kafka citato in Rosa Luxemburg, *Un po' di compassione*, ed. it. a cura di Marco Rispoli, Adelphi, Milano 2007, p. 39.

della legge» (morale).

Derrida ha discusso questi tentativi di Freud proprio in un'analisi della leggenda kafkiana *Davanti alla legge*. Per Derrida, l'elevazione, il movimento verso l'alto, l'allontanamento dall'odore degli organi sessuali e delle feci, equivalgono a uno «schema di purificazione»: «L'alto (dunque il grande) ed il puro, ecco ciò che produrrebbe la rimozione come origine della morale, ecco ciò che assolutamente è meglio, l'origine del valore e del giudizio di valore»⁷. Questa purificazione è, in ultima istanza, quella dell'animale nell'umano, dell'animalità nell'umanità, e segue quindi una logica sacrificale: l'animale deve essere sacrificato per poter garantire le basi dell'umano e della sua legge. Il sacrificio dell'animale (implicato e iniziato dall'assunzione della stazione eretta) è perciò lo schema di base, l'istanza paradigmatica della legge, in quanto è la legge che traccia la linea divisoria che separa chi sta dentro e chi sta fuori e stabilisce i criteri di inclusione ed esclusione. La violenza di questo sacrificio, secondo Cary Wolfe, costituisce il fondamento su cui la legge erige il suo edificio di norme e regolamenti⁸.

La reazione di Kafka a questa violenza sacrificale, la sua risposta «davanti alla legge», è di «mettersi per terra in mezzo agli animali», di rinunciare alla stazione eretta e alla sua legge, in una sorta di ritiro, di «diminuzione» ascetica. Qualche capovero dopo il passo citato, Canetti continua:

Nel continuo confronto con il potere, Kafka si serviva della propria ostinatezza per ottenere qualche volta un rinvio. Ma quando essa non bastava o gli veniva a mancare, egli provava e riprovava a *scomparire*. Attraverso una diminuzione corporea egli sottraeva potere a *se stesso* e perciò era meno partecipe del potere, anche la magrezza era una forma di asceti contro il potere [...]. C'è un altro mezzo più sorprendente ancora, di cui Kafka dispone e del quale fa uso con una maestria che oltre a lui appartiene solamente ai cinesi: la metamorfosi in ciò che è piccolo. Poiché egli aborrisce la violenza, ma non riteneva di avere la forza sufficiente per sgominarla, accresceva la distanza tra sé e i più forti facendosi man mano più piccolo in rapporto a loro. Grazie a questo rattrappimento, otteneva due risultati: sfuggiva a quelli che lo minacciavano in quanto diventava troppo insignificante per loro e, nello stesso tempo, si liberava di tutti gli esecrabili mezzi di cui si serve la violenza; gli animalletti

nei quali Kafka si trasformava erano di preferenza del tutto innocui⁹.

Se tende a esagerare l'auto-vittimizzazione di Kafka (una risposta in definitiva d'evasione), questa analisi coglie nondimeno il punto centrale dell'intuizione kafkiana: le sue storie di animali – o piuttosto, potremmo sostenere, tutta la sua opera – mettono in scena la violenza sacrificale della legge, rappresentano tutte l'«animale davanti alla legge», e propongono al contempo una serie di strategie per sopravvivere alla «angoscia della posizione eretta», per liberare e redimere se stessi e la propria umanità dal fardello dell'«angosciante potere dell'uomo».

Come un cane

L'opera di Kafka è dunque emblematica del complesso groviglio di vita e legge che Eric Santner ha chiamato «*creaturely life*», vita creaturale. Prendendo spunto da una serie di pensatori tedeschi del XX secolo (Rilke, Rosenzweig, ma soprattutto Benjamin), Santner propone un'analisi stringente dell'esposizione della vita (umana) «davanti alla legge», adottando un'interessante struttura concettuale che inserisce un vocabolario biopolitico (preso per lo più da Agamben) su un'ontologia derivata fondamentalmente dalla psicanalisi lacaniana. La vita creaturale è definita come una «vita abbandonata allo stato di eccezione/emergenza, quel paradossale ambito in cui la legge è stata sospesa in nome della sua stessa salvaguardia»¹⁰; è quindi una vita esposta a una dimensione singolare e traumatica del potere politico, «la vita che è stata consegnata allo spazio dell'«estasi-appartenenza» del sovrano, o a quella che potremmo semplicemente chiamare la «*jouissance* del sovrano»¹¹. È questa esposizione che consegna la vita (umana) «creaturale» – simile, quindi, alla vita animale – alla scena paradigmatica di massima vulnerabilità e impotenza, come gli animali soggetti all'«angosciante potere dell'uomo».

Tuttavia, per Santner questa dimensione creaturale che porta l'umano in prossimità dell'animale è una «dimensione distintamente umana»: essa significa «non tanto una dimensione che attraversa i confini tra forme di

7 Jacques Derrida, *Pre-giudicati davanti alla legge*, trad. it. di F. Garritano, Abramo, Catanzaro 1996, p. 78.

8 Cary Wolfe, *Davanti alla legge. Umani e altri animali nella biopolitica*, trad. it. di C. Iuli, Mimesis, Milano-Udine 2018.

9 E. Canetti citato in R. Luxemburg, *Un po' di compassione*, cit., pp. 40-42.

10 Eric L. Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 22.

11 *Ibidem*, p. 15.

vita umane e non umane, quanto un modo specificamente umano di ritrovarsi nella presa di antagonismi nel e del campo politico»¹². L'estrema prossimità all'animale prodotta dall'«ex-citazione» del potere¹³ evidenzia al contempo una differenza radicale e incolmabile: «gli umani non sono solo creature tra le altre, ma in un certo senso sono *più creaturali* delle altre creature, in virtù di un eccesso che viene prodotto nello spazio del politico e che, paradossalmente, è ciò che produce la loro «umanità»¹⁴. Qui il «persistente umanismo»¹⁵ (o piuttosto antropocentrismo) di Santner è il risultato della sua antropologia psicanalitica/lacanian: è un «supplemento spirituale [ciò che] separa l'uomo dall'animale, mentre in un certo senso lo rende ancor più animale dell'animale, dove questo «più» è il marchio stesso della sua «creaturalità»¹⁶. Questo «più», questo «supplemento spirituale», è ciò che Santner chiama, con un termine laciano, «non-morto», la vita indistruttibile-immortale che dimora «tra le due morti» (quella reale e quella simbolica) e che Lacan chiamava «lamella»¹⁷. Questo «non-morto» è, per Santner, «l'ambito precipuo della vita creaturale»¹⁸.

Questa concettualità psicanalitica imprigiona Santner nei vincoli dell'eccezionalismo umano:

Il «creaturale» non riguarda principalmente un senso di condivisione dell'animalità o della sofferenza animale, ma un'*animazione* biopolitica che distingue l'umano dall'animale. Per dirla nuovamente in termini psicoanalitici, ciò che condividiamo con gli animali è una vita vissuta sulla scala del piacere e del dolore. Dove ci scostiamo dall'animale è invece nella nostra peculiare capacità per quel piacere-nel-dolore che Lacan chiama «*jouissance*»¹⁹.

12 *Ibidem*, p. xix.

13 La «creaturalità è una conseguenza e un prodotto dell'esposizione a quelle che potremmo chiamare le *eccitazioni del potere*» (*ibidem*, p. 24).

14 *Ibidem*, p. 26.

15 Keith Leslie Johnson, «Toward an Ethics of the Creaturely», in «Journal of the Kafka Society of America: New International Series», vol. 30, nn. 1-2 (2006), p. 23.

16 E.L. Santner, *On Creaturely Life*, cit., p. 105.

17 Sul mito della «lamella» si veda la quindicesima lezione di Jacques Lacan, *Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, trad. it. di A. Succetti, Einaudi, Torino 2003.

18 E.L. Santner, *On Creaturely Life*, cit., p. xix. Pettman commenta: «La funzione più importante dell'uso che fa Santner del termine vita creaturale è quindi di farne un'ennesima barra concettuale per tracciare la linea nella sabbia tra l'umano e gli altri animali»; e questo, continua, equivale a un «antropocentrismo alquanto perverso, in cui noi umani siamo unici nella nostra capacità di appropriarci dell'abiezione dell'animale all'ennesima potenza». Cfr. Dominic Pettman, «After the Beep: Answering Machines and Creaturely Life», in «Boundary 2», vol. 37, n. 2, 2010, p. 141.

19 E.L. Santner, *On Creaturely Life*, cit., pp. 38-39.

All'interno di una cornice psicanalitica, l'eccezionalismo umano è incolmabile, dal momento che, come ha sottolineato Derrida, la nozione psicanalitica di soggettività si basa sul concetto di inconscio che, per definizione (lacianiana), è esclusivamente umano («L'animale non può avere [...] l'inconscio»²⁰). Santner si sforza quindi di distinguere il suo concetto di vita creaturale da quello elaborato, in modo molto simile, da Beatrice Hanssen. Entrambi focalizzano l'analisi sul modo in cui Benjamin ha sviluppato il concetto di «creatura», che, a sua volta, trova il suo culmine nell'interpretazione benjaminiana di Kafka; ma il «persistente umanismo» di Santner lo spinge ad attenuare le inevitabili implicazioni etiche della visione kafkiana.

Hanssen, al contrario, fin dal principio sottolinea (forzando forse un po' la posizione di Benjamin) che le varie ridefinizioni benjaminiane del termine teologico *Kreatur* si contrappongono esplicitamente ai limiti e alle limitazioni di «un'etica e di un umanismo kantiani» e articolano invece «l'esigenza di forme più primordiali di responsabilità e giustizia che precedono l'egemonia della tradizione ontologica greca»²¹. Nell'opera di Benjamin, questa «radicale apertura alla creaturalità [...] che oltrepassa i confini del meramente umano»²², emerge più nitidamente nel saggio su Nikolaj Leskov, *Il narratore*, che culmina nel seguente passo (citato sia da Hanssen che da Santner):

Il giusto è il portavoce della creatura e insieme la sua più alta incarnazione [...]. La gerarchia del mondo creaturale, che ha nel giusto la sua cima più alta, sprofonda in gradini successivi nell'abisso dell'inanimato²³.

Tuttavia, come sottolineano sia Hanssen che Santner, è nel saggio su Kafka che Benjamin affronta al meglio la questione, e ciò è dovuto proprio al fatto che l'intera opera di Kafka ruota attorno al nesso che lega insieme la creatura e la legge. Le tante creature che popolano le storie di Kafka sono, per Benjamin, «i depositari del dimenticato», e questo «dimenticato» è la colpa primordiale e mitica che costituisce il nucleo nascosto della

20 J. Derrida, *La Bestia e il Sovrano, Volume I (2001-2002)*, trad. it. di G. Carbonelli, Jaka Book, Milano 2009, p. 152; cfr. anche *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaka Book, Milano 2006, pp. 175-176 sgg.

21 Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California Press, Berkeley 1998, pp. 4-5.

22 *Ibidem*, p. 6.

23 Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982, pp. 268-269.

legge, «presente proprio in virtù di questa dimenticanza»²⁴. La «forma» di questo «dimenticato» è quella di Odradek, la strana creatura del racconto kafkiano *Il cruccio del padre di famiglia*, «una specie di rocchetto di refe piatto, a forma di stella [...] [dove] dal centro della stella sporge in fuori e di traverso una bacchettina, a cui se ne aggiunge poi ad angolo retto un'altra»²⁵. E questa è, per Benjamin, una forma «distorta» (*entstellt*), che unisce insieme Odradek, il Gregor Samsa della *Metamorfosi*, la strana creatura «metà gattino metà agnello» di *Un incrocio* e tutte le altre creature kafkiane. Il loro prototipo – il prototipo della «distorsione» – è una figura che non appare mai nell'opera di Kafka, ma che ritorna più volte in quella di Benjamin: l'omino gobbo, «l'inquilino della vita distorta»²⁶. Tutte queste creature (incluse le figure umane) si piegano sotto il peso della legge, hanno perso (o hanno rinunciato a) la stazione eretta che definisce l'umano e la sua legge – ma, forse, anche il terrore che essa provoca. E infatti questa distorsione, scrive Benjamin, «svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo»²⁷.

Il punto delle storie di Kafka, sottolinea Benjamin, è proprio che prestano attenzione a questa distorsione creaturale. Contrariamente alla posizione dell'eccezionalismo umano (che può essere esemplificato dall'influente rigetto heideggeriano della nostra «parentela fisica con l'animale, la cui insondabilità è appena immaginabile»²⁸), per Benjamin Kafka, quale epitome del «giusto» leskoviano, non era solo in grado di immaginarla, ma anche sufficientemente «giusto» da dirigere il suo sguardo verso la «vita distorta» che in definitiva costituisce la parentela creaturale tra umano e animale. Il saggio su Kafka culmina infatti nel seguente passo:

Se Kafka non ha pregato – ciò che non sappiamo –, gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce «la preghiera naturale dell'anima»: l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura²⁹.

24 *Id.*, *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 297, 295.

25 F. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, in *Racconti*, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1990, p. 252.

26 W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Angelus Novus*, cit., p. 298.

27 *Ibidem*, pp. 298-299.

28 Martin Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»*, in *Segnavia*, trad. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 279.

29 W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Angelus Novus*, cit., p. 299. Brendan Moran, «Anxiety and Attention: Benjamin and Others», in Brendan Moran e Carlo Salzani [a cura di], *Philosophy and Kafka*, Lexington Books, Lanham, 2013, p. 223, n. 87, non ha trovato nell'opera di Malebranche

Questa attenzione *deve* includere le creature non umane perché, con buona pace di Santner, proprio nella cornice biopolitica che lui stesso adotta, la «creatura», l'«animale», non è più una designazione zoologica ma è diventato una «risorsa discorsiva», una categoria politica, che può teoricamente includere chiunque: «Siamo tutti sempre (potenziali) “animali” davanti alla legge»³⁰. Oggi l'animale, nelle parole di Cary Wolfe, è «il luogo della forma originaria del *dispositivo* biopolitico e il volto dei suoi effetti più angoscianti e meno controllati»³¹, è la *Urszene*, la «scena originaria», delle *eccitazioni del potere*. E questo perché, per continuare con un vocabolario biopolitico, gli animali «rappresentano uno “stato di eccezione” esemplare della sovranità di specie», in cui i rapporti di potere operano con i minori ostacoli, nella loro purezza esemplare³².

Ecco perché le esigenze etiche sollevate dalla centralità della «vita creaturale» devono includere gli animali non umani. Un passo chiave in Kafka incarna, per Santner, il corpo a corpo con la legge che rende l'umano «creaturale»: le ultime parole «Come un cane!» che, alla fine del *Processo*, Josef K. pronuncia proprio prima che i due carnefici gli immergano il coltello nel cuore³³. Questo grido è un appello a quello che Santner chiama un «“miracolo” nell'ambito della vita etica e politica», «un altro modello di umanità che trovi il suo luogo nel tema della creatura»³⁴. Ma questa creaturalità «da cani» supera i confini del meramente umano e collassa la distinzione tra vita umana e animale, perché la creaturalità è proprio ciò che smonta l'intera costruzione dell'etica occidentale basata su concetti come riconoscimento, reciprocità, scambio, *agency*. L'etica, sostiene Anat Pick, «ha luogo in assenza della reciprocità dello sguardo»³⁵; e Wolfe aggiunge: «il vero atto etico è quello diretto verso il paziente morale nei confronti del quale non ci sono aspettative, e forse nemmeno alcuna speranza di reciprocità. Un atto simile è dato liberamente, fuori da ogni modello di reciprocità e scambio»³⁶. In questo contesto le figure di Kafka diventano

nessuna frase che corrisponda esattamente alla citazione di Benjamin, anche se ci sono espressioni che vi si avvicinano.

30 C. Wolfe, *Davanti alla legge*, cit., p. 31.

31 *Ibidem*, p. 79.

32 Anat Pick, *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2011, p. 15.

33 F. Kafka, *Il processo*, in *Romanzi*, trad. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1996, p. 532; queste parole sono seguite dall'ultima frase del libro: «e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere». Cfr. E.L. Santner, *On Creaturely Life*, cit., p. 22.

34 *Ivi*, pp. 25, 30.

35 A. Pick, *Creaturely Poetics*, cit., p. 172.

36 C. Wolfe, *Davanti alla legge*, cit., pp. 45-46.

esemplari perché, come ha giustamente notato Keith Johnson, «intensificano e radicalizzano la posta in gioco in quello che intendiamo con “vita creaturale”»³⁷.

L'animale e la legge

Benjamin conclude il suo saggio su Kafka con un riferimento al racconto *Il nuovo avvocato*, che, nel nostro contesto, diventa assolutamente cruciale perché, come ha notato Hanssen, «mette in scena l'incontro tra gli ambiti dell'animalità e della legge»³⁸. Questo racconto può dunque essere considerato un'interpretazione paradigmatica del nesso tra vita e legge che costituisce e produce la «creaturalità», e una sua breve interpretazione può aiutarci a ricapitolare la posta in gioco nel concetto kafkiano di «vita creaturale».

Il nuovo avvocato fu scritto nel gennaio o nel febbraio 1917 e fu pubblicato inizialmente nel primo numero della rivista «Marsyas»; divenne poi il pezzo d'apertura del secondo volume di racconti di Kafka, *Ein Landarzt (Un medico di campagna)*³⁹. Il breve testo si compone di soli tre capoversi ed è narrato da un «noi» collettivo che inizia dicendo: «Abbiamo un nuovo avvocato, il dottor Bucefalo». Bucefalo era ovviamente il «cavallo di battaglia» (*Streitroß*) di Alessandro il Macedone, ma oggi si è trasformato in un avvocato, e ben poco nel suo aspetto ricorda la sua gloria passata. Il secondo capoverso instaura una contrapposizione tra l'epoca gloriosa in cui Bucefalo era il cavallo di battaglia di Alessandro e la società moderna, in cui la modernità viene presentata come un'epoca senza gloria, senza un senso di direzione e senza figure carismatiche che possano indicare il cammino («Oggi – non lo si può negare – non esiste alcun Alessandro Magno»). Il breve capoverso finale descrive l'atteggiamento di Bucefalo in reazione a questa decadenza contemporanea:

Forse perciò è meglio far come ha fatto Bucefalo, sprofondandosi nei codici. Libero, senza più sentire sui fianchi i lombi del cavaliere, sotto una quieta lampada, lontano dal clamore della battaglia di Alessandro, egli legge e

volta le pagine dei nostri antichi libri.

Fin dall'inizio la critica ha sottolineato l'importanza della figura di Alessandro nell'autointerpretazione di Kafka, segnalando alcuni particolari biografici. Nell'Altstädter Gymnasium, la scuola superiore frequentata da Kafka, c'era una grande riproduzione del cosiddetto *Mosaico di Alessandro*, un mosaico pavimentale scoperto nel 1931 nella Casa del Fauno a Pompei, che illustra una battaglia (probabilmente la battaglia di Issa, 333 a.C.) tra gli eserciti di Alessandro Magno e Dario III di Persia. Kafka fa riferimento a questa immagine in uno degli aforismi di Zürau:

La morte sta davanti a noi, un po' come sulla parete dell'aula scolastica un'immagine della battaglia di Alessandro Magno [*Alexanderschlacht*]. Ciò che importa è oscurare o cancellare quell'immagine con le nostre azioni, ancora in questa vita⁴⁰.

All'epoca il mito di Alessandro era molto di moda, e sappiamo dai suoi diari e da Max Brod che Kafka lesse almeno due libri assai popolari sul soggetto, il romanzo del 1904 *Alexander in Babylon* di Jakob Wassermann (che a sua volta ispirò il racconto di Max Brod *Ein Schwerthieb [Un colpo di spada]*) e il saggio del 1910 *Taten des großen Alexander (Gesta di Alessandro Magno)* di Michael Kusmin, che narra la leggenda medievale di Alessandro. Per finire, nel settembre del 1911 Kafka visitò Villa Carlotta sul lago di Como, dove poté ammirare il monumentale fregio marmoreo di Bertel Thorvaldsen che rappresenta l'entrata trionfale di Alessandro Magno a Babilonia⁴¹.

Nel mito di Alessandro Bucefalo svolge un ruolo cruciale: Plutarco descrive come il giovane Alessandro domò il cavallo «assolutamente selvaggio e intrattabile» che nessuno riusciva a montare facendolo volgere contro il sole, perché aveva notato che il cavallo «si agitava al veder muoversi innanzi a sé la propria ombra». Esultante per questa impresa, suo padre Filippo gli disse: «Figlio, cercati un regno che sia alla tua altezza; la Macedonia non basta per te!»⁴². Bucefalo accompagnò poi Alessandro in tutte le sue imprese e morì nel 326 a.C. dopo la battaglia dell'Idaspe (oggi Jhelum) contro il re Poro, alcuni dicono – ci racconta ancora Plutarco – a

37 K.L. Johnson, «Toward an Ethics of the Creaturely», cit., p. 20.

38 B. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History*, cit., p. 148.

39 Cfr. F. Kafka, *Il nuovo avvocato*, in *Racconti*, cit., pp. 223-24. Dal momento che il racconto è molto breve e si limita a queste due pagine, qui di seguito non aggiungerò ulteriori riferimenti al testo.

40 F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, trad. it. di R. Calasso, Adelphi, Milano 2004, p. 88.

41 Per queste informazioni, cfr. Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, Winkler, Monaco 1975), pp. 204-207 e *Id.*, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bouvier, Bonn 1987, pp. 48-53.

42 Plutarco, *Alessandro*, in *Vite*, vol. IV, a cura di Domenico Magnino, UTET, Torino 1996, p. 335.

causa delle ferite, altri a causa dell'età avanzata, «in quanto il cavallo morì a trent'anni». Alessandro costruì una città in sua memoria sulle rive del fiume Idaspe e la chiamò Bucefalia⁴³. Nella narrazione kafkiana, Bucefalo sopravvive al suo padrone e, libero del fardello di un cavaliere e dal clamore della battaglia, si immerge nello studio dei codici di giurisprudenza. Sono proprio questa emancipazione e questa nuova libertà che qui ci interessano.

La maggior parte degli interpreti legge nella figura di Alessandro la rappresentazione di un'integrità perduta, di una gloria passata e oggi introvabile. Hartmut Binder, ad esempio, interpreta Alessandro (e Napoleone) come paradigmatiche figure di contrasto rispetto a un presente decaduto e detestabile⁴⁴; Kurt Weinberg considera Alessandro una figura (tra le tante) di Cristo (dove Bucefalo rappresenterebbe gli ebrei che portano sul dorso il cristianesimo vittorioso), oggi assente in un'epoca senza fede⁴⁵. È stato tuttavia Walter Sokel che ha proposto l'analisi più esauriente e interessante di questo racconto, e per Sokel Alessandro, in quanto figura di potere, in quanto spiritualmente inquieto ed errante e in quanto fortunato ribelle edipico, «possiede l'universalità che lo rende per Kafka il rappresentante dell'umanità»⁴⁶. Dalla nostra prospettiva «creaturale» potremmo aggiungere che, in quanto uomo eccezionale, egli è anche il rappresentante dell'eccezionalità umana. Il racconto, tuttavia, parla di un presente decaduto in cui «non esiste alcun Alessandro Magno»: il presente, per come lo descrive il racconto, mostra solo tratti estremamente negativi del grande leader: «Ci sono molti che sanno uccidere», che hanno «l'abilità di colpire con la lancia l'amico al di là della tavola del banchetto»⁴⁷ e che maledicono Filippo, il padre di Alessandro, per la piccolezza e la meschinità della Macedonia – «ma nessuno, nessuno sa guidare verso l'India». Se Alessandro è il «rappresentante dell'umanità», allora sembrerebbe che ciò che rappresenta l'umanità sia la violenza (assassinare, trafiggere l'amico,

maledire il padre) verso le altre creature. E in epoca moderna questa violenza ha perso ogni traccia di una (presunta) grandezza e significanza passata.

L'India rappresenterebbe l'oggetto della speranza e del desiderio umani. Come sottolinea Gerhard Kurz, a partire dal Romanticismo «India» è il nome di un'origine auratica, di un'unità perduta, di assenza di confini e di poesia, e nella leggenda ebraica di Alessandro essa acquista lo status di «terra paradisiaca»⁴⁸. Importante è il fatto che, nel racconto, l'India viene vista come una soglia, una «porta» che, come quella della «legge», è impossibile oltrepassare⁴⁹. Qui abbiamo il secondo allontanamento da parte di Kafka dalla verità storica: l'India era irraggiungibile anche per Alessandro, già allora «le porte dell'India non si potevano raggiungere, ma la direzione in cui si trovavano era segnata dalla spada regale». L'oggetto del desiderio umano (o la via al paradiso, alla redenzione), sembrerebbe, non è mai alla portata degli umani, ma almeno ai «bei vecchi tempi» era possibile indicare la direzione, che era comunque nota. Sokel sostiene che, proprio in virtù delle sue porte invalicabili, l'India diventa un equivalente della legge; proprio come la legge nella leggenda *Davanti alla legge*, essa è «l'oggetto di una ricerca dettata da un desiderio universale e assoluto»⁵⁰. È per questo che, per Sokel, nell'aforisma di Zürau che abbiamo posto come epigrafe, Alessandro non può nemmeno attraversare l'Ellesponto, la frontiera tra Europa e Asia, «non già per paura, non per indecisione, non per debolezza della volontà, ma perché avvertiva il peso terreno»⁵¹. Il termine tradotto come «peso terreno» è il tedesco *Erdenschwere*, letteralmente la forza di gravità: secondo questa interpretazione, è allora il fardello della natura terrena che impedisce a (Alessandro come rappresentante de) gli umani di raggiungere il regno del compimento, il paradiso, la legge⁵². Questo regno irraggiungibile, che un tempo forse serviva come punto di orientamento, in epoca moderna è rimosso, «più lontano e più in alto; nessuno segna la direzione giusta; molti impugnano spade; ma solo per agitarle, e lo sguardo

43 *Ibidem*, p. 445.

44 H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., p. 206.

45 Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, Franke Verlag, Berna, 1963, pp. 50-51 e 53.

46 Walter H. Sokel, «Kafka's Law and Its Renunciation: A Comparison of the Function of the Law in "Before the Law" and "The New Advocate"», in Walter H. Sokel, Albert A. Kipa e Hans Ternes (a cura di), *Probleme der Komparatistik und Interpretation: Festschrift für Andre von Gronicka zum 65. Geburtstag am 25.5.1977*, Bouvier, Bonn 1978, p. 208.

47 Il riferimento potrebbe essere a Pausania, il capitano della guardia di Filippo che, nel 336 a.C., assassinò il suo re a un banchetto di nozze e, secondo Kusmin, venne quindi trafitto dalla lancia di Alessandro; oppure a Clito il Nero, un ufficiale dell'esercito macedone ucciso nel 328 a.C. da un Alessandro ubriaco in una furiosa discussione a un banchetto; cfr. H. Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtliche Erzählungen*, cit., p. 207, e Plutarco, *Alessandro*, cit., pp. 425-29.

48 Gerhard Kurz, «Der neue Advokat: Kulturkritik und literalischer Anspruch bei Kafka», in Wendelin Schmidt-Dengler (a cura di), *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung Kafka-Symposium Wien 1983*, Braumüller, Vienna 1985, p. 120.

49 Sul mito delle porte dell'India, chiamate anche «porte di Alessandro» o «porte del Caspio», cfr. Andrew R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, The Medieval Academy of America, Cambridge 1932.

50 Sokel, *Kafka's Law and Its Renunciation*, cit., p. 205.

51 F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, cit., p. 39.

52 W. Sokel, «Kafka's Law and Its Renunciation», cit., p. 207, concorda con, e cita, l'interpretazione di K. Weinberg, *Kafkas Dichtungen*, cit., p. 53: «contiene il nucleo del vecchio Adamo, la vita terrestre senza speranza di eternità».

che vorrebbe seguirle si perde».

La nuova vita di Bucefalo come avvocato costituisce un parallelo alla decadenza dei tempi: egli è sceso ben al di sotto del «posto che occupa [va] nella storia del mondo» quando era il cavallo di battaglia di Alessandro e questa diminuzione del suo status corrisponde alla disintegrazione della modernità. Un tempo, sostiene Sokel, in quanto fedele servitore del conquistatore, Bucefalo si conformava alla «legge» imperiale di Alessandro, e in quanto tale la incarnava e la portava a compimento; portando il re sul suo dorso, possedeva una sua «pregnanza». Oggi, senza più padrone, non ha più né funzione né scopo. Un tempo, selvaggio e indomabile, rappresentava il «selvaggio e anarchico potere visionario» che Alessandro era in grado di mettere al servizio delle sue conquiste imperiali; oggi, chino sui libri, alla luce di una quieta lampada, sprofonda nella lettura dei codici di giurisprudenza, un magro sostituto della «legge» che soleva incarnare. Egli sopravvive dunque «al di fuori della legge», e «la sua lettura dei libri di legge è un pallido sostituto della sua esistenza dentro la “legge” della spedizione di Alessandro che un tempo aveva condotto il mondo verso l’India»⁵³.

Sokel riconosce che questa retrocessione comporta anche una nuova libertà: oggi, «senza più sentire sui fianchi i lombi del cavaliere», Bucefalo è libero e «lontano dal clamore della battaglia di Alessandro [*der Alexanderschlacht*]; insieme alla gloria sono spariti anche le briglie, gli speroni e la violenza del conflitto, e la sua vita presente, ingloriosa e senza scopo, gode «dei vantaggi della pace, della calma e della libertà». Tuttavia, per Sokel questa nuova (relativa) autodeterminazione si mescola a una profonda rassegnazione: «Il prezzo della libertà è la rinuncia alla legge come speranza»⁵⁴; sostituire la letteratura (i codici di giurisprudenza) a un utopico obiettivo nella vita significa eludere il proprio dovere e si riduce in definitiva a un «idilliaco quietismo»⁵⁵. Tuttavia Sokel sottovaluta un tratto fondamentale della narrazione kafkiana, ben evidenziato da Benjamin (e da Agamben): l’«inversione» (*Umkehrung*) che, alla fine del racconto o della leggenda, ne ribalta completamente il significato⁵⁶. L’ultimo capoverso deve quindi essere letto come ciò che rivela e illumina il significato del racconto. Per Benjamin, uscire dalla legge, rinunciare alla sua pratica e

limitarsi a studiarla, significa che Bucefalo può aprirsi a una nuova dimensione, che supera il circolo vizioso e mitico di violazione e retribuzione e la violenza ed esclusione che esso comporta: «Il diritto che non è più esercitato ed è solo studiato, è la porta della giustizia. La porta della giustizia è lo studio»⁵⁷. Questa nuova dimensione apre una via verso la giustizia disattivando la legge, e cioè confondendo la linea di separazione che grava sia sull’umano che sull’animale. Significativamente Benjamin conclude il suo saggio con questa frase: «Uomo o cavallo, non è più così importante, purché il peso sia stato tolto di dosso»⁵⁸. Dalla prospettiva della redenzione, la differenza tra umano e animale non ha più alcun *peso*; al contrario, è proprio sgravandosi del peso di questa differenza, del peso dell’eccezionalità umana (liberandosi «dal conquistatore lanciato in avanti»⁵⁹) nel nome di una comune «creaturalità» che è possibile aprire la strada alla salvezza. «Essere animale» per Kafka, scrive Benjamin a Scholem il 12 giugno 1938, «significava semplicemente aver rinunciato, per una sorta di pudore, alla figura e alla saggezza umana»⁶⁰ – ed è da questa vergogna per l’«angosciante potere dell’uomo» che l’autentico «miracolo» di una nuova etica creaturale può sgorgare.

Da questa prospettiva, i due aforismi di Zürau che abbiamo citato più sopra assumono un significato ben specifico: la redenzione nel nome della «creaturalità» significa «oscurare» (*verdunkeln*) o «cancellare» (*auszulöschen*) la violenza mortifera dell’eccezionalità umana (la battaglia di Alessandro Magno, l’*Alexanderschlacht*); questo è il compito di una nuova etica creaturale, da compiere «con le nostre azioni, ancora in questa vita». E l’*Erdenschwere* del secondo aforisma, il fardello della nostra natura terrena, è proprio la «creaturalità» che impedisce ad Alessandro di attraversare l’Ellesponto, e cioè di darsi alle sue conquiste sanguinarie, di diventare l’«uomo eccezionale» che incarna la mortifera eccezionalità umana. Questo arresto, questa rinuncia, quest’inversione, è «pensabile» (*denkbar*), è una possibilità presente e un’esigenza del presente: rinunciare alla violenta conquista dell’«India» (della trascendenza, dell’eccezionalismo, della legge) nel nome di una concreta, immanente, impellente creaturalità.

53 W. Sokel, «Kafka’s Law and Its Renunciation», cit., p. 205.

54 *Ibidem*, pp. 209-210.

55 *Ibidem*, p. 211.

56 W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 815. In *Homo Sacer* (Einaudi, Torino 1995, p. 67), Agamben scrive: «Uno dei caratteri peculiari delle allegorie kafkiane è che esse contengono proprio nel finale una possibilità di rovesciamento che ne ribalta integralmente il significato».

57 W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 152. Commentando questo passo, Agamben afferma: «Decisivo è qui che il diritto – non più praticato, ma studiato – non è la giustizia, ma solo la porta che conduce ad essa. Ad aprire un varco verso la giustizia è non la cancellazione, ma la disattivazione e l’inoperosità del diritto – cioè un altro uso di esso». Cfr. G. Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 82-83).

58 W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 152.

59 *Ibidem*, p. 151.

60 *Id.*, *Lettere 1913-1940*, trad. It. di A. Marietti e G. Backhaus, Einaudi, Torino 1978, p. 348.

Massimo Filippi
M49

Il primo atto mediante il quale Adamo ha costituito la sua signoria sugli animali è che egli diede loro un nome, vale a dire li annientò come esistenti.

– G.F.W. Hegel, *Filosofia dello spirito jenesse*

1. Mangio, bevo, corro, sogno, penso, lascio tracce e le cancello, mischio finte tracce, mi nascondo, corro, rido, ruglio di rabbia, esco allo scoperto, piango, desidero, rigurgito, corro ancora, sudo, graffio, mordo, urlo, cago, scatto, piscio, sento il lutto e mi annoio, mento e non perdono, talvolta canto, invento musica, spesso gioco, cerco ospitalità nell'oscurità del bosco, danzo, poi cerco la luce calda sopra il pelo, strappo, mi ferisco, sanguino, corro, tengo gli occhi aperti, dormo – e anche allora corro.

2. Morirò, è certo, ma non mi arrendo. Desidero morire per vecchiaia, malattia, caso o accidente non per vostra mano, legge, invenzione di statistica o spada.

3. Movimento è la parola invisibile a questi tempi tristi. Che sia corteo nelle piazze o fuga solitaria per rinascere in altra forma, in altra vita. Che sia svestizione di identità, attraversamento di confini, violazione di recinti e marchiature, metamorfosi di corpi che eccedono le griglie. Lotta di classe e, più a fondo, lotta di classificazioni.

4. Montagna è sempre stato il luogo della resistenza.

5. Macchina antropologica è dislocare tra-le-due-morti, è ininterrotto ripetersi di stati di eccezione, è l'eccezionalismo umano, tra tutti il più bieco, vile, incandescente, immane. Messa a profitto della micro-morte quotidiana di sterminate schiere di viventi, deformate fino allo sfinimento, senza fine appropriate e ridotte a meccanismi per trasformare esistenze in plusvalore.

6. Moltitudine è il mio nome, che ti sfugge e rifugge al tuo. E muta, contagio, soglia, alleanza. Tra.

7. Merda, merda e ancora merda. Voi credete che questo sia indizio di stupidità (*bêtise*, in effetti, direbbero i francesi), segno (per me) inavvertito che segnerebbe (per voi) il mio cammino. Traccia per rintracciarmi.

No, è più semplice, oh miei stupidi Narcisi: la lascio dappertutto per farvi rispecchiare.

8. Muri ovunque, sempre più lunghi, sempre più alti, sempre più spessi. Uniche opere umane visibili dalla luna. Ma la luna, si sa, da miliardi d'anni, da che esiste, non fa che alzare le maree e le maree i muri li travolgono, li oltrepassano, li squarciano, li bucano, li corrodono..., o almeno così, disperatamente, continuiamo a credere che sia tuttora possibile.

9. Metri e metri di cemento e reti elettrificate. I messaggeri dell'imperatore sostenevano che questa recinzione sarebbe stata barriera insormontabile per gli animali non umani, notoriamente passivi e indolenti. Poi, oplà, artiglio dopo artiglio, muscolo su muscolo, tendini allo spasmo, nervi allo sconquasso, salto acrobatico, o chissà che, e il dentro è lì dentro per i costruttori della muraglia e i loro ministeri e funzionari, l'aperto è qui, fuori, davanti ai miei occhi che giro e rigiro in gioia incontenibile, in festa esilarante.

10. Mercificare è il mantra del capitale. Non solo la forza muscolare, non più l'intero corpo e la massa tutta dei corpi in breve vita, né solo gli umani e gli animali, e neppure più solamente la Terra, le pianure, gli oceani e lo spazio, ma anche la vita nuda e sua sorella morte entrano, pallide, nel vostro macabro gioco: DNA, virus, batteri, funghi, proteine e cloni. Tutto sotterra va, nutrendo il nuovo circolo infernale: Denaro-Zoē-Denaro.

11. Macchine fotografiche nascoste nel fitto della foresta, moderne trappole automatiche. Clic! Un bel ritratto, come quelli dei vostri regnanti del tempo antico. In effetti, sul vostro scatto, anch'io appaio regale, di lato (il mio lato migliore, il sinistro), lo sguardo altero che guarda avanti per non incrociare il vostro. Bestia sovrana, inafferrabile spettro o *revenant*, continuo a sfuggirvi in testa e tra gli arbusti fitti.

12. Mostri per caso, pochi, per scherzi di natura, numinosi simboli del divino. Poi mostri in provetta, prodotti artigianali prima e industriali poi, molti, sempre di più, moltissimi, infiniti, rovinosi marchi dell'umano. Infine, mostri per desiderio di trasformazione, inarrestabile divenire intensivo, incalcolabili perché incommensurabili, eccedenti segni dell'animale.

13. Matti, state diventando matti, tanto vi sentite (e siete) ridicoli: resisto nonostante l'immensa disparità di forze, le vostre armi micidiali, le vostre macchine perfette, la vostra incontenibile rabbia per aver perso un'infima, minuscola parte del vostro pieno controllo planetario. Per opera di un *Ursus* poi – o come mi chiamate – parte senza parte, qualcosa che dovrebbe servire a produrre zoo, bile, cartoni animati! Al massimo, cultura popolare in qualche museo di storia naturale. Ricordatevi, però, che anche se mi prenderete, la mia fuga continuerà dentro le movenze di chi ha preso

le mie parti, di chi mi imita o imiterà e di chi, inseguita, seguirà.

14. Mi sento come Antigone. Fuori dalle mura rivendico il lutto per mia sorella Daniza. Mi oppongo alla cupa violenza del mancato riconoscimento dei corpi e a quella ancora più definitiva, e meschina, dei cadaveri lasciati insepolti per schifosa indifferenza: sul fondo dei mari, tra le sabbie dei deserti, tra le pareti delle sale di tortura, sui campi di battaglia, dentro i mattatoi. All'ombra dei boschi.

15. Metafisica è ripensare il mistero della congiunzione vita-morte dentro-fuori i corpi de* viventi. Non quello tra anima e corpo, *logos* e animale, dentro, e solo dentro, lo spirito dell'Uomo.

16. Marinai, poeti e santi. Brava gente, insomma. In una parola, stronzi.

17. Mo Yan: «Al giorno d'oggi si mangia di tutto, la gente si industria a trovare nuovi animali da mangiare, che volino in aria o corrano sulla terra, basta che li si possa catturare. [...] poco ci manca che si mangino le larve delle mosche e gli scarabei stercorari... non è impossibile... non si potrebbe mangiare anche la carne umana? Non è impossibile...». No, non lo è, tutt'altro.

18. Montano le schiere vomitate nell'extraterritorialità materiale, sociale e giuridica, extraterritorialità moltiplicata da confini ipertrofici, chiasmatici, strabici e diplopici, che chiudono all'esterno dell'interno e rinchiudono all'interno dell'esterno – le migranti, le queer, le animali –, disabitano chi vi abita introiettandole nella forma dell'esclusione ed espellendole in quella dell'appropriazione.

19. Mai, ve lo ripeto, mai, non mi avrete mai. Anche dopo la (seconda) morte. Mai.

20. Me ne sto, per ore – e se volessi per giorni, per mesi, per decenni –, nel quieto vortice dell'inoperosità: è questo ciò che più vi fa imbestialire.

21. Microscopiche norme, quasi fuori portata di sguardo, non cessano di lavorare, di produrre la macroscopica storia dell'orrore che l'occhio, malgrado tutto, fatica a cogliere. Le microscopiche norme sono magiche nella loro perfida doppiezza: ipervisibilizzano (il bianco, il maschio, il cis, l'etero, l'abile, l'uomo, ecc.), producendo l'universale astratto, ciò che conta, e invisibilizzano (le nere, le donne, le trans, le omo, le disabili, le animali, ecc.), producendo il particolare concreto, i corpi che non contano. E, intanto, infaticabili e indefesse, invisibilizzano il bianco, il maschio, il cis, l'etero, l'abile, ecc., che in tal modo fanno coincidere con l'umano, e ipervisualizzano le nere, le donne, le trans, le omo, le disabili, ecc., marcandole in termini di razza, sesso, genere, ecc., animalizzandole come non-umano, creando *ex-nihilo* nuove specie. Ma non è finita ancora: le

microscopiche norme – che più che doppie ora, a ben vedere, ci appaiono in gloriose vesti trinitarie – invisibilizzano se stesse ipervisibilizzando la loro presunta naturalità. È questo il loro peggior trucco, il più astuto e il meno appariscente, quello che blocca e fissa e inchioda ciò che vorrebbe muoversi, spostarsi, transitare.

22. Mattarello, cima della Marzola: mi avete visto? Sì, adesso, dopo l'invisibilità dell'esclusione, sono ipervisibile grazie ai meccanismi di cattura/appropriazione. Da (abietta) singolarità impercettibile a luminoso esemplare di specie (da abbattere). Cerco la via del ritorno negli anfratti oscuri, non mi ha mai attirato – anzi! – la luce abbacinante dell'umano.

23. Macerie su macerie, catastrofi, rovine su rovine s'alzano in ammassi, senza tregua, fin oltre l'orizzonte estremo. Soffia il vento dell'inaudita tempesta dai cumuli di resti, tagli e cesure, bufera che ricopre di detriti, gusci vuoti, uteri e ani sezionati, movenze sinuose, cemento, fibra di vetro, balbettamenti e vulnerabilità, acciaio e altro ancora gli occhi spalancati, la bocca aperta, le distese ali. Chiamano progresso queste ali piagate, inchiodate al cielo, aliene al volo, questa primavera silenziosa, queste fragili penne che vorrei accarezzare. Ancora e ancora.

24. Mentite sapendo di mentire. Anch'io. Anch'io ho una mente.

25. Miliardi e miliardi – non si riesce neppure a contarli* – di schiav*, serv*, contadin*, colonizzat*, razzializzat*, sessualizzat*, salariat*, subordinat*, marginal* e marginalizzat*, esclus* e appropriat*, subaltern*, proletar* e sottoproletar*, disoccupat*, indigent*, foll*, barbon*, pover* e masturbator*, deturpat*, imbecill* e dementi, abitanti di slum, banlieue, bidonville, erranti nelle periferie estreme, vecch*, malat* e disabili, animalizzat*, animali, e animali animalizzat*... Musulmani. Non vi basta ancora? Quando finiremo?

26. Mutanti, meticc*, ibrid*, creol*, bastard*, marran*, transfugh*, traditrici della razza, del genere e della specie, differenze che continuate a differire, degeneri e degenerate, entità mostruose, assemblaggi, concatenamenti, accoppiamenti contro-natura, vespe e orchidee... A milioni, a miliardi, a miriadi, mie infuriate, seriche sorelle.

27. Manifesto antropocentrismo: ora vorreste assegnarmi un nuovo nome, dopo che voi stessi mi avete dato questo, e lo volete per trasformarmi in incompiuto clone di semi-umanoide mancato. Papillon adesso mi chiamate, metà per scherno, metà per *hybris*, quasi foste rinnovati Adami in altri giardini inesistenti, in attesa di un regno che popola esclusivamente i vostri sogni deliranti. No, mi tengo stretto il codice che mi avete dato – adesso mio – per trasformarlo in *fatal error*: fatidico frammento virale pronto all'epidemia, altrettanto fatidico pezzo di codice-macchina in grado

di arrestare il faticoso turbinio delle vostre sanguinose favole e dei vostri sanguinari calcoli.

28. Maledetti quelli che chiedono grazia (a chi? a se stessi?), perché, in fondo in fondo, non costituirei pericolo e poco danno avrei finora comportato. E se, invece, fossi pericolo? E se, invece, avessi molto e gravemente danneggiato? Vi unireste per questo al coro e alla liturgia degli abbattitori? Imbelli! Rivendico la mia pericolosità e la gran voglia, se serve, di far danni grandi. Questa volta non ho abboccato al trucco dell'escursionista e ho già mandato all'aria schemi, divieti, regole, regolamenti, linee, confini, assi cartesiani, recinti e recinzioni.

29. Metafora e metonimia paiono essere il linguaggio dell'inconscio e, per alcun*, anche quello della forma che innerva la politica. Metafora del desiderio, metonimia della resistenza. Perturbante inconscio del linguaggio che perturba la politica della forma. Vita precaria (non nuda!) che resiste in forma-di-vita.

30. Macchina desiderante; macchina da guerra scagliata senza speranza – ma è proprio nel “senza-speranza” che si dà l'ultimo rifugio della speranza – contro le macchine di guerra.

31. Mappo il territorio, medito strategie e tattiche e le metto in atto, misuro il bosco a grandi passi centimetro per centimetro, sorveglio la sorveglianza e, al contempo (ne sareste capaci?), mi faccio estasiare dalla pioggia, crogiolare dal sole e respirare dal vento, mi interrompo in improvvisa sospensione, mi chiamo, guardo la struggente bellezza del crepuscolo – sui versanti montuosi, sulle inclinazioni, sui pendii addossati gli uni agli altri –, l'infaticabile turbinio degli insetti, il lento trasformarsi delle piante. E godo. E piango la sera, sorta di laica preghiera.

32. Michel Foucault: «Il punto più intenso delle vite, quello in cui si concentra la loro energia, è proprio là dove si scontrano con il potere, si dibattono con esso, tentano di utilizzare le sue forze o di sfuggire alla sue trappole».

33. Mistificatori compulsivi: guerre umanitarie, buona sperimentazione, droni democratici, effetti collaterali, bombe intelligenti, pace armata... E poi, scusate, chi sarebbero i grandi carnivori? E ancora: chi salva in mare è complice di morte, chi propugna blocchi navali, invece, salverebbe vite. Lasciamoli morire a casa loro. Macellazione umanitaria.

34. Mistero non è segreto, non è enigma. Il segreto si scambia, è per cospiratori, industriali, funzionari, brevetti. L'enigma si risolve, è per scienziati, programmatori, profeti, aruspici. Il mistero è vita/morte, il resto che avanza, rinvio e invio dall'una all'altra delle in-finite esistenze in transito, senza origine né conclusione. Il mistero è delle e degli amanti.

35. Mettersi all'ascolto, sentire la mancanza di parola – non di linguaggio – scrutare propriocettivo, fiuto tattile, udito gustativo, per girare attorno all'irrevocabile, per non rimuoverlo, per farlo, rimosso, ritornare.

36. Mattatoio, Mediterraneo, Mont Perelin, mano invisibile, malsano umore, malora, morte.

37. Magma incandescente, memoria materiale, meteora fugace, mobile motore, magnifico brigante, mnestica materia, ribelle metempsicosi.

38. Metti per iscritto la tradizione degli oppressi, anche se non cessa di scriversi da sola e comunque. Onorare la memoria dei senza nome è il compito della politica che viene.

39. Mutevole favola della politica: il lupo, per inventare l'individuo, in lotta contro tutti per la sopravvivenza, e il sovrano, che pacifica sottomettendo; il licanthropo, stato metastabile che permette il passaggio dall'uomo all'animale (e viceversa) per produrre viventi perennemente uccidibili; il lupolio, restituzione della potenza della muta contagiosa, linea di fuga, transito e transizione, continua, impossibile, testarda deterritorializzazione...

40. Marchiano per primi gli animali i processi di animalizzazione: non esistono animali domestici, animali selvatici, animali sinantropici, animali da reddito, animali da carne, animali sperimentali, animali da lavoro, animali infestanti, animali edipici e animali di stato. Esistono solo animali o, se volete – ed è lo stesso –, animali demoniaci: zecche, blatte, pulci e lupi, e randagi, e orsi e orse.

41. Morti (ancora) viventi e viventi (già) morti: le moltitudini del mondo in cui viviamo.

42. *Metaxù* è la tua condizione. Tramite, in-mezzo, in-tra. Tra poli antitetici, *fort-da*, aiutante, connessione, relazione incalcolabile, eros, tecnica, amore. Hardt e Negri: «Quando ci impegniamo nella produzione di soggettività, che è un atto d'amore, non creiamo solamente nuovi oggetti o nuovi soggetti nel mondo. Stiamo producendo un mondo nuovo, una nuova socialità [...]. L'amore è un evento ontologico nella misura in cui, creando nuovo essere, segna una rottura con ciò che esiste». Ti amo, demone amante.

43. «*Matematica della morte, geometria dell'assassinio...*», così Gospodinov sui macelli, che si occultano anche dietro pareti di vetro e politiche della sicurezza.

44. Malpapeada non smette di avvertirmi: «Non fare come me, stai all'erta, non fidarti. Ho amato quella recluta e, in cambio, m'ha riempita di piattole, mi ha ricoperto con del succo di peperoncino, riducendomi a piaga urlante, m'ha picchiata più volte per gioco, mi ha storpiato». E così Laika, che orbita ancora, ossessionante, nei nostri crani tra la dura madre

e l'encefalica poltiglia; la fiduciosa, la quieta Laika, fino all'ultimo sorta di monaco buddista, fino all'ultimo respiro, quando è morta, urlando di immedicabile dolore, nel vedere, per prima, l'incurvarsi della superficie piatta della Terra.

45. Miéville: «Piangiamo per King Kong e per la Creatura della Laguna nera. Facciamo il tifo per Lucifero e soffriamo per Grendel». E, in questo momento, per un orso (o un'orsa?), con un codice per nome, in solitaria fuga dietro al profumo insondabile del pieno desiderio.

46. Mattina, poi sera, poi mattina. Ancora sera, ancora mattina. Un'altra sera, un'altra mattina. Resisto giorno per giorno, notte dopo notte. Vivo, per quanto posso ma fino in fondo, la mia personale morte.

47. Magistralmente il Comitato Invisible: «Al limite della sua demenza, l'Uomo si è addirittura proclamato “forza geologica”, al punto da dare il nome della propria specie a un'intera fase della vita del pianeta: si è messo a parlare di “Antropocene”».

48. Mondo, Terra, Pianeta è questa la nuova trinità. Mondo che fu per dei, umani, animali, mondo ordinato, funzionante, sferico. Terra che è di umani e animali, lussureggiante, ferita, piatta. Pianeta che sarà di animali e piante, opaco, brulicante, rizomatico.

49. M49: sfolgorante costellazione, immagine dialettica, vertiginoso, cosmico contrattempo, revenante anacronismo intempestivo, oscurità latente, *lucus a non lucendo*, limitrofia nella lontananza, prima che ci fossimo, dopo che non ci saremo. Orsa maggiore.

Questo testo è stato scritto nei primi giorni di agosto 2019. M49 è ancora in fuga. Non posso che augurarmi che starà ancora correndo in libertà quando leggerete queste righe. Fino a quando morirà «per vecchiaia, malattia, caso o accidente».

Alberto Giovanni Biuso

Meglio non essere mai nati

Riflessioni sul libro di David Benatar

Un dispositivo logico del tutto plausibile e argomentato sino alla pignoleria mostra con evidenza che «venire al mondo non costituisce affatto un bene, ma sempre e comunque un male»¹. Se infatti di coloro che non esistono non dobbiamo necessariamente dire che il non esserci è un bene, è sicuro che per coloro che esistono l'esserci è un male. Il risultato è che è meglio non esserci.

Questo non vale soltanto per la vita dell'animale umano ma per la vita senziente nella sua universalità. Parlare con lucidità della vita consapevole, senziente e capace dunque di sentire e sapere il dolore, significa comprendere che ai 106 miliardi di umani sinora vissuti – dei quali circa il 6% è vivo oggi – e alle più di 200.000 persone che ogni giorno si aggiungono si può applicare un principio di asimmetria anch'esso del tutto evidente e logico. Mentre, infatti,

è doveroso evitare di mettere al mondo persone sofferenti, non c'è alcun dovere di dare vita a persone felici [...]. Noi pensiamo che non vi sia alcun dovere di mettere al mondo persone felici perché, mentre il loro piacere sarebbe un bene per loro, la sua assenza non sarebbe per loro un male (dato che nessuno ne sarebbe privato)².

Un individuo non venuto al mondo non subisce alcun danno per il fatto di non esserci. Al contrario, esserci significa subire sofferenze che possono risultare gravi sino alla insostenibilità e una certa misura delle quali sono in ogni caso inevitabili. La asimmetria tra piacere e dolore è dunque il fondamento logico del rifiuto di mettere al mondo altri esseri viventi. Si tratta di una posizione filantropica, che evita il dolore nell'unico modo nel quale esso può essere evitato con certezza poiché essendo l'esistenza la condizione di ogni sofferenza il potenziale soggetto del dolore non esisterà

1 David Benatar, *Meglio non essere mai nati. Il dolore di venire al mondo*, trad. it. di A. Cristofori, Carbonio Editore, Milano 2018, p. 11.

2 *Ibidem*, p. 43.

e quindi non potrà soffrire.

A chi risponde che in tal modo si priva qualcuno anche di potenziali gioie, si risponde facilmente che le gioie sono talmente incerte, lievi e transeunti da non poter essere seriamente messe a confronto con le sofferenze che invece sono certe, profonde, pervasive e costanti. Non solo: «Tutte le vite umane contengono molto più dolore di quanto si ammetta normalmente»³ proprio perché abbiamo bisogno di nascondere a noi stessi una realtà che ci stritolerebbe.

Né si può attribuire al generare figli intenti altruistici. Non si genera mai un figlio per amore del figlio ma per ragioni che hanno a che fare con l'interesse del genitore su una varietà di livelli: gratificazione personale; impulso a compiere un dovere sociale; fornire allo Stato nuovi lavoratori, contribuenti, soldati; perpetuare la specie. Non bisogna neppure trascurare la quantità di persone che vengono al mondo a causa di errori nelle pratiche contraccettive.

Anche al di là dei casi – numerosi – di vite molto dolorose, la sola e “normale” vita quotidiana è intrisa di grandi difficoltà e sofferenze. Coloro che procreano giocano «alla roulette russa con la pistola *completamente* carica – puntata, ovviamente, non alla propria testa, ma a quella dei loro futuri discendenti»⁴. Si dà il fatto – meritevole di una riflessione sui limiti dell'autopercezione umana – che

le brave persone fanno di tutto per risparmiare sofferenze ai propri figli, ma pochi di loro sembrano rendersi conto che l'unico modo sicuro per evitare ogni sofferenza ai loro bambini è non metterli al mondo⁵.

Una simile consapevolezza non implica affatto la rinuncia alla vita, tantomeno il suicidio. Al contrario, una volta subito «l'inconveniente di essere nati»⁶, è un dovere cercare di diminuire quanto più possibile le sofferenze e moltiplicare invece le gioie nostre e di coloro che subiscono la nostra stessa sfortuna. Si può essere convinti che esserci sia un male senza dedurne che continuare a esistere sia peggior male che morire. Anche perché

che il suicidio faccia soffrire chi resta è parte della tragedia del venire al mondo. Ci troviamo in una specie di trappola. Siamo già nati. Porre fine alla

3 *Ibidem*, p. 71.

4 *Ibidem*, p. 105.

5 *Ibidem*, p. 16.

6 Emil M. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, trad. it. di L. Zilli, Adelphi, Milano 1991.

nostra esistenza provoca un immenso dolore a coloro che amiamo e di cui ci curiamo. I potenziali creatori farebbero bene a considerare questa trappola che fanno scattare nel momento in cui producono dei discendenti⁷.

È fondamentale a questo proposito, ma più in generale per comprendere il significato di tesi come quelle di David Benatar, distinguere tra una vita *degn*a di cominciare e una vita *degn*a di continuare. Se le vite che già ci sono appaiono a se stesse e ad altri degne di continuare, questo non implica affatto che esse siano degne di cominciare. Tanto più questo vale per delle vite ancora non esistenti.

La morte è un universale, la morte dolorosa è anch'essa la norma, la morte violenta – guerre, omicidi, incidenti – è assai diffusa:

Secondo il *World Report on Violence and Health* ci sono stati 1,6 milioni di morti dovuti a conflitti nel sedicesimo secolo, 6,1 milioni nel diciassettesimo, 7 milioni nel diciottesimo, 19,4 milioni nel diciannovesimo e 109,7 nel ventesimo, il più sanguinario di tutti i secoli. L'Organizzazione Mondiale della Sanità stima che le ferite di guerra abbiano provocato 310.000 morti nel 2000, un anno che nella nostra memoria non si distingue per essere stato particolarmente sanguinoso⁸.

Non basta: l'umano è da solo una ragione di dolore continuo – di vero e proprio orrore – per le altre specie viventi, «compresi i miliardi che vengono messi al mondo ogni anno solo per essere maltrattati e uccisi per il consumo umano o per altri usi»⁹. Come è facile constatare e sapere – se lo si vuole sapere –,

ogni anno, gli esseri umani infliggono sofferenze a miliardi di animali che vengono allevati e uccisi per fornire cibo e altri prodotti utili per la ricerca scientifica. Poi ci sono le sofferenze inflitte agli animali il cui habitat viene distrutto dagli uomini usurpatori, quelle provocate dall'inquinamento e da altri danni all'ambiente, e quelle gratuite, dovute alla pura cattiveria. Benché vi siano molte specie non umane – soprattutto carnivore – che provocano molte sofferenze, gli esseri umani hanno la disgraziata peculiarità di essere la specie più distruttiva e dannosa sulla terra. La quantità di sofferenza nel

7 D. Benatar, *Meglio non essere mai nati*, cit., p. 237.

8 *Ibidem*, p. 104.

9 *Ibidem*, p. 102.

mondo potrebbe ridursi radicalmente se non ci fossero più esseri umani¹⁰.

A chi ritenga in partenza inaccettabili e assurde tesi come queste non è possibile portare nessuna prova, ragionamento, dubbio, poiché contro di esse vige un vero e proprio dogmatismo biologico dato dalla tendenza di ogni specie vivente a perpetuarsi. Ma questo non significa che simili tesi non esponano il semplice fatto – altrettanto evidente a chi rifletta *sine ira et studio* – che

ognuno di noi ha subito un oltraggio nel momento in cui è stato messo al mondo. E non si tratta di un oltraggio da poco poiché anche la qualità delle vite migliori è pessima – e notevolmente peggiore di quanto riconosca la maggior parte delle persone. Benché ovviamente sia troppo tardi per prevenire la nostra esistenza, non è troppo tardi per prevenire l'esistenza di potenziali persone future¹¹.

Benatar dà prova di una straordinaria freddezza nell'affrontare un tema tanto ostico quanto delicato. La sua riflessione risulta alla fine ottimistica perché non sappiamo quando ma sappiamo con certezza che questa sofferenza finirà:

Nonostante le cose al momento non sono come dovrebbero – ci *sono* delle persone laddove non dovrebbero essercene – un giorno le cose saranno come devono – non ci sarà più nessuno. In altri termini, anche se le cose adesso vanno male, miglioreranno¹².

In questo libro non ho trovato alcun ragionamento infondato o superfluo. Si tratta di una qualità filosofica davvero rara.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 241-242.

¹¹ *Ibidem*, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 212.

Claudio Kulesko

Note dalla dimensione spettrale

Anatomia dell'estinzione I

L'estinzionismo – promosso, in epoca moderna, da Schopenhauer e dai suoi allievi e, più recentemente, da autori quali David Benatar e Thomas Ligotti – è costretto a scontrarsi fin da subito con una potente obiezione, ad oggi dominante tra i critici del movimento: se non nascere, ossia non esistere, rappresenta il requisito fondamentale per l'eliminazione di ogni male e di ogni sofferenza umana e non umana, chi godrà, a conti fatti, i piaceri di questa condizione? In altre parole, qual è il soggetto di questa felicità negativa? Si tratta di uno dei primi problemi che Benatar affronta nel suo *Meglio non essere mai nati*, notando, a questo proposito, che:

C'è qualcosa di strano addirittura nel parlare di “non esistenti”, perché si tratta senza dubbio di un termine senza referente. È chiaro che non esistono persone non esistenti. È però un termine utile, a cui possiamo attribuire un certo significato. Con esso intendiamo le *persone potenziali* che non sono mai diventate reali¹.

Ne consegue che, per Benatar, questo paradosso logico è solo apparente: l'errore non starebbe nel considerare le «persone potenziali» come un valido referente semantico ai fini dell'argomentazione, ma nel considerare queste stesse persone potenziali come “persone reali”, ossia come soggetti che potrebbero essere in qualche modo privati delle gioie della vita. L'“asimmetria” elaborata da Benatar chiarisce questo punto, mostrando come chi non viene al mondo non possa essere sostanzialmente privato di tutta una serie di “beni possibili”, in quanto beni potenziali di una persona potenziale. Al contrario, permanendo nella non esistenza, alla persona potenziale sarà risparmiato un certo quantitativo di male *reale* – o sarebbe più corretto dire, considerando il grado di incertezza che caratterizza ogni

¹ David Benatar, *Meglio non essere mai nati*, trad. it. di A. Cristofori, Carbonio, Milano 2018, p. 14 (enfasi aggiunta).

vita, ogni “male possibile”. È solo nel momento in cui la persona potenziale diviene reale che essa comincia a patire i mali dell’esistenza, mentre, d’altro canto, essa non è privata di alcunché finché “esiste” unicamente a livello speculativo, come referente vuoto.

In *The Conspiracy against the Human Race* anche Ligotti evidenzia, a suo modo, l’importanza del concetto di “non esistenza” per il programma estinzionista, localizzandolo – anziché in uno spazio logico, come nel caso delle persone potenziali di Benatar – in uno stato di cose futuro, successivo all’estinzione di ogni forma di vita. Scrive Ligotti: «Per i pessimisti, la vita è qualcosa che non dovrebbe esserci; ciò significa che quel che essi reputano *dovrebbe esserci* è l’*assenza* di vita, il nulla, il non-essere, la vacuità dell’*increateo*»². Più avanti, Ligotti sembra voler ribadire le conclusioni di Benatar, asserendo che «in assenza di nascita, non vi è *nessuno* che possa essere deprivato della felicità»³.

Da un punto di vista ontologico, l’estinzionismo ripropone un problema classico, quello dell’esistenza e, in particolar modo, quello dell’esistenza degli oggetti astratti (il cerchio o lo Stato del Maine), possibili (un pianeta identico alla Terra o la laurea del mio amico) o impossibili (il cerchio-quadrato o il ferro di legno). Lo fa, tuttavia, da uno specifico punto di vista, quello dell’assenza – e del valore cognitivo ed esistenziale di tale assenza.

Il peso dell’assenza I

È stupefacente constatare come l’assenza – la mera mancanza, la non-presenza o l’inesistenza – di qualcuno o di qualcosa sia in grado di esercitare un influsso causale sul mondo. Quando avvertiamo la mancanza di chi amiamo; quando le persone care vengono a mancare; quando ci disperiamo nell’attesa o, al contrario, quando ci crogioliamo in essa; quando facciamo progetti; quando desideriamo qualcosa, o quando temiamo che questo qualcosa ci venga sottratto; quando pensiamo a luoghi e a tempi remoti, o quando rabbriviamo per ciò che potrebbe nascondersi nel buio (o al di là di esso). In ciascuno di questi casi, l’assenza opera come una sorta di “spaventosa azione a distanza” – senza che vi sia ancora alcun modo di

specificare il grado o l’entità di tale distanza.

Da un punto di vista ontologico, l’assenza sembrerebbe avere dei punti di contatto con il concetto decostruzionista di “traccia”, ossia con quella catena di segni, significati, sensi e corpi che ogni cosa trascina più o meno invisibilmente con sé⁴. In questo senso, la parola “caldo” si scomporrebbe, come la luce in un prisma, nella sua triplice funzione di segno, significante e significato, nella sua componente fonologica e sonica, nella sua negazione (il freddo), nello sciame dei suoi vari sensi e delle sue applicazioni pragmatiche, tra le quali quelle che alludono a un corpo caldo o a un impersonale “fa caldo” – o, ancora, a un caldo essenziale o eidetico: il caldo in sé e per sé. Questi rimandi a dei “doppi” negativi o eidetici, a delle atmosfere non meglio definite, a un certo tipo di entità diffuse e scarsamente individuate, rivelano un’affinità tra assenza e traccia – benché quest’ultima faccia per lo più riferimento a una fitta rete di elementi nascosti, non-presenti o non disvelati.

Vediamo come, ai margini dell’essere, nei sobborghi più periferici del nostro piano di esistenza, vi siano delle “cose” che non sono esattamente cose, quanto piuttosto “ecccità” (dal latino *haecceitas*, “questa cosa”) impalpabili: astratte e tuttavia concrete, diafane e al tempo stesso vivide, riconoscibili e tuttavia non circoscrivibili. Questa serie di indizi, di tracce che si susseguono, inoltrandosi nell’oscurità, ci conducono in un luogo infestato da fantasmi. Dopotutto, esperire la presenza di un fantasma significa proprio vedere qualcosa, udire un sussurro o stralci di parole, protendersi per toccare con mano e incontrare il vuoto di una raggelante assenza. Il fantasma consiste di questa paradossale presenza di un’assenza: la forma incorporea di una presenza, un doppio spettrale di ciò che è scomparso (del non-presente o del non-più-presente). Con la sua apparizione, il fantasma sovverte l’ordine temporale, ri-presentando un passato ormai irrecuperabilmente perduto. È per questo motivo che tra il cadavere del defunto e il suo fantasma vige un rapporto differenziale, una fondamentale non-identità tra lo spettro e un’origine-originale, che si configura sempre come assente-presente (il defunto, che è al tempo stesso morto e sepolto e presente ai miei sensi). L’ontologia spettrale, o “spettrologia” (*hantologie*)⁵, non fa che ribadire lo statuto paradossale dell’assenza, il suo enigmatico influsso transdimensionale.

2 Thomas Ligotti, *The Conspiracy against the Human Race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, New York 2011, p. 47 (seconda enfasi aggiunta).

3 *Ibidem*, p. 63 (enfasi aggiunta).

4 Cfr. Jacques Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A. Claudia Loaldi, Jaca Book, Milano 2012.

5 Cfr. *Id.*, *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. di G. Chiurazzi, Raffaello Cortina, Milano 1994; e Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, trad. it. di V. Perna, Minimum Fax, Roma 2019.

Anatomia dell'estinzione II

Anche se, come abbiamo visto, *nessuno* è così fortunato da non essere nato, *tutti* sono abbastanza sfortunati da essere nati [...] Se ammettiamo, cosa molto plausibile, che l'origine genetica di una persona sia la condizione necessaria (ma non sufficiente) per essere venuta al mondo, quella persona non avrebbe potuto essere formata se non dai gameti particolari che hanno prodotto lo zigote da cui si è sviluppata. Questo comporta, a sua volta, che una persona non possa aver avuto genitori genetici diversi da quelli che ha. Ne consegue che le possibilità che aveva quella persona di venire al mondo erano estremamente remote [...]. Riconoscere quanto era improbabile che una persona venisse al mondo, e riconoscere insieme che venire al mondo è un grande male, porta alla conclusione che il fatto di essere venuti al mondo è *davvero* una *sfortuna* [...]. Il cento per cento dei valutatori è sfortunato, e lo zero per cento è fortunato⁶.

Presupponendo che sia possibile distinguere, con ragionevole certezza, gli oggetti esistenti da quelli non esistenti, si corre il rischio di ipostatizzare l'esistenza in quanto proprietà degli oggetti *effettivamente* esistenti. Salvo poi accorgersi di non essere in grado di render conto della differenza concreta tra un cappello e un cappello "effettivamente esistente". Sembrerebbe quasi che l'esistenza materiale richieda uno "sforzo" in più, rispetto a quella astratta – o, forse, una maggiore sostanzialità (qualunque cosa significhi tale espressione). È oggettivamente impossibile stabilire con assoluta certezza l'esistenza o l'inesistenza di un certo oggetto, indipendentemente dal fatto che ci si basi su descrizioni dell'oggetto, su ricerche empiriche o su analisi della sua compatibilità con le leggi di natura. D'altra parte, è infinitamente più semplice produrre una serie di "allusioni" riguardanti l'esistenza di un oggetto, che una serie di prove deduttive concernenti la sua non esistenza⁷. La non esistenza sembrerebbe occupare una posizione privilegiata nell'esperienza umana. Per questo motivo, sarebbe più conveniente limitarsi a riconoscere come un gran numero di oggetti non esistenti abbiano impatto sulle nostre vite, piuttosto che tentare di

definire un criterio di esistenza ottimale⁸. L'esistenza sembrerebbe essere una condizione particolarmente *fuzzy* ("sfumata"), priva di caratteristiche evidenti o immediatamente riconoscibili – apparendo più che altro distribuita attraverso differenze di grado e intensità, tra un "più" e un "meno" di esistenza.

La persona potenziale esiste o, meglio, sussiste nel "lato oscuro" dell'esistenza, laddove questa si fa più evanescente e intangibile. Benatar osserva che «confrontare l'esistenza di una persona con la sua non esistenza non significa confrontare due possibili condizioni di quella persona [quanto] piuttosto confrontare la sua esistenza con uno stato di cose *alternativo*, in cui quella persona non esiste»⁹. Nell'antinatalismo, tali "stati di cose alternativi" vengono impiegati per compiere delle valutazioni di tipo economico, fondate sulla preferibilità di due diversi mondi possibili¹⁰: quello speculativo, in cui non si è mai nati, e quello terminale (il *desideratum*), in cui la specie umana si è estinta. Ciò che è ancora più curioso, è che il mezzo scelto dagli estinzionisti per conseguire il proprio obiettivo consista di una lunga serie di omissioni, la cosiddetta "denatalità progressiva". Affinché *nessuno* sia felice, sarà pur necessario *non* fare qualcosa.

Il peso dell'assenza II

Essendo caratterizzata dall'ambigua presenza di un'assenza, la dimensione spettrale è popolata da tutta una serie di oggetti evanescenti ed entità ontologicamente ambigue. I mondi possibili proliferano a dismisura, saturando ed eccedendo l'orizzonte del possibile. Per ogni istante di tempo che compone una passeggiata – lungo una serie di istanti indefinitamente divisibili – ciascun istante in cui una possibilità, che mi coinvolga più o meno direttamente (dall'avvistare un uccello in volo, all'incontrare un amico per strada, sino all'essere rovinosamente investito da un'automobile), non si attualizza, un mondo possibile rimane in una condizione di pura possibilità, andando a sommarsi all'insieme astratto di tutti quegli stati di

6 D. Benatar, *Meglio non essere mai nati*, cit., p. 17 (seconda enfasi aggiunta).

7 Per quanto riguarda l'impossibilità di stabilire *a priori* l'esistenza o l'inesistenza di qualcosa, rimando a Willard Van Orman Quine, *Su ciò che vi è*, trad. it. di E. Mistretta, in Achille Varzi (a cura di), *Metafisica. Classici contemporanei*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 24-42; e a Peter van Inwagen, «Russell's China Teapot», in Dariusz Lukasiewicz and Roger Pouivet (a cura di), *The Right to Believe: Perspectives in Religious Epistemology*, Ontos Verlag, Heusenstamm 2012, pp. 11-26.

8 Oltrepasando, per certi versi, persino l'ontologia "ultra-liberale" di Meinong. A questo proposito si veda Alexius Meinong, *Teoria dell'oggetto*, ed. it. a cura di E. Coccia, Quodlibet, Macerata 2003. Essendo questo libro fuori edizione e di difficile reperibilità, mi permetto di rimandare alla pagina "Alexius Meinong" dell'ottima *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, all'indirizzo: <https://plato.stanford.edu/entries/meinong/>.

9 D. Benatar, *Meglio non essere mai nati*, cit., p. 32 (enfasi aggiunta).

10 Il più celebre propugnatore della teoria modale dei "mondi possibili" è David Lewis. Cfr. David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, John Wiley and Sons, Hoboken 2001.

cose accomunati dalla propria assenza. L'esistenza di questi stati di cose alternativi nello spazio logico fa sì che essi, pur non essendo attuali *per noi*, siano nondimeno reali – essendo eventualmente in grado di esercitare potere causale. La cosiddetta “causazione per omissione” è un esempio paradigmatico di stratificazione di mondi possibili: dimenticando quotidianamente di innaffiare la piantina che ho sul davanzale ne ho indirettamente causato la morte, omettendo regolarmente un atto che avrebbe potuto evitarne il decesso. Questo tipo di cause agisce a livello trascendentale, in qualità di non-occorrenze, o di “ni/entità”, paradossalmente capaci di influenzare il mondo¹¹. Se ci si soffermasse su questi bizzarri non-eventi, ci si accorgerebbe ben presto di come essi rappresentino la quasi totalità delle forze causali – per ogni istante in cui la mia morte viene omessa e posticipata, ad esempio, la mia vita può continuare. Estendendo la causazione per omissione al di là dei singoli casi, si intravede la terrificante ombra di un mondo sospeso sul baratro, in balia di un tempo al di là del tempo – una forza causale posta fuori dalle catene causali. Quante strade conducono all'annientamento totale del nostro pianeta, del nostro sistema solare o dell'intero universo? Quanti mondi possibili comportano la radicale assenza del nostro mondo, o di qualsiasi altro mondo? Quali forze “omettono” di spazzar via ogni cosa, consentendo al mondo di perseverare nell'esistenza?

Come nel più classico dei resoconti lovecraftiani, l'indagine ci ha condotti alle soglie di un pensiero folle, dai contorni vaghi e indistinti – quasi l'antitesi di ciò che il pensiero è tradizionalmente considerato, ossia una rappresentazione mentale autocosciente, dotata di una struttura logico-proposizionale, di un oggetto o di una serie di rapporti logici, corrispondenti ad altrettanti punti situati nello spaziotempo o da esso estrapolati: da “il gatto” a “il gatto è sul tappeto”, dall'avverbio spaziale “su” a un ipotetico gatto dotato di ali, in volo stazionario al di sopra del tappeto. E tuttavia, questo incremento esponenziale di follia è simmetricamente correlato a un incremento di lucidità. Scavalcando i propri confini soggettivi, il pensiero giunge a un secondo grado di autocoscienza, a una sorta di meta-coscienza che ne rivela i limiti oggettivi. Essendo capace di pensare la propria assenza, il pensiero scorge, con la coda dell'occhio, il fantasma di un mondo privo di ogni osservatore e di ogni prospettiva. Uno “sguardo da nessun luogo”, proveniente da uno spazio astratto, caratterizzato dalla

11 Sul problematico concetto di “causazione per omissione”, cfr. Sarah McGrath, «Causation by Omission: A Dilemma», in «Philosophical Studies», n. 123, 2005: pp. 125-148 ; e David H. Mellor, *Real Time*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

scomparsa di ogni osservatore e, dunque, di ogni correlato sensoriale e interpretativo. Soddisfacendo appieno un duplice requisito epistemico (la totale indipendenza da ogni correlato soggettivo e la libertà da qualsiasi attribuzione di senso), l'assenza si presenta come la condizione terminale di ogni prospettiva realista, come il culmine di un progressivo adattamento del pensiero alla realtà. Questa tensione al raggiungimento dell'assenza, alla sua minuziosa approssimazione e al suo costante raffinamento, è lo spirito che anima la volontà di sapere, meravigliosamente incarnata dalle “teorie del tutto” e dalla metafisica. Se si desidera una visione oggettiva del mondo, “nessuno” è l'osservatore ideale – proprio perché “niente” è il perfetto oggetto di osservazione.

L'aspetto più inquietante della faccenda è che “niente e nessuno” non rappresentano unicamente due ruoli epistemici (o, sarebbe il caso di dire, anti-epistemici), ma anche una tendenza speculare ad assumere su di sé questi stessi ruoli. Oltre a operare come causa efficiente, producendo una serie di effetti concreti sul mondo, l'assenza avrebbe anche valore di causa finale, guidando verso di sé la ragione. Questo *travaso* del mondo-in-sé al mondo per-noi consisterebbe, di conseguenza, in un *trapasso* del mondo-per-noi (il mondo dell'opinione) nel mondo-senza-di-noi (il mondo privo di opinioni)¹² – secondo una logica sottrattiva che non può evitare di essere anche pratica, o applicata¹³. Tale è il ruolo giocato dall'estinzione, che sia intesa in quanto oltrepassamento dell'umano nel non-umano, o nel non-più-umano, o come sparizione dell'umano dalla ruota del tempo.

Questa ideale precedenza gnoseologica di ciò che *non* è pensiero sul pensiero, mostra come il pensiero sia sempre qualcosa di *esterno*: un dentro-fuori, un fuori che rivolta il soggetto come un guanto, imponendo al dentro di adeguarsi – fino al raggiungimento di un impossibile *isomorfismo* con l'esterno. Il fuori troneggia sul dentro, per via della sua incolmabile eccedenza. In questo senso, la verità del nichilismo – la “verità dell'estinzione” – non sarebbe da ricercare unicamente nella facoltà della ragione umana di adeguarsi alla realtà, ma nella totale alterità di ciò che è fuori-dal-mondo pur essendo perturbantemente vicino. È proprio in questa transdimensionalità aliena che si dà l'essenza della metafisica, la scienza

12 Cfr. Eugene Thacker, *Tra le ceneri di questo pianeta. La filosofia dell'orrore, l'orrore della filosofia*, trad. it. di C. Kulesko, Nero, Roma 2019.

13 L'idea di una “sottrazione” (in primo luogo speculativa e, in secondo, pratica) della coscienza dal quadro della realtà è al centro dell'opera di Thomas Metzinger. Cfr. Thomas Metzinger, *Il tunnel dell'io. Scienza della mente e mito del soggetto*, trad. it. M. Baccharini, Raffaello Cortina, Milano 2010; e *Id.*, *Coscienza e fenomenologia del sé*, ed. it. a cura di Ugo Perone, Rosenberg & Sellier, Torino 2015.

dei fantasmi per eccellenza.

Per comprendere l'assenza bisogna dunque porre un trascendentale del trascendentale – producendo non una regressione all'infinito, ma una regressione nell'infinito, in grado di mostrare l'irriducibile autonomia del reale rispetto a ogni correlato¹⁴. Questa fuga verso l'infinito dovrebbe indurci a interpretare alla lettera la guerra che Nietzsche mosse agli alfieri della morale, nonché la sua avversione nei confronti di ogni ingiunzione ultraterrena. La “morte di Dio”, infatti, assume senso compiuto solo alla luce del suo sdoppiamento spettrale, dall'apparizione postuma di un Dio defunto, che biascica imperscrutabili comandi da un'altra dimensione. Non un *deus absconditus*, ma un fantasma, un'entità emersa dall'abisso della non esistenza, da una primordiale non-originarietà. (E sarebbe proprio questo il principale errore di Nietzsche: aver affermato che non vi è nulla al di là del fenomeno, laddove è chiaro che, dietro ciò che appare, “c'è” e, al tempo stesso, “non c'è” qualcosa). È per questo che l'attesa escatologica di un Dio a venire si scontra costantemente con la sua fondamentale assenza-presenza. Ancora una volta, il vero interrogativo non riguarda l'esistenza di Dio, o la sua inesistenza, ma le modalità di questa illogica esistenza e gli effetti che essa ha sul mondo. E benché rispondere alla prima domanda sia sostanzialmente impossibile, non vi è nulla che ci impedisca di rispondere alla seconda, spostando il discorso dal piano epistemologico a quello morale. Laddove l'etica tenta di delineare e prescrivere tutta una serie di comportamenti accuratamente circostanziati, la morale sembra quasi obbedire a un qualche protocollo a essa preesistente, presentandosi come una sorta di decreto divino, apodittico e deontologico¹⁵. Se l'etica tenta una timida mediazione con il reale, la morale procede direttamente a una sua violenta correzione, basata su coordinate di origine ignota¹⁶. La tirannica capricciosità della morale, perciò, non si configura

14 Come nel caso della catastrofe ecologica. Siamo davvero in grado, non tanto di affrontare, ma persino di pensare e misurare il grado di devastazione che ci attende? Bridle, ne *La nuova era oscura*, ipotizza che, a causa dell'aumento esponenziale di anidride carbonica nell'atmosfera, saremo a breve troppo “stupidi” per intervenire in modo efficace (James Bridle, *La nuova era oscura*, trad. it. di F. Viola, Nero, Roma 2019). Morton, da parte sua, annovera il buco dell'ozono e il riscaldamento globale tra i suoi “iperoggetti”, evidenziando come la natura complessa e non-locale di tali oggetti renda estremamente difficoltoso intervenire su di loro (Timothy Morton, *Iperoggetti*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018; e *Id.*, *Dark Ecology*, Columbia University Press, New York 2016).

15 Un aspetto fondamentale delle indagini di Socrate prima e di Platone poi sulla natura trascendente del Bene.

16 Risulta qui particolarmente calzante il detto kantiano secondo il quale «l'educazione infantile e l'educazione politica [avrebbero] entrambe a che fare con un “legno storto”». Si veda Immanuel Kant, *Lezioni di etica*, trad. it. di A. Guerra, Laterza, Bari-Roma 1998, p. 284.

come l'inverso dell'etica ma come una sua intensificazione – e, in secondo luogo, come un disvelamento della sua struttura profonda, rispondente alla domanda “perché il bene?”. Come sospettava Kant, nella sua analisi antropologica dell'Apocalisse¹⁷, la morale partecipa della medesima attività di adeguamento spettrale che pervade la volontà di sapere.

Anatomia dell'estinzione III

È proprio questa la brillante intuizione di Benatar e, più in generale, del programma estinzionista: far collidere l'attualizzazione della morale con un'assenza radicale. Scrive Benatar:

Benché vi siano molte specie non umane – soprattutto carnivore – che provocano molte sofferenze, gli esseri umani hanno la disgraziata peculiarità di essere la specie più distruttiva e dannosa sulla terra. La quantità di sofferenza nel mondo potrebbe ridursi radicalmente se non ci fossero più esseri umani¹⁸.

Non solo “nessuno” è il perfetto osservatore, ma “nessuno” è anche il perfetto agente morale – in virtù del suo totale disinteresse o, meglio, della sua impeccabile assenza di fini. Ricolmando il divario tra la perfezione dell'assenza e l'imperfezione della presenza, l'umano giunge a coincidere con Dio, sia dal punto di vista morale sia da quello epistemico e ontologico. Dio e creato convergono unicamente nella non esistenza, ponendo il pensiero dinanzi a un'ineffabile antinomia.

Il concetto di estinzione volontaria è il più sublime e seducente, il più razionale e, al contempo, il più terrificante e insensato – un errore, da qualunque parte lo si guardi.

17 Cfr. *Id.*, *La fine di tutte le cose*, trad. it. di E. Tetamo, Bollati Boringhieri, Torino 2006. In questo interessantissimo scritto Kant esamina diverse prospettive sulla fine del mondo, passando al vaglio le conseguenze metafisiche e morali. Nello specifico della morale cristiana, il concetto di Apocalisse avrebbe, per Kant, un duplice valore deontologico. Per prepararsi alla fine del mondo e presentarsi innanzi al tribunale divino, i cristiani avrebbero due possibilità: da una parte, la Chiesa potrebbe risolversi a imporre tirannicamente un comportamento universalmente morale; dall'altra, essa potrebbe mettere in atto un'opera di persuasione e rieducazione dei fedeli, conducendoli a una “maturità morale”. In entrambi i casi si tratterebbe di una graduale approssimazione a un'Apocalisse del Bene.

18 D. Benatar, *Meglio non essere mai nati*, cit., p. 242.

Il peso dell'assenza III

La dimensione spettrale ha tutte le caratteristiche di un piano *sur*-divino, posto non solo al di là del dualismo soggetto-oggetto, ma anche di quello creatore-creato – presentandosi come ciò che potremmo definire un “aldilà”, o una zona “non-morta”. Ne sarebbe testimone la paradossale inversione fenomenologica alla quale si assiste nell’esperienza del “sacro”. Nel sacro il soggetto intenzionale si scontra con qualcosa che ne eccede sia l’intenzionalità che la “mondanità”. Al contempo, questa eccedenza diviene l’oggetto di una fascinazione ossessiva e inspiegabile¹⁹: un richiamo che riecheggia da un mondo “altro” rispetto a quello incarnato dal soggetto, o da un “altro mondo”, totalmente differente da quello concretamente abitato. Non si tratterebbe, tuttavia, di un’eccedenza teleologica di senso, capace di orientare le nostre vite terrene verso la “vera vita” e la vera religione, ma di una folle eccedenza di non-senso.

Questo stesso scritto non è che un ricettacolo di affermazioni deliranti e di inferenze prive di qualsiasi validità epistemica – una sorta di sacca temporale, nella quale stagnano alcune delle più assurde idee della metafisica, la spazzatura del pensiero speculativo. Che il pensiero abbia la facoltà di entrare in contatto con questo piano di non esistenza, dalle caratteristiche per lo più ignote e incomprensibili, mostra come la dimensione spettrale sia immensamente più vasta, e infinitamente meno remota, di quanto si possa credere. Poco importa che questo stesso contatto sfoci nel *blackout* totale di ogni facoltà o, piuttosto, in un *phasing* da una condizione di presenza a una di assenza, determinando una spettrale sovrapposizione dei due poli e una loro costante interferenza.

L’assenza sussiste e insiste surrettiziamente, transitando dall’assenza manifesta di una cosa alla generica assenza di un qualcosa (un “non-soche” o una ni/entità), e dall’assenza di ogni cosa all’assenza in se stessa, in quanto concetto assolutamente negativo (*nihil negativum*). È questa effimera pervasività a configurare l’assenza come una delle categorie fondamentali della ragione – un’orda di spettri, dai quali è spesso necessario distogliere lo sguardo, per non rimanere accecati.

19 Cfr. Rudolf Otto, *Il sacro. Sull’irrazionale nell’idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, trad. it. di C. Broseghini, Morcelliana, Brescia 2010.

Chiara Stefanoni e Federica Timeto

TechnoCare: relazioni di cura interspecie e mediazioni tecnologiche nell’arte contemporanea

Intervista a Friederike Zenker

Partendo dalla consapevolezza dell’attuale frattura tra importanza del lavoro di cura e sua marginalizzazione, la mostra TechnoCare, allestita alla Kunstraum Niederösterreich di Vienna nei mesi di aprile e maggio 2019, investiga i tentativi di mediazione estetica e tecnologica della cura con una prospettiva espressamente interspecie e anti-antropocentrica. Ne abbiamo parlato con Friederike Zenker, una delle due curatrici – insieme alla direttrice artistica della Kunstraum, Katharina Brandl – e dottoranda presso l’Università di Basilea con una ricerca sul ruolo delle immagini fotografiche e filmiche nel discorso morale sull’individualità animale.

Parliamo della genesi della mostra: da dove viene l’idea iniziale?

Si tratta di un’idea che nasce dalla collaborazione fra me e la mia collega Katharina Brandl dell’Università di Basilea: lei è una storica dell’arte e io studio filosofia ed etica, in particolare etica animale, e condividiamo l’interesse per l’etica femminista della cura, ognuna a partire dalla propria prospettiva. Lo spunto iniziale sono stati alcuni eventi che hanno avuto luogo a Basilea, tra cui laboratori e conferenze sul tema, e in particolare un seminario in cui abbiamo insegnato insieme, che si intitolava *The Ethics and Aesthetics of Care*, nel quale abbiamo provato a combinare le prospettive di entrambe per riflettere sull’etica della cura in relazione, in particolare, all’arte contemporanea. È stato in questa occasione che ci siamo rese conto di avere un interesse comune per la *mediazione* della cura, dal momento che esiste un’immagine ideale della cura e del lavoro di cura visti di solito come qualcosa che coinvolge persone a diretto contatto, o comunque in connessione, con qualcun altro, insomma qualcosa che riguarda qualcuno che può toccare o parlare con qualcun altro che si trova nello stesso luogo e nello stesso tempo. La nostra società vive certamente una crisi della cura (pensiamo, ad esempio, alla cura delle persone anziane) e, in generale, possiamo dire che il lavoro di cura è socialmente molto marginalizzato. Ci siamo allora chieste attraverso quali possibili forme la società provi a reagire a questa crisi, e uno dei modi ci è sembrato la mediazione tecnologica della cura. Abbiamo chiamato la mostra *TechnoCare*,

dove *Techno* evidenzia il ruolo della tecnologia, e delle tecnologie digitali in particolare, ma in un senso più ampio anche in riferimento al concetto aristotelico di *téchne*, che include i manufatti artigianali o artistici, per riflettere sulle varie modalità di mediazione in atto nelle pratiche di cura; la seconda parte del titolo si riferisce, come è ovvio, alla cura come relazione ma anche a un senso per così dire più “istituzionale” del termine (la cura di categorie specifiche, come gli anziani o i bambini) rispetto alla definizione che la filosofia femminista offre del concetto di cura.

Come mai avete preso in considerazione anche gli animali non umani?

Questo è chiaramente dipeso dai miei interessi di ricerca, che riguardano anche gli animali, e inoltre da una questione che è emersa abbastanza naturalmente nel corso del nostro seminario, che era incentrato soprattutto sul tema del cambiamento climatico: è evidente che in molti dei fenomeni in cui si può davvero parlare di cura quello che si dissolve è l’antropocentrismo. Nel cambiamento climatico in atto, il pianeta stesso richiede cura, e così gli animali. Dunque, in base a questo assunto, ci siamo rese conto che laddove è richiesta cura è *necessario* assumere una prospettiva che includa nel quadro anche i viventi non umani, ed è per questo che la nostra mostra adotta un approccio interspecie alle immagini della cura e in generale al lavoro di cura.

Quale criterio avete usato per selezionare le opere in mostra incentrate sugli animali (intendendo il termine in senso ampio)? Che cosa cercavate in particolare?



Siamo partite dall’idea di quello che *non* volevamo includere nella mostra, perché siamo consapevoli che esiste un modo di coinvolgere gli animali nel mondo dell’arte che è decisamente in contraddizione con l’aver cura degli animali *in quanto* animali, sulla base delle *loro* esigenze. La nostra intenzione era mettere insieme dei lavori in cui gli animali

non stessero lì a rappresentare qualcos’altro, come strumenti o come simboli, ma che riguardassero animali singoli in situazioni specifiche, perché etica della cura significa prestare attenzione alla specificità, qualcosa che

non riguarda categorie astratte, che si tratti di persone o di animali non umani. Ecco perché, fin dall’inizio, abbiamo escluso tutti i lavori che pensavamo non fossero “etici”, cioè quelli in cui si arreca un qualche danno agli animali. Ma abbiamo anche provato a considerare su quali livelli fosse possibile danneggiarli: ad esempio, si può ledere la dignità dell’animale anche soltanto a partire dalla modalità di rappresentazione e presentazione al pubblico. A questo proposito, un articolo che io e la mia co-curatrice abbiamo trovato interessante è stato *Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow* [Gli animali hanno conquistato l’arte, e l’arte si chiede perché: le metafore vanno a ruota libera, ma a volte una mucca è soltanto una mucca] di Sarah Boxer, pubblicato nel 2000 sul *New York Times*¹, una riprova della confusione che oggi circonda il ruolo degli animali nel mondo dell’arte. In effetti l’autrice conclude affermando che, forse, in una mostra una mucca altro non è che una mucca, ma noi abbiamo pensato esattamente l’opposto: una mucca è un essere estremamente complesso e, soprattutto, ogni mucca è un animale individuale². Si tratta di una questione articolata, e non esistono molte opere d’arte che prendono in considerazione animali al singolare, ma, d’altra parte, tale questione si collega anche all’aspetto tecnologico; ad esempio, secondo noi le video-tecnologie sono molto utili per evitare di includere gli animali in carne e ossa negli spazi espositivi dove sarebbero sicuramente sottoposti a stress; le video-tecnologie sono strumenti non invasivi e in grado di elaborare una critica efficace nonché di rapportarsi ai singoli animali. Avendo queste idee in mente abbiamo deciso di coinvolgere il collettivo *Neozoon*³, che sugli animali lavora principalmente con il *footage*, dunque in modo non invasivo, e che quindi non avrebbe dovuto produrre nuovo materiale video coinvolgendo altri animali appositamente per la mostra. Lo stesso vale per un’altra artista in mostra, Ines Lechleitner, che non presenta neppure un’opera video, ma una traduzione di un video, in forma di disegni di gesso su una parete di lavagna. Questi sono i lavori in mostra che riguardano più nello specifico gli animali non umani. Ma abbiamo affrontato questo tema anche a livello testuale, infatti nel catalogo abbiamo incluso un’intervista con la filosofa femminista e studiosa di etica animale Lori Gruen, organizzando anche un panel sul tema.

1 Disponibile online all’indirizzo: <https://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken-over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html>

2 Vedi Jacques Derrida, *L’animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2006.

3 I lavori del collettivo franco-tedesco di artiste nato nel 2009 sono consultabili all’indirizzo www.neozoon.org

Dato che hai citato il lavoro del collettivo *Neozoon*, ci puoi raccontare qualcosa di più su *MY BBY 8L3W* (2014)? Nel tuo progetto studi la rappresentazione del singolo animale attraverso l'etica della cura e, in effetti, in *MY BBY* vediamo, almeno a un primo sguardo, la rappresentazione di animali individuali in un contesto molto specifico e situato, oltre che rispetto a una relazione di cura esplicitamente intima (l'allattamento al seno), e con un preciso individuo umano (guarda caso giovane e di sesso femminile). Che cosa ne pensi del senso di spaesamento e perturbamento provocato dalle scelte di montaggio (tagli veloci e giustapposizioni) fatte delle artiste? Secondo te il *footage* di partenza resta comunque la rappresentazione di una singolarità? O l'editing ci mostra la loro "vera" natura, ossia quella di una precisa tipologia di video che circolano su YouTube, piuttosto che quella di immagini attente alla singolarità?



MY BBY 8L3W è un'opera del collettivo di artiste Neozoon, e una cosa che ci è sembrata interessante è che, nell'affrontare tematiche esclusivamente antispeciste e legate alla liberazione animale, le artiste che fanno parte del gruppo abbiano scelto di rimanere anonime. Le loro tecniche sono principalmente due: inizialmente, lavoravano

raccogliendo pelo e pelliccia animale di scarto cui davano una forma che in genere ricreava *silhouette* animali nel contesto urbano (ad esempio, *Fur Coat Recycling*, 2009-2012, o *Best of Breed*, 2011), dando vita a interventi di street art. Hanno poi iniziato a usare la tecnologia del *found footage*, materiale su cui si basa per l'appunto il lavoro presente in mostra, *MY BBY 8L3W*, un video di tre minuti che si compone di materiale tratto da YouTube, dal format facilmente riconoscibile, in cui varie *youtuber* mostrano i loro animali domestici – tutte donne che esibiscono i loro cani e gatti allo sguardo della videocamera. La composizione delle immagini della presentazione suggerisce che ognuno di noi potrebbe fare quel che vediamo, cioè presentare agli spettatori di YouTube il proprio animale, ma, grazie al modo in cui i video sono montati, ci accorgiamo anche che i vari segmenti sono accomunati da diverse somiglianze e che le donne sembrerebbero quasi

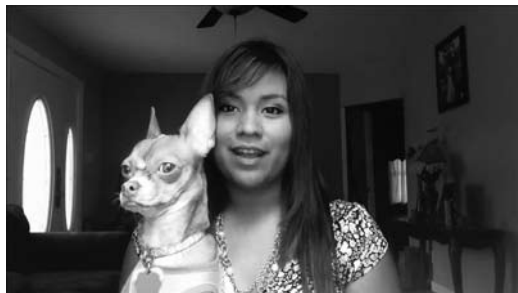
seguire delle linee-guida o un elenco in cui sono dettagliati stereotipicamente dei modi per presentare il proprio animale: prima viene sempre il nome, poi la razza, poi ci si lascia andare a una confessione d'amore per l'animale. I brani video sono montati in un modo che rende possibile accorgersi di queste analogie, ad esempio, accostando in inquadrature analoghe le stesse frasi pronunciate da *youtuber* diverse.



Così, a un certo punto sentiamo diverse ragazze dire al proprio animale: «Ti amerò fino alla morte» oppure vediamo cani diversi, presentati nello stesso istante da ragazze diverse con lo stesso nome, dicendo, ad esempio, «Questa è Chanel». Il video ha un attacco, per così dire, "innocuo", ma in breve tempo diventa estremamente disturbante, perché le protagoniste umane iniziano a scambiarsi baci con gli animali e finiscono poi per allattarli. Pare che esista un vero e proprio genere per questi video, a cui hanno attinto anche le artiste di *Neozoon*. Quello che ci ha colpito di più è che a una prima impressione sembrerebbe messa in evidenza una relazione particolare di cura fra una persona e un'altra, ma poi, a un livello più profondo, il video appare legato alle relazioni di potere che i legami di cura implicano e ai pericoli del potere quando investe le pratiche di cura. Questo non ci aiuta a chiarire che cosa significhi veramente cura, perché è chiaro che prendersi cura di un animale domestico sia una forma di cura, ma non senza diversi punti oscuri. Secondo noi, in questo video è ben visibile la gerarchia tra proprietario e animale domestico, ma allo stesso tempo il video segue una narrazione "forte" sulla relazione umano-animale, che resta ancora disturbante per molti. D'altra parte, si vede bene che si tratta di una narrazione estremamente codificata, che le proprietarie degli animali presentati hanno ovviamente imparato nel corso di una sorta di apprendimento collettivo, vedendo altre usare gli stessi cliché sui *social media*. In effetti, il medium è come "trasparente" in relazione ai singoli animali e, se si guarda attentamente, si riescono a scorgere, qua e là, delle piccole rotture in questo tessuto narrativo, che infrangono la rigida gerarchia tra il proprietario che mostra e l'animale che è mostrato. Gli animali a volte non guardano in camera e, nonostante le donne dicano: «Guarda in camera!»,

gli animali a volte non guardano in camera e, nonostante le donne dicano: «Guarda in camera!»,

si vede che gli animali non si comportano come ci si aspetta che dovrebbero.



Quindi lo spettatore attento può avvertire anche l'*agency* e la resistenza di questi animali, soprattutto quando le proprietarie li tengono fermi o li voltano apposta, avvicinandoli alla videocamera. Abbiamo pensato che ci fosse un punto di rottura nel modo in cui tutto questo ci viene mostrato che

apre uno spazio per una riconsiderazione critica delle relazioni di cura, un elemento molto importante per l'intera concezione della mostra. Per usare le parole di Horkheimer e Adorno, «la carezza negligente sui capelli infantili o sulla pelle dell'animale significa che la mano, qui, può distruggere»⁴. Volevamo, insomma, aprire uno spazio di discussione per parlare delle declinazioni della cura, e anche delle loro derive.

Come può l'arte contribuire a smantellare le rappresentazioni e le relazioni di cura stereotipate e antropocentriche con gli animali non umani, e indicarci una direzione etica e morale?

Per rispondere a questa domanda devo fare riferimento al lavoro di Ines Lechleitner, *Four to Two Feet – Chapter 3*, che citavo prima. Il lavoro si basa su una ricerca in cui l'artista ha conosciuto un gruppo di cavalli e la loro proprietaria, Marion Mangelsdorf. Prima l'artista non aveva familiarità con i cavalli, quindi per lei è stato un processo di apprendimento osservare il comportamento degli animali, chi sono e ciò che fanno, e soprattutto come si comportano in relazione agli umani. Un processo composto da diversi momenti: inizialmente, Lechleitner ha incontrato Mangelsdorf e, soprattutto, due dei suoi cavalli, nel luogo dove vivono, nella Foresta Nera, e ha realizzato un'imponente documentazione video, dalla quale ha poi ricavato un video di sei minuti, a partire dal quale ha "tracciato" le interazioni tra questi specifici cavalli e l'umano. Infine, in un ulteriore passaggio atto a elaborare artisticamente queste interazioni, l'artista ha iniziato a lavorare con una ballerina, Alice Chauchat, e insieme hanno creato una performance basata sul video di sei minuti che Lechleitner aveva già precedentemente tradotto in disegno. Penso che ciò che hanno fatto sia

⁴ Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1997, p. 270.

davvero un bell'esempio per comprendere come la cura sia qualcosa che già l'artista mette in atto nel processo di creazione e che ci indica come l'arte possa aiutarci ad avere questo genere di attenzione nei confronti dell'animale non umano. Effettivamente, riuscire a vedere come certi lavori artistici possano mettere alla prova il nostro atteggiamento nei confronti degli animali dipende molto dalla nostra capacità di prestare attenzione e prenderci il tempo necessario a capire cosa sta succedendo. Chi fra gli umani saprà prendere il giusto tempo si accorgerà, ad esempio, del fatto che gli animali, e specialmente i mammiferi più simili a noi – magari i cani e i cavalli, che godono di una vicinanza co-evolutiva con gli umani – sono individui posizionati a tutti gli effetti, e per questo insostituibili nella loro singolarità. Ma ciò richiede tempo e apertura al coinvolgimento critico, perché siamo ormai molto abituati (e mi riferisco ai nuovi media) a vedere gli animali in modi stereotipati o estremamente antropomorfizzati. Penso quindi che l'arte contemporanea possa aiutarci a prestare attenzione, insegnandoci a vedere aspetti davvero rilevanti. Ci stiamo soffermando molto sull'importanza di mostrare un animale nella sua individualità, e forse questo dipende anche dalla mia ricerca, ma credo sia rilevante ribadire il nesso che corre tra il vedere un animale come individuo e un certo modo di rispettare e riconoscere gli animali. In quest'ottica, credo che i due lavori di cui ho parlato, soprattutto l'ultimo, provino davvero a mostrarci un modo diverso di guardare agli animali e che in questo consista l'intervento critico dell'arte.

In che modo le pratiche artistiche che fanno uso di nuove tecnologie riescono a superare lo iato che si potrebbe creare tra l'importanza di una prospettiva posizionata e incarnata nelle relazioni di cura e la tendenza alla virtualizzazione delle esperienze e delle identità propria dei nuovi media? Come può un* artista che si serve delle nuove tecnologie coinvolgere gli spettatori a partecipare attivamente alle relazioni di cura che rappresenta?

Nel caso di *Four to Two Feet* credo sia essenziale partecipare attivamente all'opera, perché se ti limiti a camminare seguendo l'opera installata in mostra, un muro nero con dei disegni, che sono poi le annotazioni delle interazioni con i cavalli, ma appaiono a prima vista abbastanza astratte, senza prenderti il giusto tempo per comprendere la legenda, non capisci che si tratta dei movimenti dei cavalli, e nemmeno del coinvolgimento di un umano. In un certo senso, allo spettatore è richiesto in anticipo di assumere una certa predisposizione, in questo caso all'attenzione. Potremmo, a tal proposito, riferirci a quanto Lori Gruen sostiene, nell'intervista in

catalogo, a proposito del fatto che esiste una forma di percezione che è anch'essa una modalità di cura, insomma che la cura non è solo una questione di azioni, ma anche una questione di percezioni. A proposito di quest'opera, la percezione attenta potrebbe consistere nell'immaginarsi nella posizione ora della persona ora dei cavalli, che è anche incarnata dalla performance, laddove la performer passa di continuo dal posizionamento dell'animale umano a quello dell'animale non umano. Penso che, per gli spettatori, ciò implichi uno stimolo immaginativo, che li predispone a percepire attentamente ciò che l'opera mette in atto. Un'associazione, che mi viene in mente pensando ai movimenti dei cavalli qui delineati, potrebbe essere con il lavoro di Eadweard Muybridge, che fu tra i primi fotografi a studiare i movimenti dei cavalli attraverso la messa a punto di nuovi dispositivi (come, ad esempio, lo "zoopraxiscopio") e la pratica sperimentale della cronofotografia, nonché il primo a dimostrare visivamente che i cavalli al galoppo sollevano tutte e quattro le zampe da terra simultaneamente. Il suo era anche un interesse scientifico, oltre che artistico. Se paragoniamo l'approccio ai cavalli di Muybridge e quello adottato in *Four to Two Feet*, ci accorgiamo che entrambi hanno a che fare con la percezione e l'osservazione, ma, nel secondo caso, il punto è la relazione tra i cavalli e la persona, che rimanda a una questione fondamentale, ossia al fatto se le relazioni interspecie siano davvero possibili – una questione che l'opera intende affrontare per via sperimentale.

C'è il rischio che gli animali non umani diventino meri simulacri, che il loro vissuto sia troppo distanziato o anche cancellato dalla mediazione tecnologica, oppure credi che gli animali "virtuali" possano ristabilire una connessione con le vite degli animali "reali", quando non persino contribuire al loro benessere?

La questione è centrale nel mio lavoro di ricerca e ci siamo poste il problema anche quando abbiamo pensato a questa mostra, perché è certamente vero che esistono quelle che Keri Cronin e Lisa Kramer chiamano "iconografie dell'oppressione"⁵ e penso che sia questo che intendiate quando parlate di animali trasformati in simulacri, immagini completamente decontestualizzate, oltre che oggettivate/oggettualizzate e altamente antropomorfizzate. Credo che tutti abbiamo in mente quel tipo di immagini perché sono le tecnologie medialità a rendere facile questa decontestualizzazione

5 Keri Cronin e Lisa Kramer, «Challenging the Iconography of Oppression in Marketing: Confronting Speciesism Through Art and Visual Culture», in «Journal of Animal Ethics», vol. 8, n. 1, 2018, pp. 80-92.

e a servirsi delle immagini per mostrare soprattutto gli aspetti simbolici degli animali o casi in cui gli animali sono solo espressione di interessi umani. Queste sono immagini che popolano il mondo della pubblicità ma anche quello dell'arte, in cui credo che molti animali siano usati solo come simulacri. Dato che è così facile invisibilizzare o marginalizzare gli animali reali anche nell'immaginario "animale", necessitiamo di un modo di guardare criticamente alle immagini, soprattutto nel contesto artistico, nel quale è possibile creare immagini critiche rispetto alle rappresentazioni tradizionali degli animali e – per rispondere alla seconda parte della domanda – superare il rischio di produrre ulteriori simulacri, aprendo invece la strada a forme di coinvolgimento meno invasivo che offrano, in futuro, un nuovo modello di incontro fra umani e animali, che non preveda necessariamente l'impiego di corpi animali. Credo che sia importante fare riferimento all'uso degli ologrammi nei circhi, così come nelle immagini delle campagne per la liberazione animale, perché in entrambi i casi si tratta di immagini che possono incidere sulla realtà e migliorare le attuali condizioni di vita degli animali non umani. Nella scelta delle opere in mostra abbiamo cercato di seguire un tale criterio. Abbiamo pensato fosse meglio usare il *footage*, che far fare qualcosa a un animale di fronte a una videocamera; le immagini sono tutte lì e, in fondo, le video-tecnologie e le nuove tecnologie hanno il potere di compensare questo bisogno tutto umano degli animali – e speriamo che questa diventi presto la regola nei circhi e negli zoo. L'incontro *mediato* con l'animale è sempre più apprezzato. Ad esempio, tempo fa, si è diffusa la notizia di uno spettacolo di balene a Maiorca, prodotto, con grande apprezzamento del pubblico, per mezzo di ologrammi. Mi viene in mente un altro esempio, al quale abbiamo pensato molto mentre progettavamo la mostra, ossia la discussione emersa a proposito del nuovo acquario di Basilea, nel corso della quale un gruppo di persone ha proposto di educare alla conoscenza degli oceani per mezzo di ologrammi e installazioni multimediali, anziché costruire un nuovo acquario con animali veri.

Nell'intervista a Lori Gruen inclusa nel catalogo, la filosofa femminista afferma che "cura" significa riconoscere la relazione e che ciò, a sua volta, vuol dire *stare vicini e avvicinare*. Ormai, i social network ci permettono di oltrepassare le barriere spaziali ed esistono applicazioni e dispositivi che ci fanno sentire gli assenti come se fossero qui con noi: pensiamo, ad esempio, ai sex toys intelligenti usati nell'ambito della tele-dildonica o alle app che ci fanno sentire per mezzo di vibrazioni il contatto fisico, ma anche agli assistenti digitali e ai robot sociali ormai impiegati

nei più diversi campi. Allo stesso tempo, però, i resoconti tecno-distopici ci mettono in guardia contro la perdita della prossimità, la fine della conversazione faccia a faccia e persino la fine dell'umano *tout court*.

Devo dire che questa tensione tra lo stare in contatto, il sentire le relazioni anche attraverso le nuove tecnologie, e il senso di perdita della vicinanza fisica, ossia l'idea che la fisicità, il tocco, restino insostituibili è stata importante anche per noi e per la mostra. Ci siamo rese conto che, effettivamente, non si tratta più di capire *se vogliamo* avere a che fare con pratiche di cura tecnologicamente mediate o meno, perché queste sono ormai una realtà di cui dobbiamo prendere atto. Per questo alcuni lavori, come, ad esempio, quello di Marina Sula, riguardano le relazioni intime che abbiamo con i dispositivi come gli smartphone e gli iPad: li tocchiamo, li sfregiamo e li lucidiamo tutto il tempo; si tratta di oggetti che già mediano attivamente le nostre relazioni di cura. Volevamo mettere in evidenza il fatto che la cura non è più una questione privata, come credo mostri molto bene *MY BBY 8L3W*. Esiste un nuovo pubblico anche per le relazioni intime che abbiamo con gli animali non umani, e questo cambia decisamente i termini della questione. Ho inoltre trovato molto interessante ciò che ho appreso dagli artisti in mostra riguardo a quest'altro punto, spesso formulato in termini che si escludono a vicenda: o abbiamo a che fare con la cura mediata tecnologicamente o abbiamo la cura "reale"; eppure, per noi, almeno nella pratica curatoriale, questo conflitto non è mai esistito. E tuttavia la questione non è così semplice. A questo riguardo, è molto interessante il lavoro di Ingo Niermann, *The Army of Love*, un video basato su un romanzo scritto da lui stesso, *Complete Love*: l'idea di *Complete Love* è che l'amore dovrebbe essere un diritto di tutti, a prescindere dall'età, dall'aspetto e dal fascino. Questo tipo di amore è l'amore nella sua essenza e l'idea di base è che esista qualcosa che nessuna tecnologia potrà mai davvero rimpiazzare, e cioè il contatto fisico tra due persone. Niermann ci ha parlato di tutti questi robot addetti alle pratiche di cura, e di come se ne esalti la sofisticatezza tecnologica: possono fare davvero tantissime cose, eppure il loro tocco resta freddo. Ed è forse qui l'anello mancante, una questione che ritorna nelle discussioni in cui ci domandiamo: «Possiamo in qualche modo rimpiazzare gli animali?». Molti desiderano vivere il contatto fisico con gli animali e sentirli intorno a loro, e credo che questa sia una cosa estremamente importante, ma dobbiamo anche capire che si tratta di una cosa tanto preziosa quanto fragile, che bisogna essere capaci di stabilire anche in un mondo dove ormai molte cose sono mediate tecnologicamente e il contatto fisico viene meno.

Nel testo che apre il catalogo tu e Brandl parlate del carattere femminile (o sarebbe meglio dire "femminilizzato") del lavoro riproduttivo, che spesso comprende una serie di attività sottopagate e volutamente invisibilizzate ma che hanno sempre sostenuto la produzione (innanzitutto la fabbrica dei corpi) nell'economia capitalista – la quale, a sua volta e non per caso, poggia sullo sfruttamento degli animali non umani di sesso femminile nel sistema dell'allevamento intensivo su scala globale. Le artiste femministe negli anni '70 hanno spesso trattato il tema del lavoro riproduttivo, pensiamo ad esempio alle azioni di *maintenance art* di Mierle Laderman Ukeles o a un'opera come *Post Partum Document* di Mary Kelly. Come pensi che le esperienze artistiche oggi possano ri-significare il legame tra donne e cura in un modo che non sia né oppressivo né essenzialistico? E quale potrebbe essere a questo proposito il ruolo delle nuove tecnologie?

È interessante che abbiate menzionato l'arte femminista degli anni '70. Esiste chiaramente una continuità nell'arte femminista e lo stesso può dirsi per l'etica della cura; tuttavia – e mi riferisco al campo dell'etica –, questo non è ancora un approccio unanimemente accettato. Ci sono ancora molte resistenze in atto. Si tratta sempre di scegliere dove porre l'attenzione, e questo vale per l'etica come per l'arte. Una delle ragioni per cui credo che la nostra mostra offra una visione ottimistica consiste proprio nella sua volontà di risignificare il legame fra donne e cura in modi non oppressivi, coinvolgendo artist* che adottano questa prospettiva anche quando i temi di cui si occupano non sono esattamente "popolari", solo perché si pensa che se ne sia già parlato abbastanza o che siano divenuti vecchi. Non è poi così comune occuparsi di lavoro di cura, ad esempio, della cura degli anziani in una mostra d'arte; in questo campo si tratta di questioni per certi versi ancora marginalizzate. Per questo pensiamo sia importante dare spazio e voce a un certo tipo di esperienze artistiche. Partendo dal nostro background e dal nostro impegno intellettuale rispetto all'etica della cura, abbiamo cercato artist* e opere a proposito delle quali potessimo sostenere: «Qui si affronta il tema della cura», per poi parlarne con gli/le artist* e sentirci rispondere (tra l'altro): «Oh, non l'avevo mai messa in questi termini, ma in effetti...». Circa il ruolo dei nuovi media, quello che abbiamo imparato da questa mostra è che c'è necessità di parlare di queste cose, soprattutto del legame fra nuove tecnologie e lavoro riproduttivo. Penso all'artista Addie Wagenknecht, che ha portato in mostra un robot, *Optimization of Parenthood Part II* (2012), che consiste di un braccio meccanico che muove una culla in cui non c'è nessun neonato, insomma il surrogato di un braccio umano nell'atto di dondolare una culla. L'artista

ci ha raccontato che alcuni suoi amici hanno trovato offensiva l'opera, nonostante l'artista l'abbia ideata dopo essere diventata madre ed essersi trovata coinvolta in questo lavoro ripetitivo di ninnare e nutrire. L'artista ci ha raccontato che queste azioni così ripetitive talvolta l'hanno fatta sentire come un robot. Credo che questo intervento esponga molto lucidamente i termini del problema, e cioè se le tecnologie che fanno un lavoro ripetitivo sostituiscano le donne o qualsiasi altro essere umano al lavoro o se, invece, non simboleggino ciò che le persone, donne o meno, impegnate nei lavori di cura, sono diventate, intrappolate in un lavoro che è ripetitivo e invisibilizzato. Ci è sembrato interessante che alcuni genitori si siano sentiti offesi da questo lavoro, mentre invece sappiamo che nelle cure agli anziani le tecnologie sono usate ormai frequentemente e senza essere stigmatizzate, al contrario di quanto accade in relazione al mondo dell'infanzia.

Laura Budriesi

«Quel toro che scappa sono io»¹

Intervista a Ivano Ferrari²

Una persona comune, oggi, ha la possibilità di conoscere meglio i macelli perché alcune associazioni animaliste hanno deciso di documentarli per mezzo di foto e video, dopo esservi entrate sotto copertura, eventualmente facendosi assumere dalla struttura stessa per mostrare che cosa accade all'interno. Perché lei ha scelto una forma di documentazione più sfumata come la poesia per raccontare l'orrore?

Nessuno aveva tratto poesia dal macello. La mia motivazione è la ricerca di un distacco. In poesia le parole sono pesanti, dense. Il peso della parola mi libera dall'immagine. È stato per me un percorso di liberazione, la parola è stata un atto di liberazione. Mentre nello spettacolo si recuperano anche i rumori, il testo è molto freddo, una parola urlata in questo caso sarebbe stata inutile; nello spettacolo invece era dovuta. Nello spettacolo ritorna la passione.

Che cosa ne pensa dello spettacolo di Pietro Babina³?

È stato un testa a testa con il testo, lui si è scontrato con il testo e l'ha faticato tutto, l'ho visto sudare e ho sudato moltissimo anch'io.

Vorrei domandarle della storia biografica che l'ha portata a questo lavoro, a questa scelta, e allo stesso tempo alla poesia.

Lo devo alla nascita di mia figlia, non c'era altro lavoro. Lavoravo per il Comune di Mantova, ero addetto ad appendere biciclette nella piscina comunale. Per entrare nell'organico del Comune dovevo farmi assumere come facchino nel macello. Il ricatto della sicurezza del posto mi ha fatto scegliere.

1 «È fuggito un toro nero / erra sul cavalcavia / impaurendo il traffico, / lo rincorriamo / impugnando coltelli / bastoni elettrici e birre / corre si ferma torna / arrivano i carabinieri coi mitra, / ora è steso su un velo d'erba / e sussurra qualcosa alle mosche», I. Ferrari, *Macello*, Einaudi, Torino 2004.

2 Ivano Ferrari, nato nel 1948, è autore di *Macello*. Le poesie ivi raccolte furono pubblicate quasi trent'anni dopo la loro stesura. Sessanta delle 86 poesie di *Macello* erano già apparse nella raccolta *Nuovi poeti italiani 4*, Mauro Bersani (a cura di), Einaudi, Torino 1995. Dopo questa prima pubblicazione parziale l'autore ha ritrovato altre 26 poesie composte anch'esse mentre lavorava nel mattatoio e che non ricordava di avere scritto.

3 Per lo spettacolo di Babina, cfr. intervista successiva.

Qual era esattamente il suo ruolo nel macello di Mantova?

Il mio ruolo era timbrare la carne, per confermare la commestibilità dei cibi. Non era un lavoro cruento non ne sarei stato capace, mi tremava la mano quando tenevo la sigaretta a chi scuoiava, però ero sempre lì.

Mi racconta un episodio che l'ha particolarmente colpita?

L'indifferenza degli uomini. Uccidevano, ma alle 9.30, quando arrivavano le pagnotte con la mortadella e il vino siciliano, la macellazione si interrompeva e, di fronte alle bestie appese, loro mangiavano. Io invece ho cominciato a bere, non riuscivo a mangiare, c'era questo vino molto pesante che mi ha aiutato.

Crede che il meccanismo del macello porti chi vi lavora all'indifferenza?

Da quel che so c'è addirittura un articolo del codice penale che riduce la pena a chi lavora nei macelli, perché è abituato al sangue. Era vero che la moglie di chi scuoiava le bestie aveva un profumo di rosmarino addosso, quasi a dire posso essere la prossima vittima.

Nella sua percezione, che tipo di persone erano gli addetti alla macellazione?

Normali... All'epoca erano tutti italiani, invece ora molti sono stranieri. Io lavoravo per il Comune che era addetto alla pulizia e al controllo della temperatura, invece a una cooperativa era affidata la macellazione. Probabilmente il Comune non poteva chiedere di ammazzare un animale. All'epoca erano tutte persone come me, venivano dai quartieri dove abitavo anch'io, tranne un sinto. Lui curava le bestie prima che morissero, aveva questo modo di traghettarle con dolcezza.

Ricordo, infatti, una poesia in cui si parla di una persona che calma l'animale poi arriva da dietro quello con il coltello.

Sì, è così. Una persona diversa, differente dalla nostra "razza" di produttori occidentali, uno zigano vero.

Ricordo le poesie con la puzza del sangue, i cuori lacerati, i polmoni nei sacchetti, qualcosa che a livello sensoriale riemerge. Che cosa le "ritorna" di questo lavoro al macello?

Quasi sempre il macello ritorna, ma non in maniera disturbante, perché la nettezza del testo mi ha aiutato anche a eliminare le immagini, il testo spinge a uscirne, perché è freddo, è asciutto. Invece questo spettacolo mi

ha riportato in quella situazione, a ogni colpo di rivoltella sobbalzavo.

In che periodo della sua vita ha scritto le poesie di *Macello*?

Le ho scritte tutte durante il lavoro al macello. Venivano macellatori privati a far timbrare dal Comune le carni macellate da loro stessi, per questo avevo un ufficio tutto per me e lì potevo scrivere. Tanti appunti li ho in questi taccuini sporchi di sangue. Li ho tenuti, ogni tanto li riguardo per ricordarmi dov'ero.

Quanti anni è rimasto nel macello?

Cinque anni, dal 1973 al 1978, poi dovetti abbandonare per la sinusite causatami dalle camere frigorifere. Dalle stalle alle stelle, come si dice, mi hanno trasferito a Palazzo Te. Da questo luogo ha origine il verso «cavalli bianchi del mio rinascimento» per via della "Sala dei cavalli", i cavalli degli affreschi parevano sostenere la parete. Era un ritorno. Ero, però, una guida molto nervosa, quando c'erano gruppi da portare in giro per me erano quasi come i gruppi di bestie a cui ero abituato, che poi però venivano uccise. Tenevo quel ritmo. Invece alla fine se ne andavano vivi. Era cambiato tutto.

C'erano animali che le facevano più compassione? Ricordo suoi versi come «l'ultima preghiera delle bestie», parla di «intere famiglie» di bestie sventrate, del «vitello che ha negli occhi la paura di nascere» ...

Tutti. Ho usato la parola preghiera perché l'unico modo per me di uscirne era "umanizzare" le bestie, come fosse una guerra tra me e loro e pensare così di essere costretto a ucciderle. Loro sapevano dove si trovavano, tutte avevano consapevolezza.

Riaffiora questa sua esperienza magari attraverso il sogno?

No, la letteratura mi ha liberato. Come l'interruzione di un'esistenza e l'inizio di un'altra. Tra l'altro, il periodo in cui ero lì era anche il periodo della "gambizzazione" che pure fa parte della macellazione. Forse mi sono salvato dalla lotta armata grazie al macello, non avevo bisogno di altro sangue.

La poesia in cui si riferisce a Pinochet come a «il macellaio» non è stata inserita nello spettacolo, come mai a suo avviso?

Forse non è stata inserita perché troppo politica.

Si definisce un animalista?

No. Ero comunista, non potevo scegliere un'altra specie perdente! Io sono il toro che è scappato, avrei voluto che continuasse la sua fuga. L'episodio reale del toro che fuggì dal macello è avvenuto in contemporanea con l'irruzione dei carabinieri di Dalla Chiesa nel covo delle Brigate Rosse di Genova. Il toro che fugge e i carabinieri che sterminano cinque o sei brigatisti. Queste sovrapposizioni di pensiero mi aiutavano. Ora non sarei capace di affrontare quella situazione perché non ho una vita esterna che mi aiuti, all'epoca mi aiutava la situazione politica.

Si è sentito cambiato dopo aver lavorato cinque anni al macello?

Dopo il macello sono diventato un poeta. Non avevo mai scritto prima. Mi ha fatto riflettere, cercare. Lautrèamont è stato uno degli autori che mi ha spinto a "umanizzare" gli animali. Lavoravo allo svuotamento degli escrementi⁴. Finita la macellazione ero libero e mi sono letto Baudelaire, Rimbaud e Lautrèamont, proprio lì a contatto con la merda e soprattutto li ho letti tutti nel macello. Questa è stata la mia formazione.

Esiste ancora quel macello?

L'ex-macello di Belfiore (Mantova) ora è una biblioteca. Mio padre e mio nonno avevano lavorato al macello, come le famiglie rinascimentali, ero il beccaio. Mio nonno si ammalò di pleurite a causa del freddo. Mio padre era addetto al ghiaccio che serviva per raffreddare la carne, le forme di ghiaccio sembravano bare. Cambiavano i luoghi ma il fine era lo stesso: eliminare le bestie per aumentare l'altezza dei nostri figli.

Rispetto al funzionamento, o mal funzionamento, di questa macchina infernale che è il macello c'è un episodio che le viene in mente, un momento di cedimento dell'ingranaggio?

Appena entrato mi hanno tirato addosso un pene che mi si è arrotolato intorno al collo. Sono stato accolto da un pene di toro.

⁴ Ferrari, nei colloqui con Jonny Costantino è sceso nel dettaglio delle varie mansioni che ha ricoperto al macello e Costantino elabora così le parole del poeta: «Ivano inizia come facchino. Porta le bestie morte nelle celle frigorifere, caricandole sulle spalle, "come un vecchio pastore", constata fin da subito. Ma non resta facchino a lungo. Nel corso degli anni Ivano ricopre altre due mansioni: viene promosso prima pulitore e dopo timbratore. Pulitore o, più precisamente, rifinitore di pulizie: con l'acqua bollente il poeta sotto mentite spoglie passa dove gli altri hanno già pulito per eliminare le ultime tracce di sangue, feci, carniccio. Nei macelli si igienizza almeno quanto si ammazza. Il macello è il massimo generatore municipale di liquami e rifiuti organici». Cfr. «Il primo amore», <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article4161>.

Un benvenuto che sembra un rito di passaggio verso l'assuefazione alla violenza...

Sì. Ho vomitato tre giorni, poi mi sono abituato all'odore del sangue. La parola rende simili e diseguali. Mentre loro usano i coltelli, io uso la parola per scuoiarmi via l'odore, la parola funzionava in me come un coltello. Ogni cosa lì intorno parlava della morte, pensavo: «È sorto il sole, quindi si vedrà bene la morte». C'erano le margherite che puzzavano di carne e i papaveri pallidi, proprio lì che tutto ha il colore del sangue. In casa non parlavo mai di questo.

Che cosa ha rappresentato per lei la fuga del toro?

La fuga era resistenza. Non accedeva quasi mai un episodio come quello del toro. Era un lager, come quelli dove i nazisti uccidevano gli ebrei, noi uccidevamo questi. Siccome eravamo evoluti non c'erano le camere a gas ma si usava la pistola. Anche il rapporto tra macellatore e macellato è ambiguo come quello tra guardia e internati. C'è sempre questo rapporto di sudditanza. C'era ambiguità nel macello, il linguaggio mi serviva anche per uscire da questa ambiguità. Siamo tutti vivi e serviamo tutti ad alimentare qualcosa, noi alimentavamo il Capitale. Scrivendo del macello, ero il traditore della specie (umana), colui il quale comunicava agli altri simili quello che stava accadendo, soprattutto per alimentare la loro ricchezza. Se è vero che la carne ha fatto aumentare di altezza l'umano, io posso essere definito un traditore della specie.

Come sono stati accolti questi suoi versi?

La raccolta non si crogiola nel sensazionalismo, non è pornografica, semmai è una teologia. Ho scritto in buona fede, credo che possa servire per riflettere, per non essere indifferenti. Non sono un vegetariano perché mi piace la categoria dei pentiti, ma credo che qualcuno mentre taglia la fiorentina ci penserà.

Tra l'altro i macelli sono luoghi tabù, dove non si può entrare...

Sì, è vero. Infatti quando il mio libro è stato pubblicato in Svizzera è arrivata una televisione locale e ha fatto un servizio visitando i luoghi, proprio nel mio macello, mentre in Italia nessuna televisione ha mai voluto visitarlo per ricavarne un servizio. Nel servizio TV c'erano tutti i luoghi dove ho lavorato, ricordo in particolare il corridoio dove le bestie erano appese.

Ha assistito ad abusi gratuiti sugli animali?

Per me era “oltre” ogni gesto. L’unica consolazione è che la pistola che usavano era pesante, quindi mi ha risparmiato dal vedere macellai giocare ai pistoleri del West.

Secondo lei c’era del compiacimento?

Non ho mai visto nessuno felice lì dentro, era però una cosa normale.

Ricordo nella poesia l’episodio del cane che arriva al macello e viene ucciso.

Era malato, aveva la rabbia e andava bruciato, qualcuno doveva farlo e uno gli ha piantato il coltello in gola, io non ne avrei avuto il coraggio.

Ci sono versi che parlano di sacrificio...

Rappresenta una mia provocazione spirituale, come un richiamo a Dio al quale domando: «Ma dove sei? Hai bisogno dei sacrifici pasquali, dove sei?».

Nel verso «Sono un agnello anch’io», sembra che si identifichi con la vittima...

Ero come un Primo Levi che torna dai campi di concentramento: «Perché tutti gli altri sono morti e non io?». In quella poesia mi chiedo perché sono rimasto vivo.

Laura Budriesi

«Sono un agnello anch’io»¹**Intervista a Pietro Babina²****Come inizia il tuo *Macello*³?**

Sono sul palco, incartato come un pezzo di carne, sono ciò di cui parlerò. C’è una similitudine: sono un pezzo di carne povera, “la bassa macelleria” sono io. Noi tutti lo siamo. C’è realmente differenza tra me e ciò che si ritiene inferiore? Questo è lo specismo, la definizione di questa differenza. L’idea è quella di essere dall’inizio alla fine nel medesimo luogo – il macello – e io sono sia il macellatore sia il macellato, entrambi fatti di carne⁴. C’è una poesia, a mio parere, nodale: «Sono un agnello anch’io», perché mi sento quotidianamente sacrificato, parte di un meccanismo socioeconomico che noi tutti avvaloriamo, che ci riduce a quello che siamo, e anche perché, in fondo, anch’io sono carne. Quando vedo un agnello non posso non pensare che siamo simili. Se permetto che non abbia diritti, quando negheranno i miei, come potrò invocarli?

Questa visione dell’animale come altro in cui identificarsi può definirsi politica?

Sì, lo è, perché su un piano metafisico siamo tutti animali sacrificabili, e anche se in questo momento non ci sta capitando, non come agli animali non

1 «Un giorno / che speravo fosse festa / io stesso gridavo / sono un agnello anch’io», Ivano Ferrari, *La morte moglie*, Einaudi, Torino 2013. Cfr. anche nota 3.

2 Pietro Babina è regista e autore. Dal 1989 al 2010 è direttore artistico della compagnia *Teatrino Clandestino*. Ha vinto più volte il premio UBU. Nel 2009 fonda «Rivista». Dal 2013 collabora con *Emilia-Romagna Teatro Fondazione*. «Non sono un animale di razza che con la sua classica bellezza e colta sapienza affascina e mette soggezione, il mio mantello è a chiazze in me tutto c’è e non potrò mai esser una sola cosa. Quando passo per la strada con il mio aspetto arruffato e la testa storta da una parte, tutti pensano che sono un randagio e che mi meriterei un sacco di legnate e a volte me le danno pure», dal sito dell’autore, <http://pietrobabina.net/teatro/candide-or-the-bastard-2008/>.

3 Lo spettacolo di Pietro Babina e Giovanni Brunetto ha debuttato a Bologna il 9 marzo 2019 presso l’oratorio San Filippo Neri. La drammaturgia di Babina e Costantino si basa sui lavori poetici di Ivano Ferrari *Macello* (Einaudi, Torino 2004) e *Le bestie imperfette*, la prima delle due sezioni di *La morte moglie*.

4 Lo spettacolo prevede un solo attore in scena, Pietro Babina, che definisce il suo lavoro: «Una voce che tenta di restituire in modo assolutamente non documentaristico, quel magma ribollente, infernale, scabroso e nascosto, che sgorga dalla pratica quotidiana della macellazione».

umani, potrebbe succedere un giorno. È già capitato.

Il loro sacrificio ci salva due volte: perché ci nutre e perché ci sostituisce. Una morte altrui che lascia spazio alla nostra vita. Immedesimarsi nell'altro, che sia un umano o un animale o un albero, è un'idea, di conseguenza quel sacrificio, quella distruzione, mi riguardano. Fanno parte della mia vita.

Perché hai scelto di portare in teatro le poesie di Ferrari?

Perché è un argomento che mi interessa, anche nel privato. Non è nelle mie corde usare un taglio documentaristico e, come sempre, ho scelto la via artistica: lo spettatore deve cogliere da sé dove vuole stare. Quel che credo è che lì dentro ci sia materia viva, un fuoco che arde, un tema su cui vale la pena discutere, interrogarsi, incazzarsi. L'opera d'arte deve avere la forza di far scaturire il turbine nascosto nel tema. Ho scelto la poesia per questo, per il mistero che sa dischiudere. Dice, ma non chiede, svela, ma non mostra, evoca. Quelle parole ti portano nel macello, non io. Entri, sì, ma come ci stai entrando? Con quale parte di te stai entrando? Con una parte molto più personale. Un buon spettacolo teatrale deve condurti a questo: è un dono, un balsamo. Penetra. È una cura, in questo caso omeopatica nel vero senso del termine. Non ho voluto portare a teatro questo tema per il suo potenziale sensazionalistico; ciò sarebbe reazionario. Martellare lo spettatore con immagini cruente, lavorare con le budella, sulle budella, è destroide (anche quando è fatto in buona fede). La scelta delle immagini utilizzate in scena è di Giovanni Brunetto. Prima di cominciare gli ho solo detto: «Non voglio animali squartati, non voglio nulla di didascalico, ma voglio un lavoro punk»⁵.

Quindi il sensazionalismo è reazionario?

Lo è lavorare sulle emozioni basilari, “sulle reazioni di pancia”. Invece le parole di Ferrari lavorano in profondità sullo spettatore. Da questo punto di vista sono un illuminista, per questo non voglio usare immagini didascaliche, per non lavorare sulle emozioni istintive dello spettatore. Devi portare le persone a crescere, a fare un percorso, che non è per forza logico, ma che scaturisce dal profondo. E la parola, la parola poetica in special modo, è un filtro che ha questo potere.

5 Sono materiali concreti e incongrui, prodotti con mezzi analogici. Compagno, ad es., un'immagine della Madonna e una di un pene. I colori dominanti sono il rosso, il nero, il bianco, come in *Macello*. Jonny Costantino, co-autore della drammaturgia, definisce Ferrari «poeta della carne: Ferrari imbandisce la pagina nel vivo della mattanza. Prepara versi tartari che della bestia trucidata hanno assorbito il sangue e l'urlo. Mette sul piatto sfilacci crudi d'organo malato: l'organo malato del vivente [...] La poesia di Ferrari è un farsi canto del sangue», «Il primo amore», <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article4161>.

Perché hai scelto di essere anche voce e corpo del testo?

Ho trovato questo libro. Ho sentito che dovevo farlo io, che in questo caso non potevo dirigere un attore, non sarebbe stato possibile.

Quale scelta drammaturgica hai compiuto rispetto al materiale originario?

Credo che Ferrari abbia scelto la cronologia creativa, quella dei suoi quaderni; io invece ho cercato di restituire un poema, cioè un flusso organico e narrativo. Nelle poesie ho isolato temi, soggetti: per me era importante far emergere il personaggio che sentivo esistere tra le pieghe e le parole del libro, che forse è il poeta stesso... volevo che apparisse in scena. Dovevo riuscire a trasmettere un flusso, come fosse un racconto. Così ho cominciato cercando di costruire la presentazione del personaggio. Pensa al verso «Qualcuno si chiede se io ami»: ho immaginato che qui l'io narrante si riveli e che, nelle poesie successive, ci racconti la sua vita nel macello. La logica è quella di una scansione per temi: la macellazione, la quotidianità, il luogo del macello. Ci sono riferimenti politici al lavoro; la poesia *Il primo maggio* comincia descrivendo una manifestazione in cui, mentre si invocano diritti e dignità, nel macello si violano quelli di altri viventi. Si presentano gli animali, soggetti diversi: vacche, maiali, tori, cavalli, agnelli, ma anche gatti, un cane, dei colombi. Tutti in quel luogo vengono uccisi. Gli umani sembrano avere una sola funzione: uccidere. «Arriva un cane dal respiro penoso / chi lo finisce?». Arriva lì come a chiedere di morire, e viene accontentato. Chi entra lì muore, mentre il nostro destino sembra essere solo quello di uccidere, ma credo che lì dentro, in altro modo, muoiano anche i lavoratori. Solo i topi sopravvivono.

Come hai deciso di realizzare la parte finale dello spettacolo?

Ho scelto di inserire tutti i riferimenti al tema del sacrificio alla fine dello spettacolo, per dare l'impressione di un'unica grande preghiera, o forse di una bestemmia – in fondo sono la stessa cosa. Per me *Macello* è come il *Cantico dei Cantici* della morte. Nella Bibbia c'è un inno all'amore in infinite declinazioni, metafore. In *Macello* ritrovo la stessa ossessività, la stessa possibilità di declinazione del tema che in questo caso è la morte: come agisce sull'anima, come diventa preghiera, come diventa identificazione, anche bellezza, splendore nell'orrore. «Con le mani nel ventre di una puledra zoppa / [...] In quel caldo silenzio di melma». È un discorso sul sacro, sul sacrificio inutile. Il sacrificio deve essere disutile... Bruciare, carbonizzare, offrire a chi? Se c'è un dono a chi è rivolto? C'è un Dio a cui offrirlo? Forse il capitalismo?

Con Ferrari ho parlato dell'inseguimento del toro, della sua identificazione con l'animale che scappa, che è braccato. Come hai letto quella poesia che ritorna più volte nella tua drammaturgia?

È un inseguimento fascista: ci sono i bastoni elettrici, le birre, gli uomini che rincorrono... Che cosa ha fatto di male questa bestia? Se lo sarà chiesto anche il toro, avrà visto un cancello aperto e sarà uscito, poi si sarà sentito inseguito, si è messo a correre, continuando a chiedersi: «Che cosa ho fatto di male?». Il senso è che chi scappa, chi si ribella, muore. È un toro, ma ricordatevi che sarà così per tutti. I macellai in quel momento stanno lanciando un messaggio a tutti: bisogna stare nell'ordine anche quando è assurdo.

Ho citato a Ferrari anche la poesia in cui si sciopera e Pinochet viene definito «il macellaio». Volevo chiederti perché non hai preso in considerazione questa poesia?

È un riferimento storico troppo preciso. Sono cose sottili, ma inconsciamente lo spettatore si sposta nel tempo e, di conseguenza, sposta tutto lo spettacolo nel tempo. Volevo invece che tutto fosse qui e ora. Che riguardasse me, adesso. Che il tempo fosse il mio tempo. In *Madre assassina*⁶ ho seguito il procedimento opposto, spostando tutta la vicenda negli anni '50. Questo perché in quell'epoca si forma un'idea della famiglia come perfezione, come modello a cui aspirare. Volevo mostrare che il modello originale (la famiglia) era già rotto, con qualcosa che ardeva sotto le ceneri.

Hai lavorato spesso sul tema del male...

Il problema del male nella natura umana, ma non solo, mi ha sempre attratto. Gli esperimenti di Stanley Milgram, su cui realizzammo un lavoro con il *Teatrino Clandestino*, mostrano che le persone, all'interno di una determinata cornice, agiscono in un modo preciso. Anche le persone migliori possono diventare carnefici sotto la spinta di un'autorità, a meno che – come afferma Milgram – non siano sottoposte al freno di un'autorità più forte, ad esempio quella di una fede religiosa. Sarebbe interessante condurre esperimenti di questo tipo al contrario, esperimenti benigni... che cosa accadrebbe? Gli umani sono più inclini al male che al bene? Milgram scopre che questo meccanismo è inesorabile: sosteneva che non ci fosse via d'uscita. Il nostro spettacolo si concludeva con due battute terribili: «A: “Conoscere e aver capito questi meccanismi, ci ha salvato dal ricaderci?”. B: “Onestamente? No?”».

⁶ «*Madre e Assassina*, spettacolo del 2004 racconta di una donna più che normale, Maddalena Sacer, che un mattino uccide i suoi due bambini. *Madre Assassina* racconta di una ricerca più che formale di artisti che una sera uccidono gli attori e li sostituiscono in scena con i loro fantasmi», dal sito dell'autore, <http://pietrobabina.net/teatro/madre-assassina-2004>.

Il capitalista, il potente, sa che questo meccanismo funziona sempre, che è implacabile. Per questo nello spettacolo si rappresentava una “macchina”, sorta di reperto archeologico ritrovato nelle profondità della Terra, come qualcosa che risiede nell'inconscio del mondo. Questa macchina è sempre in funzione, non si arresta mai, non c'è modo di bloccarla. Noi crediamo che la cultura, il progresso, ci salvino, ci mettano al riparo, poi succede qualcosa e ci accorgiamo che quella macchina terribile è sempre al lavoro.

Siamo quindi tutti possibili pedine del potere...

Sì, tutti, anche coloro che lo esercitano. La responsabilità di chi ha potere sta appunto in quale cornice viene messa all'opera: se la tendenza a obbedire all'autorità è un meccanismo inesorabile, allora io che lo so e che mi trovo in una posizione di forza posso decidere di dare indicazioni tipo: «Sbatti fuori tutti i negri, bruciamo questo, ammazziamo quell'altro». Oppure posso dire l'esatto contrario. Il mondo è immaginazione. Se immagini con forza qualcosa, questa si produce. Non esiste una società che ci trascende e che non possiamo modificare, è semmai una questione di immaginazione. Sarebbe necessario capire che si può immaginare anche in un altro modo. Chi afferma: «Le cose stanno così...» o «La legge dice questo...» non immagina, blocca l'immaginazione sullo *status quo*. Mentre c'è sempre un'altra possibilità.

La scelta di parlare degli animali non umani fa parte di questo ragionamento sul male?

Sì. La latenza del male, la permanenza dei macelli nella nostra società come nucleo nascosto, come soggetto scabroso. Come mai a scuola si fanno laboratori sui modi di coltivare gli ortaggi, ma non su come si produce la “ciccia”? Mandate i vostri figli a vedere come si fa la “ciccia”! «Non si può», dicono. È un tabù. La convivenza tra umani e animali può essere anche violenta, ma adoperarsi per crescere miliardi di viventi spesso in condizioni di gravi privazioni con il fine di ucciderli è indubbiamente perverso. La fredda procedura dell'allevamento intensivo mostra un'attitudine dell'umano che ne rivela la distruttività. Se immagino che per una qualsivoglia motivazione avvenga uno spostamento di soggetto (verso l'umano), ecco che lo spettro dello sterminio nazista si risveglia. È qui che l'umano deve cambiare. Finché sarà così, non potremo sconfiggere né l'allevamento intensivo né altre forme distruttive verso l'ambiente. A me interessa indagare questo nucleo profondo e nascosto.

Quando le pareti dei mattatoi diventano il vetro della cinepresa

La relazione mortifera con i corpi passa anche attraverso il mattatoio che ne sancisce la sacrificabilità. L'occhio della telecamera spazia fra queste pareti e sugli scenari senza fine dello sfruttamento. Se ne è dibattuto durante la sesta edizione del weekend antispecista (20-21 giugno 2019) organizzato da Oltre la Specie a Traversella in Valchiusella (TO). Emilio Maggio e Tamara Sandrin presentano qui le loro riflessioni. La terza relatrice, Silvia Gelmini, in Valchiusella ha delineato parte del percorso che ha iniziato sullo scorso numero di «Liberazioni» e che prosegue su questo e sui prossimi numeri.

(<https://www.youtube.com/user/oltrelaspecieVIDEO>).

Tamara Sandrin

Corpi senza ombra

Visibilità e invisibilità degli animali dal mattatoio al cinema

Ciascuno di voi tenendo nella mano destra il coltello uccida
senza posa le vittime

(*Inno omerico ad Apollo*, v. 535)

Deleuze nel suo *Cinema 2* ha scritto pagine bellissime sul corpo, dimostrando attraverso molti esempi che è inimmaginabile quel che può un corpo. Dal pensiero alla vita si deve passare necessariamente per un corpo che forza (il pensiero) a pensare l'impensato, cioè la vita, in cui si troverà gettato in atteggiamenti e posture, che sono le categorie della vita: «Pensare – dice Deleuze – è apprendere quel che può un corpo non pensante, le sue facoltà, i suoi atteggiamenti o posture»¹. Deleuze parla di corpi umani, fa solo un rapido accenno alla scuola di Vienna e a Jean Eustache, ma il suo discorso può essere applicato anche ai corpi animali, perché i corpi degli animali nei film, nel cinema e nel proto-cinema si vedono in continuazione e ci forniscono molte informazioni su ciò che stiamo guardando e su noi stessi, su quanto di intollerabile possiamo sostenere con lo sguardo (e non solo con lo sguardo). E questo è importante perché il cinema del corpo (e il corpo stesso) ha sempre bisogno di qualcuno che svolga la funzione di *voyeur*.

Cos'è e cosa fa il cinema del corpo? Il cinema del corpo è quel cinema «bello e potente»² in grado di «restituire il discorso al corpo»³, prima che la *langue* lo determini culturalmente e socialmente, mostrandoci le sue posture, i suoi gesti, la stanchezza, l'attesa, la disperazione, gli atteggiamenti che esprimono la sua interiorità. Questo genere di cinema può spingersi non solo a mostrare il corpo, ma a crearlo, a creare un nuovo corpo sconosciuto, a renderlo visibile inserendolo in una cerimonia o, se vogliamo, in un rito, in cui i gesti hanno la funzione e il potere di passaggio da una postura a un'altra; ma può anche farlo scomparire trasformandolo in “corpo

1 Gilles Deleuze, *Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 210.

2 *Ibidem*, p. 217.

3 *Ibidem*, p. 192.

glorioso”, corpo sacro, nel «più sottile dei corpi» per usare le parole di Aristakisjan⁴.

I corpi degli animali oscillano tra queste due condizioni, visibilità e invisibilità: come il gatto di Schrödinger è vivo e contemporaneamente morto finché non guardiamo nella scatola, così gli animali rimangono in un limbo di (in)visibilità finché non entrano nell'inquadratura. In questo senso, come i suoni per Balász, «non fanno ombra»⁵ se sono fuori campo, e quando entrano nell'inquadratura non si possono nascondere. Facciamo un esempio. A volte capita che in alcuni film muti (riprese dal vero, sinfonie di città o riprese documentarie e di “cronaca”, quali visite di regnanti e politici, ma anche in commedie *slapstick* girate per strada) compaia inaspettatamente un animale, che non prende parte all'azione, alla storia. Può essere un cane che attraversa la strada: per lo spazio di quei pochi fotogrammi il cane capta e cattura l'attenzione dello spettatore, che non può ignorarlo, perché il suo corpo è entrato con prepotenza nel suo campo visivo, lo spettatore *deve* guardarlo. Ciò nonostante difficilmente si chiederà dove era prima, cosa faceva e cosa avrà fatto poi, una volta scomparso dalla sua vista, una volta uscito dall'inquadratura. La pellicola lo ha reso visibile e immortale per pochi secondi: dall'invisibilità e dall'inesistenza in cui era relegato lo ha proiettato nel presente (dello spettatore), per farlo poi ripiombare di colpo in una condizione di non esistenza, che è la condizione degli animali nel mattatoio (e, in genere, nella nostra realtà) finché l'inquadratura non li “salva” rendendoli, appunto, visibili.

Il macello, l'aia di un film come *L'albero degli zoccoli*⁶ o di altri film “rurali” costituiscono, come sostiene Corinne Maury⁷, uno spazio di incontro tra corpi umani e animali, un incontro che diventa rituale nel suo essere contatto tra la vita e la morte, uno spazio di orribile e irreversibile trasformazione. Jean-Louis Durand, parlando dei sacrifici animali, sosteneva: «L'animale vivo passa così da un sistema all'altro attraverso la morte

che lo disorganizza per permettere di riorganizzarlo»⁸. Ma è anche un (non) luogo in cui l'animale-invisibile (in quanto allontanato dallo sguardo sociale) e l'invisibile-animale (ciò che non vogliamo vedere dell'animale, la sua morte o meglio il momento della sua morte) diventano visibili nel divenire corpo commestibile, nel «devenir-viande»⁹: il «quadrupede animato»¹⁰, invisibile fino a un attimo prima, diviene massa carnea non solo visibile, ma anche funzionale a quello spazio civico e politico che è il mattatoio. Uno spazio dove la *langue* opera la determinazione dei corpi animali (e umani¹¹) come corpi commestibili, sacrificabili, *viande* appunto.

Sembra un ossimoro ma è proprio la morte dell'animale sullo schermo ciò che lo rende visibile e lo vivifica nel nostro pensiero, tanto che riusciamo a dirci: «Sì, quello era un animale vero, e vivo, nel suo corpo e nella sua carne». Attraverso l'esecuzione «nel suo doppio significato di uccisione e di riproduzione»¹² il *cinemattatoio* assolve così il suo compito di «restituire il discorso al corpo» per dirla ancora una volta con Deleuze. Il gesto del macellaio, del boia, è ciò che causa il passaggio dalle posture naturali del corpo (scarti, scivolamenti, resistenze, arretramenti, ecc.) alla postura innaturale di *quella* morte: il macellaio ridiventa *mageiros*, ricopre nuovamente il ruolo sacerdotale in una cerimonia sacrificale dal preciso significato politico e sociale. Il gesto del macellaio è un atto fisico, meccanico, tradizionale ed efficace, e diventa «tecnica del corpo» (come la definisce Marcel Mauss¹³), in quanto concerne il modo con cui l'umano si serve del corpo proprio e altrui, uniformandosi alla tradizione e alla società.

Sono proprio l'efficacia e la tradizionalità di questi atti che legano il cinema del corpo animale al sacrificio, considerato come atto politico, e alla visione dell'uccisione degli animali, soprattutto da parte dei bambini, perché

Il bambino, l'adulto, imitano atti che hanno avuto esito positivo e che hanno visto compiere con successo da parte di persone con cui hanno confidenza e

4 Arthur Aristakisjan, *Ladoni (La palma della mano)*, Russia 1994. Anche Klossowski ha usato la stessa espressione a proposito del corpo attoriale di Carmelo Bene, la cui immagine visibile scompare nella cerimonia-parodia dei suoi film fino a essere quasi solo immagine orale, nell'interpretazione «delle anime separate dai loro corpi o dei corpi separati dalle loro anime». Cfr. Pierre Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p. 1473.

5 Béla Balász, *Il film*, trad. it. di G. e F. Di Giammatteo, Einaudi, Torino 2002, p. 227.

6 Ermanno Olmi, *L'albero degli zoccoli*, Italia 1978.

7 Corinne Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in Murielle Gagnebin e Julien Milly (a cura di), *Les images honteuses*, Éditions Champ Vallon, Ceyzérieu 2007, pp. 379-387.

8 Jean-Louis Durand, «Bestie greche. Proposte per una topologia dei corpi commestibili», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, trad. it. di C. Casagrande e G. Sissa, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 115.

9 C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», cit., p. 387.

10 J-L. Durand, «Bestie greche», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 114.

11 Anche nell'esclusione di alcuni corpi dai suoi spazi, per esempio i corpi umani femminili.

12 Rodrigo Codermatz, «La fisionomia dell'animale», in «Liberazioni», n. 37, estate 2019, p. 22.

13 Marcel Mauss, «Le tecniche del corpo», in *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1965, p. 385.

che esercitano un'autorità su di loro¹⁴.

Anche nel momento in cui è ripetuto continuamente, nella serialità con cui avvengono le esecuzioni nel macello, il gesto non perde la sua funzione di teatralizzazione davanti alla macchina da presa. La ripetizione, come anche l'entrata estemporanea di un elemento estraneo nell'inquadratura (come abbiamo visto prima l'esempio del cane, oppure il posarsi di una mosca sullo spartito su cui la mano di Mascagni sta annotando delle note musicali, e questa mosca che si confonde con le note nella grana rovinata della pellicola), sembra quasi portarci alla smarginalizzazione della pellicola di cui parlava Carmelo Bene¹⁵. Il film, quindi, è come una falda di passato che ci investe, che sembra riportarci dall'uccisione fine a se stessa (o con scopi meramente utilitaristici) alla dimensione metaforica del sacrificio: il film è «la gabbia di vetro o di cristallo»¹⁶ in cui il corpo animale, sotto il coltello del *mageiros* (il macellaio sacrificatore, il sacerdote), attraverso una precisa cerimonia, secondo un preciso schema, si trasforma da corpo quotidiano (invisibile) in corpo sacro (cioè sacrificabile) e da corpo sacro in corpo commestibile (carne, *viande*). Si rende inoltre visibile il momento della messa a morte, della caduta, che ritorna a essere un affare pubblico come nell'antica Grecia.

Filmare questi gesti, questi passaggi, è filmare il “*dévenir-viande*”, non la morte dell'animale: oggettivazione e spersonalizzazione vanno di pari passo. La morte dell'animale è irrepresentabile perché è individuale, non seriale, e costituisce quel surplus di intollerabilità che lo spettatore rifiuta: infatti ciò che è più intollerabile, che fa più male sono i lamenti, i muggiti, i belati, le grida, gli strattoni, i movimenti bruschi e impediti, il terrore degli sguardi e dell'immobilità e, soprattutto, il primo colpo inferto e il corpo che si accascia, perché in questo sta il prima e il dopo di una vita. Tutto ciò che accade dopo, lo scuoiamento, l'eviscerazione, ormai entrano nel campo del genere horror.

Torniamo allora a Jean Eustache, che «filmava feste cicliche che assommano atteggiamenti collettivi e costituiscono un *gestus sociale*»¹⁷, che si inseriscono nel contesto di un'organizzazione di potere con finalità politiche.

14 *Ibidem*, p. 390.

15 Mi riferisco all'intervista «C.B. Versus Cinema», rilasciata da Carmelo Bene a Sandro Veronesi (Otranto, 1995), contenuta nel cofanetto DVD *Nostra Signora dei Turchi – Hermitage*, Raro Video – Eccentriche Visioni, Roma 2006.

16 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 211.

17 *Ibidem*, p. 218.

*Le cochon*¹⁸ mostra la coesione e la coerenza del gruppo, quasi un'alleanza di sangue: l'uccisione del maiale e la convivialità che instaura¹⁹ (ancora oggi nelle nostre campagne²⁰) hanno lo stesso valore e la stessa funzione sociale che aveva il sacrificio presso gli antichi, come i Greci, i cui templi – ricordiamolo – erano dei macelli a cielo aperto sempre in piena attività. Ancora Jean-Luis Durand:

L'uccisione del maiale nelle nostre società contadine sottende i sistemi di parentela e con il suo linguaggio dice qualcosa anche sul corpo degli uomini che lo uccidono [...]. È la logica dei corpi, quelli degli animali uccisi e quelli degli uomini attorno a essi²¹.

E se i corpi degli uomini attorno agli animali uccisi assumono atteggiamenti, posture e gesti di una precisa ritualità attiva, i corpi delle donne (e dei/lle bambine/i) nell'universo cinematografico, a differenza di quello sacrificale, sono invece quasi sempre relegati al ruolo di *voyeuses* o di *ancillae* (con funzione di aiuto e di preparazione, come ha evidenziato Silvia Gelmini²²): in genere sembra che l'atto dell'abbattimento, dell'uccisione, della macellazione degli animali sia un “affare da uomini”²³.

Nella storia del cinema possiamo trovare numerosi esempi di assassine, seriali e non, ma quando le uccisioni riguardano gli animali sono legate a doppio filo con omicidi o altri delitti contro le persone. Ad esempio possiamo trovare un collegamento sottile ne *La voltapagine*²⁴ o più grossola-

18 Jean Eustache, *Le Cochon*, Francia 1970.

19 Il film, che dura poco più di cinquanta minuti, riprende tutte le operazioni dell'uccisione, della lavorazione e della trasformazione del maiale e termina con un pranzo conviviale in cui si brinda al maiale e si intona un canto festoso.

20 In Friuli il *licof* (termine che designa specificatamente la “festa del maiale”, ma può indicare anche la festa di fine vendemmia o di fine lavori in genere) è una delle feste più attese e gioiose delle famiglie contadine, che si riuniscono al gran completo per l'occasione, e spesso coincide con la festa dell'Immacolata concezione, quasi a perpetuare la tradizione greca e antico-romana dei Faunalia (nell'antica Roma, festività in onore di Fauno a cui veniva sacrificato in genere un capretto), delle feste di Damia (in Grecia, a cui veniva sacrificata una scrofa) e di Fauna-Bona Dea (a Roma, a cui veniva offerta in sacrificio una scrofa gravida). Mentre i Faunalia erano feste precluse alle donne, i sacrifici a Damia e Fauna erano esclusivamente femminili. Analogamente alle Tesmoforie, che coincidevano più o meno con la fine della vendemmia (ottobre/novembre), prevedevano sempre sacrifici di scrofe e/o maiali e, come altre cerimonie e feste riservate alle donne, erano piuttosto cruenti e scomposte.

21 Jean-Louis Durand, «Bestie greche», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 108.

22 Silvia Gelmini, «La macellazione degli animali al cinema», in «Liberazioni», n. 37, estate 2019, p. 91.

23 I lavoratori nei macelli sono, soprattutto, uomini (e, soprattutto stranieri).

24 Denis Dercourt, *La voltapagine*, Francia 2006.

no ed esplicito in *Strait-jacket*²⁵. Le donne assassine in genere uccidono per legittima difesa oppure vengono rappresentate come psicopatiche o fredde, calcolatrici, che uccidono per un tornaconto, o entrambe le cose (ad esempio, *Faster Pussycat, kill! kill!*²⁶ oppure *Onibaba*²⁷), ma la normalità dell'uccisione, che è sempre e solo uccisione degli animali, sembra quasi completamente esclusa dall'universo femminile. Molto particolare è invece *Fine agosto all'Hotel Ozon*²⁸: in uno scenario allucinato, post-apocalittico, alcune giovani donne, su cui vengono riposte le speranze per il futuro dell'umanità, si rivelano furie armate, la cui violenza collettiva confonde vittime animali (un cane, un serpente e una mucca) e il maschio anziano, unico rappresentante di un'alterità mai conosciuta, incarnazione di un ideale e di una pratica patriarcali ormai in via di estinzione. Quando le ragazze uccidono la mucca i loro gesti sono convulsi, dettati dall'eccitazione (e probabilmente anche dalla fame), non hanno la compostezza di un rituale, la scrupolosità dei gesti del *mageiros*. La scena ha qualcosa di terribilmente mitico: le ragazze dell'Hotel Ozon sono Menadi, Danaidi, Tesmofore e riportano alla mente ricordi ancestrali di sangue e uccisioni, di baccanti insanguinate, di Atalanta, delle sgozzatrici di Orfeo e Dioniso. Sembra quindi che affidare il coltello e la scure alle donne costituisca una minaccia alla prerogativa maschile e patriarcale e che «una donna insanguinata, che fa sgorgare sangue»²⁹ sia una visione «insostenibile» in quanto «è anche un corpo che sanguina come una bestia sgozzata»³⁰ con una chiara allusione al sangue mestruale (e al parto), un sangue che vivifica e atterrisce nello stesso tempo³¹.

La «logica dei corpi» di Jean-Louis Durand permette un'altra breve considerazione sulla rappresentazione dei corpi umani e animali nel *cinematatoio*: la scelta dell'inquadratura è una pratica metaforica con implicazioni semantiche, politiche e di giudizio. In questo senso, potremmo confrontare

un film come quello di Eustache, o la famosa scena dell'uccisione del maiale ne *L'albero degli zoccoli* o *Le sang de bêtes*³² – dove gli uomini sono uomini al lavoro, membri attivi di una comunità, il cui lavoro è rispettato e considerato utile per tutti e i loro gesti e le loro posture rivelano tutto questo – con il cortometraggio di Thierry Knauff *Abattoirs*³³. Questo film³⁴ è il risultato del montaggio di alcuni scatti di Marc Trivier (una dozzina circa) con alcune riprese effettuate all'interno di un mattatoio. Le inquadrature degli animali vivi si alternano a quelle delle carcasse appese, ganci, corde, porte chiuse, segni lasciati dai corpi che hanno strisciato lungo i muri, inquadrature di zampe, strumenti dei macellai, i loro corpi, braccia, gambe: tutti questi particolari contengono già la morte degli animali. Non vediamo i volti degli uomini, ma possiamo incrociare lo sguardo dei bovini nei primi piani oppure, in una bella metafora del rifiuto umano di guardarli, le teste incappucciate di alcuni di loro, incappucciati come uomini condannati a morte. Questi uomini senza testa, senza volto, non sono più operai al lavoro, come ne *Le sang de bêtes*, sono disumanizzati nel loro essere ridotti a brandelli, pezzi, esattamente come gli animali, e il mattatoio allude a un luogo di guerra, al campo di concentramento, come non-luoghi di «sterminio industriale»³⁵, di massacro. L'impianto metaforico del film, paradossalmente, sembra riportarci dalla dimensione simbolica del sacrificio animale a una realtà di uccisioni fini a se stesse. Mentre il massacro (umano e animale)

viene compiuto in luoghi nascosti, lontani dalla vista, luoghi in cui spesso è difficile se non impossibile far rispettare le leggi, [e che] perciò testimonia, in un certo senso, l'indebolimento del tessuto sociale e il decadere dei principi morali del gruppo³⁶,

la pratica del sacrificio non è solo autorizzata e caldeggiata dalla partecipazione alla vita della comunità, che si riconosce quindi come una

25 William Castle, *Strait-jacket*, USA 1964.

26 Russ Meyer, *Faster Pussycat, kill! kill!*, USA 1965.

27 Kaneto Shindo, *Onibaba*, Giappone 1963. In questo film due donne, suocera e nuora, sono spietate assassine, uccidono soldati e disertori solitari per «necessità» e in una scena ammazzano anche un cane per mangiarlo.

28 Jan Schmidt, *Fine agosto all'Hotel Ozon*, Cecoslovacchia 1966. Al proposito, cfr. T. Sandrin, *Fine agosto all'Hotel Ozon. Un manifesto (involontario) contro il patriarcato*, <https://cavegan.wordpress.com/2018/06/08/fine-agosto-allhotel-ozon/>.

29 Marcel Detienne, ««Eugenie». In piene Tesmoforie donne lorde di sangue», in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 173.

30 *Ibidem*.

31 Cfr., ad es., *Carrie* di Brian de Palma, USA 1976.

32 George Franju, *Le sang des bêtes*, Francia 1949.

33 Thierry Knauff, *Abattoirs*, Belgio 1987. Per un'analisi più esaustiva del film, cfr. C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in M. Gagnebin e J. Milly (a cura di), *Les images honteuses*, cit., pp. 384-387.

34 Questa pellicola ne richiama alla mente varie altre girate nei manicomi e non è un caso che due anni dopo Thierry Knauff abbia realizzato *Seuls*, un cortometraggio su bambini autistici internati in un ospedale psichiatrico.

35 C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in M. Gagnebin e J. Milly (a cura di), *Les images honteuses*, cit., p. 385.

36 T. Sandrin, «Lo straniero di passaggio», <https://cavegan.wordpress.com/2016/05/28/lo-straniero-di-passaggio/>

comunità coesa di mangiatori di carne, ma è anche «un modo per interrogare i gruppi umani, segnare le distanze, riconoscere l'alterità»³⁷.

Se oggi la morte animale è occultata sistematicamente e, come fenomeno di dimensione sociale, riguarda comunità veramente piccole, poco più che clan familiari, il cinema con la rappresentazione dell'uccisione dei non umani mette in evidenza agli occhi di tutti la sua funzione politica, ricorda che sui corpi uccisi degli animali si è fondata quella comunità coesa: «Attorno al corpo smembrato e cotto ritualmente degli animali domestici nacque il corpo vivo della *polis*»³⁸.

37 Francois Hartog, «Il bue “che si cuoce da sé” e le bevande di Ares», in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 201.

38 M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., quarta di copertina.

Emilio Maggio

La riproduzione della realtà

Per voi il cinema è spettacolo. Per me è quasi una concezione del mondo¹.

Nel suo libro più celebre André Bazin si domandava *che cosa è il cinema?*². Domanda filosofica che implica necessariamente uno sconfinamento dagli orizzonti specialistici della disciplina di teoria e critica dei film. La risposta di Bazin riguarda, sinteticamente, la “naturale” predisposizione del mezzo cinematografico a riprodurre la realtà. In altre parole, il cinema diventa lo strumento più efficace di trasposizione della realtà in immagini. Immagini, tutte le immagini a disposizione, che devono essere percepite da uno spettatore. Questo significa che, al contrario della fotografia che è un dispositivo memoriale che dissemina “tracce” lungo il suo percorso, il cinema è in grado di cogliere l'impronta della durata dell'oggetto filmato. La “presenza”, che nel teatro attualizza l'urgenza spazio-temporale dell'evento rappresentativo, al cinema si traduce con immagini “estreme”. Il processo euristico di verifica delle immagini cinematografiche si realizza attraverso il ricorso alle immagini limite. Quando cita le immagini autentiche della morte del torero *Manolete*³ come esempio di presenza cinematografica, Bazin afferma che il cinema è “condannato” alla rappresentazione verosimile della realtà, per cui qualsiasi film vediamo, anche quelli più condizionati dalle convenzioni narrative e finzionali, procura in noi spettatori un effetto decisamente aumentato di realtà. Altro esempio emblematico è rappresentato da *Le mystère Picasso*⁴ a cui Bazin fa riferimento per dimostrare che per raggiungere l'immagine limite in grado di conferire autenticità al girato «basta far finalmente vedere la durata stessa»⁵.

1 Vladimir Majakovskij, *Cinema e cinema*, trad. it. di I. Ambrogio, in *Opere*, vol. VII, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 428.

2 André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1979.

3 Florían Rey, *Brindis a Manolete*, Spagna 1948.

4 Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, Francia 1956.

5 André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p.193; Bazin si riferisce al modo in cui Clouzot

Questa premessa mi pare necessaria per introdurre il tema dell'animale come paradigma di verifica dell'autenticità del girato. L'animale cinematografico, il cineanimale⁶, è una convenzione che identifica l'immagine limite. Penso che il vizio di fondo che condiziona, direi pregiudizialmente, la "visione" antispecista del cinema e, quindi, della produzione di quegli oggetti semiotici che sono i film, consista proprio nella "fede" nei confronti delle immagini in movimento. Credere di poter sostituire la percezione con la verità produce infatti, anche agli occhi dello spettatore attento alle dinamiche dello sfruttamento e critico nei confronti delle gerarchie del dominio, l'illusione di potersi abbandonare euristicamente alla sensazione di realtà che il cinema è in grado di oggettivare. Per sfuggire a questa dittatura della realtà, che impone prospettive e punti di vista unici e non modificabili, bisognerebbe intraprendere una vera e propria "lotta interpretativa", intesa come pratica di riconfigurazione dell'orizzonte del reale che caratterizza proprio la critica antispecista.

La diffidenza nei confronti dell'oggettività cinematografica si spiega con il fatto che ogni inquadratura riproduce un punto di vista e, quindi, solo una porzione di realtà. Questa limitatezza di sguardo non corrisponde però all'ambizione onnicomprensiva della macchina cinema e sembra condizionare le aspettative dello spettatore. Per Béla Balazs l'immagine filmica ha una dimensione totalmente soggettiva per cui la pretesa oggettività che il cinema produce nello spettatore non è che un'impressione di oggettività (detto altrimenti, la trasparenza ottica, cioè la sensazione dello spettatore di poter vedere tutto, è il risultato di una totale semiotizzazione della realtà ad opera del capitale)⁷. Ancora per Lukacs tutto quello che noi spettatori vediamo al cinema ci appare come possibile e realizzabile⁸. Come afferma Casetti «la "possibilità" non vale più come categoria contrapposta alla "realtà" [ma] possibilità e realtà vengono poste sullo stesso

risolve "cinematograficamente" il problema della verosimiglianza delle immagini girate senza far ricorso a particolari convenzioni linguistiche del dispositivo narrativo (ellissi e stacchi): è sufficiente mostrare la realizzazione del quadro da parte di Picasso nella sua durata reale, in quanto il tempo dedicato alle riprese corrisponde al tempo concreto di ciò che vediamo come spettatori. Questo, tra l'altro, è l'unico cinema concepibile da Bergson, il quale sosteneva che l'ambizione di arrestare il movimento della vita e di riprodurlo in modo da "calcolare" la prestazione dei soggetti in campo coincide con la riproduzione di un'illusione: «[Il cinema] è un surrogato pratico del tempo e del movimento in grado di piegarsi alle esigenze del linguaggio, nell'attesa di prestarsi a quelle del calcolo», cfr. Henry Bergson, *Pensiero e movimento*, trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000, pp. 7-8.

6 Per una migliore comprensione del neologismo "cineanimale" cfr. «Fata Morgana», n.14, maggio-agosto 2011.

7 Béla Balazs, *Estetica del film*, trad. it. di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma 1975, pp. 33-37.

8 Gyorgy Lukacs, *Scritti di sociologia della letteratura*, trad. it. di G. Piana, Mondadori, Milano 1976, pp. 80-86.

piano, si identificano»⁹. La doppiezza del dispositivo cinematografico indurrebbe pertanto lo spettatore a "credere" che le immagini che sta guardando siano dotate di *verità di vita*.

Fin dalle sue origini protocinematografiche quella che è passata alla storia come settima arte – che i Lumière, suoi ufficiali padri putativi, avrebbero chiamato *un'invenzione senza futuro*, ritenendola poco più di un giocattolo, e che Morin stigmatizzava con lo sprezzante *proiettare immagini per il solo piacere di vedere immagini*¹⁰ – rivela la sua caratteristica di mezzo di persuasione, di dispositivo di assoggettamento del vivente e di strumento di disciplinamento dello sguardo, insieme alla "naturale" vocazione *spettacolare* di intrattenimento popolare alla stregua dei coevi circhi e fiere. Ma la sua "fondamentale" struttura di strumento di organizzazione e di costruzione del consenso contiene già *in nuce* i presupposti della sua evoluzione tecno-digitale di macchina del controllo. Dal *capitalismo ottico* – che fa della trasparenza e della onnivisibilità gli indiscutibili valori strategici dell'età contemporanea – al *capitalismo della sorveglianza* – innervato sulle contemporanee piattaforme digitali che monitorano ed elaborano continuamente i nostri dati personali – l'*evoluzione* del cinema in telecamere, microprocessori e sensori predice e prevede, attraverso l'opacità politica degli algoritmi, comportamenti, desideri e bisogni che forniranno le nuove modalità di consumo del futuro prossimo. In questo senso, il cinema realizza il "sogno" del controllo perfetto, pervasivo ma non opprimente, seduttivo ma non repressivo, trovando il massimo risultato del disciplinamento biopolitico nella prestazione dello spettatore che crede alla sensazione di realtà prodotta dalle immagini in movimento. Il *Panopticon*, concepito sul finire del XVIII secolo da Jeremy Bentham, era la rappresentazione del carcere perfetto: economico (un solo guardiano, colui che può vedere tutto) e funzionale (non richiede particolari strategie repressive e intimidatorie, è sufficiente la consapevolezza dei prigionieri di essere guardati)¹¹.

Il cinema, l'*occhio del Novecento*, era in grado di sublimare e materializzare il sogno del controllo totale sostituendosi tecnologicamente all'occhio

9 Francesco Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 101.

10 Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. di G. Esposito, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 21.

11 Esemplare risulta essere, almeno in Italia, il caso del carcere di Ventotene, costruito sull'isola di S. Stefano nel 1795. Il carcere, sebbene progettato seguendo fedelmente le regole architettoniche di Bentham, diventò ben presto un carcere di massima sicurezza per detenuti politici: dagli esponenti della rivoluzione napoletana del 1799 all'anarchico Gaetano Bresci, l'attentatore di Umberto I nel 1900, fino ai dissidenti socialisti e comunisti Pertini, Terracini e Scoccimarro.

divino (l'occhio del potere sovrano), anticipando le telecamere a circuito chiuso che attualmente si fanno garanti esclusive della sicurezza dei cittadini. Il problema del *realismo*, quindi,

riguarda lo stesso statuto di funzionamento, lo stesso apparato, e soprattutto il dispositivo [...] come luogo simbolico in cui il discorso sulla riproduzione della realtà si ferma, [in quanto] l'immagine filmica è già di per sé il prodotto di un processo foto-chimico, di una semiosi della luce che ridefinisce il fenomeno, trasformandone i contorni, le luci, l'intensità cromatica¹².

Si potrebbe dire che il *realismo capitalista* come unico orizzonte del pensabile a cui fa riferimento Mark Fisher sia stato in qualche modo reso popolare e abbia familiarizzato con il pubblico novecentesco proprio grazie al cinema¹³.

L'ambiguità del dispositivo cinematografico determina anche il suo essere *celibe*: l'inadeguatezza e l'inutilità della macchina cinema si manifesta fin dalle sue origini non solo riguardo alla sua dimensione spettacolare esplicitata dalle convenzioni logico consequenziali del canone classico narrativo legato alle produzioni degli *studios* e del *set*, ma anche e soprattutto nei confronti della sua presunta oggettività. Di contro alle *cartoline* realistiche dei Lumière, che regalavano allo spettatore vedute dal mondo, esisteva già il cinema d'*avanguardia*, un modo per contrastare la supremazia della realtà data che il cinema sembrava compiacere e anzi addirittura propagandare. Nel 1901 James Williamson gira *The Big Swallow*, un corto in cui il protagonista finisce per mangiarsi macchina da presa e operatore¹⁴.

Per Deleuze l'immagine cinematografica non rappresenta tanto la riproduzione della realtà quanto la produzione della vita. Ecco che ci stiamo avvicinando alla problematica relazione tra cinema e antispecismo. Il visivo, sostiene il filosofo francese, comprensivo di tutte le immagini, anche quelle cinematografiche, esiste indipendentemente da chi guarda; esiste a prescindere dallo spettatore. Le immagini non sono il prodotto della nostra coscienza, non sono il risultato di un fenomeno percettivo umano, ma sono in quanto esistono materialmente, sono il mondo: *esse vivono*. Quelle che siamo abituati a considerare come pure rappresentazioni sono

manifestazioni biologiche. La prossimità del modo di pensare il cinema di Deleuze con la critica antispecista è data proprio dal suo antiessenzialismo nell'approcciare la materia delle immagini filmiche. Per Deleuze il cinema consiste nel fare cinema, nel divenire, nel flusso delle immagini e nei suoi concatenamenti rappresentazione/vita¹⁵.

Il cineanimale

La rappresentazione cinematografica dell'animale implica le modalità attraverso cui sperimentiamo la nostra vita di spettatori di fronte al sublime spettacolo dell'alterità. Il modo in cui siamo stati abituati a guardare gli animali, definitivamente scomparsi dall'orizzonte visivo urbano nelle grandi metropoli di fine Ottocento e recuperato parzialmente e tendenzialmente dalle mediazioni scientifiche e spettacolari di luoghi quali lo zoo e il circo, è stato in gran parte generato e prodotto dagli artifici della macchina cinema e dai suoi prodromi mediali. Anche se la fruizione cinematografica avveniva originariamente per lo più in contesti delegati al divertimento popolare, come le fiere e gli spettacoli itineranti, il clamore suscitato negli spettatori dipendeva in gran parte dallo spettacolo offerto dalla realtà. Nel proto-cinema gli animali giocano un ruolo fondamentale nel processo di verifica delle immagini riprodotte. Attraverso il movimento animale, infatti, il cinema collauda le sue potenzialità di macchina immaginifica: il galoppo dei cavalli cronofotografati da Muybridge o il volo degli uccelli colti dal fucile fotografico di Marey non solo producono l'illusione del movimento, ma inducono lo spettatore a credere che esista un mondo senza gli umani. Il regno animale diventa così il regno del cinema.

Quando il cinema canonizza il suo statuto di nuova istanza narrativa – attraverso vari accorgimenti tecnologici ed espressivi, come il montaggio, la mobilità della macchina da presa, le focali sempre più spinte e gli obiettivi sempre più sofisticati – subisce un vero e proprio processo di trasformazione antropica: l'umano conquista il centro dell'inquadratura e ingaggia una lotta serrata con la soggettività non umana, finendo per contribuire a immaginare il resto del vivente come scarto e approssimazione. Il racconto del cinema come neo-dispositivo affabulatorio focalizza questo conflitto prospettico e ideologico. Il cinema diventa *umano, troppo umano*. L'animalità cinematografica evidenzia che la "naturale" predisposizione

12 Davide Persico, «Contro il realismo. Come il cinema si è opposto all'idea di realtà», in «Segno Cinema», n. 216, p. 4. marzo-aprile 2019.

13 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, trad. it. di V. Mattioli, Nero, Roma 2018.

14 D. Persico, «Contro il realismo», cit., p. 3.

15 Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

alla verosimiglianza dei film è un processo ambiguo e sostanzialmente strutturato sul racconto dinamico di un'umanità impegnata ossessivamente a rimpiangere le sue origini biologicamente indistinguibili dagli altri animali. Quando vediamo un animale su uno schermo cinematografico, o attraverso gli attuali supporti medialità che *rilocano*¹⁶, per usare il lessico di Casetti, il cinema, non ci limitiamo a guardarlo, ma lo viviamo e lo interpretiamo negoziando la naturalità compromessa del nostro corpo animale con la sua evoluzione tecnologica subita nel corso della storia. Questo significa che il *cineanimale* è funzionale a propagandare l'idea di un mondo come specchio (deformato) dell'uomo. Il *cineanimale* è al tempo stesso indice di autenticità del girato e convenzione antropomorfa attraverso cui il cinema (occidentale) continua a perorare la sua causa di specie dominante¹⁷.

Vedere gli animali attraverso la loro mediazione rappresentativa – stiamo parlando sempre di immagini-movimento e immagini-tempo –, indipendentemente dal ruolo che è stato loro assegnato, significa assistere alla messa in scena di un'utopia. Sinteticamente potremmo dire che la cineanimalità performa, in altre parole realizza il desiderio dell'umano di emanciparsi dalla triste realtà che lo qualifica in quanto soggetto proprietario e razionale. La *cineanimalità* diventa il *campo* dove sperimentare un processo di liberazione: il sentirsi liberi come gli animali. La *cineanimalità*, per usare il lessico foucaultiano, rappresenta un'eterotopia, in cui in gioco è il sentire, comune agli animali umani e agli animali non umani¹⁸.

Il sonoro nel cinema, la sua lingua parlata, i suoi dialoghi, i suoi monologhi, acquireranno dignità estetica e narrativa solo in un secondo momento e non perché non ci fosse ancora la possibilità di inciderlo sulla banda della pellicola, ma perché, parallelamente al sorgere delle avanguardie

16 Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015; per Casetti il fenomeno della rilocazione cinematografica consiste in una dislocazione del luogo del consumo delle immagini dalla sala ai nuovi *device* delle piattaforme digitali; in altre parole rendere disponibile in un luogo "altro" ciò che si vuole vedere.

17 Sull'uso delle retoriche antropomorfe e per una loro riconsiderazione espressiva e creativa, 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, p. 158: «Non basta più semplicemente etichettare una posizione come "antropomorfa" per criticarla negativamente, la parola in questione ha assunto un sapore più neutrale (alle volte addirittura positivo) [...] abbiamo alla fine riconosciuto che l'accusa (negativa) di antropomorfismo presuppone tacitamente che noi si sappia (perfettamente) cosa sia l'umanità e, di conseguenza, che nessun'altra forma di vita sia simile agli esseri umani; ma il primo presupposto è falso per ignoranza, il secondo è contraddetto dalla conoscenza».

18 In questo senso, il luogo materiale della visione (la sala e i dispositivi digitali mobili in cui tutti i luoghi diventano possibili spazi di visione) e la visione materiale dei luoghi filmati formano un'unica eterotopia, realizzando l'utopia di materializzare il sogno del luogo inesistente.

artistiche, la sua totale aderenza alla realtà era ritenuta volgare e banale. Il dare voce agli animali, prima di dare voce all'inorganico, pratica oggi niente affatto insolita, è stata una delle più efficaci strategie per consegnare l'animalità a una figurazione retorica che alimenta analogie e differenze tra la specie egemonica, a cui fare riferimento come canone rappresentativo, e le specie destinate a essere dominate. Se pensiamo a *Uccellacci e uccellini*¹⁹ o a *Bella e perduta*²⁰ ci rendiamo conto del fatto che la voce concessa agli animali è uno stratagemma di regia e sceneggiatura, pur se intenso poeticamente e interessante esteticamente. Inoltre la suddivisione dell'inquadratura in *piani* è costruita e concepita facendo riferimento a una ideale figura umana: primo piano, primissimo piano, piano *americano*, *close up*, dettagli e movimenti di macchina – il campo e il controcampo, la soggettiva – rispondono alla rigida prospettiva del *sapiens*, che non lascia *spazio* al resto del vivente e ai punti di vista insoliti ed eterodossi²¹.

Cinema e antispecismo

Considerato secondo i suoi veri termini, lo spettacolo è l'affermazione dell'apparenza e l'affermazione di ogni vita umana, cioè sociale, come semplice apparenza. Ma la critica, che coglie la verità dello spettacolo, lo scopre come la negazione visibile della vita; come negazione della vita che è divenuta visibile²².

Abbiamo visto quanto sia importante per Deleuze il cinema differente o, meglio, il cinema della differenza. Egli definisce questa dimensione possibile del cinema *percepto*, un chiasma di concetto e percezione, una sintesi di ripetizione e differenza, che ha come risultato la produzione del movimento, la produzione della vita delle immagini.

Utilizzando le riflessioni di Massimo Filippi e di Ralph Acampora, cercherò di indirizzare il lettore su quei punti di convergenza tra il cinema, come prodigiosa macchina della gioia e come immaginifica tecnica di

19 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Italia 1966.

20 Pietro Marcello, *Bella e perduta*, Italia 2015.

21 Sebbene ci siano moltissimi casi che sembrano contraddire questo assunto, sia per quanto riguarda il cinema d'autore che per quello di genere, da *Au hasard Balthazar* a *The fly*, per fare solo due esempi.

22 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it di F. Berardi, Agalev, Bologna 1990, p. 12.

replicazione della vita, e l'antispecismo, come pratica di decostruzione di quella "macchina antropocentrica" che riproduce il mondo diviso gerarchicamente in sfruttati e sfruttatori. Se il "gioco" del cinema è quello di ripetere il mondo nella differenza, trasformandolo e modificandolo, allora il suo futuro dipenderà dal grado di conflittualità che saprà ingaggiare con il suo antagonista storico: l'*eterno ritorno* dell'identico promosso dalla società dello spettacolo. Come l'antispecismo politico allestisce una cassetta degli attrezzi per demistificare la verità dei poteri che umanizzano il mondo, coniugando l'elaborazione teorica sulla questione animale con le pratiche di denuncia dello sfruttamento, così il cinema della differenza – che contiene gradi di somiglianza – dovrebbe cercare di rimettere in discussione la sua originaria predisposizione all'addomesticamento dello sguardo, avvalendosi anche di quelle pratiche sovversive che hanno contribuito a una riformulazione, non storicizzabile, dell'arte cinematografica.

Dagli esperimenti avanguardistici sulle immagini risalenti ai primi del Novecento alle "pretese" autoriali dei *filmmaker* degli anni '60, dall'underground americano delle varie *factory* ai cine-occhi prodotti dalla rivoluzione, dai film militanti espressione del movimento italiano del '77 agli ibridi espressivi contemporanei, il cinema che (ri)pensa se stesso e il mondo ha sempre cercato questa via di fuga dall'assertività della prospettiva unica e omologante, ha sempre cercato una possibilità che fosse alternativa alla produzione seriale di quelle *passioni tristi* che hanno lo scopo di colonizzare l'immaginario collettivo. Arginare l'egemonia del cinema nato sui *set* e per i *set* dei grandi *studios*, che asseconda le dinamiche di governamentalità del capitalismo, è il compito che si prefigge il cinema eterodosso e il suo ruolo nella società.

Quella che Debord definisce come «questa enorme positività indiscutibile e inaccessibile»²³, alludendo alla società dello spettacolo, è la dimensione illusoria propria dell'industria cinematografica in cui egemone risulta essere il regime della trasparenza ottica e i suoi effetti di verità normativa. Se non esiste altra realtà se non quella degli schermi, allora non esiste neppure la possibilità di considerare i propri limiti di spettatore. È per questo che oltre lo schermo gli animali non esistono. Hollywood nasce con questi presupposti, assecondando le esigenze di capitalizzare l'accumulo di ricchezza dei grandi allevatori del Nord e dei latifondisti del Sud, entrambi cresciuti sul genocidio delle popolazioni originarie e sulla forza lavoro schiavizzata. Il *manifesto* che propagandava la supremazia bianca,

23 *Ibidem*.

proprietaria, paternalista e razzista è *Nascita di una nazione*²⁴, film che contribuirà, nella costruzione dell'*altro* come potenziale nemico, all'edificazione dell'impalcatura su cui verranno erette le egemoniche mura della Babele hollywoodiana.

L'antispecismo politico sviluppato da Filippi ha molti punti di convergenza con la "filosofia" in divenire di Deleuze, innanzitutto nel tentativo di rinnovare l'elaborazione teorica in chiave "pop", cioè cercando un continuo confronto con i vari ambiti delle istanze espressive e con il mondo delle immagini. È proprio nel *percepto* che possiamo trovare la sintesi tra antispecismo, cinema e "filosofare". L'*immagine affezione*, senza entrare nel merito speculativo della questione messa in campo, è il *concetto* del cinema. Il pensiero del comune, che qualifica l'antispecismo di Filippi come relazione e concatenamento, allude alla possibilità – possibilità intesa come decisivo cambio di prospettiva e processo di liberazione (della mente, direbbe Fassbinder) e non come introiezione dell'ideologia liberista di superamento dei limiti biologici in cui il possibile diventa l'imperativo a cui conformarsi nella guerra concorrenziale con l'altro – di una vita sensuale che

ricosce la potenza sovversiva e gioiosa della finitudine, della vulnerabilità e dell'inoperosità che percorre la faglia impersonale e transpersonale della vita per cui si vive²⁵.

E se lo specismo, come «amalgama distruttivo di ideologie giustificazioniste e di dispositivi di smembramento dei corpi»²⁶, ha come obiettivo quello di un'«incessante produzione di "carne" da consumare o da mettere al lavoro»²⁷, scopo dell'antispecismo – e del cinema (militante? della differenza? come potremmo chiamarlo?) – dovrebbe allora essere quello di sottrarre l'immagine della carne alla merce, alla sineddoche, e tradurla in *carne del mondo*²⁸, in processo di *corpeazione*. Il mondo, la sua *carne* manifesta, non solo è *visibile* ma soprattutto è *percepibile* attraverso un processo chiasmatico in cui relazioni energetiche, flussi di vita in divenire, movimenti intensivi (ancora una volta l'*immagine-movimento*, l'*immagine-tempo*, il cinema) scandiscono l'esistenza umana e non umana. In *Re*

24 David Wark Griffith, *Birth of a Nation*, USA 1915.

25 Massimo Filippi, *Questioni di specie*, elèuthera, Milano 2017, p. 103.

26 *Ibidem*, p. 101.

27 *Ibidem*, p. 102.

28 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

della terra selvaggia²⁹, la carne del mondo è la lezione che l'educatrice impartisce ai suoi piccoli alunni dopo che il mondo come lo conosciamo è finito. In questa situazione liminare in cui il selvaggio microcosmo post-apocalittico abitato da sopravvissuti umani e non umani fa da sfondo alle avventure di una novella *Huckleberry Finn*, il mondo si riprende la sua carne e sbaraglia la struttura teocentrica e antropocentrica su cui è stato edificato il visibile, ritornando a essere *creaturale*.

Acampora fornisce un ulteriore tassello sull'intreccio uomo-animalità-cinema. Se, infatti, immaginassimo l'*habitat* umano come *territorio* culturale di incontro con gli altri animali e per questo in continua ridefinizione, nelle pratiche estetiche e nelle tecniche estatiche di cui parla il filosofo americano potrebbe rientrare anche il cinema che incoraggia «l'esplorazione di altri mondi di vita non umani» e rivitalizza «continuamente la nostra residenza culturale trasgredendone e ridefinendone i confini»³⁰. Il cinema, allora, potrebbe rivelarsi uno strumento immaginativo per oltrepassare le barriere di "specie". Del resto, come afferma Acampora, «l'immaginario gioca un ruolo *essenziale* nello sviluppo propriamente filosofico delle idee»³¹. E se interpretassimo il cinema come luogo *climatico* – il *climax* coincide con il momento saliente del film, la sua *scena madre* – analogamente alla figura del *parco* urbano, esempio di campo percettivo interrelazionale a cui fa riferimento Acampora, potremmo addirittura pensare a un ribaltamento prospettico in cui non solo uomo-vede-animale ma animale-vede-uomo³².

Esiste un cinema antispecista?

Questa domanda è probabilmente oziosa non solo perché esistono pochissimi esempi di cinema dichiaratamente antispecista, ma soprattutto in relazione al tentativo di produrre immagini politiche.

Per quanto riguarda gli esempi "dichiarati" di cinema antispecista, essi si riducono, almeno per quanto ne so, a *Earthlings*³³, *Dominion*³⁴, *Gorge*,

29 Ben Zeitlin, *Beasts of Southern Wild*, USA 2012.

30 R.R. Acampora, *Fenomenologia della compassione*, cit., p. 50.

31 *Ibidem*, p. 84.

32 A questo proposito, cfr. Jan Van Ijken, *Facing Animals*, Olanda 2012, film che intende "documentare" lo sguardo reversibile tra umano e animale.

33 Shaun Monson, *Earthlings*, USA 2005.

34 Chris Delforce, *Dominion*, Australia 2018.

*coeur, ventre*³⁵ e *Unity*³⁶. Se *Earthlings*, *Dominion* e *Unity* sono veri e propri manifesti antispecisti in cui la propaganda gioca un ruolo preponderante, *Gorge, coeur, ventre* è un *docu-fiction* molto interessante che, denunciando l'*architettura* dello sfruttamento animale attraverso gli occhi di un ragazzino che per mestiere fa il guardiano di un mattatoio e quelli del suo cane, riesce a creare un perturbante *feedback* tra lo sguardo dello spettatore e gli sguardi terrorizzati e interrogativi degli animali destinati al macello.

Senza entrare nello specifico dei due film a tesi di Shaun Monson, mi limito a sottolineare che lo stile, la struttura e la lingua nel film propagandistico³⁷ contribuiscono a configurare una realtà per accumulo affermativo di materiale senza mai provare ad argomentare ciò che viene mostrato. Soprattutto *Earthlings* e *Unity*, con il loro massiccio uso di immagini di repertorio che sintetizzano schematicamente lo spettro – spettacolare, violento e discriminatorio – dello sfruttamento animale, in particolar modo per quanto riguarda l'eccidio nei mattatoi, producono spesso in chi guarda un effetto di inibizione e di rifiuto. Inoltre il massiccio ricorso a dati, numeri, cifre, come indici di veridicità e di evidenza, finiscono con rendere effettuale e immodificabile proprio lo stato di cose che si vorrebbe cambiare, con il risultato, non secondario, di relegare queste "specie" animali nella "riserva" della docilità ed essere tutt'al più percepite come vittime designate. Il disagio che questi film provocano in molti spettatori non è dato solo dalle vette che l'umano riesce a raggiungere nelle pratiche violente di sfruttamento, ma anche e soprattutto dalla spietatezza nei confronti dello stesso spettatore. Del resto le due tecniche propagandistiche del *niente* e del *troppo* cui fa riferimento Didi-Huberman – «*Distuggere e moltiplicare* sono i due modi per rendere invisibile un'immagine: con il niente, con il troppo»³⁸ – finiscono per *bruciare* l'attenzione critica dello spettatore.

Per concludere vorrei segnalare tre modalità di un fare cinema che più

35 Maud Alpi, *Gorge, coeur, ventre*, Francia 2016.

36 S. Monson, *Unity*, USA 2013.

37 Vorrei sottolineare come il cinema di propaganda – connaturato alla comunicazione del regime nazista – non vada confuso con l'agit-prop. L'attivismo politico sovietico infatti (che ha avuto la sua massima manifestazione soprattutto in ambito teatrale e cinematografico) concepiva la sua "propaganda" come una forma diretta di agire espressivo che oltre a sensibilizzare le masse doveva coinvolgere lo spettatore in una forma di presa di coscienza che revocasse in questione innanzitutto le procedure e la codificazione della messa in scena e della rappresentazione "realistica". Del resto, è evidente la differenza tra un film d'avanguardia come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) o le opere deteatralizzate di Majakovskij e Mejerchol'd e un'operazione di pura propaganda come *L'ebreo errante* di Fritz Hippler (1940), in cui il regime nazista proclama la sua verità razzista senza nessun pensiero critico da elaborare.

38 Georges Didi-Huberman, «L'immagine brucia», in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 257.

si potrebbe avvicinare alla critica decostruttiva dell'antispecismo politico: il cinema fanta-etologico di Jean Painlevé, il cinema militante di Alberto Grifi e il cinema della relazione o della prossimità di Fernand Deligny. Ognuna di queste personalità è difficilmente etichettabile in quanto costoro, più che registi o cineasti, sono dei veri e propri operatori culturali di *situazioni*.

Documentare gli animali, o la vita degli animali come pretende certa etologia, è una missione impossibile. Jean Painlevé si rende conto che la presunzione scientifica di "catturare" – *to shot* – l'immagine dell'animale, di "filmarlo", è pura finzione. Egli infatti si limita a filmare il divenire animale, cioè a filmare il processo biologico dove sparisce il soggetto-oggetto della visione. Il cineasta scientifico francese non filma animali, semmai filma l'idea di animale, la sua nuda vita protoplasmatica, embrionale. Le sue bizzarre e paradossali *forme di vita* assomigliano a nuvole, a cristalli, a minerali, rimettendo così in discussione ogni divisione tassonomica della vita. Non è allora un caso che il commento di *Le sang des bêtes*³⁹ venga affidato da Franju alla voce fuoricampo di Painlevé. Come il film di Franju è un finto documentario (finto non perché le immagini dell'eccidio degli animali nel macello parigino non siano autentiche ma, in quanto montate, sonorizzate e commentate assurgono a una straniante dimensione poetica e surreale) così i film di Painlevé sono finti documentari scientifici.

Se c'è una qualità che accomuna Grifi e il cinema sperimentale italiano degli anni '70 con le pratiche di documentazione dell'attivismo animalista e antispecista questa consiste nella manifesta volontà di riappropriarsi dei mezzi di riproduzione della realtà: ieri la videocamera, oggi le leggerissime ed economiche tecnologie digitali. La democratizzazione degli strumenti audiovisivi a disposizione del movimento studentesco e del proletariato giovanile rappresentava una potenziale sovversione della funzionalità – domestica e privata – a cui questi neo-dispositivi erano destinati, così che, sottratti alle logiche del tempo libero "donato" dai padroni del mercato, potessero diventare strumenti di controinformazione politica e di documentazione dello sfruttamento della società capitalista. Come scrive il semiologo francese Philippe Dubois:

Video è anche un verbo coniugato: è la prima persona singolare dell'indicativo presente del verbo vedere. In altre parole, video è l'atto dello sguardo nel suo costituirsi, compendosi qui e ora (un processo), un agente all'opera (un soggetto) e un adeguamento temporale al presente storico (io vedo, è

in diretta, non è io ho visto – la foto passatista – né io credo di vedere – il cinema illusionista – né potrei vedere – l'immagine virtuale, utopista) video è un'immagine-atto⁴⁰.

Scopo di Grifi è stato sempre quello della gestione delle immagini politiche prodotte dal movimento del proletariato giovanile e della classe operaia. Insomma, l'idea era, ancora una volta, di produrre immagini di vita, in tutta la loro forza straordinaria. L'aggettivo sperimentale, con cui si è soliti etichettare il cinema di Grifi va inteso

nella sua accezione scientifica, cioè di studio dei fenomeni naturali basato sull'osservazione e sulla provocazione dei fenomeni stessi per studiare e valutare le modalità e le qualità del loro accadere. In altre parole, la vita e le forme di rappresentazione che tentano di farsene carico, colte nel particolare quanto cruciale momento storico in cui una nuova tecnologia dell'immagine si impone su quella che l'ha preceduta⁴¹.

Nella video-intervista *Grifi spiegato ai bambini – il mattatoio su internet*⁴² l'artista romano, oltre a cogliere le potenzialità di diffusione orizzontale delle nuove tecnologie digitali, pur se "stretto" nelle griglie dell'inchiesta (radiofonica) sulla macellazione degli animali da reddito in alcuni mattatoi dell'Italia centrale, sembra evocare continuamente il rapporto con le forme di vita, non solo umane, che rappresentano il controcanto "carnale", e quindi eversivo, del mondo alienato del lavoro e del consumo. A differenza di Monson, Grifi evita il *niente* significativo e il *troppo* espositivo, sostituendo l'*horror vacui* della visione con il suono dell'irrappresentabile, dell'inconcepibile. Grifi usa il "fuori campo" come testimone di una presenza inquietante: il rumore della fabbrica di smembramento animale in cui gli attori dello sfruttamento costituiscono, al pari degli ingranaggi della macchina che smonta e rimonta, le parti essenziali del ciclo capitalista di produzione e consumo. Se per Monson a essere sfruttati sono gli animali perché animali, per Grifi essi sono animali proprio perché sfruttati.

E se Grifi opta per il fuori campo, Deligny sceglie il silenzio. I suoi esperimenti cinematografici sono un mezzo per innescare un processo di

40 Philippe Dubois, «Video e scrittura elettronica. La questione estetica», in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubettino, Catanzaro 1999, p. 18.

41 Annamaria Licciardello, «Sul cinema di Alberto Grifi», in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 158.

42 Cfr. Emilio Maggio, «La verifica incerta. Luoghi (comuni) dello sfruttamento e spazi (in comuni) di resistenza. Il cinema ex-sperimentale di Alberto Grifi», in «Liberazioni», n. 35, inverno 2018.

39 George Franju, *Le sang des bêtes*, Francia 1949.

acquisizione di *competenze* comunicative in grado di *orientare* l'affettività di soggetti neuro-diversi. I ragazzi autistici di cui Deligny si prende "cura", apparentemente tagliati fuori dalle consuetudini che articolano le forme espressive e il linguaggio normali e normati, hanno così la possibilità di ricostruirsi un *mondo associato*, un ambiente "naturalmente" mediato dalla tecnologia, per seguire il pensiero di Simondon⁴³.

Deligny nelle sue testimonianze cinematografiche sviluppa un ambiente adeguatamente associato, tale da produrre e orientare una sensibilità tecnoestetica nei ragazzi affetti da autismo. Le *marche* che inscrivono il territorio in cui vengono girati i suoi film sono rappresentate dalla macchina da presa, a disposizione sia degli operatori sociali sia dei ragazzi, e dagli attrezzi di uso quotidiano, gli artefatti con cui prolungare la sensibilità estetica umana che si trovano in un determinato microcosmo vissuto come territorio percettivo. La correlazione, senza cadere nel rischio di "animizzare" il comportamento di umani neuro-diversi, è con l'*ambientalismo* del biologo von Uexküll, il quale all'inizio del Novecento rivoluzionò la nozione di ambiente fino ad allora associata a contesti storico-culturali propriamente umani. Le *marche di percezione* che ogni forma di vita si ritaglia nella costruzione del proprio ambiente somigliano alla relazione tra spazio e movimento che Deligny provoca nei ragazzi.

A questo punto possiamo spingerci anche oltre e azzardare l'analogia tra le tesi di Uexküll, per cui l'umano ha la prerogativa di affrontare l'ambiente in cui vive individualmente, e il processo di individuazione con cui Simondon stabilisce che l'individuo (umano) non può mai essere inteso come entità definita e determinata, essendo sempre aperto a continui processi di individuazione che si danno in simbiosi con il suo ambiente. La *creazione di circostanze*, come Deligny definisce le sue opere⁴⁴, permette di realizzare un ambiente espanso, una rete in cui sperimentare il potente suono del silenzio come modalità comunicativa inedita e piacevolissima proprio perché aliena dalla lingua ufficiale. Il suo interesse per il cinema non è dettato tanto dalla volontà di documentare una situazione di disagio sociale e psichico, quanto dal potenziale pedagogico – inteso come strumento di presa di coscienza e di attualizzazione del desiderio – di un ambiente adeguatamente associato, in cui gli attori in *campo* non sono portatori di *handicap* bensì portatori di *gesti minori, moindre gest*.

Questi ragazzi, considerati irrecuperabili dalle loro famiglie e dalla

società civile, non corrispondono alle attese della comunicazione ufficiale e del comportamento comune basati sulla discorsività razionale e sonora. Il mutismo, fonte di turbamento per quanto riguarda le normali attività relazionali della società moderna, diventa una possibilità di comunicazione non mediata dalle convenzioni. In altri termini, scopo di Deligny è rendere i ragazzi che fanno un uso limitato del linguaggio parlato e che non praticano quello scritto autosufficienti e capaci di articolare il loro rapporto con il mondo attraverso le immagini. Le immagini cosiddette tecniche possono infatti produrre processi di individuazione inediti. La neurodiversità e le tecnologie della comunicazione audiovisiva, soprattutto oggi con il loro livellamento in senso orizzontale, possono fornirci elementi per una condizione esistenziale aliena dalle forme con cui siamo abituati a pensare la relazione intra e interumana.

Le *lignes d'erre*, le linee di erranza, che Deligny usa per cartografare il territorio dove sperimentare una produzione di immagini-gesti, sono le *tracce* di quello che Deleuze individua nella dialettica tra differenza e ripetizione⁴⁵. La ripetizione del gesto è generatrice di corpo e insieme di superfici sensibili, di campi di forza. Il silenzio di questi bambini senza storia non rappresenta un segreto da scoprire né tanto meno un caso da analizzare, un mistero da sciogliere, quanto l'emersione della forza dell'imprevisto. Il paesaggio, l'ambiente mediale in cui si opera, come suggerisce Agamben⁴⁶, diventa uno stadio ulteriore rispetto all'ambiente umano e animale. Chi contempla il paesaggio, come fanno i bambini di Deligny, non rientra infatti né nella categoria dell'animale né in quella dell'umano, perché il suo guardare, il suo agire è sostanzialmente disinteressato. Messo a confronto con il *fare* degli adulti, il *gesto* del bambino autistico rappresenta il movimento spontaneo dentro uno spazio condiviso. L'*agire* diviene interrogazione antropologica sullo statuto del *fare*. Nell'autismo il gesto del corpo è immagine nella sua integralità, forza negata sia dalla parola sia dallo sguardo che giudicano.

Nel meta film *Film*⁴⁷, Buster Keaton è sconvolto dall'idea di poter essere guardato. La durata e lo svolgimento del *film* coincidono con il tentativo del grande attore *muto* di sottrarsi alla visione degli animali domestici nella spoglia stanza in cui passa le sue giornate. Ma lo sguardo degli animali è in fondo lo sguardo del regista stesso. Le immagini tecniche non scaturiscono tanto da un processo ottico, quanto da un processo biologico. La

43 Gilbert Simondon, *Sulla tecno-estetica*, trad. it. di E. Binda, Mimesis, Milano 2014.

44 Mi limito a citare le due più importanti: *Le moindre gest*, Francia 1963, che racconta la fuga di due adolescenti autistici da un ospedale psichiatrico e *Ce gamin, là*, Francia 1967, in cui Deligny documenta il suo incontro con Jean-Marie, ragazzo totalmente chiuso a ogni tipo di relazione e muto.

45 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997.

46 Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2015.

47 Samuel Beckett e Alan Schneider, *Film*, USA 1964.

riproduzione cinematografica apparenta la genesi delle immagini tecniche al processo biologico di perpetuazione della specie e il cinema diventa così la registrazione audiovisuale della memoria della specie – *l'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrime*⁴⁸. In *Io e la scimmia*⁴⁹, Keaton, cineoperatore al servizio di una grossa *major* (la MGM), abbandona momentaneamente la cinepresa per salvare la ragazza di cui è innamorato che è in procinto di annegare. La sequenza viene però ripresa da una scimmia che, sostituendosi al regista, filma l'accaduto in tempo reale e senza infingimenti. La registrazione del salvataggio da parte della scimmia avviene sotto l'occhio di quella che viene considerata la nostra bestia archetipica:

La scimmia realizza il massimo dell'impassibilità (non sapendo quel che fa, non reagisce agli eventi che filma), ma non per questo si muove in una sfera ormai aliena rispetto all'uomo. Semmai fa emergere ragioni per così dire primigenie. Le scimmie non sono l'emblema della possibilità di imitare un gesto, di copiarlo, di replicarlo? La scimmia di Luke [*Keaton*] non solo replica l'azione del suo proprietario, ma replica un'azione che consente di replicare il mondo⁵⁰.

48 Albero Grifi, *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrime*, Italia 1965-1970.

49 Edward Sedgwick, *The cameraman*, USA 1928.

50 F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 151.

Silvia Gelmini

La macellazione degli animali al cinema (II) *Novecento (1976) e la morte nella stalla*

Ma vive in lui ancora la bramosia
Del monello di campagna.
Ad ogni mucca sull'insegna di macelleria
Da lontano fa un inchino.
E incontrando i cocchieri in piazza,
ricorda l'odore del letame dei campi nativi,
Ed è pronto a reggere la coda d'ogni cavallo,
come fosse uno strascico nuziale.
Sergej Aleksandrovič Esenin, *Confessione di un teppista*.

Novecento di Bernardo Bertolucci (1941-2018) è un grande affresco cinematografico che attraversa molti decenni di storia dell'Italia. Il film, diviso in due atti di circa tre ore ciascuno e girato tra il 1974 e il 1975 in gran parte in Emilia-Romagna, racconta le vite incrociate del “bastardo” Olmo Dalcò (Gérard Depardieu), di famiglia contadina e futuro socialista, e dell'aristocratico Alfredo Berlinghieri (Robert De Niro) nella prima metà del XX secolo:

Volevo raccontare la storia di due bambini che nascono nello stesso giorno all'inizio dell'anno 1900 e che percorrono assieme la prima metà del secolo, vicini, ma separati dalla distanza che divide la casa dei padroni da quella dei contadini¹.

Olmo, bambino inquieto e “selvatico”, appartiene alla famiglia patriarcale guidata da Leo Dalcò (Sterling Hayden), mentre al piccolo Alfredo è dato il nome del nonno, il ricco capostipite Berlinghieri (Burt Lancaster), padrone delle campagne in cui lavora la stirpe dei Dalcò. Sullo sfondo, l'ascesa del fascismo, le lotte comuniste, la città di Parma, il lavoro e il riposo delle famiglie contadine, la campagna dell'Emilia-Romagna: «È un film

1 Bernardo Bertolucci, *Mon obsession magnifique. Écrits, souvenirs, interventions 1962-2010*, Seuil, Parigi 2014, p. 91.

che nasce soprattutto dal ritorno alle terre dove ho vissuto, quasi in sogno, la mia infanzia e la mia adolescenza»².

Nella sua opera monografica su Bernardo Bertolucci, Giuseppina Sapio, docente all'Università Jean Jaurès di Tolosa, riflette sul rapporto tra il regista e la campagna della sua infanzia, sulla sua reazione a quei riti contadini che erano indissolubilmente legati alla sessualità e alla morte:

La campagna era per il giovane Bertolucci uno spazio in cui liberare ogni istinto e imbarazzo, spazio metaforicamente sostituito, più tardi, dal cinema, in cui il regista crea una riserva di miti personali ereditati dalla campagna [...]. Attento ai riti della monta o della macellazione, crudeli ed eccitanti allo stesso tempo, il cineasta inietta al suo cinema il ritmo suscitato dalla visione di queste scene: si tratta del ritmo del suo respiro, dei battiti del suo cuore, dell'eccitazione sessuale³.

In *Novecento*, matrimoni, balli paesani e altri riti costituiscono lo sfondo in cui si consuma l'atto sessuale. I prati di campagna vengono usati come terreno di accoppiamento, stalle e cascine diventano un nascondiglio per i pedofili. L'atto sessuale è quasi sempre accompagnato dalla morte o dalla malattia.

In una scena chiave dell'*Atto primo*, il vecchio Alfredo Berlinghieri assiste a una festa paesana, dove «i giovani ballano, si abbracciano, e prima di sera fanno l'amore». Poco distante dal ballo, Alfredo nota una ragazzina adolescente di famiglia contadina, Irma, che «cammina sempre scalza» e che lo chiama «Signor padrone». Da lei si fa accompagnare nella grande stalla del podere, dove le chiede di mungere una mucca, anche se «non è ora di mungere». Alfredo, per il quale l'impotenza sessuale equivale alla morte, cerca di eccitarsi guardando la gonna sollevata, le gambe nude e i piedi della bambina che pestano il latte e la merda sul pavimento della stalla, finché non le ordina d'infilare una mano nei suoi pantaloni («Signor Alfredo, nessuno può mungere un toro»). Dopo averle detto di tornarsene a ballare, il vecchio «slega tutte le vacche» della stalla e si impicca.

In due scene del film, gli adolescenti Olmo e Alfredo sperimentano la propria sessualità masturbandosi in un prato («Inculo la terra», dice Olmo al compagno che chiede spiegazioni). Nella seconda sequenza, i due bambini si eccitano in mezzo a un campo di fieno, senza rendersi conto che poco

lontano, appoggiato a un tronco, il vecchio Leo Dalcò sta morendo. La scena di sesso tra Olmo, Alfredo (ormai adulti) e la giovane Neve si conclude bruscamente a causa di una violenta crisi epilettica di quest'ultima. Con la morte si conclude anche il parto di Anita (Stefania Sandrelli), compagna di Olmo. Infine, durante i lunghi festeggiamenti del matrimonio tra il giovane Alfredo e la bellissima e tormentata Ada, un bambino di famiglia nobile, Patrizio, subisce violenza sessuale da parte di Attila (Donald Sutherland), intendente della famiglia Berlinghieri, e della sua amante Regina (Laura Betti). Poco dopo, Attila uccide il bambino e la giornata di festa si chiude con la scoperta macabra del corpo di Patrizio in un capanno della proprietà.

In *Novecento*, gli umani sono frequentemente paragonati – perlopiù in chiave negativa – agli animali. Come abbiamo visto, la piccola Irma deve “mungere il toro”, ossia l'anziano Alfredo Berlinghieri, poco prima che quest'ultimo metta fine ai suoi giorni. Poco prima della fine dell'*Atto primo*, l'intendente Attila ammazza un gatto per mostrare ai suoi camerati fascisti come ci si debba comportare con i comunisti, paragonando nel suo monologo gli umani ai gatti, alcuni dei quali sono «malati di comunismo»:

Sentite: il comunismo è furbo. Fa leva sui vostri sentimenti, come fa questo bel gattino, che vi frega proprio sui sentimenti. Il comunismo è un'epidemia [...]. Facciamo finta che questo gatto abbia il comunismo. Voi non dovete preoccuparvi per lui. Gli occhi fissi su questo gatto voi dovete dirvi: quello non è un bel gattino, quello è un comunista. E dovete distruggerlo.

Inoltre, la lunga sequenza della morte del maiale nell'*Atto secondo* può essere collegata al trattamento riservato più tardi ai “porci”, che sono proprio Attila e la sua amante Regina.

La morte del maiale

Non è la prima volta che Bertolucci filma l'uccisione di un maiale. Invitato a parlare di *Novecento*, il regista racconta al giornalista Beppe Sebaste:

La prima cosa che mi viene in mente [...] è il salame. Cioè l'uccisione del maiale, rito pagano che avveniva ogni anno durante i miei primi dodici anni passati in campagna vicino a Parma. C'erano due riti per me fondamentali, che aspettavo ogni anno con trepidazione: la morte del maiale e la trebbiatura. Entrambi sono in *Novecento*. Il mio secondo piccolo film, girato a sedici anni

² *Ibidem*, p. 86.

³ Giuseppina Sapio, *Le cinéma de Bernardo Bertolucci. De Parme à l'ailleurs, carnet de voyage d'un cinéaste nostalgique*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken 2011, p. 13.

(e naturalmente a 16 mm), si chiamava *La morte del maiale* (1956, N.d.R.). Avevo filmato quegli strani uomini che arrivavano in bicicletta coi loro tabbarri neri, e grandi borse da cui sbucavano dei coltellacci. Issarono tre pali creando una forca, poi entrarono nel porcile tenendo dietro la schiena l'arma con cui avrebbero ucciso il maiale (da noi si usava un anello a punteruolo, il coradòr, che il norcino gli infila nel cuore). Appena i norcini entrarono nel porcile i maiali si misero a urlare disperatamente: avevano intuito che non era il contadino che dava loro da mangiare. Il norcino, forse per l'emozione della cinepresa, sbagliò la mira, il maiale riuscì a divincolarsi e corse per l'aia piena di mele lasciando un filo di sangue sulla neve. Per fortuna il film era in bianco e nero, quindi meno truce. Poi c'era la trebbiatura, cerimonia meno pagana ma straordinariamente gioiosa: il rumore del trattore, le nuvole dello strame che volavano per aria. Io, figlio dei padroni, riuscivo a mimetizzarmi con la numerosissima famiglia dei nostri contadini, che davano anche a me qualche compito»⁴.

In *Novecento*, l'uccisione del maiale è filmata da vicino e descritta nei minimi dettagli. I gesti di Olmo, diventato *norcino*, ripercorrono fedelmente i ricordi di Bertolucci sulla "festa al maiale", rito paesano paragonato a una «fatica d'Ercole contadina»⁵. Come nella sequenza della morte del maiale nell'Uomo che verrà, analizzata nello scorso numero della rivista, anche in *Novecento* alla scena assistono dei bambini e delle bambine. Olmo aspetta che i contadini abbiano fatto uscire l'animale dalla stalla. «L'animale urla e si dibatte disperatamente»⁶ in una «lotta crudele che dura da secoli»⁷. Quando il maiale è stato ammazzato, una bambina «di circa otto anni»⁸ arriva correndo, con in mano una bottiglia di vino, dicendo che «pochi sanno ammazzare bene come il mio papà». Si tratta di Anita, la figlia di Olmo, che lui mette a sedere sul corpo del maiale. Nicoletta Scappi aveva sei anni all'epoca, e in un'intervista rilasciata molti anni dopo a Serena Arbizzi ricorda:

Quando Olmo uccise il maiale seguendo il rituale che si osserva per ottenere i salumi, mi prese in braccio e poi mi fece sedere sopra l'animale morto [...].

4 Beppe Sebaste, «*Novecento*. Parola di Bertolucci: «Tutto è partito dal "rito del maiale"», in Repubblica.it, 18 giugno 2006.

5 Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci e Giuseppe Bertolucci, *Sceneggiatura di Novecento Atto secondo*, Einaudi, Torino 1976, p. 45.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

Ricordo ancora quella scena cruenta e non è stato facile convincermi a girare, con tutta quella gente intorno...»⁹.

Un capitolo della monografia di Sapio su Bertolucci è dedicato allo "charme" dei macelli:

Nel caso di Bertolucci, si parte da una scena di macellazione, di morte insomma, che diventa, passando attraverso il filtro della cultura contadina, un inno alla vita perché il maiale rappresenta una ricchezza per i piccoli villaggi di campagna. La macellazione del maiale simboleggia anche, per i giovani che la guardano, la scoperta palpabile dell'esistenza: la morte, la sofferenza, il sangue sono passaggi obbligati per essere iniziati ai misteri della vita¹⁰.

E lo stesso regista dichiara nel corso di un'intervista:

Non possiamo parlare di cultura contadina se non parliamo anche di quel rito contadino che è la morte del maiale. Gli occhi febbrili dei bambini vedono il sangue mescolarsi al fango e alla neve, in mezzo ai vapori che escono dalla grossa pentola in cui si gettano i primi ciccioli: non si può ignorare questa ferocia¹¹.

In *Novecento – Atto II*, una volta finita la guerra, Attila e Regina cercano di fuggire dalla campagna e «dai socialisti». La coppia, che Bertolucci ha definito «*animal killer*»¹², viene catturata e imprigionata nella stalla dei maiali. Attila e Regina sono fascisti, e tutti i fascisti sono "porci" (Regina: «Non lo vedi, sta morendo come un maiale. Aiutalo in nome dell'umanità»). La frase pronunciata gioiosamente da Anita bambina, «Pochi sanno ammazzare bene come il mio papà», acquista significato se analizzata alla luce dell'imprigionamento di Attila e Regina nella tana dei maiali. Olmo, coraggioso e ribelle oppositore di padroni e fascisti, è anche colui che è incaricato di ammazzare i maiali, ed è colui che «li ammazza meglio di tutti». Nel film gli oppressori condividono la stessa gabbia con gli oppressi, e – per una triste ironia – a questi ultimi sono paragonati.

9 Serena Arbizzi, «E poi Depardieu mi mise sul maiale appena ucciso», in gazzettadireggio.it, 24 maggio 2016.

10 G. Sapio, *Le cinéma de Bernardo Bertolucci*, cit., p. 11.

11 *Bertolucci par Bertolucci. Entretiens avec Enzo Ungari et Donald Ranvaud*, Calmann-Lévy, Parigi 1987, p. 13.

12 B. Bertolucci, *Mon obsession magnifique*, cit., p. 83.

Eugene Thacker, filosofo e docente presso The New School di New York, è autore di vari saggi tra cui *After Life* e la trilogia *Horror of Philosophy*, di cui è stata recentemente tradotta una parte in italiano (*Tra le ceneri di questo pianeta*, Nero 2019).