

“

La vita è un movimento materiale e corporale, azione imperfetta e sregolata per essenza; io mi ingegno a servirla assecondandola.

– Michel de Montaigne

”



Giusto per te



Ursula Bandless



Freschezza

I PEZZI MIGLIORI



LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA

estate 2020

41



Gusto unico



la Tradizione

Carne da macello



Qualità



PEZZI UNICI

A. LANFRANCHI Linee di fuga su cinema, antropocentrismo e antispecismo **A. MUNFORTE** Per un'ontologia antispecista **G. LOSI** Heidi tra neoliberisti e fasciovegani. La disputa Cruciani-Vassallo nel fumetto *NaziVeganHeidi* di Don Alemanno e Boban Pesov **T. GUARIENTO** Hypedemiologia **A. G. GONZÁLEZ** Animali inappropriati/inappropriabili. Note sulle relazioni tra transfemminismi e antispecismi **M. FILIPPI, O. JURINOVICH E D. MAJOCCHI** La cinepresa di Laika. Intervista a Lisa Kremser e Levin Peter, regist* del docufilm *Space Dogs* (Austria e Germania, 2019) **E. MAGGIO** La liberazione animale è (un) sogno? **R. CODERMATZ** L'umanoide di Rorschach **L. MARTURANO** L'intero e le parti. Appello al femminismo **F. TIMETO** Il discorso della Presidente del Consiglio per la Fase 25: dare voce al governo che non c'è **S. GELMINI** La morte in diretta in *Benny's Video* di Michael Haneke



Pregio



6,00



Liberazioni

Trimestrale Anno XI n. 41 / Giugno 2020

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 Giugno 2020

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.eu - redazione.liberazioni@gmail.com

Abbonamenti

- Annuale (4 numeri): 20 €
- Annuale simpatizzante: 30 €
- Annuale sostenitore: a partire da 50 €

Abbonamenti per l'Europa

- Annuale (4 numeri):
* con invio trimestrale: 50 €
* con invio semestrale: 45 €
* invio annuale: 40 €
- Annuale sostenitore (4 numeri)
con invio trimestrale: a partire da 70 €

Per richieste e informazioni

redazione.liberazioni@gmail.com

Per i pagamenti:

- con bonifico bancario: **IBAN IT52V0760101600001009083229**

- con versamento su conto corrente postale: **ccp 1009083229**
intestato a "Associazione Culturale Liberazioni"

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

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 - 3807704447
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
Grado	CaVegan - tamarasandrin@virgilio.it - 3473080298
Marina di Carrara	Libreria Pianeta Fantasia - Via Rinchiosa, 36
Milano	Libreria Les Mots - Via Carmagnola 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 Tamu - Via Santa Chiara, 10/h Libreria Ubik di To. Mar. s.r.l. - Via B. Croce, 28
Padova	Circolo ARCI La luna nuova - Via Barbarigo, 12
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 mercolediExtraOrdinari@gmail.com - 3451122925
Trento	Biblioteca antispecista Rossana Fontanari - via del Suffragio, 13
Venezia	La Tecia Vegana - Calle dei Sechi Dorsoduro, 2104
Verona	Libre! - Interrato dell'Acqua Morta, 38 - libreverona@gmail.com 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

producono nelle fattorie: lotte isteriche di animali piumati prima della morte, che si strappano insensatamente le piume, zuffe, caos. Nel terrore della morte. Ciò nonostante il numero di polli abbattuti cresce [...].

Colto da un immenso disgusto, stupito di un simile massacro di cui fino a quel momento non aveva mai sentito parlare, né su cui aveva mai espresso un giudizio, [...] si sente ancora più a disagio quando in una visione rivede i piccoli pulcini vivi e color oro, usciti dall'uovo [...]. Pigolano e gli corrono incontro, come bambini. Per domandare la sua protezione.

Nei giornali che sfoglia, continuano a scorrere le immagini di allevamenti, non solo di polli e galline, ma anche di vitelli, di agnelli, di conigli. Dalle foto i vitelli guardano [...] con i loro occhi tondi. Lo guardano nell'oscurità. Solo il fotografo li ha illuminati, stesi sul cemento, una corda attorno al collo.

[...]

Fino a quel momento, come tanti milioni di persone, si era nutrito normalmente, mangiava in pace così come si respira, senza riflettere [...]. Mai aveva avuto né lo aveva sfiorato l'idea che si possano uccidere, per lui, tanti animali, che si possano, per lui, sgozzare tante creature di Dio, in modo così empio, selvaggio e cannibalesco.

Chino sulle immagini, all'improvviso pensa che queste creature siano mute e che la loro voce durante l'agonia non sia compresa da nessuno. Quanto sono varie! Agnelli, vitelli, galline, maiali: creature tutte diverse ma tutte uguali nella morte [...]. Per i vitelli, i maiali, gli agnelli, le pecore, non una parola. Si uccidono e si mangiano in ogni luogo della terra. Mai fino ad allora gli era venuto in mente di intraprendere una riflessione sulla carne rossa, sanguinante, degli animali.

Adesso, col pensiero, oltre ai cadaveri degli esseri umani, vede ammonticchiati uno sopra l'altro, i cadaveri degli animali a formare una specie di Kilimangiaro. Quanti agnelli, pecore, buoi, vitelli, conigli, caprioli, maiali? Sgozzati, sanguinanti, maleodoranti, finiti nel suo stomaco? E nel pianeta, quanti animali scuoiati, cotti, arrostiti?

Quell'orrore improvviso, quel disgusto [lo percepisce] da uomo sconvolto, come si fosse appena imbattuto in quella carne, sgozzata per lui, che cammina in una foresta andandole incontro, seguendo l'unico stretto sentiero sul bordo di un precipizio.

OFFICINA DELLA TEORIA

- 4 Alessandro Lanfranchi
Linee di fuga su cinema, antropocentrismo e antispecismo
- 14 Andrea Munforte
Per un'ontologia antispecista

TERRITORI DELLE PRATICHE

- 26 Giorgio Losi
Heidi tra neoliberisti e fasciovegani
La disputa Cruciani-Vassallo nel fumetto *NaziVeganHeidi* di Don Alemanno e Boban Pesov
- 42 Tommaso Guariento
Hypedemiologia
- 50 Anahí Gabriela González
Animali inappropriati/inappropriabili
Note sulle relazioni tra transfemminismi e antispecismi

TRACCE E ATTRAVERSAMENTI

- 60 Massimo Filippi, Ornella Jurinovich e Davide Majocchi
La cinepresa di Laika
Intervista a Lisa Kremser e Levin Peter, regist* del docufilm *Space Dogs* (Austria e Germania, 2019)
- 66 Emilio Maggio
La liberazione animale è (un) sogno?
- 73 Rodrigo Codermatz
L'umanoide di Rorschach
- 84 Luigia Marturano
L'intero e le parti. Appello al femminismo
- 89 Federica Timeto
Il discorso della Presidente del Consiglio per la Fase 25: dare voce al governo che non c'è
- 93 Silvia Gelmini
La morte in diretta in *Benny's Video* di Michael Haneke

Alessandro Lanfranchi

Linee di fuga su cinema, antropocentrismo e antispecismo

Chiedersi in che modo – nell'uomo – l'uomo è stato separato dal non uomo e l'animale dall'umano, è più urgente che prendere posizioni sulle grandi questioni, sui cosiddetti valori e diritti umani.

Giorgio Agamben, *L'aperto*

In un precedente saggio pubblicato su «Liberazioni»¹ ho suggerito l'opportunità di leggere la storia del cinema e del suo rapporto con l'animale attraverso due paradigmi tra loro connessi: quelli della traccia e dell'*immunitas*. Tali categorie critiche e interpretative possono fornire uno sguardo nuovo sulla storia e sull'ontologia del cinema. Fino ad adesso, infatti, gli studiosi hanno analizzato l'evoluzione e lo sviluppo del cinematografo seguendo differenti direttrici teoriche che potrebbero essere così riassunte: il punto di vista *tecnico-scientifico* ha permesso di comprendere il funzionamento degli strumenti che hanno reso possibili la ripresa e la proiezione di immagini in movimento; quello *sociologico-psicologico* ha consentito di indagare il valore delle immagini in relazione alle strutture dell'immaginario collettivo e individuale; quello *estetico* ha aiutato a comprendere gli elementi di continuità e di frattura che la nuova tecnica cinematografica ha introdotto nel sistema delle arti tradizionali; quello *storico* ha evidenziato come il cinema abbia sempre intrattenuto un doppio legame, fatto di reciproca influenza, con la politica e le strutture economiche²; infine, quello *semiologico* si concentra sulla composizione del linguaggio cinematografico nel suo duplice significato: da un lato, per mettere in luce le logiche di funzionamento di un film, è necessario analizzare il testo per giungere poi all'architettura complessiva su cui si fonda la struttura di un'opera filmica, dall'altro bisogna partire dai messaggi per arrivare ai codici (agli elementi

che costituiscono la grammatica del cinema)³.

Questi approcci teorici hanno ampliato in modo così significativo l'indagine attorno al cinematografico che, sin dagli anni '50, numerosi filosofi e critici come André Bazin, Siegfried Kracauer e Jean Mitry hanno coniato l'espressione *ontologia del cinema*. Dinnanzi al continuo proliferare di discorsi e interpretazioni, questi pensatori hanno cercato di mettere a fuoco l'ecceità del cinema, la sua essenza ultima, al di là delle possibili caratterizzazioni fenomeniche⁴. Lo sforzo teorico è stato eccezionale e le categorie interpretative elaborate in quegli anni, si pensi solamente al concetto del cinema come dispositivo dell'immaginario, continuano a influenzare il dibattito filosofico contemporaneo.

Tuttavia il pensiero sul cinema, nei suoi rizomatici mutamenti – di cui sopra si è proposta una cernita – sembra che abbia sempre tralasciato un campo d'indagine fondamentale: quello dell'animalità. L'animale non umano, sebbene sia stato rappresentato in differenti modi e sia una comparsa continua all'interno delle epoche, dei generi e degli stili cinematografici, è sempre stato ai margini della riflessione filosofica. In altre parole, i grandi critici e teorici del passato hanno dedicato pochissime riflessioni al ruolo che gli animali hanno rivestito nelle differenti pellicole e, nonostante François Truffaut nella prefazione al testo *Le cinéma de l'occupation et de la résistance* di Bazin abbia scritto quanto l'importante critico francese amasse gli animali e i film con gli animali⁵, sembra che il suo interesse fosse circoscritto alla pericolosa coabitazione tra animali e umani presente in numerosi set cinematografici o, tutt'al più, alla potenzialità antropomorfa del cinematografo. In ogni caso, la riflessione sull'animale di Bazin rimane molto circoscritta e il suo interesse sembra più l'esito di una fascinazione esotica verso qualcosa di perturbante piuttosto che un'accurata indagine critica sul ruolo che gli animali nonumani hanno svolto nel cinema⁶.

Questa esclusione dell'animale non umano dall'orizzonte teorico cinematografico risulta particolarmente significativa se messa in relazione

3 Cfr. Christian Metz, *Linguaggio e cinema*, trad. it. di A. Farassino, Bompiani, Milano 1977.

4 Le opere a cui faccio riferimento sono: André Bazin, *Che cos'è il cinema*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973; Siegfried Kracauer, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, trad. it. di P. Gobetti, Il Saggiatore, Milano 1962 e Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. 1 - Les structures*, Editions Universitaires, Parigi 1963.

5 Cfr. François Truffaut, «Préface», in A. Bazin (a cura di), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, U.G.E., Parigi, 1975, pp. 10-18.

6 Per essere precisi, negli ultimi anni, soprattutto nel mondo anglosassone, si stanno avanzando interessanti riletture postumane del pensiero di Bazin. Per chi volesse approfondire, cfr. Jennifer Fay, «Seeing/Loving Animals: André Bazin's Posthumanism», in «Journal of Visual Culture», vol. 7, n. 1, 2004, pp. 41-64; e Daniel Morgan, «Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics», in «Critical Inquiry», vol. 32, n. 3, 2006, pp. 443-481.

1 Alessandro Lanfranchi, «Note sulla traccia animale: cinema e immunizzazione», in «Liberazioni», vol. 40, 2020, pp. 58-60.

2 Cfr. Antonio Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano 2011.

alla questione antropocentrica. A differenza di quanto potrebbe apparire, il cinema ha sempre affrontato la triangolazione umano-sguardo-realtà in maniera problematica e, proprio a partire da questa messa in discussione, le teorie cinematografiche hanno di volta in volta enfatizzato uno dei tre vertici del triangolo. Ad esempio, il realismo di Kracauer ha visto nella fotogenia connaturata all'immagine cinematografica lo strumento per redimere la realtà fisica elevandola in modo spirituale e poetico; oppure, per citare la posizione antinomica, Jean-Louis Baudry, indagando gli effetti che le immagini producono sullo spettatore e la relativa illusione di realtà, ha elaborato la categoria di *spettatore trascendentale*. Secondo il teorico francese, la macchina da presa non rappresenta una finestra sulla realtà, bensì la interpreta in base a determinati canoni ideologici che assegnano allo spettatore uno sguardo privilegiato e dominante⁷. Queste teorie, benché rilevanti e fondamentali all'interno del panorama teorico cinematografico, rimangono impigliate nella rete antropocentrica, o meglio, non ne percepiscono il confine: la cornice generale nella quale operano è quella di un monismo visivo in cui il rapporto tra umano e mondo è indagato a partire dall'assoluta centralità del primo nei confronti del secondo. Lo sguardo che viene offerto da questi approcci è sempre unidirezionale: la realtà catturata dalla macchina da presa può certamente destabilizzare il soggetto, ma tale scossone agisce solamente nella cornice della costituzione identitaria umana. In altri termini, il dispositivo cinematografico si configura come luogo eterotopico di assoggettamento (del mondo, della realtà, degli altri viventi) che di rado ha rinunciato alla propria latente vocazione antropocentrica – tutt'al più ha contribuito a problematizzare l'identità antropica, lasciando intatto il paradigma di superiorità nei confronti dell'Altro.

A fronte di queste considerazioni, due domande sorgono spontanee: è davvero possibile teorizzare la presenza di un cinema non-antropocentrico? O ancora, esiste un cinema antispecista? Sebbene i due quesiti siano tra loro connessi, al primo interrogativo è forse possibile rispondere richiamandosi alle interessanti intuizioni del semiologo Christian Metz in *Cinema e psicanalisi*. In questo saggio, lo studioso francese rintraccia nel cinema la presenza di una dualità irriducibile: da un lato l'oggetto filmico stimola un numero assai maggiore di assi percettivi rispetto ad altri mezzi di espressione, rendendo così l'esperienza cinematografica un evento ricco e polimorfo; dall'altro, invece, si fonda sull'assenza costitutiva dell'oggetto rappresentato, poiché quanto viene mostrato sullo schermo è l'esito di

7 Cfr. Jean-Louis Baudry, *Effetti ideologici prodotti dall'apparato di base*, in *Id.*, *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, trad. it. di S. Arillotta, La Scuola, Brescia 2017.

una registrazione, di uno scarto immaginifico nei confronti della realtà:

Il film è insomma segnato da una doppia modalità paradossale, da una parte possiede un'insolita ricchezza percettiva, accompagnata però, d'altra parte, dai tratti dell'irrealtà e della privazione, insopprimibili perché tipici di ciò che rimane solo un riflesso. In termini ancora più asciutti: il cinema appare più percettivo se consideriamo la quantità dei registri sensoriali coinvolti, meno percettivo se ne osserviamo la qualità, concentrandoci sullo statuto dell'immagine⁸.

Facendo leva su questa caratteristica, che porta con sé tutta una serie di implicazioni radicali dal punto di vista del linguaggio e della percezione cinematografica, molti registi hanno abilmente giocato su questa assenza/presenza dell'immagine e del relativo legame con la realtà, producendo film che potremmo definire ibridi e interstiziali. Questi, infatti, non si collocano in nessuno dei due estremi, ma vagano in quello scarto fecondo composto al contempo da stimolazione percettiva e assenza di realtà.

I film d'archivio, ad esempio, tra i quali i *found-footage film*, sono lavori in cui il regista recupera e seleziona frammenti di opere realizzate parzialmente, abbandonate oppure rovinare, che vengono estrapolate dal loro contesto diegetico originario per essere montate, assemblate e messe in comunicazione dentro un nuovo spazio filmico. Questa strategia ha permesso ad autori come Oleg Kovalov di realizzare film archeologici nei quali, attraverso il montaggio di sequenze isolate, singole inquadrature e brani perduti, si sono ricostruite parti di film scomparsi. In altre occasioni, invece, i film d'archivio hanno permesso di abbattere la nozione di spettatore trascendente elaborata da Baudry in quanto hanno consentito un decentramento e uno spaesamento dello sguardo. In questo specifico caso, il materiale d'archivio viene manipolato, polarizzato, tagliato ed esasperato a tal punto che l'immagine audiovisiva non subisce solamente una decontestualizzazione totale rispetto all'opera originaria, ma si presenta come una rinnovata forma di *détournement* che destabilizza, e talvolta infrange, l'architettura normativa e antropocentrica dello sguardo. Ad esempio, in *Adieu au langage*, film realizzato quasi interamente attraverso *found-footage*, Jean-Luc Godard colloca la propria opera in uno spazio vuoto e liminale che oscilla tra ricchezza percettiva e privazione dell'illusione di realtà: lo spettatore viene sì bombardato da una sequenza ilemorfica di

8 Daniela Angelucci, «Duplicità dell'oggetto filmico», in «Lebenswelt», vol. 5, 2014, p. 56.

suoni e immagini, ma queste ultime non fanno altro che irretire lo sguardo e castrare ogni identificazione. In altre parole, l'anti-anthropocentrismo della visione di Godard non si fonda sul significato (il contenuto, la storia, la trama del film) bensì sul significante (le modalità di espressione, il montaggio, la tipologia di inquadrature).

Ciò che vorrei provare a sostenere è che, per indagare la posizione dello spettatore nei confronti della struttura antropocentrica e normativa del film, è necessario andare oltre l'analisi esclusivamente figurativa e contenutistica dell'oggetto filmico in quanto essa può trarre in inganno. Esistono infatti innumerevoli esempi di opere, anche veri e propri capolavori, dalla trama innovativa, originale e persino animalista che, a causa del linguaggio e della modalità riproduttiva adottate, ricadono pienamente nel paradigma antropocentrico (ad esempio, *Noah* di Darren Aronofsky, *San Girolamo* di Julio Bressane, *Crin Blanc* di Albert Lamorisse, *War Horse* di Steven Spielberg). Tuttavia, come suggerito da Eco in *La struttura assente*, il cinema ha sviluppato un linguaggio unico e altamente codificato che non consente di interpretarlo semplicemente come una forma di semiologia della realtà – come voleva Pasolini; ed è esattamente per questo che la teoria cinematografica, se intende indagare il rapporto tra anthropocentrismo e oggetto filmico, deve spostare l'analisi dal piano iconico-immanente a quello dei codici e del sincretismo linguistico⁹. Ciò non significa demonizzare il *che cosa* rispetto al *come*, poiché entrambi concorrono alla costituzione dell'oggetto filmico. Si tratta piuttosto di mettere in relazione la struttura testuale del film con la corrispondente rappresentazione diegetica, ricordandosi che il significante articola, precede e fornisce una pre-comprensione del significato. L'anthropocentrismo nel cinema ha quindi a che fare con le modalità linguistiche di riproduzione, articolazione e rappresentazione dell'immagine e i registi che hanno saputo inserirsi nello scarto costitutivo individuato da Metz, basato sulla ricchezza percettiva e sulla privazione di realtà, hanno inaugurato una torsione ontologica del cinema che ha permesso di sganciarlo dalla visione tradizionale di *finestra sul mondo*, spingendolo verso lidi nuovi e ancora poco esplorati¹⁰.

Dopo aver accennato alla questione antropocentrica, prendiamo in esame la seconda domanda: è possibile un cinema antispecista? Questo interrogativo è ancora più complesso del precedente. Se per ciò che concerne il

9 Cfr. Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano, 1968 e Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1977.

10 Per quanto riguarda la definizione di cinema come *finestra sul mondo*, cfr. Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, trad. it. di F. De Colle e R. Censi, Einaudi, Torino 2014.

cinema umanisticamente fondato abbiamo appositamente evitato di parlare di animalità, mostrando come sia possibile realizzare film dallo sguardo decentrato anche in assenza di animali non umani, la questione antispecista non può prescindere da un'analisi figurativa dell'oggetto filmico. In altre parole, accanto alla bussola del significante, è fondamentale ricercare gli strumenti, i paradigmi interpretativi e le istanze immaginarie che sottostanno a ogni forma di rappresentazione animale. È necessario analizzare il dispositivo cinematografico nei suoi processi globali di significazione e per questo è di vitale importanza indagare come il cinema abbia storicamente interpretato e ingabbiato la vita animale. Si tratta di una vera e propria *genealogia della rappresentazione filmica dell'animale*, ossia di una ricerca che, risalendo controcorrente la storia delle formazioni discorsive cinematografiche, dei saperi e delle pratiche, si sforza di scoprire «a partire da che cosa»¹¹ è stato possibile filmare e rappresentare l'animalità. In riferimento a tale genealogia, di cui è assolutamente necessario ripercorrere più specificatamente le tappe, sono convinto che un primo spunto possa essere individuato nella nozione di *traccia* e in quella di *immunitas*.

Come è noto, Derrida associa la traccia a una forma di «concetto che non si lascia più, né mai si è lasciato, comprendere nel regime anteriore» e, con questa osservazione, fa rientrare la traccia nella categoria degli *indecidibili*, ossia:

Unità di simulacro, delle false proprietà verbali, nominali o semantiche, che non si lasciano più comprendere nell'opposizione filosofica (binaria) e tuttavia la abitano, le resistono, la disorganizzano, senza però mai costituire un terzo termine, cioè senza mai dar luogo a una soluzione nella forma della dialettica speculativa¹².

La traccia si caratterizza al contempo come presenza di un'assenza e assenza di una presenza, è una sorta di richiamo presente nei confronti di qualcosa di assente, un'alterità irrepresentabile che può essere ricondotta all'illusorio regime della presenza solamente mediante un insieme di sostituzione e rinvii. Decostruendo i dualismi caratteristici della cultura occidentale, tra i quali rientra anche quello tra umano e animale, Derrida insegna che ogni antinomia si fonda sull'esorcismo del rinvio e del differimento (*différance*): non è possibile attingere a nessuna identità o pienezza

11 Michel Foucault, cit. in Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 94.

12 Jacques Derrida, *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 56.

originaria giacché ogni spazio dell'esistenza è sempre decentrato rispetto a se stesso, e il costituirsi di un "dentro" è possibile solamente a partire da un "fuori" che, a sua volta, è frutto di un ulteriore differimento.

Queste riflessioni aiutano a comprendere il ruolo che l'animale ha avuto nella storia del cinema: dapprima ripresa accidentalmente e per pochi secondi, con il passare degli anni la vita non umana è entrata a tal punto nell'immaginario cinematografico che diversi cani hanno lasciato, accanto ad attori e attrici pienamente integrati nello *star system*, la loro impronta sulla *Walk of Fame*. Tuttavia il successo dell'animale non umano nell'ambiente cinematografico è stato l'esito di un lungo processo di assimilazione e addomesticazione che non deve essere generalizzato. Mi pare infatti che l'alterità non umana compaia, in prima istanza, sotto forma di traccia in quanto rinvia all'instabilità polimorfa della nozione di identità antropica. In altri termini, prima di essere sublimato dalla potenza reificante della macchina da presa in illusione metaforica, la vitalità animale opera uno scarto originario che si sottrae a ogni veridicità rappresentativa e che mette in radicale discussione il tradizionale dualismo umano/animale. Questo scarto avviene principalmente perché l'alterità non umana pulsa di una vita propria, di una vita che resiste a ogni tentativo istituzionalizzante e, se catturata nella sua immanenza spaziale, ecco che sfugge dal punto di vista temporale. Che cosa significa, infatti, irretire lo sguardo animale all'interno della cornice dell'inquadratura? Siamo sicuri che l'alterità non umana venga privata di *agency* solamente perché inserita all'interno di un'arte basata sulla simulazione e su un apparato normalizzante?

Sicuramente il processo destabilizzante attivato dalla presenza animale rimane solo latente poiché, dinnanzi all'avvento della traccia, il cinema ha messo in gioco vere e proprie pratiche immunizzanti. Per salvare l'identità umana, costantemente messa a rischio dalla presenza patogena dell'animale, si è scelto di addomesticare e ricondurre alla struttura del ragionevole e del simbolico l'alterità non umana, relegandola così in una rete di richiami e analogie che interessano unicamente l'ambito antropologico. In tal modo, la rappresentazione dell'animale, quand'anche spaventosa e mostruosa, non mette mai in discussione i confini dell'ontologia umana, anzi li rinforza attraverso la fabbricazione di pratiche discorsive che hanno come soggetto l'umano e come oggetto le sue paure, i suoi desideri e i suoi comportamenti. È utile ribadire che questo tentativo immunizzante, messo in atto dal cinema verso la traccia animale, ha il vantaggio di far accedere lo spettatore a un ordine allegorico e immaginifico che, in contrasto con l'apparente oggettività dell'immagine cinematografica, stimola processi interpretativi nei quali il mondo non umano, colto fenomenicamente dalla

macchina da presa, appare più carico di senso poiché i luoghi e le azioni divengono improvvisamente significativi. Tale volontà di includere parte di ciò che intende escludere per vanificarne la forza d'urto, ossia la presenza animale, consente tuttavia al dispositivo cinematografico di riaffermare l'indiscussa solidità della soggettività umana. Dal momento che l'alterità non umana potrebbe contagiare l'identità antropica, dando vita a un'operazione rizomatica di scambio, connessione e ibridazione, lo sguardo dello spettatore viene anestetizzato all'origine attraverso la docile riconduzione dell'animalità ai più rassicuranti e conosciuti lidi della significazione totemica, attoriale, speculare e, più in generale, simbolica. Tali pratiche di domesticazione e di riconduzione della traccia animale alla struttura del ragionevole, espediente che definisce un approccio trasversale ai generi e agli autori che caratterizza il cinema europeo e non, sono presenti in numerose opere filmiche e sono riconducibili a tre vaste aree tematiche¹³.

La prima è riassumibile tramite l'immagine dell'*animale-totem*. In questo caso, la presenza animale viene ricondotta alle forme archetipiche che coinvolgono la sessualità (*La bestia* di Walerian Borowczyk), l'impossibilità di accedere alla sfera metafisica del sacro e del divino (*Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij, *Dersu Uzala* di Akira Kurosawa), la visione animistica e panteistica della natura (*The Tree of Life* di Terrence Malick), la ricerca di un'emancipazione sociale (*Sciopero* di Sergej Ejzenstejn) oppure l'incarnazione di una violenza orrificica, irrazionale o metafisica (*Lo squalo* di Steven Spielberg, *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock). Tramite l'animale-totem, la trasfigurazione cinematografica esorcizza l'alterità, la misteriosità e la potenzialità destabilizzante del non umano mediante un processo di normalizzazione simbolica: l'animale smette di essere tale per trasformarsi in qualcosa di diverso e, più in particolare, in una vasta allegoria dei costumi, delle norme, delle paure e dei desideri umani.

Una seconda rappresentazione normativa riguarda l'*animale-feticcio*. Come già aveva notato Bazin, il cinema, per rendere maggiormente fruibile la potenza immaginifica delle proprie figurazioni, operazione che trasforma la macchina cinematografica in un vero e proprio apparato capace di gettare lo spettatore in quello che viene chiamato un regime di credenza, necessita di speciali tecniche di antropomorfizzazione¹⁴. A tal proposito, celebre è l'ossessione del regista Jean Tourane di trasformare i personaggi animati Disney in veri e propri attori-animali i quali, tuttavia, non sono

13 Alcune tre le categorie qui proposte compaiono in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n. 14 "Animalità", a cura di Bruno Roberti.

14 Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit.

ancora addestrati ma soltanto addomesticati. Ciò significa che non realizzano mai quello che lo spettatore osserva: l'animale rimane sempre fermo per tutta la durata delle riprese, mentre a cambiare sono l'ambiente circostante, il travestimento, l'interazione umana e, soprattutto, ciò che maggiormente conferisce senso alla gestualità animale, cioè il montaggio – quest'ultimo è il perno ontologico del film poiché consente allo spettatore di non concentrarsi sulla (finta) prodezza animale, bensì sulla diegesi narrativa. Un espediente simile è sfruttato anche da Albert Lamorisse nel suo cortometraggio *Crin-Blanc* nel quale il cavallo bianco, protagonista del racconto insieme a un ragazzino, viene sostituito, di volta in volta e in base alle necessità narrative, con una serie di altri cavalli dal medesimo aspetto.

Dall'animale-feticcio la cui *agency* viene sacrificata sull'altare della rappresentazione immaginaria, si passa poi alla figura più complessa, ma non meno immunizzante, dell'*animale attore*. In questo caso, i gesti meravigliosi dell'animale non vengono resi grazie al montaggio, ma è l'animale stesso a essere protagonista della pellicola mediante le proprie azioni straordinarie. Da Rin Tin Tin a Uggie, passando per l'orso Barth e il canguro di *Das Boxende Känguruh*, la presenza animale viene spettacolarizzata fino a divenire la principale forma d'attrazione di massa. Trasformati in vere e proprie star da palcoscenico, questi animali subiscono una duplice violenza: da un lato la normalizzazione dei comportamenti e degli istinti porta a una totale neutralizzazione della loro alterità costitutiva, dall'altro il loro divenire attori li tramuta in vittime silenziose, succubi di abusi e maltrattamenti. Il mutismo del cine-animale, oltre ad adattarsi perfettamente alle richieste dell'industria cinematografica e a garantire una notevole razionalizzazione delle spese produttive (l'animale è una risorsa commerciale che garantisce guadagno senza chiedere nulla in cambio), sollecita la fantasia dello spettatore il quale assiste con divertimento e sorpresa alle gesta eroiche del proprio animale-beniamino.

Una terza modalità di immunizzazione si articola attorno alla visione dell'*animale-specchio*. In tale categoria rientrano i numerosissimi tentativi di trasfigurazione e antropomorfizzazione dell'animale – dagli espedienti tecnologici recenti, in cui viene simulato un comportamento umano, fino all'attribuzione di qualità o sentimenti prettamente umani all'universo non umano. Ciò che è interessante in questo processo proiettivo è che l'animale-specchio è spesso immagine ideale dell'umano, sua estraneazione idealizzata, riproduzione di una perfezione e di una purezza innocente che l'umano non possiede più o non ha mai posseduto. Come sostiene Massimo Donà,

forse, solo perché è proprio attraverso la maschera dell'animalità che diventa possibile parlare-di o far in qualche modo riferimento-a quel che gli umani non sarebbero mai riusciti ad essere, pur avendo con tutte le forze cercato di diventarlo¹⁵.

L'animalità diviene il luogo dell'utopia: la disperata ricerca, da parte dell'umano, del bene assoluto e del dover-essere (o, al contrario, di quel male radicale così affascinante da restare inesprimibile), trova compimento attraverso un meccanismo di alienazione che attribuisce alla figura animale una serie idealizzata di qualità umane.

È importante sottolineare come in tutti questi casi la domesticazione animale sia l'esito di un processo di normalizzazione e immunizzazione che il cinema ha storicamente costruito attorno alla traccia animale. Si tratta ora di capire, mediante una ricostruzione genealogica più precisa e accurata, lo sviluppo di questo paradigma, del suo rapporto con il cinema non-antropocentrico e di come l'alterità non umana sia riuscita, come accade per la mosca ne *La passione di Giovanna d'Arco* del regista danese Carl Theodor Dreyer¹⁶, a sfuggire alle categorie immunizzanti del dispositivo cinematografico, aprendosi a un orizzonte altro, volto a ridefinire i confini e le identità.

¹⁵ Massimo Donà, «Cinema e animalità», in «Fata Morgana», cit., p. 38.

¹⁶ Per un'analisi più approfondita, cfr. Massimo Carboni, *La mosca di Dreyer: L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.

Andrea Munforte

Per un'ontologia antispecista

Un'etica antispecista necessita di una fondazione ontologica solida. Tale fondazione deve rendere conto del perché sia giusto stravolgere le pratiche di vita cui la maggior parte degli umani è stata educata, abituata e persuasa. Chissà, forse nemmeno una rivelazione divina circa ciò che è giusto sarebbe abbastanza potente da spingere le persone ad abbandonare le loro tanto care abitudini, avendo queste un ruolo essenziale nella costruzione di un'identità e di un'idea del mondo.

Punto irrinunciabile per arrivare a conclusioni condivisibili è perciò cominciare la riflessione privi, per quanto possibile, di pregiudizi (da una parte e dall'altra), pena l'impossibilità del confronto. Poiché le rivelazioni divine scarseggiano, bisognerà districare cautamente alcuni nodi in cui è avviluppata la quotidianità di noi tutt*, per avanzare più agevolmente verso quella che dovrebbe essere una preoccupazione unanime: il modo retto di vivere. È ovvio che avventurarsi per un tale sentiero si presta facilmente a critiche volte a relativizzare la questione, per i più disparati motivi; «per te è giusto fare quello e per me questo, e per quell'altr* quest'altro», dunque chi ha ragione? Come si può venirne a capo?

È sensato ritenere che, ad esempio, genocidi, stupri, violenze gratuite, torture, omicidi per divertimento, cannibalismo siano tutte cose da considerarsi sbagliate. Ora, però, bisogna intendersi sui termini. È opinione comune, potremmo dire dominante, che ciò che viene indicato da quei termini acquisti significato solo se ha per oggetto un umano. Infatti, se un allevamento intensivo venisse inteso come luogo in cui si contribuisce a perpetrare un genocidio, la sperimentazione sugli animali come tortura e così via non si spiegherebbe perché quanto accade in questi luoghi possa continuare indisturbato. Sarebbe abominevole, più-che-spietato, qualcuno direbbe *disumano* – e questa espressione è il sintomo dell'idea che l'umano si è fatto della propria “Umanità”: qualcosa di evidentemente buono e giusto, auspicabile, da perseguire. È inoltre manifesto che le pratiche di relazione tra umani e animali sono edificate su idee ereditate, che è doveroso sottoporre a interrogazione. Su che cosa fondiamo le nostre azioni e le loro giustificazioni? È a questo punto che bisogna sospendere ciò che si

è sempre pensato circa ciò che è giusto e ingiusto per rivolgersi verso *ciò che è*.

Nella tradizione metafisica occidentale “l'Umano” ha sempre pensato la propria specificità, oltre a molteplici altre caratteristiche, principalmente a partire dal linguaggio, dal *logos*, dal «*potere* o [d]all'*avere* il *logos*, [d] al *poter-avere* il *logos*»¹, “caratteristica” questa che viene negata agli altri animali, cui si lega tutta l'assiomatica che ha legittimato le pratiche con cui gli umani si sono rapportati a loro, cioè come a esseri inferiori, fino a raggiungere le vette di sfruttamento industriale attuale le cui cifre sono agghiaccianti e irrappresentabili. Le proporzioni «senza precedenti»² di tale sfruttamento colpiscono a fondo ciò che si è chiamato etica, obbligando a una seria analisi di cosa sia degno di ricevere considerazione, e impongono un radicale ripensamento del rapporto tra umani e animali. Derrida è uno dei primi filosofi che ha intrapreso questo impegno, proponendo una solida strumentazione ontologica. Il suo sforzo è sempre stato volto a decostruire le opposizioni concettuali³ che hanno costituito la tradizione metafisica (da lui chiamata «metafisica della presenza»⁴), abbandonando il suo antropocentrismo⁵ per percorrere il campo nuovo di un pensiero della traccia che ecceda tali opposizioni e che si smarchi (almeno) da alcune sue conseguenze. Poiché in questa sede non è possibile analizzare punto per punto i vari aspetti della questione animale decostruiti da Derrida, basti notare che qualora la specificità umana fosse data unicamente *dal poter aver il logos* e qualora l'Umanità così intesa fosse l'unica entità da considerarsi eloquente nel circuito dell'etica, si vedrebbe facilmente e tragicamente – e la storia ne dà purtroppo abbondante testimonianza – che molti di coloro che sono comunemente riconosciuti come umani possono, per innumerevoli motivi,

1 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 66.

2 *Ibidem*, p. 64.

3 Cfr., *Id.*, *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, a cura di G. Sertoli, Ombre Corte, Verona 1999, p. 39: «Significante/significato; sensibile/intelligibile; scrittura/parola [*parole*]; parola/lingua; diacronia/sincronia; spazio/tempo; passività/attività», e anche «natura/cultura» (*ibidem*, p. 17).

4 Una tradizione che ha pensato «un senso, una coscienza, una vita, come presenza a sé, come pienezza ontologica originaria, non contaminata dall'alterità, dal fuori [...] la cosa in sé o la cosa stessa, l'essenza o l'esistenza, la punta dell'adesso o dell'istante, il *cogito*, la coscienza, la soggettività, ecc.». Cfr. Carmine di Martino, *Oltre il segno. Derrida e l'esperienza dell'impossibile*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 79.

5 Cfr. Jacques Derrida e Elisabeth Roudinesco, *Quale domani?*, trad. it. di G. Brivio, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 93: «La “questione dell'animalità” non è una questione fra le altre, sia bene chiaro. Se la ritengo decisiva [...] è perché, già difficile ed enigmatica di per se stessa, rappresenta al tempo stesso il limite su cui sorgono e prendono forma tutte le altre grandi questioni e tutti i concetti destinati a costituire il catalogo della “specificità umana”».

non accedere al concetto di Umanità e, come tali, non essere degni di considerazione etica.

Derrida pone il problema in questi termini: la domanda non deve più vertere su particolari capacità psicocentriche possedute o meno dagli altri animali; piuttosto la questione deve essere formulata a partire dall'interrogazione di Bentham sulla sofferenza. In questo caso, la risposta è chiara: «È innegabile che soffrano», e in tal modo cambia il campo della riflessione. Si può infatti trovare la radice della possibilità della sofferenza (del *poter non potere*) in quella struttura generale dell'esperienza, eccedente le categorie esperienziali umane, che Derrida chiama auto-afezione. Per comprendere il carattere di struttura generale del vivente (umano e non) che viene assegnato all'auto-afezione dobbiamo avvalerci di alcuni strumenti forgiati lungo tutta la riflessione del filosofo francese, quali quelli di scrittura, (archi-)traccia, *différance*. Pensare la traccia della *différance*, che si *inscrive* «in ciò che apre sottraendosi»⁶, riguardo al campo del vivente, significa pensare la morte come condizione di possibilità della vita e viceversa, cioè riconoscere la stessa struttura differenziale tra la vita e la morte (come tra significato e significante, concetto ed espressione, natura e cultura, ecc.). Di più: non si danno la vita e la morte se non come «la vita la morte»⁷. È nel (quasi-)concetto stesso di traccia che si trova la determinazione della sua presenza come rimando all'assenza di chi l'ha tracciata e persino la possibilità della sua stessa cancellazione, dunque la morte: «L'assolutamente vivo è l'assolutamente morto. Il vivente è sempre vivente morente»⁸. Il vivente «si costituisce come tale in virtù della capacità di identificarsi quale sostrato – attivo e passivo e insieme – degli effetti della propria attività vivente»⁹.

Affinché ciò sia possibile, il vivente deve essere in grado di trattenere le tracce delle affezioni di ciò a cui è originariamente esposto – le tracce che l'altro vi incide – attraverso le quali, differenziandosi e differendo da chi le ha tracciate, procede a una mai raggiunta identificazione di sé con sé. Grazie alle tracce dell'altro il vivente si scopre *staccato* dall'altro, *affetto* da questo e dunque anche altro dell'altro. Ma non finisce qui. Derrida si riferisce all'auto-afezione come capacità di costituzione dello *stesso* (*autos*), stesso che non è dato anteriormente al processo di differenziazione

dal sé. Lo stesso, infatti, si distacca da sé, dalle tracce di sé, costituendosi come rapporto a sé, nel modo della differenza da sé¹⁰, producendosi grazie a questa dinamica, per mezzo dell'esteriorità: «L'esteriorità è quindi la condizione irriducibile dell'interiorità, il che significa che non è possibile sciogliere l'interno dall'esterno, che l'esterno costituisce l'interiorità dell'interno fissandola all'esterno»¹¹. Questa auto-afezione, insomma, è da intendersi come:

L'effetto di un contatto, al di qua di ogni sua determinazione specifica e discriminante: affezione esterna/interna; corporea/psichica; sensibile/ideale. Queste determinazioni specifiche, così come l'opposizione che le sostiene, costituiscono piuttosto l'articolazione ulteriore¹².

Dunque, poiché l'*autos* viene prodotto e costituito mediante la differenza dagli altri e da sé, e il sé è dunque già *affetto/infettato* dall'altro, l'auto-afezione è sempre «auto-etero-afezione»¹³.

Nell'interpretazione di Derrida, la metafisica ha rimosso tutto questo, nascondendosi dietro al mito di un'auto-afezione pura, mito legato ai vizi teoretici del fonologocentrismo, i quali leggono la peculiare esperienza audio-fonica del parlare e del *sentirsi* parlare come punto su cui costituire un soggetto pienamente presente a sé, la cui interiorità è puramente temporale e per il quale tutto ciò che vi è di altro, di differente, di corporeo, di spaziale è esterno. Questa rimozione avviene per cucire la «ferita della finitezza»¹⁴, la quale è aperta nella, e dalla, possibilità della traccia («Non c'è traccia là dove non si dà morte possibile, dove non si “dà disparizione possibile”»¹⁵), che è «indice di possibile affezione»¹⁶. Poiché non vi è stesso senza altro, e l'auto-afezione è sempre auto-etero-afezione, senza la quale nessuna ipseità si può costituire, non è più possibile pensare all'interiorità secondo la definizione di intuizione temporale. Al contrario, occorre osservare come anche i concetti di spazio e di tempo non possano sottrarsi alla *différance*, articolandosi tra loro in modo differenziante:

10 Cfr., *ibidem*, p. 32.

11 *Ibidem*, p. 31.

12 *Ibidem*, p. 30.

13 *Ibidem*, p. 114.

14 *Ibidem*, p. 93.

15 Mauro Bonazzi, «Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce», in Paolo d'Alessandro e Andrea Potestio (a cura di), *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni, Milano 2008, p. 239.

16 *Ibidem*.

6 C. Di Martino, *Oltre il segno*, cit., p. 137.

7 Simone Regazzoni e Francesco Vitale, *Derridario: dizionario della decostruzione*, Il melangolo, Genova 2012, *Derridario*, p. 106.

8 C. Di Martino, «Derrida e il pensiero del vivente», in «Epekeina», vol. 1, nn. 1-2, 2012, p. 164.

9 S. Facioni, S. Regazzoni e F. Vitale, *Derridario*, cit., p. 30.

Perché il presente sia se stesso, bisogna che un intervallo lo separi da ciò che non è tale, ma questo intervallo che lo costituisce come presente deve anche, al tempo stesso, dividere il presente in se stesso, spartendo così, insieme al presente, tutto ciò che si può pensare a partire da esso, cioè ogni ente, nella nostra lingua metafisica, in particolare la sostanza o il soggetto¹⁷.

Il presente si costituisce come *spaziatura* (divenir-spazio del tempo) la quale è insieme *temporeggiamento* (divenir-tempo dello spazio), e perciò Derrida può affermare che «la differenza è l'articolazione dello spazio e del tempo»¹⁸.

È interessante notare che la *différance* produce gli stessi effetti in un'ulteriore articolazione: come il presente, anche il sé si costituisce auto-etero-affettivamente, *distanziandosi* da sé, non essendo mai pienamente sé e recando in sé *già* la traccia dell'altro da sé, e di sé come altro da sé. Questo varco che dischiude l'esperienza in generale, questa apertura inevitabile alla/della traccia, dell'altro e di altro, che può essere fatale, mostra la costitutiva vulnerabilità del vivente oltre ogni distinzione, la necessità della relazione all'alterità come «irriducibile condizione di possibilità della vita [...] nella sua singolarità»¹⁹, ma «anche ciò che la espone irriducibilmente alla morte»²⁰: «La purezza della vita è la morte»²¹.

Derrida approfondisce questo movimento della *différance* nel campo del vivente sottolineando come l'auto-affezione implichi la possibilità dell'auto-infezione. Questo meccanismo mostra come il vivente debba «abbassare le proprie difese, mantenersi in una certa vulnerabilità, difendersi dalla propria difesa dall'altro, esponendosi così al rischio del peggio, della contaminazione e della morte, proprio per non morire, per continuare a vivere»²². Qualora non fosse così, qualora vi fosse «un vivente non autoimmune, cioè non esposto alla intrusione dell'altro, capace di una filtrazione assoluta»²³, esso sarebbe «assolutamente morto»²⁴.

Attraverso le fenditure aperte dalla danza della *différance* e rivolgendosi alla costituzione della temporalità originaria in Husserl, il cui nucleo è chiamato «presente vivente», Derrida risale alla traccia differenziale come

condizione generale di possibilità dell'esperienza, spingendosi in questo modo oltre al primo principio fenomenologico che prescrive la sospensione epocale. Per Husserl, la «nostra intuizione primaria di cosa sia l'articolazione temporale di passato e futuro»²⁵ è definita dall'attività/passività ritenzionale e protensionale. Ciò che è presente lo è poiché è presente *a una coscienza* che, cogliendolo in una percezione immediata, conserva *la traccia* del suo progressivo regredire sullo sfondo; il dato percettivo immediato, scivolando sullo sfondo, viene «ri-tenuto» poiché esso rimane «recuperabile intenzionalmente, mentre al contempo il suo “senso”, la direzione segnalata da ciò che è appena trascorso, viene tenuta in vita e serve a tenere assieme le successive datità presenti»²⁶. Lo svolgimento ritentivo avviene assieme a un processo di *trattenimento* della ritenzione, chiamato *protensione*, che permette di creare uno «spazio di *aspettative immediate*»²⁷, un'attesa primaria non rappresentata circa ciò che si esperirà (ad esempio, il fatto che il pavimento mantenga la sua stabilità senza che a ogni passo ci si rivolga intenzionalmente ad esso). Per Husserl dunque il «presente vivente» è costituito dall'intreccio di percezione immediata, ritenzione e protensione²⁸. Questa è la struttura dinamica attraverso/“sopra” la quale si innestano «secondo gradi diversi, la memoria, il segno, la lingua, la scrittura, l'idealità»²⁹, dunque *ri-rappresentazioni* che si costituiscono in «una relazione di rinvio più o meno mediata ma sempre esteriore»³⁰.

Derrida, invece, contamina il rapporto tra percezione immediata e ritenzione con l'esteriorità, con lo spazio aperto dalla traccia percettiva; in questo rapporto, infatti, ritiene che, seppur minima, vi debba pur essere una fessura che consenta la cattura ritenzionale, e dunque che vi sia già spazialità nella costituzione della temporalità originaria, archi-scrittura, appunto, *différance*. Con il «presente vivente» Husserl salva la pienezza coscienziale della struttura egologica cui si riferiscono gli atti intenzionali, ma per farlo, nella lettura di Derrida, è costretto ad assumere la pregiudiziale conseguenza fonologocentrica che pone un soggetto pienamente presente a sé. Per Derrida, al contrario, l'*autos* si costituisce tramite differenziazione da sé e dall'altro, è *già sempre altro* per *essere*. Nemmeno il «presente vivente» sfugge a questa dinamica, non può essere presenza

17 J. Derrida, *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 40.

18 *Id.*, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1982, p. 283.

19 C. Di Martino, *Derrida e il pensiero del vivente*, cit., p. 163.

20 *Ibidem*.

21 J. Derrida, *Glas*, a cura di S. Facioni, Bompiani, Milano 2006, p. 566.

22 C. Di Martino, *Derrida e il pensiero del vivente*, cit., p. 159.

23 *Ibidem*, p. 163.

24 *Ibidem*.

25 Andrea Zhok, *Libertà e natura. Fenomenologia e ontologia dell'azione*, Mimesis, Milano 2017, p. 83.

26 *Ibidem*, pp. 82-83.

27 *Ibidem*, p. 83.

28 Cfr., S. Facioni, S. Regazzoni, F. Vitale, *Derridario*, cit., p. 23.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

piena della percezione all'intuizione poiché «per attingere a quest'ultima la coscienza deve riferirsi all'impressione passata [...] conservata attraverso la ritenzione», la quale, a sua volta, implica il rinvio a un passato che, «per quanto prossimo, non è dell'ordine della presenza intuitiva ma piuttosto della *ri-rap-presentazione* iterabile»³¹. Spazio e tempo vanno considerati in rapporto differenziale nella misura in cui la coscienza si può costituire temporalmente (prima ancora di una determinazione del tempo come tempo *ordinario*) solo grazie alla spaziatrice dovuta al «ritardo» instaurato dalla ritenzione rispetto alla traccia percettiva, già svanita e in qualche modo *ri-rap-presentata* dalla ritenzione, che permette la formazione del «presente primario» che, per essere tale, deve essere *già* differito da sé³². La *différance*, movimento che è struttura generale dell'esperienza in quanto costituisce lo spazio/tempo nel quale solo può esserci, in generale, esperienza, non è quindi antropologica.

Seguendo la prospettiva derridiana, bisogna allora illuminare, per quanto possibile, quali siano le *tracce* che rimandano alla dimensione etica e che richiedono la sua interrogazione: quali sono le tracce che costituiscono un ente come ente degno di considerazione etica? Solo ciò che è «*Umano*» rientra nel suo circuito? Quale struttura «innestata» nel corpo di quella che abbiamo visto essere la (de)«struttura» del *viv-ente* in generale la rende possibile? Derrida coglie, ancora una volta, in poche battute il cuore del problema:

Ogni essere vivente, lo ripeto, e dunque ogni animale in quanto essere vivente, si vede riconoscere il potere di muoversi spontaneamente, di sentirsi e di rapportarsi a sé. Ed è perfino la caratteristica del vivente, per quanto possa essere problematica, a tal punto che la si oppone tradizionalmente all'inerzia inorganica di ciò che è puramente fisico-chimico. Nessuno nega all'animale l'auto-afezione e l'auto-mozione, dunque *il sé di questo rapporto a sé*. Ma ciò che gli viene contestato [...] è il potere di far riferimento a sé in forma deittica, autodeittica, di rivolgere almeno virtualmente il dito verso di sé per dire: sono io³³.

Abbiamo visto che lo *stesso*, il *sé*, è prodotto, e si può dire «costituito

retroattivamente dal processo»³⁴, dal movimento della *différance*; non vi è mai un sé pienamente costituito, nemmeno nella struttura auto-coscienziale specificamente definita dal fatto che sia negata all'«Animale», al «quale» tuttavia si riconosce «qualcosa come una struttura egologica»³⁵:

L'io animale o meramente animale è l'io della psiche, riferito ai «vissuti psichici della sfera sensibile», implicato in tutte quelle operazioni che richiedono un'attività egologica – come il percepire attenzionale – e per le quali non sarebbe sufficiente appellarsi alla dinamica di inibizione-disinibizione delle pulsioni, senza riferimento a un centro, a un soggetto degli atti. L'io umano, invece, è l'io che si auto-appercepisce, l'io autocosciente e che può prendere posizione su se stesso³⁶.

Da come si è evoluto il discorso filosofico occidentale si può riconoscere la «traccia» rimandante alla dimensione etica, facendo leva sulla terminologia di questo passo e, a prescindere dai diversi modi in cui è stata chiamata, sull'auto-coscienza, «prima» *struttura* unica riservata all'«Umano», la quale gli consente, grazie ad articolazioni sempre più complesse, l'accesso alla «cultura»³⁷ e la sua costituzione come «essere storico»³⁸: «Se l'uomo è un essere storico, l'animale è senza storia poiché è essenzialmente privo della consapevolezza del tempo»³⁹. Tuttavia, che l'umano *non sia* definibile, effettivamente e unicamente, come «l'ente autocosciente» (dove

34 Slavoj Žižek, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico I-II*, trad. it. di C. Salzani e W. Montefusco, Ponte alle grazie, Milano 2013, p. 377.

35 Cfr. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica II e III*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002, p. 340: «Una psiche non ha necessariamente una autocoscienza».

36 C. Di Martino, «Husserl e la questione uomo/animale», cit., pp. 5-6.

37 Cfr. E. Husserl, *L'idea di Europa. Cinque saggi sul rinnovamento*, trad. it. di C. Sinigaglia, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 26: «Per cultura non intendiamo nient'altro che l'insieme delle operazioni [*Leistungen*] realizzate da uomini accomunati nelle loro continue attività; operazioni che hanno una esistenza permanente e spirituale nell'unità della coscienza della comunità e della sua tradizione mantenuta sempre viva. In virtù dell'incarnazione fisica, dell'espressione che le aliena dall'originario creatore, esse possono essere esperite nel loro senso spirituale da chiunque sia in grado di ricomprenderle [*nach-verstehen*]. In seguito, possono sempre di nuovo diventare punti di irradiazione di effetti spirituali su generazioni sempre nuove nell'ambito della continuità storica. E proprio in ciò tutto quello che è racchiuso in un termine come «cultura» trova il suo modo peculiare ed essenziale di esistenza oggettiva e funge, d'altronde, da fonte costante di accomunamento».

38 Cfr. C. Di Martino, «Husserl e la questione uomo/animale», cit., p. 15: «Questo è il tempo storico in cui vive e si sa ogni umanità determinata, l'umanità nel suo complesso: è un tempo che abbraccia la connessione infinita delle generazioni, tutto il passato e tutto il futuro. Gli animali, al contrario, non hanno né sviluppo né tempo storico; neppure è data loro in maniera cosciente l'unità di un mondo che attraversa la successione delle generazioni».

39 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 Cfr., ad es., J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 17: «Ciò che differisce la presenza è ciò a partire da cui, al contrario, la presenza è annunciata o desiderata nel suo rappresentante, nel suo segno, nella sua traccia».

33 *Id.*, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 143 (enfasi aggiunta).

l'“Umanità” è data dall'autocoscienzialità) risulta evidente se si considera la condizione de* bambin* in fase pre-linguistica, semmai definibili come “Umani in potenza”, dei casi patologici, definibili (orribilmente) “umani che non sono Umani” e di coloro che in età anziana (evento non raro) hanno perduto le proprie strutture autocoscienti, indicabili come “umani che sono stati esseri Umani”. Dato l'orrore di tali definizioni, si potrebbe obiettare che il proprio dell'“Umano” è allora la *possibilità* di “accedere” all'autocoscienza (e da qui alle strutture successive), la quale, per il suo carattere eventuale (di possibilità), non sempre attuata e attuabile, sarebbe però, propriamente, un *ni-ente*, un qualcosa che non è *ancora* e *non necessariamente* sarà. Questa possibilità, che definirebbe l'umano come “l'ente che *può* essere autocosciente”, e non più “l'ente autocosciente”, rimane però problematica proprio per la forzatura quasi tautologica a cui costringe per non escludere ingiustamente alcuni umani dalla partecipazione all'“Umano”. Infatti, se «l'io umano [...] è l'io che si auto-appercepisce, l'io autocosciente» e se non vi possono essere “io” (umani) se non auto-apperceptentisi, poiché vi sono degli umani non (ancora o non più) autocoscienti, che perciò non “possono dire 'io'” (auto-apperceptirsi, ecc.) e se l'autocoscienza è il tratto fondamentale dell'“io”, che sola lo qualifica come Umano – nella differenza con l'“io” animale, cioè «l'io della psiche, riferito ai “vissuti psichici della sfera sensibile”» –, allora parlarne nei termini di *possibilità* («L'umano è l'ente che può essere autocosciente») equivale a dire: «L'umano è l'ente che può essere Umano». È evidente a questo punto che, se si considera soltanto il carattere d'essere “*essere-Umano*” come unica traccia che *si traccia* nel circuito dell'etica, vi sono *umani* privi/privati di questo carattere d'essere, che sarebbe tuttavia abominevole escludere da tale sfera. D'altronde, la storia mostra chiaramente gli inferni *vissuti* da chi, “pur essendo umano”, ha subito l'ostracizzazione per mancanza di *specifiche* “capacità”.

D'altro canto è parimenti «spregevole e ridicola [una] nuova gerarchia che vorrebbe collocare questo o quell'animale in una posizione superiore rispetto agli esseri umani affetti da handicap»⁴⁰. Chi (ha) avanza(to) tali gerarchie rimane cieco di fronte alla necessità di ripensare le caratteristiche che *devono* individuare un ente come degno di considerazione etica. Dico «devono» per sottolineare il carattere *ultramondano* da cui chiama questa responsabilità, dove con “mondo” ci riferiamo ora a «tutto ciò che

accade»⁴¹, alla «totalità dei fatti, non delle cose»⁴², al “mondo” inteso come «determinato dai fatti e dall'essere essi *tutti* i fatti»⁴³, nel quale l'etica *non* trova posto come fatto tra gli altri e che, come tale, possa essere *descritto* analogamente. Wittgenstein scrive che «l'etica è trascendentale»⁴⁴ e, citandolo, voglio radicalizzare questa sua celebre affermazione al fine di favorire l'apertura a una riflessione sull'etica che non parta da *presunti* fatti che sarebbero *nel* mondo per giustificare norme comportamentali ereditate e assunte, bensì che ci avvicini a un *senso* che deve essere fuori del mondo⁴⁵. Un senso che orienti un'azione *nel* mondo e che derivi da una ricerca non pregiudiziale sul modo giusto di vivere, sottraendo in questo modo, per quanto possibile, ai fatti – di cui il mondo (in quest'accezione) è la totalità e da cui è *determinato* – il loro carattere accidentale, cioè premere per la determinazione/costituzione, nel campo dell'azione, del loro accidentale accadere, nel cui «esser-così» si possa *oltre*-leggere la traccia del senso “più giusto” possibile. Questo senso ritengo debba essere cercato a partire dal modo in cui Derrida definisce la giustizia, cioè *lasciar esser l'altro in quanto altro nella sua singolarità*⁴⁶.

La mia tesi è che bisogna rivolgersi a ciò che, come abbiamo visto, Husserl chiama «presente vivente» (temporalità primaria da cui gli animali non sono esenti) di cui Derrida ha decostruito la solidità mostrando l'apertura all'evento con le (im)possibilità nelle quali va (de)costituendosi, che rivelano una sorta di *vulnerabilità ontologica* negli enti auto-affettivi, i quali si producono come sé esappropriandosi. È nella produzione di questo “sé” che ci ricongiungiamo alla domanda a partire dalla quale Derrida ha voluto cambiare il campo di gioco: «*Can they suffer?*». La risposta, quel “si innegabile” acquista, a questo punto, una profondità e una portata ben diverse da quanto ci si potrebbe immaginare. Abbiamo visto alcuni (tragici) rischi di trovare nell'“io” (strettamente umano) la sostanza etica e ora

41 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 25: «1. Il mondo è tutto ciò che accade».

42 «1.1 Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose» (*ibidem*).

43 «1.1.1 Il mondo è determinato dai fatti e dall'essere essi stessi *tutti* i fatti» (*ibidem*).

44 *Ibidem*, p. 106.

45 «6.41 Il senso del mondo dev'esser fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene; non v'è in esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che abbia valore v'è, esso dev'esser fuori d'ogni avvenire ed essere-così. infatti, ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che li rende non-accidentali non può essere *nel* mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev'essere fuori del mondo» (*ibidem*).

46 Cfr., ad es., J. Derrida, «Artefattualità», in Jacques Derrida e Bernard Stiegler, trad. it. di G. Piana, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 23: «La giustizia [...] è l'esperienza dell'altro come altro, il fatto che lascio l'altro essere altro, il che presuppone un dono senza restituzione, senza riappropriazione e senza giurisdizione».

40 J. Derrida e E. Roudinesco, *Quale domani?*, cit., p. 99.

comprendiamo che non è per nulla chiaro a che cosa si riferisca questo termine se non, come spiega Wittgenstein⁴⁷, all'appello nei confronti di Altri che può sviluppare nuovi giochi linguistici. Questo “dire-io”, non rimandando a una chiara sostanza al di là del *poter* “presentarsi”⁴⁸ di chi lo dice, diventa dunque pericoloso, se sostanzializzato in una dimensione etica, poiché non tutti gli umani *possono* “dire-io”, o riferirsi «a sé in forma deittica, autodeittica, [o] rivolgere almeno virtualmente il dito verso di sé e dire: sono io»⁴⁹. E ancora, perché in tal modo si chiuderebbero gli occhi di fronte al loro innegabile *presentarsi* (qui non inteso come dir-“mi presente”, ma nella dimensione corporea del mostrarsi in un “ecco mi”-muto): questo, forse, non apre un nuovo gioco linguistico, piuttosto dischiude quello che si potrebbe chiamare “gioco etico”, la lévinassiana messa in questione della propria spontaneità suscitata dalla presenza di Altri.

Nel corso della conferenza del '97 a Cerisy vi è un momento straordinario. Derrida immagina di provare ad afferrare la tradizione con la quale sta dialogando in merito al problema dell'animalità («Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas e Lacan»⁵⁰) in unico colpo nel suo «centro nervoso»⁵¹:

Un po' come qualcuno che pretendesse di sapere per dove acchiappare un polipo o una piovra e, senza fare troppa violenza, senza ucciderla, soprattutto, tenerla a distanza lasciandole il tempo di espellere l'inchiostro. Per spiaz-zare i suoi poteri senza fare troppo del male a nessuno. Il suo inchiostro, o il suo potere, sarebbe qui quell' “Io”, non necessariamente il *poter dire* “io” ma l'ipseità di *poter essere* o di *poter fare* “io”, prima ancora dell'enunciazione autoreferenziale in una lingua⁵².

In poche splendide battute Derrida mostra ciò che bisognerebbe *espellere* dalla tradizione – tutta la concettualità legata a una sostanzialità (etica)

47 Qui molto vicino a Derrida. Al proposito, cfr. *Id.*, «*Il faut bien manger*» o il calcolo del soggetto, trad. it. di S. Maruzzella e F. Viri, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 15: «Quello che cerchiamo attraverso la “questione ‘chi?’” forse non ci scioglie dalla struttura grammaticale, ovvero da un pronome relativo o interrogativo che rinvia sempre alla funzione grammaticale del soggetto [...]. La singolarità differente che ho nominato non risponde, forse, neanche alla forma grammaticale “chi” in una frase secondo la quale “chi” è il soggetto di un verbo che viene dopo il soggetto, etc.».

48 In questo senso la parola “io” potrebbe essere sostituita con “qui” o, come direbbe Derrida, “ecco mi”, parole desostanzializzate (cfr. *Id.*, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 132).

49 *Ibidem*, p. 143.

50 *Ibidem*, p. 140.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

di questo poter *dire* “Io” – e insieme la direzione in cui *ripensare* il sé, l'ipseità, lo stesso. Tale direzione si dirama dall'impotenza di un potere – il polipo che non *può* nulla contro la presa del pescatore se non tentare un'ultima volta di *tracciarsi* nel mondo per difendersi dall'Altro, condizione di (im)possibilità auto-immuno-affettiva di sé, e così, auto-zoo-grafando-si⁵³, “*facendo-Io*” – e dalla vulnerabilità, da quella «certa finitezza»⁵⁴ che è sorgente di ogni esperienza, sia per l'umano sia per gli altri animali, al di qua di tutte le indefinite differenze tra le strutture di esperienza del mondo. Forse, seguendo Derrida, bisogna pensare l'ente *auto-zoo-grafante-si*, quell'ente che si costituisce e si produce come sé vivente in quanto originariamente affetto dalla traccia dell'altro, di sé e di sé come altro, l'ente capace dell'affezione auto-immunitaria che produce l'*autos* nella possibilità costante della sua impossibilità (che sola lo rende possibile come tale). L'ente che per una sorta di vulnerabilità ontologica è dischiuso all'apertura messianica dell'altro inatteso, entro cui l'Altro può incidersi (anche fatalmente), attraverso quel *far-Io* prelinguistico che si manifesta e si annuncia in un *grafar-si*. Tale ente è degno di considerazione etica, prima di assumere “l'Umano” come unico fruitore di questa.

L'autozoografarsi è una valida sorgente ontologica da cui risalire per problematizzare gli assiomi dell'eredità che costituisce le nostre abitudini, e, una volta abbandonati tali assiomi, per esplorare le dimensioni così dischiuse, affinché possa formularsi un'etica degna di questo nome.

53 Cfr. C. Di. Martino, *Figure dell'evento. A partire da Jacques Derrida*, Guerini Scientifica, Milano 2011, p. 134 (enfasi aggiunta): «Si dà traccia ovunque vi sia del vivente, non importa se umano o animale [...] essa si distacca dal vivente in generale, vale a dire da un essere che ha la possibilità di rendersi-affetto (di auto-biografarsi) e quindi di lasciarsi rendere-affetto dall'altro». Ho preferito utilizzare “zoo-grafantesi” invece che “bio-grafantesi”, per rimanere al di qua di una distinzione tra *zoé* e *bios* che potrebbe inclinare verso una concezione del *bios* come vita umana.

54 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 210: «Ciò che hanno in comune, vale la pena ricordarlo, l'uomo e l'animale, è la finitezza, una certa finitezza».

Giorgio Losi

Heidi tra neoliberisti e fasciovegani

La disputa Cruciani-Vassallo nel fumetto *NaziVeganHeidi* di Don Alemanno e Boban Pesov

Il dibattito sulla questione animale in Italia ha toccato uno dei punti più bassi con lo scontro nel 2016 tra Giuseppe Cruciani, conduttore del programma radiofonico *La Zanzara*, e alcuni esponenti dell'oltranzismo vegano, in prima fila Valerio Vassallo. Il format de *La Zanzara*, programma di punta dell'emittente di Confindustria Radio 24, è un ciclo che si auto-alimenta: affrontando controversie e temi di attualità in tono canzonatorio (con una predilezione per i vegani, i rom e gli islamici), i conduttori provocano deliberatamente il pubblico. Ricevono telefonate di insulti, a cui rispondono con altri insulti. Nel filtrare le chiamate, la priorità è quasi sempre data agli ascoltatori più arrabbiati e disagiati, dei quali Vassallo offre un ottimo esempio. Il 24 marzo 2016, una serie di prolungate provocazioni nei confronti degli animalisti raggiunge il culmine quando Cruciani porta in studio un agnello vivo, accompagnato dal pastore, per discuterne in diretta i tempi e le modalità di macellazione. Il giorno successivo, attivisti di Fronte Animalista e di META danno l'assedio alla sede milanese di Radio 24. Per poco non riescono nell'intento di malmenare Cruciani, che prima li affronta brandendo un salame, poi si dà alla fuga. La zuffa ha offerto un pasto succulento all'apparato mediatico (radio, social e televisioni) e un'occasione preziosa per confondere le acque, esacerbare il confronto e gettare cattiva luce sull'emergere di pratiche di consumo e impegno civile che interferiscono con gli interessi dell'industria nazionale.

Che cosa succede quando un episodio così torbido e insensato è rivisitato da due autori di fumetti satirici, contraddistinti da un umorismo scurrile e demenziale, divertiti dalle uscite più maldestre dei vegani? Per scoprirlo basta prendere tra le mani i tre volumetti con tavole a colori di *NaziVeganHeidi*, scritti dal sardo Alessandro Mereu (in arte Don Alemanno), già autore del webcomic di grande successo *Jenus*¹, e disegnati

dall'illustratore e youtuber di grido Boban Pesov, di origine macedone. Si tratta di una parodia del cartone animato giapponese *Heidi* del 1974, diretta da Isao Takahata e disegnata da Hayao Miyazaki, a sua volta ispirato al romanzo omonimo per ragazzi dell'autrice svizzera Johanna Spyri, datato 1880. La serie *NaziVeganHeidi* è stata pubblicata da Magic Press tra l'estate del 2017 e la primavera del 2018. La prima uscita si intitola, con un'allusione al partito neofascista greco, *Alba Vegana*², che nel fumetto è il nome del gruppo animalista guidato da Vassallo. Le due successive, *Soluzione Finale Atto I* e *Atto II*³, si riferiscono al progetto di Heidi di eliminare fisicamente chiunque non aderisca al vegetarianismo o al veganismo (il nome chiaramente è lo stesso di quello del piano di sterminio nazista contro il popolo ebraico). Prima di prendere in considerazione il fumetto, questa macabra associazione tra nazismo e veganismo e la lettura data da Alemanno e Pesov della triste battaglia tra carnivori e vegani, occorre tornare su quella vicenda, ripercorrerne gli strascichi e qualche precedente, ricostruendo il profilo e le gesta dei protagonisti, ossia Vassallo e Cruciani.

I due gruppi che nel marzo 2016 prendono l'iniziativa di formare un presidio di fronte alla sede di Radio 24 sono Fronte Animalista e META (Movimento Etico Tutela Animali e Ambiente). Il primo gruppo si è formato nel 2013 come costola del gruppo 100% Animalisti di Paolo Mocavero, di filiazione direttamente fascista⁴. Il secondo nasce nel 2015 nello stesso ambiente, con Vassallo come elemento di punta dell'associazione. Entrambi i gruppi si contraddistinguono per un movimentismo misantropo e identitarista, incentrato su una scomposta ideologia del vegan, che elevano a parametro assoluto di giustizia e che concepiscono come lo stadio evolutivo più avanzato nella storia dell'umanità. Questi gruppi, inoltre, sono noti per l'aggressività delle loro azioni che si abbattano spesso sul singolo consumatore o negoziante, per l'esposizione di immagini cruente di animali uccisi, per iniziative in odore di razzismo (come le campagne contro la macellazione *halal* o la macellazione di cani in Cina) e l'uso disinvolto di un linguaggio sessista. La gran parte degli attivisti che confluiscono in

di culto, in cui a detta dell'autore i fan si fanno chiamare «discepoli» se maschi e «pecorelle» (sic) se femmine. Cfr. Andrea Queirolo, «Faccio Jenus per sbaglio. Il successo di Don Alemanno, fumettista virale», in «Fumettologica», 15/05/14, <https://www.fumettologica.it/2014/05/faccio-jenus-per-sbaglio-il-successo-di-don-alemanno-fumettista-virale-intervista/>.

2 Don Alemanno e Boban Pesov, *NaziVeganHeidi, Alba Vegana*, Magic Press, Ariccia 2017.

3 *Id.*, *NaziVeganHeidi, Soluzione Finale, Atto I*, Magic Press, Ariccia 2017.

4 *Id.*, *NaziVeganHeidi, Soluzione Finale, Atto II*, Magic Press, Ariccia 2018.

5 Cfr. Antispefa, «Conoscerli per isolarli, isolarli per eliminarli. La destra, più o meno estrema, in ambito ecologista e animalista in Italia», 2016, p. 28, <https://antispefa.noblogs.org/files/2016/02/Conoscerli-per-isolarli-antispefa-2016.pdf>.

1 Pubblicato da Magic Press a partire dal 2013, *Jenus* nasce lo stesso anno per la rete, dove riscuote un grandissimo successo (su Facebook è il primo fumetto a livello nazionale per numero di like). In *Jenus*, la seconda venuta di Cristo sulla Terra è incrinata da un banale incidente: Gesù batte la testa e perde la memoria. Si aggira così per il pianeta, in compagnia di un agnello parlante con il pannolone, comportandosi da perfetto imbecille. *Jenus* è divenuto un vero e proprio fenomeno

questi gruppi sono politicamente qualunquisti: animati da un odio feroce e indiscriminato per chiunque non si identifichi come vegano, non disdegnano la collaborazione anche con realtà apertamente di destra.

Con la tentata aggressione a Cruciani si scatena subito una bufera mediatica. Il comico Luca Bizzarri esprime solidarietà «al compagno Cruciani», pubblicando su Facebook una foto di sé con un salame e parafrasando il motto cavouriano «Libera Chiesa in libero Stato» con l'hashtag #liberosalameinliberostato. L'immagine è censurata da numerosi animalisti, che la segnalano alla piattaforma digitale come offensiva. Pochi giorni dopo, va in onda su Italia Uno il programma *Le Iene*, celebre per il tono sensazionalistico e moraleggiante delle sue inchieste. La puntata comprende un'intervista doppia a Cruciani e Vassallo, in cui Vassallo si prodiga a spiegare in che forme si esprime generalmente il suo animalismo: rovinare la pelliccia di una passante, sputacchiare nel panino al prosciutto di qualcun altro, fino alla possibilità di negare i farmaci testati su animali agli ammalati. Durante l'intervista, Vassallo accetta e fa proprio con orgoglio l'appellativo di nazi-vegano affibbiatogli da Cruciani. Dopo il pasticciaccio di Via Monte Rosa, il dibattito sui social media si fa più intenso e le porte dei salotti televisivi si aprono spesso a ospitare il confronto tra carnivori e vegani. Quando il dibattito non è completamente assorbito dall'annosa questione della salubrità della dieta vegana, a fronteggiarsi ci sono da una parte i cinici paladini delle libertà individuali, quali Cruciani, dall'altra i portabandiera dell'animalismo più imbarazzante (o culturalmente meno attrezzato): attivisti come Vassallo, ma soprattutto simpatizzanti dal mondo dello spettacolo riesumati per l'occasione, quali Red Ronnie, Tullio Solenghi e Rosita Celentano. Per quanto riguarda Vassallo, dopo l'intervista de *Le Iene* il personaggio registra un'esplosione di popolarità. Si cimenta in una serie di interventi televisivi, in cui propone goffissimi paralleli tra il massacro degli animali non umani e l'Olocausto nazista. Negli anni successivi, Vassallo e animalisti del suo ambiente continuano a essere invitati regolarmente a diversi talk show. Il turbolento referente di META resta agli onori della cronaca grazie anche alle sue imprese animaliste (a dir poco discutibili e poco ponderate) e a ignobili episodi di violenza domestica. Nel settembre del 2016 infatti rimane ferito mentre aggredisce l'ex compagna e gli amici di lei (pare con una spranga). Nel luglio 2016 circola un video in cui interrompe una gara di pesca in provincia di Vercelli, che finisce in colluttazione. Lo stesso mese è incarcerato per aver fatto stalking ancora ai danni della ex. Infine, nel giugno 2018, a Milano protesta contro un evento culinario antirazzista dove si servono piatti di carne: viene pestato, ancora una volta, da alcuni degli organizzatori.

Cruciani intanto continua indisturbato le sue provocazioni, spesso tenendo come riferimento l'animalismo di destra e mainstream. Già nel novembre 2015 alla proposta di legge della deputata di Forza Italia Maria Vittoria Brambilla (a braccetto con LAV) di bandire la carne di coniglio, promuovendo così i conigli da animali da reddito ad animali d'affezione (sic), Cruciani aveva risposto mangiando un coniglio in diretta radio. Ma quando nell'aprile del 2017 Brambilla, che nel frattempo ha fondato il Movimento Animalista⁶, persuade Silvio Berlusconi a celebrare una Pasqua vegetariana e adottare quattro agnelli (uno di loro battezzato Fiocco di Neve, come il compagno di giochi di Heidi), Cruciani a sua volta "adotta" quattro agnelli, portando in studio le loro teste scuoiate e pubblicando una foto su Facebook. Nel settembre 2017, Cruciani pubblica con La nave di Teseo *I fasciovegani*⁷, un libro polemico in cui l'autore si ripromette, combattendo i vegani, di difendere il «bene più prezioso che abbiamo: la libertà»⁸.

Cruciani utilizza gli aggettivi fascista e nazista per etichettare forme di militanza aggressive e autoritarie. Il gruppo a cui appartiene Vassallo, META, sin dalla sua fondazione si caratterizza per la richiesta di controlli più serrati e di condanne più dure da parte del potere costituito nei confronti di chi non rispetta le leggi sul benessere animale (e in futuro, potenzialmente, di qualsiasi attività economica che si fondi sullo sfruttamento animale). Il 28 gennaio 2016, ad esempio, la pagina Facebook Movimento Etico Tutela Animali e Ambiente sez. Italia (sic) pubblica un post in cui spiega le ragioni di questa nuova associazione: vogliono «guardiacaccia», «guardapesca», «veterinari ASL», «sindaci», «magistrati» vegani e incorruttibili, che facciano gli interessi degli animali (letteralmente «guardie determinate»). META auspica la collaborazione con queste figure se non addirittura ad assumerne le funzioni attraverso i suoi iscritti. Ciò che si propone di istituire, per usare le parole dei suoi detrattori, è la polizia vegana.

In realtà, alla radio come nel suo libro, Cruciani riferisce gli aggettivi fascista e nazista a chiunque non pratici il veganismo come una scelta

6 Sulla destra animalista in Italia e la figura di Maria Vittoria Brambilla, cfr. Antispefa, «Conoscerli per isolarli», cit.; cfr. inoltre Aldo Sottofattori, «Fare futuro e gli animali. L'intraprendenza della destra nel panorama animalista», in «Liberazioni», n. 3, 2010; *Id.*, «Le ambiguità di un "non-manifesto": Michela Brambilla e l'animalismo», in «Liberazioni», n. 15, 2013; Marco Reggio, «Essere vegani significa stare vicini alla gente del proprio Paese», in «Liberazioni», n. 23, 2015; Marco Reggio e Niccolò Bertuzzi, «I cagnolini in campagna elettorale», in «Liberazioni», n. 32, 2018. Sulla *reductio ad Hitlerum* dell'animalismo da parte di Federfauna e l'istituzione del "premio Hitler", cfr. Serena Contardi, «Ho visto lo spirito del mondo in laboratorio. Sulle strategie mediatiche degli attivisti pro-test», in «Liberazioni», n. 17, 2014, p. 35.

7 Giuseppe Cruciani, *I fasciovegani. Libertà di cibo e di pensiero*, La nave di Teseo, Milano 2017.

8 *Ibidem*, p. 11.

puramente personale, ma sostenga l'antispecismo e la liberazione animale. Con la stessa leggerezza di chi da destra bolla il femminismo come nazi-femminismo, Cruciani equipara l'estrema sinistra all'estrema destra, inserendosi nella fiorente tradizione di chi in nome del liberalismo e della democrazia non riconosce l'oppressione di altr*, ma alla prima obiezione che riceve si lamenta di essere oppresso. Ne *I fasciovegani*, inerpandosi in traballanti paragoni tra il veganismo odierno e il regime di Pol Pot⁹, l'autore mette rossi e neri nello stesso calderone, presentando gli animalisti come i nuovi potenti (sic) fautori di un regime di illibertà. Gli antispecisti sono rivoluzionari, vogliono rivoltare il mondo «come un calzino»¹⁰, pertanto, secondo la logica di Cruciani, sono totalitaristi e quindi nazisti: qualsiasi proposta alternativa al paradigma liberale è tacciabile di nazismo. Cruciani liquida con commenti sarcastici, disorganici e superficiali autori come i filosofi Peter Singer e Tom Regan, lo scrittore Isaac Bashevis Singer o il giornalista Lorenzo Guadagnucci¹¹, per concentrarsi sulle citazioni più ridicole di vegani e animalisti che ha potuto collezionare (i social network ne sono una vera miniera). Alcune esternazioni vanno dalla ridicolaggine di chi crede a tutto a quella di chi, oltre al veganismo, si dedica a pratiche terapeutiche molto bizzarre, per finire, con una carica di atrocità, con le invocazioni al karma perché amici e famigliari di macellai e consumatori di carne possano morire di cancro o con il giubilo per la loro morte accidentale. L'intero volume è un conglomerato di citazioni di questa sorta, che l'autore prende come rappresentative di un movimento nella sua totalità. Cruciani mette alla berlina le stupidità maggiormente diffuse tra gli animalisti più sprovveduti, dalla convinzione che il cambiamento di dieta possa essere una panacea per tutti i mali (in politica, in ecologia, in medicina) all'odio più spietato per chiunque mangi carne. Il conduttore radiofonico ha gioco facile a ridicolizzare le miserie, le incoerenze e le stramberie dei peggiori esponenti dell'animalismo nostrano, spaziando da celebrità dell'avanspettacolo a parlamentari pentastellati. Insiste inoltre sull'affiliazione tra animalisti e gruppi di poca credibilità, tra cui omeopati e antivaccinisti.

Più che una seria confutazione delle idee degli animalisti, *I fasciovegani* è insomma un pamphlet che mira a rassicurare i lettori che si sentono minacciati dalla diffusione del veganismo, deridendone gli aspetti più folkloristici e stigmatizzando la paura del contagio. Il richiamo al buon senso

e alla ragionevolezza va di pari passo con l'accusa di follia nei confronti degli avversari, anche quelli che non necessariamente cadono nel ridicolo. Nel libro, come alla radio, Cruciani ribadisce il suo pensiero sulla pericolosità sociale del veganismo e sull'importanza della distinzione tra umani e animali (e dunque la sacrificabilità dei secondi a vantaggio dei primi) come uno dei tratti fondamentali della civiltà occidentale:

L'essere umano rimane al centro mondo, ed è certamente giusto e necessario che sia così [...]. Macellai, coltivatori di polli e di galline, macelli, mattatoi e ristoranti tradizionali, trattorie e bracerie, norcinerie e produttori, i venditori di carne di cavallo e gli straordinari ammazzatori di maiali, nonché le bistecche alla fiorentina e i panini al prosciutto, tutto va difeso a spada tratta. E pure la caccia e i circhi. Senza se e senza ma [...]. Sono i baluardi della nostra libertà, contro l'assolutismo antiumano di questi monaci della nuova religione estremista¹².

L'antropocentrismo di Cruciani, il suo specismo incondizionato, si esprime tramite la semplicistica e perentoria riaffermazione dell'eccezionalismo umano. Non c'è identità tra umani e animali e la vita dei primi ha più valore: *bisogna difendere la società* dall'antispecismo in quanto ideologia degradante e pericolosa, specialmente per i bambini, che Cruciani chiama in causa spesso e volentieri (in primis sua figlia). Ciò nonostante, anche nel caso dei terribili vegani, Cruciani si continua a professare sostenitore senza riserve della libertà di espressione¹³. Da buon liberista, ciò che lo preoccupa è l'idea della censura, della dittatura, di essere privato, un giorno, coercitivamente dei piatti a base di carne. Il problema non è il veganismo come dieta, ma le sue implicazioni politico-culturali: la messa in questione dell'etica corrente, la cancellazione delle differenze e delle gerarchie e il paragone tra le violenze subite dagli animali e quelle subite dagli umani.

Nel giugno del 2017, quando il libro è ancora in fase di stesura, Cruciani

⁹ *Ibidem*, pp. 17-29.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹ *Ibidem*, pp. 155, 161-166.

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ In linea con il suo pensiero sulla libertà d'opinione, nel marzo 2019 a Verona Cruciani partecipa al Congresso mondiale delle Famiglie, al fianco di conservatori, omofobi e antiabortisti (in cui pure, come progressista, non si riconosce!) per criticare chi vorrebbe negare il diritto di svolgere quel convegno. Pare, infatti, che alcuni gruppi di attivisti avessero sollecitato gli albergatori a non ospitare i relatori del convegno. Pur di sventare qualsiasi rischio di ostruzionismo, Cruciani non esita a legittimare con la sua presenza un'assemblea in cui si predicano le idee più reazionarie e conclude il suo intervento con l'esclamazione: «Evviva la libertà!». Cfr. Tipi da Zanzara, «Intervento integrale di Giuseppe Cruciani al XIII Congresso mondiale delle Famiglie #WCFVerona», 23/09/19, <https://www.youtube.com/watch?v=0U--UXCHORw>.

modera in una libreria Feltrinelli di Roma la presentazione da parte di Alemanno e Pesov del primo volume di *NaziVeganHeidi*: l'evento, in realtà, prende subito la forma di un'intervista a Cruciani, che racconta la sua battaglia pluriennale contro i vegani e gli ideali che lo muovono¹⁴. Racconta di essere diventato, nel corso degli anni, il portavoce nella lotta contro gli animalisti, detestabili per il loro senso di superiorità e, quindi (quasi per caso, inaspettatamente!), di essere diventato anche il migliore amico di allevatori, macellai, circensi e di chiunque lavori con gli animali. Ricordando l'episodio dell'assedio di Radio 24 da parte di Fronte animalista nel 2016, ciò di cui sembra maggiormente preoccupato è di difendersi dall'accusa di viltà per essere fuggito davanti all'assalto di un'attivista donna (un punto su cui si sofferma anche nel libro)¹⁵. Non ammettendo mai di aver avuto paura, a seconda dei casi Cruciani afferma di essersi astenuto dal picchiare la ragazza per non passare dalla parte del torto (chissà le accuse di sessismo!), di aver voluto evitare beghe legali oppure di aver scelto strategicamente la ritirata, nel dubbio che l'attentatrice avesse un'arma. Durante la conferenza Alemanno e Pesov lo ascoltano con ammirazione, in piena sintonia, parlano dei vegani nel loro fumetto come di un simbolo di tutte quelle forme di intolleranza nei confronti di chi non ha un approccio buonista rispetto a determinate questioni sociali (citano ovviamente Laura Boldrini) e invitano il pubblico a un applauso dopo che Cruciani ha descritto come folle un progetto di convivenza non violenta tra umani e animali, che a suo parere finirebbe per nuocere a entrambe le categorie¹⁶.

Questa e altre pubbliche prese di posizione dei due fumettisti, insieme all'accusa evidente nel fumetto di una vocazione nazista e genocida insita negli animalisti, qualora il loro pensiero fosse portato alle estreme conseguenze, consentirebbe facilmente di bollare *NaziVeganHeidi* come un esempio di propaganda specista. Se ciò è innegabile, vi sono tuttavia alcuni elementi di interesse (talvolta piacevolmente sorprendenti) nell'originale e caleidoscopica trasfigurazione a fumetti che i due autori hanno fatto del polverone sollevato da Cruciani e dai suoi avversari vegani nel 2016.

In che modo Alemanno e Pesov riescono a reinventare l'universo della piccola montanara in chiave nazista e vegana? E come rappresentano la campagna di Cruciani contro gli animali(sti) e la reazione che ha suscitato? I due autori restano fedeli all'iconografia di Miyazaki, aggiungendo

colori più accesi e uniformi – un tratto che replica gli stilemi del fumetto supereroistico americano – ed esplosioni improvvisate di violenza ed erotismo esplicito riprese dal manga giapponese. Ambientano la storia nella Svizzera dei giorni nostri (non in un cantone germanofono, ma in Canton Ticino) e ne dissacrano comicamente i personaggi. La zia Dete infatti non lascia la nipotina nelle mani del nonno per fare la cameriera a Francoforte, ma la *sex worker* a Lugano: la presenza della piccola orfana stava cominciando ad allontanare i clienti da casa¹⁷. La signorina Rottenmeier non è un'algida istituttrice, ma la maitresse della casa di piacere dove lavora Dete, frequentata da loschi uomini politici e copertura di un allevamento illegale di procioni, alla cui gestione collabora la mafia cinese. Il pastorello Peter, che vive l'idillio dei monti, diventa figlio di immigrati sardi, lavoratore stagionale con il vizio di violentare le pecore (al grido di «Eja» e «Ajó»).

La protagonista rimane una bambina paffuta e poco accorta. Prima di trasferirsi in montagna, la sua conoscenza degli animali è limitata ai cartoni animati *Shaun the Sheep* e *Peppa Pig*. Sentendo il nonno bestemmiare, si convince che Dio sia il nome di uno dei porci che abitano nella stalla. Il vecchio dell'Alpe, che nella serie animata era uno scorbutico veterano isolatosi sui monti dopo la perdita del figlio, nel fumetto si trasforma in un criminale nazista latitante. La sua prima battuta è un rimbrotto al cane Nebbia, sonnacchioso, che vorrebbe spietato e letale: «Cosa ti ho insegnato? Devi essere crudele, devi esserlo con la coscienza pulita, devi distruggere in maniera tecnico-scientifica!»¹⁸. Il nonno insegna a Heidi il saluto nazista e la cresce con affettuosa durezza, fiero dei progressi della nipotina. Clara invece, l'amica di città in sedia a rotelle, è una mediattivista vegana, in contatto con il gruppo di animalisti di cui fa parte Vassallo (si tratta evidentemente della sua caricatura ed è soprannominato Secco). Clara inizia Heidi al veganismo, facendo di lei un'implacabile sostenitrice della causa animalista. Alla conversione della bambina, tramite l'esposizione a filmati con scene di macellazione, corrisponde una pagina intera con un mash-up di fotografie truculente e un primissimo piano, in bianco e nero, dell'occhio di Heidi¹⁹. Ma non è solo la duplice influenza del nonno e di Clara a fare di Heidi una nazi-vegana: la trama subisce un repentino

14 B. Pesov, *NaziVegan HEIDI – Live Ft GIUSEPPE CRUCIANI parte 2*, 17/06/17, <https://www.youtube.com/watch?v=wxGiePlgnt0>.

15 *Ibidem*, pp. 24, 30. Cfr. G. Cruciani, *I fasciovegani*, cit., pp. 80-81.

16 *Ibidem*, pp. 16, 15.

17 Una citazione dell'infanzia traumatica del giustiziere mascherato Rorschach in Alan Moore e Dave Gibbons, *Watchmen*, trad. it. di L. Rizzi, Lion, Novara 2016, cap. 6, pp. 3-4. Cfr. D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi, L'integrale*, Magic Press, Ariccia 2018, p. 19. Da questo punto in avanti, per i riferimenti di pagina cito l'edizione "integrale" del fumetto uscita nel 2018, che comprende tutte e tre le uscite precedenti.

18 D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., p. 7.

19 *Ibidem*, p. 51.

stravolgimento e un'impennata con l'inserimento di temi fantascientifici paradossali e scene violentissime di combattimento.

Nei tre episodi di *NaziVeganHeidi*, Alemanno e Pesov portano l'edificante storia di Spyri e la bagarre tra carnivori e vegani a un exploit assurdo, epico ed esilarante, ibridando sempre di più lo stile e i contenuti di Takahata e Miyazaki con il manga giapponese di arti marziali (ad esempio, *Dragon Ball* di Akira Toriyama). Heidi, appena arrivata tra i monti, si impossessa per caso di un artefatto alieno, un bracciale che le conferisce una forza fisica straordinaria e il potere di comunicare e controllare gli animali non umani, divenendone la regina. Gli autori del fumetto, riprendendo le più bislacche teorie fantarcheologiche²⁰, immaginano che una stirpe aliena, proveniente dalla stella Vega²¹, abbia popolato in origine la Terra di tutti gli animali, plasmata a loro somiglianza, con l'esclusione degli umani. Questi sarebbero stati creati da una seconda genia di extraterrestri, i malvagi Elohim, che godono a sevizare e uccidere di nascosto gli esseri propagati in passato dai loro concorrenti Vegani. Heidi recupera il bracciale vegano, con il simbolo del germoglio a forma di V²², e decide di usare i suoi superpoteri per uccidere indiscriminatamente tutti i *mangiacadaveri* (come è indicato chiunque non sia vegetariano o vegano negli ambienti dell'animalismo meno sofisticato).

Alla testa di un esercito di pecore, mucche, capre, maiali, api e animali selvatici alla riscossa, che la salutano al grido di «Heil Heidi!», coadiuvata dal nonno, che per l'occasione prende il nome di generale Heinrich Himmler e la affianca in qualità di stratega, Heidi discende verso le valli. Dopo essere piombata nel carcere cantonale di Lugano e aver liberato gli attivisti animalisti che vi erano detenuti ingiustamente (compreso Vassallo, torturato dai poliziotti), Heidi supera i posti di blocco dell'esercito e della polizia e si scontra con la resistenza locale improvvisata dai cacciatori. Di tutti coloro nei quali si imbatte durante la sua avanzata, solo chi è vegetariano o vegano è risparmiato. Entrata a Milano, Heidi porta avanti la

carneficina nel cuore del capoluogo lombardo, ma il suo obiettivo principale è il portavoce di tutti i *mangiacadaveri*: Crux, una caricatura di Giuseppe Cruciani. Dopo essere stato sbranato da Nebbia che, da sonnolento sanbernardo, si evolve come un Pokémon in un mostro muscoloso e zannuto, Crux è resuscitato come *supervillain* dagli Elohim, che osservano la scena dall'alto dentro un disco volante. Lo scontro finale tra Heidi e Crux, in cui ampie porzioni della città vengono distrutte a suon di pugni e calci volanti, si svolge simbolicamente presso l'Arco della Pace, a Parco Sempione, non troppo distante dalla sede di Radio 24. Tutta la *Strafexpedition* di Heidi, dalla Svizzera fino a Milano, è seguita in diretta da Enrico Mentana che la documenta morbosamente in una delle sue celebri maratone televisive.

Alemanno e Pesov mettono in scena una parodia degli elementi più grotteschi e contraddittori della comunità animalista e vegana: ad esempio, la fissazione per gli effetti salvifici del veganismo (Clara grazie al bracciale di Heidi, che ha anche poteri taumaturgici, si alza dalla sedia a rotelle e cammina)²³, quella per la purezza del corpo vegano (un'ossessione che Cruciani, nel suo libro, paragona a quella per la purezza del sangue ariano nel Terzo Reich) e l'esultazione per la morte di circensi e cacciatori. Un'altra idiosincrasia colta dagli autori è quella per cui Heidi, nel primo episodio della serie, si deve necessariamente scontrare con alcuni criminali cinesi che allevano procioni: secondo certo animalismo xenofobo (con l'occhio sempre attento alla barbarie degli altri), i più crudeli nei confronti degli animali sono proprio gli stranieri.

Uno degli aspetti più interessanti del fumetto è la messa in risalto della concezione secondo cui il veganismo è visto come lo stadio evolutivo più elevato nella storia dell'umanità, nonché del moralismo e della misantropia di certi ambienti vegani, secondo cui gli umani sarebbero intrinsecamente malvagi, mentre gli altri animali e i loro alleati vegani, come gli alieni della stella Vega, sarebbero tutti buonissimi. L'intero fumetto è un invero burlesco delle peggiori teorie complottistiche attribuite alla categoria sociale dei vegani, genericamente associati (purtroppo a ragione, in certi casi) a terrapiattisti, avvistatori di scie chimiche e navi spaziali. Nel finale di *NaziVeganHeidi*, si scopre, infatti, che da decenni era in atto una cospirazione tra i cattivissimi Elohim, i governi della Terra e le grandi multinazionali per far sì che il consumo di carne proseguisse indisturbato, nonostante gli sforzi dei vegani.

Il sogno di Heidi di purificare il pianeta dagli umani che sfruttano gli animali fallisce miseramente quando il suo bracciale si distrugge nella

20 Si pensi in Italia all'opera di Mauro Biglino, che applica teorie ufologiche alla Bibbia e sostiene la creazione dell'umanità da parte di una razza aliena, gli Elohim appunto. Cfr. Mauro Biglino e Riccardo Rontini, *Elohim*, Uno, Torino 2014. Il bizzarro antefatto di *NaziVeganHeidi*, che attribuisce l'origine della contesa tra carnivori e vegani addirittura a due diverse specie aliene è narrato in D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., pp. 34-35. Al proposito, vengono in mente anche le teorie cosmogoniche di culti come Nation of Islam o Scientology: è implicita, ovviamente, l'accusa di settarismo ai vegani.

21 Cfr. il film *Contact* (USA 1997) di Robert Zemeckis.

22 Appropriato da META per il proprio logo, questo simbolo è stato disegnato originariamente per l'Associazione Vegetariana Italiana, oggi in declino. Nel logo di META però, al centro, campeggia il lupo che ulula alla luna: sulla simbologia del lupo in gruppi animalisti politicamente ambigui o chiaramente legati all'estrema destra, cfr. Antispefa, «Conoscerli per isolarli», cit., pp. 8-9.

23 D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., p. 145.

lotta contro Cruciani. Allora gli animali che si erano precipitati compatiti e agguerriti sulla città, facendo strage di soldati e poliziotti, sbandano e vengono abbattuti. Gli animali carnivori aggrediscono quelli erbivori, ponendo fine all'utopia di Heidi di un coordinamento militare tra tutte le specie non umane. Così facendo, gli autori del fumetto vogliono mostrare la follia e l'inconsistenza della proposta dei vegani, che a loro avviso consiste in un piano di redenzione universale dalla violenza irrimediabilmente insita nella vita²⁴.

Nonostante l'epilogo deprimente per l'elisione delle possibilità emancipative dei non umani, un punto a favore di *NaziVeganHeidi* è proprio quello della rappresentazione, all'interno ovviamente di un'opera di fiction, della resistenza animale: come ne *Gli uccelli* di Hitchcock, grazie a Heidi gli animali che ne hanno abbastanza del dominio umano possono finalmente rispondere alla violenza con la violenza. I procioni, ad esempio, si liberano dalle gabbie e divorano la proprietaria dell'azienda che li alleva per scuoiarli, cioè la rigida e altezzosa Signorina Rottenmeier²⁵. Gli innumerevoli corpi degli animali allevati, insieme alle bestie della foresta, si uniscono contro la roccaforte umana, la città di Milano, sbaragliando le forze dell'ordine. Anche se per Alemanno e Pesov si tratta di una fantasia assurda, tutti quei corpi che nel dibattito tra Cruciani e Vassallo erano stati occultati, trasformati in referenti assenti in una scaramuccia tra i due clan contrapposti dei carnivori e dei vegani, nel fumetto vengono prepotentemente alla luce e reclamano vendetta. Nella cosmogonia reinventata da Alemanno e Pesov, secondo cui due popoli alieni hanno portato la vita sulla Terra, gli uni creando gli umani, l'altro (quello più benevolo) gli altri animali, i vegani sono «i ribelli tra i sapiens»²⁶, solidali con i non umani contro i poteri forti che li opprimono (un'oscura cospirazione tra politici, industriali e alieni malvagi). Simmetricamente, come gli Elohim catturano e seviziano un alieno dalla stella Vega, sulla Terra la polizia imprigiona e tortura Vassallo per interrogarlo.

Per quanto riguarda le intersezioni tra animalismo e transfemminismo queer è notevole che Heidi, posseduta dal bracciale vegano, cominci un processo di crescita mostruosamente precoce. La scoperta del veganesimo corrisponde a un processo sempre più rapido di «divenire animale»²⁷, che lascia emergere in lei anche l'amore omosessuale, corrisposto, per Clara.

24 *Ibidem*, p. 220.

25 *Ibidem*, pp. 84-97.

26 *Ibidem*, p. 187.

27 «Il bracciale altera il tuo metabolismo umano, risvegliando la parte più animale». *Ibidem*, p. 212.

Al tempo stesso però, in tutto il fumetto è sfruttata come motivo comico la vergogna della zia Dete per la sua professione, la quale nonostante ami il suo lavoro, è additata continuamente dal nonno di Heidi con il termine di «puttana». Alla fine della serie, l'esuberanza della giovane prostituta è imbrigliata in un accoppiamento incestuoso e sadomasochista con il membruto vecchio dell'Alpe: una triste riabilitazione del personaggio, per quanto goliardica, all'interno degli schemi familiari (anche durante il coito, il nonno non smette di vilipenderla con l'epiteto «Troia»²⁸). Il politicamente scorretto, che si presume simpatico, sconfina abbondantemente nell'analfabetismo politico in *NaziVeganHeidi*.

Gli autori del fumetto trattano i vegani come un gruppo omogeneo e non sembrano consapevoli di avere a che fare, almeno nel caso di Fronte Animalista, con gruppi che portano tracce d'ispirazione fascista nella loro genealogia. Al pari di Cruciani, ricorrono al topos del nazismo semplicemente come marchio di fanatismo e intransigenza. Tutto sommato, schizzano un ritratto abbastanza verosimile della maggioranza degli animalisti che, come Clara e Secco (Vassallo), organizzano picchetti, sensibilizzano le persone, usano un linguaggio molto violento, ma per questo non si danno alla lotta armata, uccidendo chi si frappone ai loro obiettivi. È Heidi che funge da agitatrice, che li radicalizza con i suoi superpoteri. Cresciuta dal nonno nazista, da brava fautrice dell'eugenetica Heidi progetta di epurare e migliorare la specie, sterminando chiunque, secondo i suoi criteri di esaltata vegana, non sia degno di appartenervi. Il suo amore per la natura, gli animali e il piccolo mondo antico della montagna fa effettivamente la parodia di quell'ambientalismo e animalismo reazionari, espressi in Italia da certe frange dell'estrema destra²⁹. Il bersaglio principale di Alemanno e Pesov è, però, la faciloneria giustizialista di quegli animalisti che, specialmente sui social network, dispensano generosamente impropri e condanne a morte. Elaborando una «soluzione finale» per chi mangia carne, Heidi mette in pratica quelle minacce e quegli impropri che prima rimanevano esclusivamente su un piano verbale.

Alemanno e Pesov rendono bene il ruolo dei media e della tecnologia nell'ambito dell'attivismo animalista contemporaneo, fatto di condivisioni di filmati, dirette streaming e virulenti scontri verbali da dietro la tastiera. È molto efficace la rappresentazione delle dinamiche tra il popolo della bistecca e quello del seitan sulle pagine dei social. Heidi viene a conoscenza

28 *Ibidem*, p. 159.

29 Ad es., l'associazione La Foresta che Avanza, emanazione di Casa Pound. Cfr. Antispefa, «Conoscerli per isolarli», cit., pp. 20-21.

dell'esistenza di Cruciani grazie alle registrazioni del programma *La Zanzara* che riceve in dono da Clara: da lì prende le mosse la sua crociata. La bambina diventa famosa in Svizzera e in Italia grazie a un video in cui maledice i *mangiacadaveri*, uscito in diretta streaming sul canale YouTube di Clara. Il pubblico di questi video-sfogo è composto da giovani uomini barbuti (hipster) e studenti universitari, donne che fumano marijuana al parco e non portano il reggiseno, provocatori come l'utente CiccioGamer89 che commentano il video mangiando maiale (ma Clara prega Heidi di non rispondere per non incorrere in una denuncia) e gli stessi autori del fumetto, che mentre si scambiano insulti razzisti (uno contro i sardi, l'altro contro i macedoni), rimangono colpiti dal personaggio di Heidi e si ripromettono di farne un fumetto³⁰. Un altro esempio sull'uso della tecnologia: quando Vassallo e gli altri attivisti di *Alba Vegana* fanno un'incursione notturna nell'allevamento di procioni della Signorina Rottenmeier si filmano in continuazione con il telefonino. Nell'ultimo numero del fumetto diviene oggetto di satira anche il ruolo della televisione nel narrare e diffondere la battaglia di Milano tra carnivori e vegani, sfruttando senza scrupoli tutto ciò che può aumentare l'audience. Nell'orgasmo della diretta, Mentana manda i suoi inviati sul campo, rimanendo indifferente ogni volta che ne muore uno. Bruno Vespa a *Porta a Porta* intrattiene ospiti che fanno commenti misogini o rinnegano il veganismo in nome della zooerastia (il pastore Peter). Intanto la telecamera indugia su particolari scabrosi come la morte di un bambino, fianco a fianco a quella del piccolo Fiocco di Neve³¹.

Il ritratto più memorabile di *NaziVeganHeidi* non è quello di Vassallo, che ne esce come un personaggio mediocre (quale è) e finisce sempre per prendere botte (come di fatto accade), ma quello di Cruciani: nonostante la comunità di intenti con l'autore de *Ifasciovegani* dimostrata da Alemanno e Pesov dopo la pubblicazione del fumetto, i due hanno prodotto pagine in cui la figura del conduttore radiofonico si presenta in tutto il suo squallore. Lo si vede all'interno di un grattacielo, dietro pareti di vetro, mentre dall'alto del suo microfono offende volgarmente gli ascoltatori, si compiace degli animali morti che porta in studio oppure predica in un ristorante, su un attico a Milano, la libertà di mangiare ciò che si vuole, dilaniando un lacerto di carne sanguinante³².

«Siamo al top» è il modo di dire che continua a ripetere, ribadendo la posizione socialmente elevata in cui risiede, gli interessi che rappresenta e, in generale, il dominio umano sui meno-che-umani. Ricalcando una fotografia circolata sui giornali, anche nel fumetto Cruciani incontra gli animalisti fuori dalla sede della stazione radiofonica sventolando un salame (con la differenza che viene ucciso dal cane di Heidi e poi trasformato dagli alieni in un micidiale cyborg). Il personaggio pubblico che Cruciani ha creato e la propaganda che diffonde, stringendo alleanze con coloro che vivono della schiavitù degli animali, in un'aberrante reazione al fenomeno del veganismo, sono riprodotti icasticamente come spregevoli, turpi e non meno spaventosi della purezza sanguinaria sbandierata da nazi-vegan Heidi.

Nell'ultimo atto del fumetto, Cruciani torna in vita come cyborg al servizio degli alieni, dice a Heidi di voler «mettere la parola fine ai [...] movimenti animalisti» e minaccia Clara di violentarla, usando come fallo la sua coda mostruosa, fatta di salsicce («Oggi assaggerai di nuovo la carne»)³³. Parrebbe evidente un'allusione satirica sia a Cruciani come strumento mediatico nelle mani di Confindustria, che attraverso di lui porta avanti la sua agenda contro gli animalisti, sia all'ostentazione del consumo di carne da parte del conduttore radiofonico, che va di pari passo con la riaffermazione di una mascolinità rude, sprezzante nei confronti degli animali e delle attiviste che prendono le loro parti³⁴.

Sebbene sia evidente la satira antivegana del fumetto, vi sono aspetti contraddittori che complicano la sua collocazione tra la fazione degli animalisti e la sua controparte. Gli esponenti più militanti del movimento animalista sono dipinti come potenzialmente nazisti e massacratori, tuttavia nella storia è assegnata loro la parte dei «buoni»: l'eroina di tutta la saga è Heidi e Cruciani il suo malvagio antagonista. Coloro che in nome della libertà individuale sostengono lo sfruttamento e la messa a morte dei non umani sono rappresentati da personaggi come Cruciani o Rottenmeier, privilegiati insensibili e senza scrupoli, a cui si attribuiscono caratteri anche fisicamente repellenti (come i denti ingialliti di Cruciani o la sua scarsa igiene personale)³⁵. Più che esprimere un giudizio sull'arena mediatica

30 D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., pp. 53-55.

31 *Ibidem*, p. 220.

32 Ringrazio Sam Chirtel per avermi fatto notare una citazione dal film *Matrix* (USA 1999) di Andy e Larry Wachowsky, in cui quando Cypher tradisce i suoi compagni della resistenza contro il sistema di sfruttamento organizzato dai robot ai danni dell'umanità, incontra l'agente Smith in un ristorante e gli spiega la sua scelta edonistica di salvare se stesso, mentre mangia una bistecca.

Cfr. D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., p. 149.

33 *Ibidem*, p. 219.

34 Sul carnofallogocentrismo e sul rapporto tra consumo di carne e mascolinità, cfr., ad es., Carol J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne*, trad. it. di M. Andreozzi e A. Zamboni, VandA. Edizioni, Milano 2020. In *Ifasciovegani*, Cruciani non manca mai di sottolineare come, tra gli attivisti* animalist*, le sue avversarie più inferocite siano donne.

35 Cfr. D. Alemanno e B. Pesov, *NaziVeganHeidi*, cit., pp. 74, 149, 195.

scatenatasi intorno al caso Vassallo/Cruciani, *NaziVeganHeidi* sembra piuttosto passare all'interno di una sorta di frullatore tutta una congerie di riferimenti all'immaginario cinematografico, manga e anime, oltre che a quelli del fumetto supereroistico e delle notizie di attualità. Sono riferimenti fondamentali nella cultura artistica degli autori, fissamente saldati nella coscienza popolare di generazioni cresciute guardando i cartoni animati in televisione. Per avere un'idea di questo brillante *pastiche* basti guardare la pagina del fumetto in cui Cruciani è riportato in vita dagli alieni come cyborg, prima del duello finale con Heidi³⁶. Si vedono personaggi dal cartone di Miyazaki, tra i quali Heidi che indossa uno strumento tecnologico ripreso dal mondo di *Dragonball Z*, e Nebbia che si è evoluto come un Pokémon. Insieme a loro ci sono uno degli alieni Elohim e due personaggi tratti dal mondo della cronaca: Vassallo e Cruciani. La figura di Cruciani occupa tutta la tavola, circondato dalle vignette degli altri personaggi, che esprimono il loro sconcerto: dopo essere stato ucciso è appena risorto come «Crux, Atlas uomo robot». Indossa l'elmo dell'anime televisivo *UFO Robot Goldrake* (noto anche come *Atlas UFO Robot*) e vari orpelli appartenenti a diversi supereroi del fumetto americano.

Alemanno e Pesov si impegnano in un'opera di estetizzazione e rivisitazione mirabolante dei fatti che sono stati al centro dell'attenzione pubblica per diversi mesi, conferendo loro la carica bombastica del fumetto d'azione giapponese e americano e quella profanante del fumetto satirico italiano (di cui Alemano è un esponente). Prendono un prodotto dai toni fanciulleschi come l'anime di *Heidi* disegnato da Miyazaki³⁷ e lo trasformano in un nuovo corpo, ad alto tasso di violenza, oscenità³⁸, blasfemia e, soprattutto, immerso nella politica. L'antico argomento contro gli animalisti secondo cui anche Hitler era un vegetariano offre lo spunto per un ingigantimento e una mutazione effervescenti del tema. La disputa recente tra carnivori e vegani, dai toni già di per sé piuttosto comici e assurdi, subisce una *reductio* (ma sarebbe meglio dire *amplificatio*) *ad absurdum* che è anche, letteralmente, *ad Hitlerum*. La Heidi di Miyazaki si unisce all'associazione di Vassallo, a quelli che Cruciani suole chiamare i nazi-vegani. Ma Heidi nel fumetto non è solo l'incarnazione del veganismo oltranzista, quello più

gretto, in cui ribollono umori nefasti fino alla svolta eco-nazista. Dietro al movimento che la piccola montanara ha creato c'è un ammiccamento allo scenario politico più ampio dell'Italia di pochi anni fa: ci si confronta, infatti, un movimento di popolo posseduto da uno spirito feroce e forcaiolo, che fa proseliti tra alcune delle aree sociali più disagiate, in cui proliferano teorie del complotto e credenze strampalate (tra di loro, purtroppo, molti vegani) e che, dalle periferie e dalle campagne, si riversa come un'onda sulla città, sul centro del potere, per fare giustizia. Un movimento che intende distruggere i feticci di una cultura elitaria che irride i più deboli, come è il caso di Cruciani, che va cianciando di libertà mentre conduce il suo teatrino come un automa e ripete in continuazione gli stessi slogan antianimalisti da una posizione di privilegio. Il movimento dei seguaci della stella Vega (o meglio delle Cinque Stelle Vegan) entra in lotta per il potere con i liberaldemocratici, che tuonano contro la minaccia del totalitarismo.

Nonostante la conoscenza dell'antispecismo e dell'animalismo italiani da parte di Alemano e Pesov non vada al di là di un'arguta rappresentazione del dibattito mediatico suscitato da Cruciani e Vassallo, le istanze politiche che hanno colto nel fumetto sono molto più importanti di quello che potrebbe sembrare un mero sberleffo contro i vegani. Con il senso dell'umorismo di due adolescenti che mettono le caramelle Mentos nella Coca-cola, in *NaziVeganHeidi* i due autori hanno dato vita a una miscela espressiva che contiene gli elementi per pensare due spezzoni della società che si sono affrontati in Italia nell'ultimo decennio. Il liberismo sprezzante di Cruciani cozza contro il populismo strampalato (vegano) e potenzialmente fascista di Heidi. Dal cozzare di questi due balocchi Alemano e Pesov fanno scaturire una fragorosa risata.

36 *Ibidem*, p. 201.

37 Autore famoso per rifuggire pudicamente da tematiche politiche (anche quando tratta dell'aviazione giapponese durante la Prima e nella Seconda Guerra Mondiale) e per essere fautore di una contrapposizione ingenua tra un'ideale di purezza ecologista e i frutti avvelenati della tecnica. Un'altra osservazione per cui sono grato a Sam Chirtel.

38 In generale, la loro tecnica parodica prevede una sovversione del modello di Miyazaki attraverso una erotizzazione di tutti i personaggi della storia: Dete e il nonno, Heidi e Clara, Rottenmeier e i clienti del suo bordello di alto bordo (tra cui un onorevole), Peter e pecore e capre.

Tommaso Guariento
Hypedemiologia

Un modello della complessità

Com'è possibile che un microrganismo così semplice possa mettere in ginocchio milioni di persone, sistemi sanitari, mercati internazionali e riconfigurare, nel giro di qualche mese, la struttura dell'immaginario collettivo? Non sono né un biologo né un immunologo né tantomeno un esperto di sistemi complessi. Ho una formazione filosofica e antropologica. Mi pongo alcune domande sulle cause di fenomeni che richiederebbero una conoscenza profonda e ramificata di diversi campi teorici per poter essere sviluppate. Un modello serve a gestire il rischio, è uno specchio concavo che fornisce un'immagine alterata e in scala della realtà – è un giocattolo componibile con il quale si cerca di afferrare qualche frammento di una verità troppo oscura e strana per essere accettata.

Il modello che propongo si basa sulla combinatoria di alcuni elementi e relazioni molto semplici: è di un estremo *riduzionismo*. Le invarianti e le relazioni, inoltre, sono scelte arbitrariamente da un singolo individuo – il sottoscritto –, che non ha alcuna pretesa se non quella di dare una forma geometrica al proprio panico. Gli elementi in gioco sono i seguenti: antropizzazione, cambiamento climatico, contagio virale, contagio dell'immaginario, produzione economica, circolazione economica, finanza, cura. La tipologia delle relazioni è mutuata dal linguaggio della cibernetica: retroazione positiva e negativa, secondo tre esiti: collasso, equilibrio, cambiamento radicale. Le dimensioni della scalabilità sono tre: locale, statale, globale.

Ovunque, le stesse curve

In questi giorni, ho letto vari articoli di carattere epidemiologico, ecologico, economico e finanziario; ovunque ho trovato lo stesso grafico: una

curva esponenziale¹, che mostra una tendenza alla crescita o alla caduta inarrestabili, e delle misure di contenimento per riequilibrare tale pericolosa velocità di fuga. Il fatto che questi grafici mi appaiano simili, come volti appartenenti a una stessa famiglia, è un dato iconografico ed epistemologico centrale: certamente manifesta una tendenza iconologica-paranoide a voler trovare strutture unificanti laddove un* esperto* sarebbe invece in grado di cogliere tutte le peculiarità del caso. Un'altra questione è poi il fatto che in un momento di estrema crisi, le conoscenze sembrano mescolarsi e semplificarsi, come in questo caso, e settori apparentemente scollegati iniziano a essere trattati secondo gaussiane ed esponenziali. Il principio è semplice: la linea più pericolosa in questo momento è quella che conta il numero dei contagi (curva esponenziale)², alla quale viene correlata, in Italia, la curva discendente che registra la riduzione dei posti nelle terapie intensive o, in alternativa, i tagli della spesa pubblica destinata al settore sanitario³. Il collasso si coagula intorno alla distanza fra queste due linee. Questa differenza, inoltre, determina quelle che attualmente saranno le strategie adottate dai vari Paesi: è esattamente quello che sembra, un calcolo economico fra input e output⁴.

Mentre il numero dei contagi cresce, la concentrazione di anidride carbonica nell'aria scende: così è avvenuto in Cina⁵, così avverrà nella pianura padana, nonostante le false notizie diffuse dai negazionisti climatici⁶. Mi è stato fatto notare che è ancora presto per verificare l'effettiva correlazione fra questi eventi. Ritengo che ciò sia vero e, allo stesso tempo, che in questo tentativo di trovare correlazioni stiamo *collettivamente* acquisendo nuove informazioni sulle relazioni ecologiche ed economiche globali. I grafici che spiegano l'efficacia delle strategie di contenimento per evitare l'espansione del virus e il conseguente collasso del sistema sanitario sono

1 Cfr. <https://www.coronatracker.com/analytics>.

2 Enrico M. Bucci ed Enzo Marinari, «Esponenziale. Considerazioni sull'evoluzione in corso dell'epidemia da nuovo coronavirus SARS-nCoV-2 in Italia», in <https://cattiviscienziati.com/2020/03/02/esponenziale/>.

3 Stefano Colombo, «Quanti posti letto sono stati tagliati negli ospedali dal 1980 a oggi?», in «The Submarine», 10 Marzo 2020, <https://thesubmarine.it/2020/03/10/posti-letto-ospedali-italiani-nuovo-coronavirus/>.

4 Raffaele Alberto Ventura, «Coronavirus, sommes-nous paranoïaques?», in «Le Grand Continent», 28 Febbraio 2020, <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/02/28/coronavirus-paranoia/>.

5 Lauri Myllyvirta, «Analysis: Coronavirus has Temporarily Reduced China's CO2 Emissions by a Quarter», in «CarbonBrief», 4 Marzo 2020, <https://www.carbonbrief.org/analysis-coronavirus-has-temporarily-reduced-chinas-co2-emissions-by-a-quarter>.

6 Redazione Dataroom, «Coronavirus ed emissioni di CO2, l'aria è più pulita ma non è una buona notizia: perché?», in «Il Corriere della Sera», 10 Marzo 2020, https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/coronavirus-ed-emissioni-co2-l-aria-piu-pulita-ma-non-buona-notizia-perche/3f1d4156-62d6-11ea-a693-c7191bf8b498-va.shtml?refresh_ce-cp.

gli stessi che spiegano perché è necessario mettere in atto delle strategie di riduzione dell'emissione dei combustibili fossili, con la differenza che il tempo per riequilibrare il sistema ecologico è ormai esaurito⁷.

Altri grafici che mostrano una tendenza decrescente sono quelli della produzione e della circolazione delle merci e dell'andamento dei mercati finanziari. Il messaggio è chiaro: ciò che rende possibile e confortevole la vita di miliardi di persone è anche la causa di diversi collassi – dagli incendi in Australia allo scioglimento del permafrost, sino a giungere, in un certo senso, al Covid-19. Mentre le associazioni di commercianti e imprenditori e, in maniera altalenante, lo Stato e le Regioni puntano a *riequilibrare* il collasso economico, invitando a *non fermare* la produzione e la circolazione di persone e merci, il collasso epidemiologico ed ecologico spinge verso l'esatto contrario. Forse il merito di una situazione di *estrema* crisi è quello di far emergere, con più forza, le contraddizioni fra questi vettori, rendendo leggibile la natura fragile e interconnessa del sistema-mondo.

Cognizione, sopravvivenza, cambiamento

Prendendo a caso le reazioni ai primi decreti-legge che delineavano imperativamente confini invalicabili, arresto della circolazione e norme sanitarie è evidente che si fosse davanti a un *circolo vizioso*. L'invito (poi diventato obbligo) a mantenere le distanze sociali, evitare i contatti fisici e gli spostamenti, preso sul serio significa: *interruzione completa* della sfera della produzione per aiutare il lavoro di chi opera nella sfera della riproduzione (in questo caso, il settore sanitario e chiunque si prenda cura delle persone più deboli, da qualsiasi punto di vista).

Quanto accade in questi giorni di tensione è una reazione di resilienza umana al cambiamento imposto: ci si domanda, ansiosamente, come i sistemi economici statali possano reggersi in assenza di produzione. Di fatto, si stanno invitando i cittadini a consumare (risorse alimentari, comunicazioni, forme di intrattenimento, ecc.) e a prendersi cura degli altri. Esiste poi un bias cognitivo, un limite a immaginare un autentico cambiamento radicale: molti pretendono un ritorno alla normalità, alla routine, alle occupazioni di prima della crisi.

Il problema è che il sistema che reggeva normalità/routine/occupazioni

è lo stesso che produce, *per sua natura*, collassi: alcuni sono locali, altri seguono le catene infinite dei mercati globalizzati. I virus sono microrganismi molto semplici, composti da una manciata di DNA o RNA e proteine: si riproducono come parassiti in specie che, prima o poi, entrano in contatto con gli umani. I virus seguono una logica strettamente darwiniana: attaccano le cellule di una vittima e si impossessano del meccanismo che consente a queste di proliferare e di mutare, adattandosi alla variabilità delle differenti nicchie ecologiche. L'aumento delle patologie zoonotiche è un effetto dell'antropizzazione del pianeta. Mentre la specie *Homo* colonizza, devasta e addomestica gli altri viventi *consapevolmente*, gli agenti patogeni attaccano *inconsapevolmente* gli umani; queste due forze tuttavia sono sovradeterminate dalla medesima tendenza all'espansione e alla sopravvivenza⁸. Il salto di un virus da una specie all'altra è un evento casuale e ramificato, al quale la nostra specie reagisce inventando strategie sempre più raffinate di isolamento, contenimento e immunizzazione. Ma perché, se anche noi, come i virus, desideriamo sopravvivere, adottiamo, individualmente e come specie, degli atteggiamenti necrofilici?

Contagio mentale

Esiste un intero settore dell'antropologia cognitiva che si occupa di studiare, secondo modelli mutuati dall'epidemiologia, la diffusione di pratiche, idee, credenze e ideologie. L'epidemiologia della cultura e degli agenti patogeni non sono sovrapponibili, ma manifestano alcune tendenze analoghe⁹. Sarebbe pertanto più corretto parlare di convergenza verso un punto apicale o di gravitazione attorno a un attrattore. In questo momento il governo italiano, come già quello cinese e come altri dopo, invita i cittadini a una presa di coscienza individuale: il cittadino diventa un'unità-rischio. *Sua* è la colpa dell'intasamento degli ospedali, *sua* è la colpa della morte di coloro che lo circondano, *sua* è la colpa della crisi economica. Forse, quando (e se) tutto questo finirà, sarebbe il caso di soffermarsi sul concetto di *responsabilità* e su quello di *causazione*. Ci sono delle macro-

⁷ Jim Bendell, «Adattamento profondo: una mappa per affrontare la tragedia climatica», in IFLAS – Occasional paper 2', 27 Luglio 2018, <http://lifeworth.com/DeepAdaptation-it.pdf>.

⁸ Stiamo riassumendo una serie di argomenti che si trovano formulati in maniera più dettagliata in David Quammen, *Spillover. L'evoluzione delle pandemie*, trad. it. di L. Civalleri, Milano, Adelphi 2017; Robert Wallace, «Big Farms Make Big Flu: Dispatches on Infectious Disease, Agribusiness, and the Nature of Science», in Monthly Review Press, 2016.

⁹ Dan Sperber, *Il contagio delle idee. Teoria naturalistica della cultura*, trad. it. di G. Origgi, Milano, Feltrinelli 1999.

entità (verrebbe da dire degli iperoggetti) verso le quali l'attribuzione di colpe sembra quasi una barzelletta, o un disco rotto: i governi, il Capitale, il Neoliberismo, la Modernità, l'Occidente, l'Alienazione, ecc. Ci sono poi delle incarnazioni individuali, percepibili direttamente dall'occhio in un raggio molto breve: gli untori, coloro che non si comportano in modo civico, gli impavidi, gli sciocchi. C'è una causazione magica che decide il tagliare il nodo gordiano della rete complessa che innerva la crisi e decide che esiste un'agency consapevole: il virus è un artefatto intenzionale di governi, un'arma biochimica. È successa la stessa cosa con Ebola: il modello ontologico dei collettivi africani ha inizialmente attribuito a un maleficio invidioso l'origine del morbo. Si può pensare che il danno sia stato causato da costumi alimentari poco igienici, o che alcune specie, *per natura*, siano portatrici di contagio.

Volendo essere precisi anche lo stesso virus, per quanto non disponga di un nucleo, è *colpevole*. E infatti, il virus, il maleficio e il demone stanno nello stesso *slot* strutturale: la loro azione produce morte ed è interpretabile come una *vendetta* – nei confronti degli individui, dei gruppi sociali o dell'arroganza della nostra specie. Considerando l'epidemiologia delle idee si accede a un'ulteriore contraddizione. Di fatto, siamo immersi in un modello economico e culturale che predilige la produzione, l'accumulazione e il saccheggio (di umani, animali, ecosistemi). Nel definire il modello ontologico che si sviluppa a partire dalla modernità europea Philippe Descola utilizza il termine «naturalismo» e per quanto riguarda le modalità di relazione con i non umani (animali, piante, spiriti) introduce la nozione di «depredazione», in contrapposizione a quella di predazione (la modalità di organizzazione del mondo dei collettivi venatori). I collettivi *predatori* sono caratterizzati da un sistema di sussistenza fondato sulla caccia e da un modello ontologico *prospettivistico*. Preda e predatore intrattengono una relazione di reciproco rispecchiamento: l'aspetto esterno (forma animale) cela un'interiorità comune (umana). Nei collettivi depredatori-naturalistici non si intrattengono relazioni di parentela con i non umani selvaggi, non si crede nei demoni. Si isola, invece, un dominio chiamato Natura e si attribuiscono a questo leggi fisiche e morali, gerarchie e manipolazioni. La Natura è il fondo della depredazione, è ciò che può essere alterato, incarcerato, messo in fabbrica, organizzato, distribuito, distrutto¹⁰.

Quando nel mezzo di una pandemia, sotto stretto regime di quarantena, c'è chi si pone la domanda: «Sì, ma come faccio a campare? Dovrò pur lavorare?», la sua idea di lavoro rientra perfettamente nella categorizzazione

naturalistico-depredatoria. In sostanza, si assume che il ruolo sociale che soggettiva sia una *routine*, un algoritmo che non può subire alterazioni. Seguendo David Graeber, potremmo dire che quest'idea di lavoro e produzione *scollegata* dalle sfere della cura, dell'ecologia e della riproduzione sia una delle cause ideologiche che ci hanno portato alla situazione attuale¹¹. Il processo di antropizzazione dei territori e delle specie selvagge *causa* il contatto umano con nuovi agenti patogeni¹². L'aumento esponenziale degli individui e dell'apparato tecnologico della nostra specie *causa* il surriscaldamento globale e la devastazione degli ecosistemi. Il mantenimento del sistema produttivo in una situazione di pandemia *causa* l'aumento dei contagi.

In sostanza, la nostra specie non sembra mossa semplicemente da un istinto di sopravvivenza, ma dalla conservazione della sopravvivenza di un certo stile ideologico. È l'idea della produzione che deve sopravvivere alla devastazione delle specie. Il Capitale come idea depredatoria, come virus, come vampiro. Questa strana confluenza fra mitologia e biologia, già individuata da Claude Lévi-Strauss¹³, si rivela nella causa di molte pandemie, che si trasmettono dai pipistrelli ad altri mammiferi. I primi sopravvivono, i secondi o sono contagiati e muoiono o, a loro volta, diventano contagiosi per gli umani. Facendo eco all'accelerazionismo potremmo ipotizzare che la nostra specie abbia inconsciamente dato inizio a un processo storico-immunitario, finalizzato a tenere a freno la velocità di fuga del Capitale. Quest'ultimo, come un virus, cerca uno *spillover*, un travaso e una trasmissione, da una specie all'altra. Solamente, questo tipo particolare di virus non manipola frammenti di DNA o RNA ma idee, concetti, rappresentazioni. Volendo essere ancora più espliciti: il fenomeno descritto come «sinofuturismo», nell'interpretazione di Lawrence Lek¹⁴ costituisce l'incubazione di un futuro modello di umanità (un processo di individuazione collettiva, per dirla con Gilbert Simondon), che emerge dalla convergenza di sei «stereotipi» o «invarianti» della cultura cinese contemporanea: l'utilizzo massivo di tecnologie informatiche, l'industria legata alla copia di prodotti del mercato statunitense ed europeo, l'emergenza di comportamenti compulsivi nel mondo del lavoro, del gioco online, del gioco d'azzardo e dello studio. Oggi possiamo aggiungere a questa lista un settimo

11 David Graeber, *Bullshit jobs*, trad. it. di A. Cerutti, Milano, Garzanti 2018.

12 Robert Wallace, «Connecting the Coronavirus to Agriculture», in «CounterPunch», 24 Febbraio 2020, <https://www.counterpunch.org/2020/02/24/connecting-the-coronavirus-to-agriculture/>.

13 Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1964 e *Id.*, *L'uomo nudo*, trad. it. di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano 1983.

14 Cfr. il docu-film *Sinofuturism* (1839-2046 AD) di Lawrence Lek, <https://vimeo.com/179509486>.

10 Philippe Descola, *Oltre natura e cultura*, trad. it. di E. Bruni, SEID, Firenze 2014.

elemento: la convivenza con un'epidemia virale e memetica che riplasma la cognizione, i flussi di attraversamento delle città, le pratiche del lavoro e della cura. Forse il superorganismo che accoglierà il prossimo spillover del Capitale non si è ancora completamente manifestato e i suoi organi fluttuano ancora disorganizzati da una parte all'altra del pianeta. Tuttavia, attribuire una volontà senziente al Capitale sarebbe come credere nella "sete di vendetta" dei virus – in altre parole, si tornerebbe alla teologia e alla teodicea del Disegno Intelligente.

Che fare?

La moltitudine irrepresentabile, simile alla massa degli appestati, può essere rappresentata solo attraverso le guardie che ne sorvegliano l'obbedienza e i medici che la curano. Essa dimora nella città, ma solo come oggetto dei doveri e delle cure di coloro che esercitano la sovranità¹⁵.

Uno degli elementi più caratteristici dello stile estetico post-apocalittico è la presenza di rovine industriali. Fabbriche, carceri, ospedali, autostrade deserti, ricoperti di liane o sommersi dalle acque o, ancora, attraversati da neri stormi di volatili. Prima che banalizzasse il suo discorso sullo stato di eccezione, trasformandolo nella caricatura di ciò che aveva forgiato¹⁶, Agamben aveva lasciato qualche indicazione utile con il suo commento al frontespizio del Leviatano. Perché la città fortificata è *deserta*? Perché si vedono solo guardie armate e medici della peste? Così Agamben: la moltitudine si è trasfigurata nelle scaglie del Leviatano e la città non ha più bisogno di libera circolazione, ma di difesa della proprietà privata e della salute pubblica. In questo tempo di quarantena le città del nord Italia sono una perfetta realizzazione di quanto riportato in esergo a questo paragrafo: la libertà di circolazione è concessa solo alle guardie, alle ambulanze e ai *riders*. Con l'eccezione dei lavoratori e delle lavoratrici, che però devono limitarsi a recarsi negli uffici o nelle fabbriche.

Domandarsi perché si produce è la stessa cosa di chiedersi: perché si

continua a scrivere? Già, a che cosa serve? Per chi lo stiamo facendo? Per attenzione, autoanalisi, vanagloria, terrore? Credo che si scriva per differenza e per comprensione, per riacquisire quel *quantum* di anarchia immaginativa, teorica, narrativa che le piattaforme di cattura dell'immaginazione collettiva ci stanno sottraendo. Il grande Leviatano è là fuori, non è il dio artificiale di cui parlava Hobbes, ma l'assemblaggio tecno-biologico evocato da Bruno Latour, un *monstrum* che lega vivi e morti, virus e batteri, multiversi digitali e catene di produzione¹⁷.

Nel mezzo della confusione e della complessità, obbligare gli individui a cambiare schemi di azioni, ideologie e narrazioni è ancora sperare troppo nella potenza dell'*agency* individuale e collettiva. Se l'epidemia virale è un microcosmo dell'Antropocene, allora quello che emerge con forza è l'idea che, come individui e come specie, siamo imbrigliati in una rete ecologica e tecnologica vastissima: una *black box*, un iperoggetto. Il compito di un modello è quello di tracciare dei confini rituali nell'entropia, di funzionare come un cerchio magico, un recinto, un limite. Per questo è sempre destinato a fallire, come l'azione contenitiva e la produzione infinita. L'antropologia delle linee e dei fluidi di Tim Ingold evidenzia una strategia che va oltre le dicotomie fra cura e produzione, loop positivi o negativi, viventi e non viventi¹⁸. Immersi nelle correnti del contagio memetico e virale non possiamo tagliare le stringhe che ci legano agli ecosistemi che ci nutrono e ci uccidono. Possiamo solo affinare e affilare la conoscenza delle infinite ramificazioni che si irradiano da noi fino a coprire l'intero pianeta. Come un corallo o una ragnatela giganteschi: noi, i virus, le idee.

L'ansia è probabilmente il principale stato d'animo dell'attuale impegno a sviluppare una mappatura cognitiva. Potremmo considerare ciò da una prospettiva psicanalitica, che segnalerebbe la messa a morte dell'ordine simbolico da parte del reale, la paralizzante abrogazione del senso; forse, però, potrebbe rivelarsi più adeguato tornare a una delle formulazioni inaugurali della modernità offerta da un grande pensatore del visuale e dei problemi associati alla rappresentazione: Thomas Hobbes. Nel *Leviatano* Hobbes collega l'ansia alla curiosità nel momento in cui si mette alla ricerca delle cause di un potere invisibile e dello scontro con esso¹⁹.

15 Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civile come paradigma politico*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 56.

16 *Id.*, «L'invenzione di un'epidemia», 26 Febbraio 2020, in <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-invenzione-di-un-epidemia>, e «Contagio», 11 Marzo 2020, in <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio>.

17 Bruno Latour, *Gaia. Tragicommedia climatica e globale: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Parigi, La Découverte 2015.

18 Tim Ingold, *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, trad. it. di D. Cavallini, Treccani, Roma 2020.

19 Alberto Toscano e B. Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, Zero Books, Winchester e Washington D.C. 2015, p. 240.

Anahí Gabriela González

Animali inappropriati/inappropriabili

Note sulle relazioni tra transfemminismi e antispecismi¹

Siamo la diaspora rabbiosa.
Paul. B. Preciado, *Decimos revolución*

Specismo e “patriarcato capitalista bianco”

Dalla fine del XX secolo lo specismo, come asse per stabilire e legittimare la distribuzione politica dei corpi, è stato bersaglio di una critica inesorabile, tanto da parte dei *Critical Animal Studies* e del postumanismo, quanto da parte dei femminismi, degli studi di genere e della teoria queer. Se è vero che il discorso specista è stato solidale con le pratiche di gerarchizzazione, classificazione e normalizzazione delle forme di vita e se “l’Uomo”, in quanto entità ideale e modello normativo, ha portato al sacrificio di altri modi di essere, allora possiamo concludere che è necessario rivalutare e abbandonare tutti i modelli antropocentrici di concepire l’esistenza. In altre parole, la questione dell’Umano come “norma di potere” ha dato luogo a un’analisi delle gerarchie di subordinazione esercitate contro le forme di vita che non rispondono al suo ideale normativo.

In questo contesto, le connessioni tra sessismo e specismo sono state analizzate soprattutto dai femminismi, che hanno messo in luce una chiara connessione tra subordinazione e sfruttamento delle donne e quelli subiti dagli animali non umani. Non si tratta soltanto del fatto che gli interessi di entrambe queste categorie di soggetti non vengono tenuti in considerazione, ma anche di rendere visibile un ordine di potere che è indissociabile dallo sfruttamento di quei corpi considerati sacrificabili o mercificabili. Tale ordine di potere, denominato da Donna Haraway «il patriarcato capitalista bianco»², ha comportato, nel caso degli altri animali, segregazione e sfruttamento in luoghi di reclusione quali allevamenti industriali, zoo, circhi e stabulari. Per questo, Paul B. Preciado ha potuto affermare che

gli animalismi sono una chiave per indicarci le tortuose «radici coloniali e patriarcali dei principi universali dell’umanesimo europeo»³.

Attualmente, la mercificazione e lo sfruttamento della vita animale nel contesto del capitalismo si estendono a livello globale: i corpi degli animali sono resi disponibili in tutte le forme – alimentazione, educazione, intrattenimento, sperimentazione per scopi scientifici, cosmesi e per scopi militari. Il termine “specismo” si riferisce proprio a un insieme di pratiche e discorsi che, sulla base della supposta supremazia umana, ri/produce l’inferiorizzazione sistematica degli animali non umani. Difficilmente si può mettere in discussione che l’industria della carne sia uno dei più cruenti dispositivi specisti: le sue tecniche di sfruttamento includono controlli intensi sulla produzione biologica e gestione dei cicli di riproduzione degli animali; gli animali devono essere prodotti in quantità infinite, spesso mediante l’uso di tecnologie riproduttive su larga scala. In più, questa industria implica l’utilizzo di stretti regimi di controllo sulla dieta e sul movimento degli animali. In conclusione, negli allevamenti intensivi i corpi degli altri animali sono prodotti, progettati e modellati con l’obiettivo esplicito di essere sfruttati e uccisi⁴.

Ciò che a volte non sembra essere altrettanto evidente è la connessione materiale, discorsiva e storica dello specismo (e in particolare dell’industria della carne) con «il patriarcato capitalista bianco». Lo sfruttamento degli animali non umani è però vincolato a un sistema patriarcale che implica un esercizio simultaneo di controllo sui corpi degli animali, delle donne, delle persone nere e di altri subalterni al fine di estendere e sostenere il privilegio della mascolinità egemonica (bianca, eterosessuale e cisgender). Di conseguenza, come il dispositivo patriarcale di controllo riduce i corpi (umani) gestanti a funzioni riproduttive e domestiche, così l’incessante produzione degli altri animali da parte dell’industria alimentare necessita di un costante controllo sulle funzioni riproduttive degli altri animali: di quelle che sono state storicamente classificate come “femmine”. Al riguardo, Carol Adams, una delle autrici più conosciute del femminismo antispecista, ha denunciato la doppia oppressione delle animali “femmine”, dal momento che la loro capacità riproduttiva è sfruttata per la produzione di latticini

1 Questo articolo è stato pubblicato in «Question», vol. 1, n. 64, <https://doi.org/10.24215/16696581e236>. Ringrazio Facundo Rocca e Cecilia Vera per i loro consigli.

2 Donna J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 2018, p. 57.

3 Paul B. Preciado, «Manifesto animalista», trad. it. di A. De Ritis, in «Internazionale», 1 ottobre 2014, <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2014/10/01/manifesto-animalista>.

4 Cfr. James Stanescu, «Beyond Biopolitics: Animal Studies, Factory Farms, and the Advent of Deading Life», in «PhaenEx: Journal of Existential and Phenomenological Theory and Culture», 8(2), 2013, pp. 135-160; Dinesh Wadiwel, «Cows and Sovereignty: Biopower and Animal Life», in «Borderlands», 1(2), 2002; Jan Dutkiewicz, «Postmodernism, Politics, and Pigs», in «PhaenEx: Journal of Existential and Phenomenological Theory and Culture», 8(2), 2013, pp. 296-307.

e uova, oltre a essere, successivamente, uccise per il consumo umano⁵. Tuttavia, mettere in discussione l'esercizio zoopolitico di controllo sulla riproduzione degli animali non implica rendere le "femmine" il soggetto del femminismo, presupposto che invece si ritrova nell'analisi di Adams.

In termini più generali, potremmo affermare che lo specismo è indissociabile dal ciseteropatriarcato perché esiste una scala gerarchica di valutazione delle vite, che va dall'egemonicamente ideale (il maschio cisgender, eterosessuale, bianco e adulto) al corpo dell'animale. Lo specismo, quindi, costituisce una matrice di potere che, mentre conforma corpi, gesti, spazi e discorsi alla norma umana bianca, cismaschile ed eterosessuale, naturalizza e invisibilizza la subordinazione e lo sfruttamento degli altri animali. E al contempo rende legittima l'oppressione dei corpi animalizzati, quali quelli di donne cis e trans, lesbiche, indigene, uomini trans, frocie, persone malate, neurodivergenti, grasse, con diversità funzionali, ecc. Al contrario, quei corpi che rispondono all'ideale normativo dell'Umano permangono esonerati da questa messa a morte non criminale, sistemica e organizzata. Potremmo parafrasare Judith Butler e ricordare che esiste una distribuzione politica dei corpi, che va dai «corpi che contano»⁶, cioè coloro che rispondono a «le norme dell'umano», a quelle corporeità che possono essere controllate, sfruttate e uccise. Le lotte transfemministe e le sfide antispeciste sono sempre insurrezioni contro dispositivi che normalizzano, amministrano e, in sostanza, precarizzano i corpi.

Il discorso umanista si articola tra soggettività privilegiate e soggettività subalterne: vi sono corpi che non necessitano di dimostrare la loro condizione umana, mentre altri si trovano sulla soglia, più facilmente prede della precarizzazione. L'ontologizzazione, cioè la produzione del campo di ciò che può "essere", si costruisce a partire da atti (simbolici e materiali) di iterazione (ritualizzati), in un processo di articolazione di dispositivi – tra gli altri, discorsi, spazi, pratiche – che rendono possibile l'emergere dell'Uomo e dei suoi Altri⁷. La finzione della specie umana si produce infatti performativamente, in base ad atti che ricalcano (in modo "coerente" o "incoerente") le norme egemoniche dell'Umano, le quali sacrificano ed eliminano alcuni (coloro che non contano), assimilano e correggono altri (coloro

che possono essere inclusi *differenzialmente*) e riaffermano la supremazia dell'uomo cisgender, bianco, eterosessuale e proprietario (l'*ideale normativo*). È in questa stessa ripetizione della norma che si produce l'apparente essenzialità della finzione umana. E da essa è possibile mettere in luce non solo l'istanza normalizzata e coerente delle norme, ma anche la possibilità della loro trasgressione e destabilizzazione. Non si nasce umano o animale, lo si diventa.

Consumo di carne e (cis-etero)virilità

Data la connessione tra specismo e sessismo, i femminismi antispecisti sono soliti sottolineare che il mangiare carne è vincolato a ideali normativi virili di dominazione e supremazia. Questa idea è stata sviluppata da Adams in *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* pubblicato nel 1990⁸. In questo saggio, Adams presenta un approccio femminista al veganismo basato sull'argomento che in Occidente, soprattutto a partire dalla seconda metà del XX secolo, esiste una connessione storica e culturale tra consumo di carne ed egemonia maschile. Le società occidentali hanno considerato il consumo di carne come indicatore di mascolinità dominante e di superiorità intellettuale, mentre i vegetali appaiono un alimento privilegiato dalle donne e dai soggetti razzializzati poiché, nel caso di questi ultimi, il loro consumo è associato al mancato "sviluppo" intellettuale dei popoli non occidentali.

Occorre, però, sottolineare che il lavoro di Adams, iscrivendosi nella tradizione femminista radicale, assume una visione binaria delle categorie "uomini" e "donne". In effetti, si invisibilizzano altri modi differenziali di abitare il sesso/genere se si sostiene uno schema dualista in cui gli uomini appaiono vincolati al consumo di "carne", che sia reale o simbolico, mentre le donne e gli animali appaiono come oggetti di consumo. L'approccio di Adams non considera le mascolinità non egemoniche – tra le altre, uomini trans, corpi non binari o mascolinità lesbiche –, che possono stabilire relazioni differenti con il consumo di carne e mettere in dubbio le relazioni di supremazia nei confronti degli animali non umani. Oltre ai limiti del discorso di Adams, si può constatare che esiste una distribuzione differenziale degli "alimenti" imperniata su una normalizzazione sesso/genere

5 Carol Adams, *Proteína feminizada: significado, representaciones e implicancias*, in Maria Andreatta, Silvina Pezzetta e Eduardo Rincón (a cura di), *Crítica y animalidad: Cuando el Otro aulla*, ELECA, La Plata 2017, pp. 72-97.

6 Cfr. Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996 e *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, Londra e New York 2010.

7 Riguardo alla relazione tra performatività e specismo rimando al mio articolo: A.G. González, «Lecturas animales de las vidas precarias. El "discurso de la especie" y las normas de lo humano», in «Tabula Rasa», n. 31, pp. 139-159.

8 Carol J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne*, trad. it. di M. Andreozzi e A. Zbonati, VandA edizioni, Milano 2020.

dei corpi, in cui ciò che è in gioco è la reiterazione e la riproduzione della norma mascolina cisgender, bianca ed eterosessuale. È la virilità concepita all'interno di queste coordinate egemoniche quella che si costruisce, nella cultura occidentale, come strettamente legata al controllo dei corpi degli altri animali, delle donne e di altri corpi non normati.

Sostenendo una continuità tra il ciclo di oggettivizzazione, riduzione a parti e consumo del corpo delle donne e lo squartamento e lo smembramento degli animali, Adams si basa su una lettura antipornografica e contro il lavoro sessuale, lettura che silenzia le voci delle lavoratrici sessuali. Carrie Hamilton ha segnalato che l'argomento di Adams, non solo invisibilizza l'*agency* delle lavoratrici sessuali, ma si oppone alla vicinanza tra difesa delle lavoratrici sessuali e difesa degli animali non umani⁹. Essenzializzando l'esperienza di tutte le donne, Adams utilizza la vita delle lavoratrici sessuali come mezzo retorico per i suoi fini teorici astratti¹⁰. Da qui la necessità di stabilire nuove sfide femministe antispeciste che non presuppongano l'identità e l'universalità del soggetto "donne" e, quindi, la conseguente norma della donna cisgender bianca, di classe media, moglie, madre, adulta, magra ed eterosessuale. Come sostiene Preciado, il femminismo contemporaneo ha messo in discussione che il soggetto politico del femminismo siano le donne, cioè «le donne intese come una realtà biologica predefinita, ma soprattutto le donne per come devono essere: bianche, eterosessuali, sottomesse e di classe media»¹¹. Ciò è di vitale importanza per molte corporeità che si trovano emarginate dall'ideale normativo del femminismo, come transessuali, lesbiche, nere, povere o lavoratrici sessuali:

Questi femminismi dissidenti iniziano a emergere quando i soggetti esclusi dal femminismo bianco eterosessuale cominciano a denunciare i processi di normalizzazione e di repressione dei loro progetti discorsivi e rivoluzionari. Il risultato: un femminismo grigio, normativo e puritano che vede nelle differenze culturali, sessuali o politiche minacce al suo ideale femminile eterosessuale ed eurocentrico. Emergono così un mare di nuove forme di femminismo, femminismo per mostri, progetti collettivi di trasformazione per il

ventunesimo secolo. Si tratta di quello che potremmo definire, riprendendo l'espressione di Virginie Despentes, il risveglio critico del "proletariato del femminismo", abitato da donne non bianche, lesbiche, violentate, dissidenti gender, sieropositivi, *butch*, i e le transessuali, donne grasse, migranti, disabili... in definitiva, la maggior parte di noi¹².

È fondamentale che i femminismi antispecisti accolgano sfide intersezionali che prendano l'identità di genere, l'orientamento sessuale, l'ubicazione geopolitica, la razza e la classe – tra gli altri – come assi fondamentali per mettere in discussione la struttura dell'oppressione basata sulla specie; e, al contempo, rendano manifesti i modi in cui le società occidentali hanno animalizzato quei corpi che non rispondono alle norme cis-etero-patriarcali. È inoltre importante che tali femminismi esaminino in modo approfondito come la naturalizzazione del dimorfismo sessuale e il presupposto dell'eterosessualità siano stati funzionali alla normalizzazione e allo sfruttamento degli altri animali.

Potenzialità dei veganismi

Di fronte alla preoccupante situazione degli animali non umani, i veganismi si sono concretizzati in pratiche che, dai margini, tentano di smantellare la presunta superiorità umana. Si tratta, in molti casi, di pratiche e discorsi che, sfidando gli attuali limiti etici e politici, si incamminano alla ricerca di altre possibilità di vita di fronte all'inquietante sfruttamento al quale sono sottomessi miliardi di animali non umani¹³. In questo senso, si sente spesso lo slogan "il futuro è vegano", dal momento che questa pratica costituisce una sfida inevitabile, non solo per creare alternative al regime specista dominante, ma anche per contrastare la crisi ecologica globale: l'allevamento è una delle principali cause di inquinamento ambientale e della conseguente estinzione di massa dei cosiddetti animali selvatici. Un futuro antispecista dovrà, però, implicare più di un semplice cambio di abitudini alimentari: la totalità dell'industria capitalista fossile costituisce una minaccia per la vita animale (non umana e umana), anche quando non

9 Carrie Hamilton, «Sex, Work, Meat: The Feminist Politics of Veganism», in «Feminist Review», vol. 114, n. 1, 2016, pp. 112-129.

10 Ida Hammer, «The oppression of universal assumptions: Rhetoric vs. Reality», 11 March 2011, <https://web.archive.org/web/20160423072339/http://veganideal.mayfirst.org/content/oppression-universal-assumptions-rhetoric-vs-reality>.

11 P.B. Preciado, *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Paidós, Buenos Aires 2016, p. 263. Questo passaggio è assente nell'edizione italiana di questo saggio (infra), per cui si è messo riferimento all'edizione originale [N.d.T.].

12 P.B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, trad. it. di E. Rafanelli, Fandango Libri, Roma 2015, p. 296.

13 Riguardo all'idea dei veganismi come pratiche di resistenza eterogenee rimando a: A. González e Iván Ávila, «Resistencia animal, ética, perspectivismo y políticas de subversión», in «Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales», vol. 1, n. 1, 2014, pp. 35-50.

implica immediatamente lo sfruttamento diretto delle vite animali o della loro produzione e consumo come cadaveri.

Sostenere che il “futuro è vegano” implica inoltre la narrazione di una storia di progresso lineare, universale e ascendente, la cui cuspide è l’Uomo civilizzato, in contrasto con le popolazioni primitive o sottosviluppate. Questa concezione della storia è indissociabile dall’antropocentrismo, dato che tutto ciò che non raggiunge questo supposto stadio di civilizzazione è suscettibile di essere classificato come “primitivo”, “bestiale” o “selvaggio” e, quindi, più vicino alla natura animale. Prima di decretare sovraneamente un futuro vegano a cui anelare, crediamo che la questione sia articolare pratiche situate ed eterogenee che contribuiscano a liberare i corpi degli altri animali incamminandosi verso possibilità alternative allo specismo. In effetti, i veganismi non solo ripensano le abitudini alimentari, ma anche le relazioni quotidiane con i cosiddetti animali da compagnia, il linguaggio specista, l’architettura delle città, gli innumerevoli danni causati agli animali dal cambiamento climatico, così come sono impegnati nella realizzazione di mercati¹⁴, imprese autogestite e rifugi dove si possono intrecciare nuovi legami con i viventi. Inoltre, visto che le relazioni economiche capitaliste hanno intensificato ed esteso gli effetti dello specismo a livelli estremi di crudeltà, sono necessarie sfide etico-politiche intersezionali per fronteggiare la mercificazione della vita animale. Si tratta insomma di approfondire ed esplorare le pratiche antispeciste esistenti in alleanza e solidarietà con, tra le altre, le lotte anticapitaliste, transfemministe, antirazziste, decoloniali, queer, ecologiste e a favore della diversità dei corpi.

Judith Butler ha evidenziato che la connessione tra le vite, in base alla loro esposizione differenziale alla precarietà, è un luogo privilegiato per pensare alleanze etico-politiche. In *L'alleanza dei corpi* la precarietà è caratterizzata dalla filosofa americana come termine «mediatore» per stabilire reti tra corpi la cui unica cosa in comune è proprio l’essere sacrificabili¹⁵. Questo termine evidenzia la subordinazione condivisa da coloro che non rispondono alle “norme dell’umano”: donne cis e trans, popolazioni contadine, neurodivergenti, puttane, uomini trans, frocie, corpi impoveriti, razzializzati, ecc.. Questo termine, però, può essere utilizzato anche per

fare riferimento alla situazione degli animali non umani. Di conseguenza, secondo Butler, queste esperienze condivise di vulnerabilità dei corpi possono mirare a incontri etici e politici con queglii “altri” da cui dipendiamo per esistere¹⁶. Tuttavia, se per Butler il compito etico è stabilire modi pubblici di guardare e ascoltare, modi che possano rispondere al «grido dell’umano» all’interno della sfera dell’apparenza¹⁷, dal punto di vista degli animalismi crediamo che questo compito sarà possibile solo dislocando l’efficacia sacrificale dell’umano agli altri animali.

Se pensiamo all’antispecismo da questa prospettiva è chiaro che il veganismo non può consistere semplicemente in una pratica individuale e volontaristica. Infatti, se l’esistenza dipende da una rete multistratificata di interdipendenza, le politiche antispeciste e vegane devono mirare a resistere alle norme che fissano i limiti del riconoscimento, scommettendo su mondi più abitabili e vivibili per tutti queglii organismi che sono attualmente considerati sacrificabili. È in queste sfide, attraverso alleanze tra forme di vita, che sarà possibile non solo riconfigurare reti di interdipendenza che scardinino la produzione razzista, cis-eteropatriarcale, classista, abilista e specista della norma umana, ma anche resistere al modo di produzione capitalista che, concentrandosi esclusivamente sulla valorizzazione, rende sempre più insostenibile la riproduzione della vita (umana e non umana) su scala planetaria. L’urgenza maggiore è riaffermare l’animale nel suo potere di distruttiva riarticolazione, al fine di disobbedire alle norme dell’Umano e far breccia nel presupposto di specie come cornice di riconoscimento.

Resistenze al femminismo antispecista

Una delle principali resistenze con cui si scontrano i femminismi antispecisti è l’antropocentrismo che ha caratterizzato gran parte del femminismo occidentale e di altri movimenti. Infatti, le donne cis, le persone nere, trans e devianti, poiché prodotte in contrasto con l’umano-bianco-cis-maschile, non sono state considerate completamente umane nel corso della storia, bensì più vicine all’animale, al bestiale e al selvaggio. Di fatto, tale uso metaforico dell’animale è stato destinato a nominare una costellazione di esperienze umane, usando gli altri animali, le loro vite e soprusi subiti

¹⁴ In Argentina ci sono molte microattività che vendono cibo vegano e altre merci. A volte vengono organizzati mercati durante il fine settimana. Nella piccola città di San Juan dove vivo, si può comprare cibo da privati vegani; non c’è una grande offerta gestita dal mercato. Questo invita anche a ripensare politicamente ciò che mangiamo e ciò che consumiamo.

¹⁵ J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, trad. it. di F. Zappino, Nottetempo, Milano 2017.

¹⁶ Id., *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, ed. it. a cura di O. Guaraldo, Meltemi, Milano 2017.

¹⁷ Ibidem, p. 176.

come una retorica che ha poco a che fare con i viventi reali. Dato che questa animalizzazione ha operato per legittimare innumerevoli esclusioni, le lotte di questi soggetti si sono indirizzate alla ricerca del riconoscimento come pienamente umani. In questo modo, il problema politico è stato quello di evitare di essere esclusi* e poter così accedere al riconoscimento della propria intrinseca umanità. Non sorprende pertanto che le loro sfide politiche abbiano fatto resistenza ai corpi degli altri animali, verso quei corpi che subiscono lo stesso processo di divenire vite precarie e disponibili.

Se l'animalizzazione è una chiave per spiegare i processi di precarizzazione delle vite umane e se, inoltre, la vulnerabilità è una condizione che ci accomuna agli altri animali, perché, allora, non dare rilevanza alla violenza subita da questi? La sfida che ci viene posta dagli antispecismi è pensare a come l'Umano sia già una "norma di potere" carica di privilegi: la tesi dell'eccezionalismo umano è stata funzionale all'esclusione e all'animalizzazione di quelle esistenze che non corrispondono all'ideale Umano. La naturalizzazione della morte degli altri animali serve così a giustificare l'omicidio di coloro che rimangono irricognoscibili come umani.

Va ricordato che le critiche femministe al ciseteropatriarcato hanno rivelato che il soggetto umano razionale, autonomo e indipendente, lungi dall'essere universale, è storicamente caratterizzato. L'umanità, come sostiene Haraway, è una figura moderna e ha un «volto generico, una forma universale», ma il volto dell'umanità «è stato il volto dell'uomo»¹⁸. A ciò si deve aggiungere che il consolidamento di questa figura virile come centro determinante del soggetto è legato, come ha dimostrato Jacques Derrida, alla messa a morte non criminale dell'animale¹⁹. Con le parole di Cary Wolfe, l'istituzione violenta del soggetto stabilisce la soglia dell'umano attraverso una politica di assoggettamento che designa l'"animale" come sacrificabile²⁰ o, in termini butleriani, come corpo «inabitabile»²¹. Il cosiddetto «discorso della specie» non solo si basa sul tacito accordo che la trascendenza dell'"umano" richiede il sacrificio dell'"animale"²² ma, aprendo uno spazio per una messa a morte non criminale, tale economia sacrificale è anche la condizione di possibilità di una struttura simbolica e

materiale che sostiene la morte di altri* razzializzati*, impoveriti* e genderizzati*. In *Vite precarie*, Butler richiama l'attenzione su questa trasposizione, mostrando come i concetti normativi dell'umano producono, «attraverso un processo di esclusione, [...] una moltitudine di "vite invivibili"»²³. Il soggetto umano, in quanto ideale egemonico, ha al suo rovescio un'area di discontinuità, vale a dire un'area di inabitabilità in cui emergono i corpi invivibili, abietti e impensabili²⁴. I corpi scartati dal «patriarcato capitalista bianco», come dice Haraway, non sono mai stati umani²⁵.

Il compito etico-politico da intraprendere non può consistere nell'ampliare e rendere più inclusivo il progetto umanista – lasciando intatto lo schema gerarchico che estende alcuni privilegi –, bensì nell'instaurare alleanze per contrastare gli effetti dell'ordinamento dominante capitalista e specista. È quindi necessaria una politica antispecista in chiave transfemminista che trasgredisca il normativamente umano e metta in dubbio la paranoica sovranità umana nella sua continua ricerca di controllare, sorvegliare e compartimentalizzare il vivente. Tale spiazzamento del "discorso delle specie" implicherebbe la trasgressione delle distribuzioni differenziali e la messa in gioco di sfide etico-politiche, alternative ed eterogenee, che potenzino le «alleanze multispecie»²⁶: modi del comune più ospitali, più abitabili, dove ciò che ha importanza sono gli incontri che si intrecciano tra i corpi. Decostruire l'orizzonte *umano, troppo umano* si rivela essere, pertanto, una imprescindibile sfida etica e politica del presente, perché permette di mettere in luce istanze di resistenza e trasgressione nelle quali si rischiano (e si giocano) le possibilità di esistenza delle forme di vita umane e animali.

Traduzione dallo spagnolo di Alice Tonelli e Chiara Stefanoni

18 D.J. Haraway, «Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape», in Judith Butler e Joan Scott (a cura di), *Feminists Theorize The Political*, Routledge, Londra 1992, p. 86.

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

20 Cary Wolfe, *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 6.

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

22 C. Wolfe, *Animal Rites*, cit., p. 6.

23 J. Butler, *Vite precarie*, cit., p. 13.

24 Cfr. A.G. González, «Cuerpos (animales) que importan. Apuntes provisionales sobre la muerte del Hombre», in «AI. Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna», vol. 8, n. 15, 2018, pp. 33-55.

25 D.J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, p. 165.

26 P.B. Preciado, «Manifesto animalista», cit.

Massimo Filippi, Ornella Jurinovich e Davide Majocchi

La cinepresa di Laika

Intervista a Lisa Kremser e Levin Peter, regist* del docufilm *Space Dogs* (Austria e Germania, 2019)

Il 3 novembre del 1957, Laika, una cagnolina randagia prelevata dalle strade di Mosca, veniva lanciata nello spazio. La sua storia, per molti anni, è sempre stata raccontata con i toni enfatici dell'eroismo e del coraggio. Anche la voce narrante del vostro film oscilla tra lo stile dei diari scientifici e quello della fantascienza cosmica, arrivando in una qualche maniera a depotenziare la libertà, il coraggio e l'eroismo dei randagi di Mosca, interpretati come stirpe discendente da Laika. Quali suggestioni intendevate sollecitare con questo approccio?

Intendevamo creare una cornice da fiaba, una fiaba che spaziasse dagli antichi miti alla realtà attuale. Per noi, la voce narrante potrebbe essere quella di un vecchio scienziato che ricorda le sue esperienze, forse per la prima volta, oppure potrebbe trattarsi di una voce cosmica, qualcosa di non umano, che richiama la nostra attenzione su ciò che sta accadendo in un altro mondo. Durante il lavoro di ricerca siamo stat* profondamente colpiti* dal ruolo imponente giocato dall'industria dello spettacolo sull'intera narrazione dei viaggi spaziali degli animali. Abbiamo parlato con diversi testimoni del tempo, con scienziati che all'epoca avevano lavorato con i cani, abbiamo letto i loro diari personali e le note scientifiche. È davvero straordinario che il linguaggio a cui fanno ricorso sia molto somigliante a quello di una vecchia fiaba. Volevamo sottolineare che gli animali non sono mai liberi nel nostro modo umano di narrare. Gli animali compaiono solo per veicolare emozioni umane e per materializzare le nostre proiezioni. Volevamo che queste osservazioni entrassero nel nostro film sotto una nuova luce. Con le immagini dei cani senza commento abbiamo cercato di destabilizzare le narrazioni predominanti.

I video d'archivio e le riprese dei randagi di oggi sembrano concentrarsi soprattutto sullo sguardo dei cani. Uno sguardo che ci interroga insistentemente, uno sguardo capace, con infinite sfumature, di esporci alla violenza dell'immagine. Il film intende offrire risposte a questo sguardo? E, se sì, di che tipo? Individuali, empatiche, sociali,

politiche? Che posizione hanno assunto nei vostri confronti i cani che avete conosciuto e quali aspettative, anche reciproche, sono sorte da questi incontri? Che immagine vi hanno restituito del contesto in cui operavate?

Fin dall'inizio il nostro obiettivo principale è stato quello di creare qualcosa che offrisse una prospettiva inedita sul mondo degli animali. Volevamo assumere una posizione che fosse al livello dei loro occhi per poter cogliere una qualche intuizione di un mondo a cui noi umani non siamo comunemente in grado di accedere. Novanta minuti di pellicola per creare un differente ordine del mondo, un mondo in cui sono i cani a essere al centro, un mondo in cui le loro regole e i loro ritmi sono al centro. In una tale situazione, lo spettatore umano perde il controllo del mondo, diventiamo vulnerabili e questi cani ci dirottano altrove. Riteniamo che sia questa la ragione per cui il nostro film ha fatto sì che molte persone vivessero esperienze borderline. Il contesto sociale dei randagi in città è un indizio del deterioramento e della perdita del controllo umano. Il numero di randagi a Mosca è cresciuto rapidamente durante gli anni '90. Una decade di cambiamenti epocali e di caos ha anche creato qualcosa di nuovo: uno spazio in cui i randagi hanno potuto proliferare.

È stato difficile ottenere il permesso di accedere ai materiali d'archivio? Che cosa ha guidato la scelta di proiettarne alcuni e non altri?

Ci sono voluti tre anni circa per potere accedere ai materiali d'archivio. Abbiamo dovuto spenderci in lunghe negoziazioni. Abbiamo compreso che era necessario che i funzionari capissero appieno il lavoro che avevamo in mente e le nostre intenzioni. Gran parte del materiale non era mai stato reso pubblico in precedenza ed è stato presentato per la prima volta nel nostro film. Vista poi la tensione politica tra l'Unione Europea e la Russia la nostra richiesta di utilizzare queste immagini era estremamente delicata. Innanzitutto la nostra ricerca era rivolta a tutti i possibili archivi, istituzioni e collezioni private in cui quelle immagini potevano essere state raccolte. La sola ricerca dei posti giusti in cui andare a guardare è stata molto lunga e psicologicamente stressante. Non abbiamo avuto la possibilità di reperire molto altro materiale rispetto a quello che poi abbiamo utilizzato. Per cui non abbiamo dovuto operare scelte significative. È stato molto più complesso decidere in quale momento del film dovesse comparire il materiale d'archivio. Volevamo offrire un nuovo contesto a quelle vecchie immagini. Volevamo "estrarle dal loro tempo". Con il nuovo paesaggio sonoro e la nuova cornice, volevamo produrre un modo nuovo di

guardare queste immagini.

A proposito del rapporto fra i due cani randagi protagonisti sembra talvolta emergere un contrasto che va ad aggiungersi ai molti altri che attraversano il film. Alla speranza che accompagna la conquista di un nuovo mondo è contrapposta la crudeltà esercitata dai ricercatori a danno degli animali, alla costrizione delle cavie degli esperimenti spaziali si contrappongono le esistenze canine libere e randagie... A tutto questo si aggiunge una relazione di convivenza in evidente stato di disequilibrio dovuto alle personalità dei due compagni di strada. Uno proiettato verso l'esplorazione e la ricerca del controllo, l'altra verso una serenità e una pace rassicuranti. Perché, fra i tanti cani che avete incontrato, avete scelto proprio quella coppia con attitudini e aspettative così diverse?

Trovare i cani protagonisti di questo film è stato un processo che ha richiesto molto tempo. Abbiamo passato diverse settimane sulle strade di Mosca, dove abbiamo realizzato una sorta di lavoro di ricerca del cast. Abbiamo perlustrato l'intera città in cerca di randagi e abbiamo incontrato molti branchi. Questi cani sembravano interessarsi a noi e anche noi, già dai primi sguardi, siamo stat* particolarmente affascinat* da loro. Abbiamo avuto l'impressione che sapessero fronteggiare la nostra attenzione. Che poi proprio questi due cani diventassero i protagonisti del nostro lavoro è accaduto spontaneamente durante le riprese. La nostra idea iniziale era quella di focalizzarci su un cane giovane che, dal momento che doveva crescere in strada, era ancora alla ricerca del proprio ruolo e impegnato a saggiare i suoi confini. La relazione tra questo giovane cane e quello più anziano con una gamba danneggiata è stata un'esperienza mesmerizzante. Non era facile comprendere la loro relazione poiché conflitto e prossimità si alternavano in continuazione. Non vi è dubbio che questo ci ha attratt* e ci ha spint* a focalizzarci su di loro.

Durante tutto il film si ha l'impressione di assistere alla rivelazione di segreti e all'usurpazione illecita di confini (fisici, temporali ed emotivi): quelli che riguardano gli esperimenti sui cani lanciati in orbita e quelli della vita intima dei randagi di Mosca. Gli animali non umani sono spesso osservati impudicamente e resi vulnerabili dall'impossibilità di sottrarsi allo sguardo umano. Pensate che la vostra presenza durante le riprese abbia modificato situazioni o condizionato accadimenti? L'osservazione della vita di questi randagi vi ha creato qualche disagio o imbarazzo?

La troupe che filmava era composta da cinque persone, e tutt* abbiamo concentrato la nostra attenzione sui cani. Per cui non vi è dubbio che il nostro interessamento e la nostra presenza abbiano interferito sulla loro vita quotidiana. Questi cani erano abituati a girare per la città pressoché inosservati. E d'improvviso, ecco che cinque umani sono costantemente presso di loro, ne seguono ogni singolo passo, focalizzano tutte le energie e le attenzioni direttamente su di loro. Certo, è difficile chiarire esattamente come questa situazione abbia modificato le loro vite. Non osiamo neppure provare a dare un nome a tutto questo. Ciò che possiamo dire è che noi ci siamo sentit* totalmente accettat*. È stato straordinario vedere quanto ci osservassero e quanto fossero in grado di leggere gli stati d'animo di noi umani. Quando nella troupe c'erano troppa pressione o sentimenti negativi, se ne andavano. Viceversa, se ci avvicinavamo con apertura, ci permettevano di seguirli.

L'intento del film è stato anche quello di dimostrare una sorta di decadenza della società? Dai fasti di un periodo storico pensato gravido di promesse e di sviluppi tecnologici alla realtà attuale osservata dai margini (anche concettuali) di una giungla urbana periferica che emargina e rende precaria, oltre che quella degli animali, anche la vita degli umani...

Le immagini d'archivio ci parlano di un tempo in cui si riteneva che le stelle fossero a portata di mano – ciò è quanto veniva detto allora. Con il nostro film abbiamo contrapposto a questa narrazione le odierne periferie marginalizzate di Mosca. Così, si fa strada la domanda: dove sono andati a finire tutti quei sogni di conquista del cosmo? Detto questo, cerchiamo di mostrare la fiducia dei cani di queste aree emarginate di trovare comunque un proprio spazio. Potremmo considerarli come una sorta di sovrani occulti, nonostante che il loro mondo, nella vita di tutti i giorni, rimanga invisibile per gli umani.

Il vostro film ci pare caratterizzato da un costante movimento tra il passato e il presente. State forse affermando implicitamente che nulla è di fatto cambiato negli ultimi 60 anni? Ci confermate che il vostro lavoro veicola una prospettiva disperata sui vivent* oppress* dall'Uomo?

Certo, il nostro film offre uno sguardo terribile sui meccanismi attraverso i quali gli umani abusano degli animali. Laika è stata oltraggiata su

due piani differenti. Il primo: a favore della scienza e della ricerca delle condizioni che permettessero di compiere viaggi nello spazio. Il secondo: come icona di eroismo e simbolo identitario di un'intera nazione. Lo stesso è accaduto agli scimpanzé negli Stati Uniti, come sottolineiamo nel film. Dal momento che dite che il nostro lavoro si muove attraverso tempi differenti, vogliamo affermare che non vi è dubbio che gli umani stiano ancora usando gli animali in tutto il mondo nell'ambito dell'industria dello spettacolo, come è il caso, ad esempio, dello scimpanzé della Mosca di oggi che ogni sera è portato come attrazione alle feste di compleanno. Secondo noi, la corsa allo spazio è un indice di questo tipo di problemi. Ciò è più che mai evidente se si considera come mai sia stata selezionata proprio Laika. Nei diari degli scienziati che abbiamo letto si sostiene che una delle ragioni principali che hanno fatto ricadere la scelta su Laika è stato il suo volto rigorosamente in bianco e nero, aspetto questo particolarmente adatto ai giornali dell'epoca che erano appunto stampati in bianco e nero.

Tra le molte scene che ci hanno colpito*, sicuramente c'è quella dell'uccisione di un gatto da parte dei cani che state filmando. Perché non siete intervenuti? Ci sembra che abbiate anteposto considerazioni estetiche alla vostra prospettiva etica...

La ragione del nostro mancato intervento è molto semplice: anche noi siamo stat* scioccat* da quanto stava accadendo, come potete facilmente immaginare. L'uccisione è stata un evento improvviso durato pochi secondi. Da un punto di vista meramente materiale non c'era possibilità di salvare il gatto. Ma avremmo davvero adottato una «prospettiva etica» se fossimo intervenut*? Avevamo deciso di dedicare l'intera opera a questi cani randagi e, in tal modo, avevamo assunto l'impegno di seguirne la "natura". Per questo motivo, ci chiediamo perché mai nelle discussioni che si sono sviluppate intorno al nostro film c'è sempre la richiesta di escludere l'atto dell'uccisione, che invece noi riteniamo essenziale nelle vite dei protagonisti. Ma qualunque cosa possiamo dire ora non è stato parte di quanto accaduto durante le riprese della scena di uccisione.

Ci sembra che gli animali del vostro film non siano metafore dell'umano (come invece accade troppo spesso), ma animali in carne e ossa, animali reali, che ci impongono di riflettere sulla loro condizione di schiavitù nell'ambito delle nostre società. Che cosa vi ha spinto a rendere gli animali socialmente visibili?

La ragione è molto personale. Abbiamo incontrato varie volte dei cani randagi in differenti Paesi e ci hanno sempre affascinato. Ci è sempre piaciuto osservarli e riconoscere i loro sistemi sociali interni. Guardarli e guardarli negli occhi hanno fatto sì che nelle nostre menti si dischiudesse una quantità di misteri e di miti. E questo ci è parso essere un campo totalmente inesplorato dal cinema, un campo che pertanto abbiamo voluto portare sullo schermo.

Emilio Maggio

La liberazione animale è (un) sogno?¹

La pièce *Onde*, drammaturgia attenta allo sciabordio pulsante del teatro contemporaneo, è un viaggio irto di ostacoli nella nostra memoria ancestrale, allorché abbandonata la zavorra del corpo che gravita, l'uomo sceglie l'*umano* piuttosto che l'*animale*, finendo con lo smarrirsi eternamente nella nostalgia.

*Viaggio in acque oscure*² in cui la fine coincide palinogeneticamente con l'inizio della *fabula* umana. L'inizio dell'opera è nascita ma anche risveglio. L'attrice che indossa gli stracci indistinti e informi della *zoé*, vita inqualificabile e pertanto mondo prima del mondo – Alessandra Cusinato, stupefacente quanto indomabile animale da palcoscenico – ci accompagna nel tragico viaggio del *bios*, la vita che ci è stata assegnata – biografia di ruoli, funzioni, lavoro; anagrafe di nascita e di morte. Vita animale e vita di specie, in cui la “scrittura” imprevedibile del corpo e dei corpi confligge e lotta disperatamente con la “scrittura” che misura, mappa e cartografa. Lingua umana (del dominio e della sopraffazione) e “stile” letterario vestono i bianchi panni del diritto e della libertà di poter disporre del resto del vivente come mera risorsa. L'attrice co-protagonista, Ludovica Santambrogio, specularmente dialogante con il *maelstrom* ribollente del caos primigenio incarnato dall'altra attrice, interpreta questa agnizione, questa lacerante ricerca di identità che verrà ricomposta solo nel finale. *Pars construens* e *pars destruens* che assumeranno fragranza significativa nel catartico epilogo in cui Kurt Cobain *si riprende* la scena, resuscitando una *Smells like teen spirit* che è negazione di una negazione, sintesi cioè di distruzione e costruzione, natura e artificio, anima e corpo. Profumi come uno spirito adolescente, puzzi come un animale. Antitesi che darà vita a una nuova sintesi che risolve vecchie contraddizioni generandone nuove. Negazione – *a denial, a denial, a denial*, canta Cobain – che si ricompone

nel sogno della vita animale, nei sogni degli animali. *Un mulatto, un albino, una zanzara* e, aggiungo, un folle, un mostro, un cane bastardo, un migrante, un asino (*au hasard*), tutti voi, tutti noi, tutt*. Sognate, caricate le pistole e portate gli amici (*load up your guns and bring your friends*).

Il prologo è *Tempesta*, oceano di suoni, grida e lamenti; canto di sopravvivenza, richiesta di aiuto, pietà per *le nobili creature* che il mare inghiotte; onde che sconvolgono il mondo e sovvertono ruoli già stabiliti. È questa la condizione umana, *cognizione del dolore* che ci fa consapevoli di essere *carne del mondo*; respiro animale, postura animale, movimento animale, corpo. Cusinato e Santambrogio, sul palcoscenico, ispirano questo respiro, queste posture, queste voci. Traducono con i loro corpi la sensualità degli animali e materializzano la scrittura (Shaekspeare, Artaud e Filippi) in *prosa del mondo*. Recitare e scrivere (l'adattamento e la regia di Giuseppe Intelisano contribuiscono magistralmente all'efficacia performativa dell'opera concentrando le soluzioni della messinscena proprio sul concetto del *gesto* attoriale come sinonimo di corpo, danza, movimento e fonetica) diventano così *geografia*, scrittura terrestre, segni e parole del corpo, versificazione, poesia animale. Come dice il filosofo Merlau Ponty (una delle guide concettuali di Massimo Filippi, da cui sono tratti e reinterpretati molti dei testi re/citati), i parlanti e gli scriventi non sono separati dal mondo: umani, animali, piante e cose sono legati tra loro in modo indissolubile; sono (siamo) nient'altro che *modulazioni* naturali. Così la scrittura e la scrittura di regia assolvono il compito di tradurre il linguaggio in *lingua animale*, non perdendo mai di vista il referente (la cosa, l'oggetto, l'animale) da cui traiamo ispirazione per i nostri atti creativi. Questa è la letteratura, il teatro, la poesia. Non analisi della realtà ma licenza dalla realtà.

La fuoriuscita dalla realtà corrisponde a una fuoriuscita dal sé, dall'ego, dal soggetto sovrano da cui dipende il mondo. Le onde, allora, non sono più quelle del destino che ci vincola all'umanità transitiva che ha sempre bisogno dell'oggetto come complemento del soggetto che parla, fa, agisce, ma relazioni viventi e incostanti – fragili e concrete quanto la materia di cui sono fatti i sogni. È qui che i testi antispecisti di Filippi si incarnano nei corpi attoriali, in quel teatro della crudeltà artaudiano che non concede alibi allo spettatore – spettatore che si fa carne complice, oggetto di seduzione della *strategia fatale* della messinscena. *Sento dunque sogno*³, esperimento letterario che frammenta la stessa intenzionalità autoriale della saggistica ecumenica che cerca proseliti e discepoli, è la chiave di volta della pièce: «raccolta di sogni mai sognati da Adorno» e «sorta di dialogo onirico con

1 Questo articolo, nato con l'idea di recensire *Onde*, ha poi preso un'altra direzione e, conformemente all'aspirazione dell'opera in oggetto, ha finito per ispirare anche la mia scrittura, che si è fatta ondivaga e frammentaria. Pertanto questo articolo è un sogno, per quanto lucido.

2 Il riferimento qui è a una delle prime opere teatrali della compagnia Magazzini Criminali, *Viaggio e morte per acqua oscura*, 1974.

3 Massimo Filippi, *Sento dunque sogno. Frammenti di liberazione animale*, Ortica, Aprilia 2016.

tant* altr* nel tentativo di far esplodere, a cominciare da “l’Animale”, gli oppressivi singolari collettivi [...] a favore dell’esuberante proliferazione della carne-del-mondo»⁴.

Il primo sogno è inscenato da Adorno a Los Angeles nel 1948. Filippi condensa, mischia e (con)fonde rappresentazione e arte antropomorfa con il corrispettivo museificante dell’esposizione. Animali vivi e impagliati. Feticci e trofei. Spettacolo della natura. Categorie e tassonomie. A tutto questo reagisce una bambina *negra*⁵ che canta attraverso la voce di Alessandra Cusinato: «Ogni animale è fatto di carne e i cuori di tutti stanno battendo e pompando»⁶. Adorno sogna triceratopi che sbranano un anchirosauro. L’adattamento teatrale sintetizza al meglio questa situazione paradossale del sogno mai sognato da Adorno ricorrendo al gioco scenografico di ombre e luci e ai “versi” delle attrici, sottolineando il carattere illusorio delle categorizzazioni etologiche: «mi sono svegliato furente, non appena mi sono reso conto che i triceratopi sono erbivori».

Corpi sottili quelli di cui sono fatti i sogni, corpi non umani, corpi bestiali. Che cosa conosciamo degli animali se non le loro caratteristiche biologiche, i loro corpi smembrati, sminuzzati, tagliati, fatti a pezzi dalle efficienti macchine della produzione e riproduzione della carne da consumare con le nostre bocche, i nostri denti, i nostri occhi? Conosciamo forse la loro sensualità, «la potenza sovversiva e gioiosa della finitudine, della vulnerabilità e dell’inoperosità che percorre la faglia impersonale e transpersonale della *vita per cui si vive*»?⁷. Non si tratta di prendere coscienza ma di “intuire” che i corpi/spirito – i corpi sottili umani e non umani – sono concatenamenti che producono un altro tipo di macchina o di macchinazione, quella che Guattari chiama *macchina da guerra* rivoluzionaria che coincide con l’esistenza stessa del vivente. In questo senso il macchinico non è sinonimo di meccanismo annichilente e oppressivo, bensì diventa la possibilità di connettere una molteplicità relazionale imprevedibile con ciò che non conosciamo, con l’estraneo: «È il macchinismo e non l’uomo che produce opzioni, materie di scelta, possibili»⁸. L’atto teatrale, il gesto performativo

allora non sarà né rappresentazione né *mimesis*, ma dimensione extra-linguistica in cui la “funzione esistenziale” travalica ogni funzionalità discorsiva e contenutistica – nessun messaggio di emancipazione ma processo di liberazione.

Gli animali sono degni di lutto? La domanda posta da Judith Butler⁹ sottende il fatto che la morte, il poter morire, sia un esclusivo privilegio umano. L’abitudine a percepire gli animali nella loro funzionalità di mera risorsa ci induce a pensare che non muoiano ma semplicemente si consumino come candele. Una vita a tempo, il nostro tempo, in cui è inammissibile il *lutto inarrestabile* della vita. È per questo che i corpi animali sono eversivi. Le due attrici lo urlano su quel palcoscenico che è il mondo: «Siamo venuti al mondo gridando». Re Lear è il personaggio più sconcertante della drammaturgia shakespeariana ma anche il più significativo. Sotto l’apparente maschera del *fool* si cela infatti la capacità di “vedere”: «Se tu vuoi piangere le mie fortune, allora prendi i miei occhi»¹⁰. La parola qui si fa carne e il fingersi pazzo – sognatore in grado di vedere oltre le apparenze, giullare della verità – è una figurazione della coscienza alterata ma profetica. Re Lear è consapevole della propria finitudine, della propria vulnerabilità che condivide con tutto il vivente. Per questo è in grado di avere una “visione”. Di avere lo “*shining*”.

Perché?, chiede Adorno nel secondo sogno. Perché sparare a un alce e al suo piccolo ferito? In fondo non è che un animale. Proprio per questo il cacciatore spara. Adorno sogna il cacciatore, testa sulle spalle, stivali, giacca di pelle, imbraccia il fucile, prende la mira e spara. Perché? È violenza questa? La caccia, così come la guerra, è un’“arte” motivata non dall’aggressività, bensì dalla ragione. Ragione di Stato. Strategia, abilità, tecnologia, scienza: «La violenza non è né bestiale né irrazionale, sia che intendiamo questi termini secondo il linguaggio corrente degli umanisti o in accordo con le teorie scientifiche»¹¹. Adorno è decapitato. Sogna il cacciatore ma è privo di testa. È un organismo che risponde agli impulsi e come un animale viene dato in pasto alla Legge degli uomini. Cacciatori e soldati.

4 *Ibidem*, p. 8.

5 Filippi cita il personaggio di Hushpuppy, la bambina di colore protagonista del lungometraggio di Ben Zeitlin *Re della terra selvaggia*. È evidente l’intenzione dell’autore di mischiare le carte e confondere il lettore utilizzando un repertorio che attinge con disinvoltura alle pratiche basse e alte della creatività umana e che rende esplicito il senso della sua operazione letteraria come *montaggio delle attrazioni*.

6 Filippi allude ancora alla relazione chiasmatica tra carne e mondo teorizzata da Merleau-Ponty.

7 M. Filippi, *Questioni di specie*, elèuthera, Milano 2017, p. 103.

8 Maurizio Lazzarato, *Segni e macchine. Il capitalismo e la produzione di soggettività*, trad. it. di G. Morosato, ombre corte, Verona 2019, p. 160.

9 Cfr. Judith Butler, *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, trad. it. di A. Taronna, L. Fantone, F. Iuliano, C. Dominijanni, F. De Leonardis, L. Sarnelli, e O. Guaraldo, Postmedia, Milano 2013; e Massimo Filippi e Marco Reggio (a cura di), *Corpi che non contano. Judith Butler e gli animali*, Mimesis, Milano 2015, pp. 23-24.

10 William Shakespeare, *Re Lear*, atto IV (non cito alcun testo tradotto per l’immensa produzione relativa e per l’universalità di alcuni versi diventati patrimonio comune).

11 Hannah Arendt, *Sulla violenza*, trad. it. di S. D’amico, Guanda, Parma 1996, p. 67.

La lettera (tura)

Santambrogio legge la prima lettera. È costretta in un vestito bianco. Un sudario aderente: «Oggi, 16 giugno 1966, alle 9.59, abbiamo involontariamente colpito e ucciso l'individuo in oggetto». L'inizio della lettera descrive la sequenza finale di *Au hasard Balthazar*, film che Robert Bresson gira nel 1966. L'individuo ucciso involontariamente dai gendarmi è un asino, assoluto protagonista dello straordinario film del regista transalpino. Balthazar è l'idiota, l'animale. Balthazar non parla, raglia. Ma scrive. Scrive e si lascia scrivere, dagli uomini e dagli altri animali: «Quindi, se (*gli animali*) scrivono, possiedono delle mani e intrattengono una fitta corrispondenza con la morte, se scrivere, come scrive Foucault, "è avere a che fare con la morte degli altri"»¹². Per Bresson non esistono attori ma solo modelli *presi dalla vita*. Essere (*modelli*) invece di *parere attori*¹³. Balthazar è un modello di vita sfruttata; ottimo lavoratore, intelligente, scaltro, robusto; produttivo. È il modello perfetto per nascere, lavorare e crepare, casualmente (*au hasard*). Per sottrarsi alle imposizioni e alle angherie, usava mormorare, senza successo, con voce dolce, paziente, atona, in un unico fiato: «Avrei preferenza di no». Così recita la voce di Cusinato, citando il Bartleby di Melville, *I would prefer not to*. Ancora un idiota, un outsider, colui cioè che si sottrae agli ambiti della socialità, della comunicazione, della mobilitazione, dimettendosi dall'*agire ora*, preferendo la tana alla casa, il nascondiglio all'ufficio (il dovere/diritto). Scompare. Diventare inutile. Inoperoso. Balthazar è morto. Viva Balthazar!

È ancora sullo scrivere e il descrivere che *Onde* intesse la fitta trama del *recit*. Le lettere che Santambrogio recita sono scritte con il corpo, un *corpo senza organi*, privo di soggetto e di volontà, come il corpo sacrificale di Artaud – come quello di Cobain – che si immola sulla scena, sbarazzandosi della *parte* e scegliendo il *tutto*: «Se sono poeta o attore/non è per scrivere o



declamare poesie / ma per viverle»¹⁴. Sono gli animali a scrivere, gli uomini si limitano a descrivere, narrare e rappresentare. Mentre l'umano continua a raccontarsi la favola che lo qualifica come essere speciale, destinatario della sua missione suprematista, la quale molto più prosaicamente occulta il rimpianto di non potersi più confondere con il resto del vivente, gli animali "semplicemente" esistono. In altre parole creano. Creature. Artisti. Non sono gli animali a ispirare l'uomo, piuttosto è l'uomo a ispirare gli animali.

Descrivere ma, alla fine, resta solo questo, un cadavere

Ancora un sogno. Adorno sogna una donna, indiana, che dopo aver avuto rapporti sessuali con un cane, partorisce sei cuccioli. Cani bastardi che vengono gettati nelle discariche insieme ai rifiuti delle città. Qualcuno, un professore di matematica, si occupa di seppellirli. Perché?, chiede ancora Adorno, il sognatore. «Perché non c'è nessun altro così stupido da farlo», risponde il professore.

Grida, urla, versi. Pietà.

Ancora Santambrogio che attraverso le parole di Macbeth ci ammonisce sulla nostra indifferenza al dolore, la nostra abitudine all'orrore: «Ho quasi dimenticato il sapore della paura... nulla saprebbe atterrirmi»¹⁵.

Danzando... danzando

Poi Artaud e il suo corpo senza organi. Ancora negazione (*a denial...*) e (rin)negazione. Non si salva niente e nessuno. Niente si salva dell'uomo se non la sua bestialità «la poesia, la musica, la pittura, il teatro, la danza, il canto, la muratura, la falegnameria, l'arte del fabbro, lo sforzo, il dolore, la gioia, i fatti, il gioco... le prove». Cos'è tutto questo se non *animale*, un "fare" modesto e pieno grazia. Esperienza. È in questo momento che *Onde* esplicita il senso dell'operazione inscenata. La connessione tra corpi attoriali, testo, suoni e musica produce una vera e propria ontologia relazionale in cui crollano tutte le distinzioni e le ripartizioni di genere e di specie. Il

12 M. Filippi, *Sento dunque sogno*, cit., p. 49.

13 Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, trad. it. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 2008, p. 10.

14 Antonin Artaud, *Lettera a Henri Parisot*, 6 ottobre 1945.

15 W. Shakespeare, *Macbeth*, Atto V (cfr., nota 10).

climax raggiunto dalla messinscena – la scenografia e i costumi di Marzia De Piero omaggiano sapientemente la *povertà* dell'arte archetipica che con pochi tratti essenziali riesce a esaltare la dimensione contingente dell'azione performativa di contro all'illusione tecnocratica dello *spettacolo* civile – è interamente costruito sul superamento della divisione e contrapposizione tra organico e inorganico, tra vivente e non vivente, tra umano e animale; insomma sulla critica dell'ideologia umanista che giustifica e legittima la superiorità dell'animale umano: «L'organico, nelle sue diverse epifanie, altro non è che inorganico mancato»¹⁶. Il concetto di “corpo senza organi”, formulato da Artaud in una performance radiofonica nel 1947 e ripreso successivamente da Deleuze, consiste in una relazione affettiva, anarchica, e non organica al sistema vigente di leggi, strutture e dispositivi della società civile. *Per farla finita col giudizio di dio*¹⁷ e dell'uomo – che diventano sinonimi in quanto rimandano entrambi alla categoria di “Uomo” qualificato come bianco, occidentale, maschio, eterosessuale, proprietario, padre e alle norme che lo legittimano in quanto comandamenti divini – bisogna *disorganizzare* l'organizzazione antropocentrica del ciclo capitalista di produzione e riproduzione di soggettività asservita alla logica del profitto.

Per Deleuze gli animali sono in quanto demoni. Il *divenire animale*, concetto pienamente adottato dall'antispecismo politico di Filippi¹⁸, significa divenire oltre-uomo. *Divenire animale* non significa dunque trasformarsi in un animale quanto arrestare la macchina antropologica attraverso le modalità della mutazione in atto. Divenire ratto, ad esempio, significa divenire tana e muta. Divenire animale significa proprio *farla finita con il giudizio di dio*. Gli animali demoniaci sono corpi in transito, sono ontologie che sconfiggono, *onde che increspano*, sogni liberi da ogni referente reale.

I sogni non vanno interpretati. I sogni sono come le onde su cui *surfare*, forme specifiche di esperienza, come le definisce Foucault. E se sono forme specifiche di esperienza, sognare la liberazione animale non sarà un'utopia ma una profezia: «Il sogno come l'immaginazione è la forma concreta della rivelazione»¹⁹.

La liberazione animale non è un sogno, *è sogno*.

16 Massimiliano Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Shake edizioni, Milano 2001, pp. 60-61.

17 A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, trad. it. di M. Dotti, Stampa Alternativa, Roma 2000.

18 Cfr. Massimo Filippi e Filippo Trasatti, *Crimini in tempo di pace. La questione animale e l'ideologia del dominio*, Elèuthera, Milano 2013; M. Filippi, *Sento dunque sogno*, cit., e *Questioni di specie*, cit.

19 Michel Foucault, *Il sogno*, trad. it. di M. Colò, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 32.

Rodrigo Codermatz

L'umanoide di Rorschach

Il movimento accede al mondo in virtù della nostra temporalità vissuta, costituentesi come intenzionalità anche nel suo dispiegamento come memoria episodica e autobiografica che, comunque, è il prodotto di diversi sistemi neurali la cui attività si dà sempre nel presente. Non esistono viaggi nel tempo, ma solo nello spazio:

Senza movimento non ci potrebbe essere alcuna percezione normale, alcun orientamento, alcuna esplorazione del mondo e penetrazione nell'oggettività. Senza movimento non vi sarebbe alcuna esteriorizzazione del sé¹.

Per Patočka, che riprende Merleau-Ponty, questo flusso dinamico dal soggetto all'oggetto è «donazione di senso»², *senso dell'esistenza* che, alla fine, sovrappone e fa coincidere soggettivo e oggettivo. “Agganciate” a questo movimento viaggiano le emozioni, forze dinamiche che ci muovono nel nostro interagire col mondo. Il termine “emozione”, infatti, deriva dal latino *ex-movere* (muovere da) e rimanda alla fonte del movimento, all'intenzionalità come motivazione che sorge dal soggetto, o meglio, da una disposizione *vissuta* al movimento: quindi anche le emozioni sono processi protensivi. L'emozione, tramite questa sua natura dinamica e cinetica, entra nel mondo e, in quanto intenzionalità, si incarna, rapisce le cose e l'altro, ci orienta nel mondo e nell'intersoggettività dell'incontro con l'altro.

Questa sua natura dinamica si manifesta fenomenologicamente in coppie di significanti opposti di valenza cinetica e posturale: verso/da, avvicinamento/allontanamento, coinvolgimento/evitamento, recettività/difesa. Attraverso questi significanti rendiamo tangibile il *dinamismo primordiale* del corpo vissuto, per cui, ad esempio, provo attrazione verso qualcuno o qualcosa, questo romanzo mi rapisce, rifugio o mi approccio a una

1 Jan Patočka, *Che cos'è la fenomenologia? Movimento, mondo, corpo*, trad. it. di G. Di Salvatore, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, Verona 2009, p. 125.

2 *Ibidem*, p. 126.

persona, percepisco una vicinanza (essere vicini nel dolore) o una lontananza (ti sento distante), mi accosto a un argomento, cerco compagnia, mi ritraggo da un pericolo³.

«Questo aspetto dinamico della “donazione vivente di senso” si manifesta nel movimento come espressione del sé interiore [...] è una *δύναμις* che si auto-proietta»⁴, è *comprensione*. La comprensione è il movimento stesso in quanto virtuale, anticipato. Tuttavia, anche se il movimento è proiettato nel mondo, non potrà mai essere compreso, nella sua essenza, a partire dal mondo poiché, in ultima istanza, è inafferrabile esistenza: «La vita è così strettamente legata al movimento, il quale solamente ne è l'indice sicuro»⁵. Nel mondo incontro l'altro animale, umano e non, e ci *movimentiamo* assieme (proprio nel senso di movimentarsi, non muoversi). Oltre la sua fisionomia, l'altro è fondamentalmente un corpo che si muove e in questo suo muoversi mi compenetra, mi si incarna e mi offre la possibilità di indossare la sua pelle, di sentire per lui, di co-muovermi in lui ben oltre ogni empatia del visibile-fisionomico. La sua voce è *tremor*, brivido, vibrazione, l'impallidire del mio corpo sotto la pelle dell'altro, l'uno è la vergogna dell'altro nella reciproca nudità della carne.

Siamo nel campo percettivo e la scienza definisce questo movimento incarnato “movimento biologico” quale funzione interspecifica di sopravvivenza, adattamento all'ambiente, difesa, attaccamento, interazione sociale e comunicazione presente nei neonati d'ogni specie sin dai primi giorni di vita. Nel famoso esperimento dei punti luminosi posti in corrispondenza delle principali articolazioni di una persona siamo in grado non solo di riconoscere il movimento biologico da quello meccanico ma persino l'azione eseguita (ad esempio, ballare oppure sollevare o lanciare un oggetto), il genere, nonché lo stato emotivo, triste o allegro. Inoltre il riconoscimento avverrebbe anche nel rispetto di vincoli costituiti da assunzioni riguardo la forza gravitazionale. Anche qui movimento, emozioni e mondo-ambiente costituiscono quell'unica e integrata dimensione intersoggettiva interspecifica che chiamiamo *carne*.

Un'istologia di questo *movimento vissuto* come carne, come corpo intersoggettivo proiettato nel mondo, e dal mondo ripescato, la ritroviamo nel celeberrimo test di Rorschach (il test delle macchie d'inchiostro)⁶.

3 *Ibidem*, p. 198.

4 *Ibidem*, p. 125 sgg.

5 *Ibidem*, p. 129.

6 Il test, presentato dallo psichiatra svizzero Hermann Rorschach nel 1921 in *Psychodiagnostik. Méthode et résultats d'une expérience diagnostique de perception*, (*Psicodiagnostica*, trad. it. di L. Luzzato, Edizioni Kappa, Roma 2018) è composto da 10 tavole (23x17 cm) con macchie

L'immaginario comune lo considera un test “contenutistico” (cosa vedo nella macchia) ma il “Reattivo di Rorschach” è fondamentalmente un test percettologico reattivo e qualitativo che indaga le risposte soggettive di fronte a stimoli nuovi e ambigui (come vedo la macchia); il contenuto va considerato per ultimo. Le interpretazioni delle forme casuali cadono prima di tutto nell'ambito della percezione e della comprensione e potremmo qui richiamare il senso del termine “comprensione” definito appunto come conferire senso a partire dal nostro *movimento vissuto*, «la serie di movimenti – scrive Rorschach – rappresenta anche ciò che è vissuto»⁷.

Le percezioni nascono dal fatto che le sensazioni risvegliano quadristici di sensazioni precedenti e sulla base di una precedente esperienza sono riconosciute e interpretate come qualcosa di determinato. La comprensione non è che questa identificazione di un gruppo omogeneo di sensazioni presenti con sensazioni simili precedentemente acquisite. Quindi la percezione della macchia d'inchiostro risulta essere un'integrazione associativa di engrammi disponibili (immagini di ricordi) con complessi recenti di sensazioni. Si ha in tal modo un processo di *assimilazione* che normalmente viene vissuto come atto interpretativo in cui ogni risposta è un'idea autonoma e distinta attribuita a una macchia o parte di essa. Così il soggetto proietta nelle macchie i propri atteggiamenti, le proprie aspirazioni, i propri bisogni, le pressioni che subisce o immagina di subire da parte dell'ambiente. Il test insomma riflette la struttura della personalità:

Il “test di interpretazione delle forme” consiste nell'interpretazione di figure ambigue da parte del soggetto [...]. Le questioni che si pongono hanno a che vedere anzitutto con i principi formali del processo percettivo. Il contenuto materiale delle interpretazioni viene considerato solo secondariamente. La chiarezza di percezione delle forme, le relazioni tra i momenti cinestesici e quelli di colore, il modo in cui le immagini del test vengono comprese, se globalmente o nelle singole parti, i numerosi altri fattori che possono essere valutati dal protocollo, sono tutti elementi che presentano delle relazioni reciproche caratteristiche per le varie categorie degli individui normali e delle psicosi. [...] Risultati: certe relazioni ottimali tra i

d'inchiostro simmetriche: 5 monocromatiche (grigio e nero), 2 bicolori (grigio e rosso) e 3 multicolori. Il test, nell'intento dell'autore, è «un aiuto alla diagnosi clinica» (*ibidem*, p. 112). L'applicazione e l'interpretazione del test sono procedure molto complesse per lo stretto rapportarsi e relazionarsi di molteplici variabili percettologiche che vanno a interagire. Qui, per i miei scopi, ne ho esplorate solo alcune correndo senz'altro il rischio di isolarne il significato e di depauperare il ricco dinamismo ermeneutico in cui ognuna ha una sua funzione strutturale.

7 H. Rorschach, *Psicodiagnostica*, cit., p. 187.

fattori del test esprimono alcune componenti dell'“intelligenza” del soggetto. In particolare, la determinazione del Modo di Comprensione delle figure consente di stabilire certi “Tipi di comprensione” e Tipi di Intelligenza (astratta, teoretica, pratica, immaginativa, cavillosa, pedante, ecc.). Il rapporto tra i momenti cinestesici e di colore rappresenta la relazione tra le caratteristiche introversive, rivolte alla capacità di lavoro interiore, e quelle extratensive, orientate verso il mondo esterno, del soggetto, cioè le sue condizioni o la forma di una psicosi, ecc. Questo rapporto si può definire “Tipo di Vita Interiore”⁸.

Per Rorschach esistono tre categorie di percezione: localizzazione, determinanti, contenuto. A) Localizzazione delle risposte: dove, nella macchia, è stato visto il concetto? La risposta a questo quesito può comprendere tutta la macchia (globale), un dettaglio, un piccolo dettaglio o un dettaglio infrequente; la localizzazione ci dice il nostro modo di approcciarci alla realtà. La scelta della localizzazione indica il tipo di apprensione (*Erfassungstypus*) o di apprendimento ed è indice intellettuale. B) Determinanti: come è stato visto il concetto? Quali caratteristiche della macchia l'hanno determinato? La forma? Il colore? È stato visto un movimento? Quale è il grado di corrispondenza (somiglianza) tra concetto e macchia? Movimento, forma e colore delineano il tipo di risonanza intima (*Erlebnistypus*), il tipo di rapporto affettivo immediato con gli altri, l'empatia, le reazioni affettive (dilatazione, coartatività, introversività ed estroversività). C) Che cosa si è visto? Questo è il contenuto, che può essere umano, animale, vegetale, anatomico, manufatti, geografia, naturale, ecc.⁹.

Il test, quindi, «non induce un libero sgorgare dall'inconscio, ma richiede adattamento agli stimoli esterni, partecipazione della *fonction du réel*»¹⁰. Il suo primo obiettivo è lo psicogramma, ma si può redigere anche un indice dei contenuti della psiche: tra questi, secondo Rorschach, degne di nota, benché molto rare, sono le “risposte complessuali” che portano in luce il rimosso e l'inconscio. Durante l'intervento alla Società Svizzera di Psicoanalisi, Rorschach afferma: «Le cinestesie portano realmente i fatti inconsci alla luce del giorno; l'analisi stabilisce che esse devono essere in

relazione molto stretta con ciò che in genere viene definito inconscio»¹¹. Insomma, non sappiamo che cosa il soggetto sperimenti, ma come ciò avvenga: non conosciamo i suoi vissuti bensì l'apparato di interiorizzazione dell'esperienza attraverso il quale l'individuo filtra gli avvenimenti interni ed esterni, il suo modo di assimilare i vissuti. Certo è che, in linea generale, le esperienze e specialmente le prime esperienze del soggetto hanno su queste diverse interpretazioni un'influenza fondamentale e vengono al mondo attraverso il movimento (le cinestesie) che è di fatto – già in Rorschach, ma più tardi in particolar modo in Binder – la porta per l'inconscio. Per Furrer, nelle cinestesie l'illusione è doppia perché proiettiamo nella macchia un elemento che non è nella realtà: il movimento. Esse sono il prodotto del pensiero autistico, emanano dal nostro inconscio più profondo, sono illusioni, assoluta percezione sensoriale soggettiva. Anche per Chabert quelle di movimento sono le risposte proiettive per eccellenza e indicano creatività, immaginazione, capacità di mentalizzazione. L'esplorazione del nostro possibile *co(m)muoverci incarnato* dovrà quindi concentrarsi essenzialmente sulla determinante movimento¹².

Per Rorschach il movimento è l'atteggiamento interiore del soggetto (introversività): l'introversivo è colui che vive più “di dentro” che “al di fuori”, che si distanzia più o meno dalla realtà, che non prende facilmente un contatto affettivo con i suoi simili e che, tuttavia, una volta definito il contatto, mantiene rapporti affettivi stabili e intensi, in quanto scaturenti dalla sfera della personalità profonda¹³. Per Klopfer¹⁴, il movimento è l'atteggiamento e il modo di sentire del soggetto nei confronti della realtà interiore della sua esperienza; concerne il concetto di se stesso, i conflitti e le tensioni interiori, l'autoaccettazione, le fantasie e le pulsioni istintive. Forse, l'enunciazione più vicina alla mia visione è quella di Meili-Dworetzki secondo la quale, nel movimento, la sensazione corporea si fonde con lo schema corporeo: quale miglior ponte tra il *movimento vissuto* e la carne? Ma è eloquente anche la definizione specifica del movimento che offre lo stesso Rorschach, secondo il quale la siglatura delle risposte K è il problema più spinoso dell'intero esperimento¹⁵; secondo l'autore bisogna

8 *Ibidem*, p. 163.

9 Rorschach morì prematuramente l'anno seguente alla pubblicazione del suo *Psychodiagnostik*. Qualche settimana prima fece un intervento alla Società Svizzera di Psicoanalisi (incluso nell'edizione italiana del suo libro) aggiungendo una quarta categoria, la risposta banale o originale ± (indice di conformismo, convenzionalità, socializzazione o meccanismo di difesa) e il chiaroscuro tra le risposte di colore. Accennò allo choc-colore, al rosso e al nero (quest'ultimo approfondito poi da Binder).

10 H. Rorschach, *Psicodiagnostica*, cit., p. 113.

11 *Ibidem*, p. 188.

12 Per chiarezza non considererò le diverse sigle o diciture usate in letteratura e mi limiterò a usare K per movimento generale, M per il movimento umano o antropomorfo, FM per il movimento animale non antropomorfo e 'm' per il movimento inanimato.

13 Qui è chiara l'influenza di Jung sul pensiero di Rorschach, che nel biennio 1907-1908, durante il tirocinio all'università di Zurigo, seguì due corsi tenuti da Jung.

14 Bruno Klopfer e Helen H. Davidson, *La tecnica Rorschach. Un manuale introduttivo*, trad. it. di S. G. Cusin e B. Zanuso, Giunti, Firenze 1994.

15 H. Rorschach, *Psicodiagnostica*, cit., p. 29.

chiedersi infatti:

Il movimento indicato ha una partecipazione primaria nel determinare la risposta? Abbiamo a che fare davvero con una *sensazione di movimento attuale*, o semplicemente con la percezione di una forma vista solo secondariamente come se si muovesse?¹⁶.

È il chiaro riferimento a un movimento che deve essere *vissuto*: le risposte di movimento devono essere accompagnate per forza da vissuti cinestetici ossia, a livello semeiotico, dovrebbe esserci la tendenza a compiere il movimento che si sta interpretando. Dello stesso parere anche Loosli-Usteri¹⁷, che definisce cinestesia la proiezione di un'immagine di un movimento eseguibile dal soggetto, e Passi Tognazzo¹⁸ secondo la quale occorre che il movimento sia non soltanto visto o descritto ma sentito, vissuto, mentalmente riprodotto dal soggetto in un'identificazione col personaggio interpretato (il soggetto durante l'interpretazione mima l'azione).

Siamo così giunti al cuore del problema: se il movimento è tale soltanto se mi ci posso immedesimare, il soggetto non potrà che avere engrammi di movimenti (inclusi atteggiamenti, posizioni del corpo o posture) umani o antropomorfi (movimenti animali, dice Loosli-Usteri, che però somigliano ai nostri e come ad esempio quelli degli "animali del circo") e solo questa netta posizione antropocentrica sarebbe il fattore stabilizzante per eccellenza dell'affettività. Ma allora è impossibile immedesimarci con un movimento animale non antropomorfo? E, soprattutto, quale è il confine "umano/antropomorfo" e "animale/inanimato"?

Rorschach non ha avuto il tempo di chiarire la sua posizione ambigua a proposito. Egli equipara senz'altro FM a 'm' ma, apparentemente insoddisfatto, lo considera un'associazione secondaria, un abbellimento, un «risveglio associativo»¹⁹ e comunque non un movimento partecipato. Sembra poi rispondere alla nostra domanda:

Ci sono alcune persone che possono percepire il movimento non solo in figure umane e in animali con caratteristiche antropomorfe, ma in tutti i tipi di animali, piante, figure semplici e anche semplici linee²⁰.

16 *Ibidem*, p. 28.

17 Margherita Loosli-Usteri, *Manuale pratico del test di Rorschach*, trad. it. di M. Davy e M.T. Brameri, Giunti, Firenze 1972.

18 Dolores Passi Tognazzo, *Il metodo Rorschach*, Giunti, Firenze 1994.

19 H. Rorschach, *Psicodiagnostica*, cit., p. 29.

20 *Ibidem*.

Un'autoanalisi attenta, prosegue l'autore, risolverà il dilemma rigettando l'opzione nel dualismo umano (antropomorfo) o non umano (inanimato). Così l'animale non antropomorfo è dismesso nel non-senso e nel non comprensibile: lo strappo nella carne è netto, si rifletterà sui contenuti e segnerà la successiva esegesi del suo lavoro.

Klopfer sembra riprendere il discorso là dove Rorschach l'aveva interrotto e riconsidera FM definendola *risonanza intima secondaria*, risultante dal rapporto tra FM, 'm' ed elementi tattili controllati o meno dalla forma e colore acromatico. In ogni caso, si rimane centrati sull'antropomorfismo e l'addestramento sarà il metro per differenziare M e FM. M, inoltre, è capacità di empatia nei confronti di altre persone, percezione altamente differenziata, stabilità interiore, buon funzionamento dell'Ego, accettazione di se stessi e dell'altro, dei propri impulsi, delle proprie fantasie, e capacità di mantenere buone relazioni oggettuali. La tendenza a riconoscere nella macchia umani o esseri di qualsiasi altra specie in azione antropomorfa presuppone il sapersi identificare con le persone, il tollerare le frustrazioni, l'accettazione libera delle energie e delle forze dell'inconscio e la loro sublimazione in forze creative intellettuali. FM rimanda, al contrario, a una parte meno matura, meno accettabile, meno addomesticabile del proprio istinto: attraverso questo ci si ricollega associativamente con il mondo archetipo personale. Anche Piotrowski riprende FM: l'individuo proietta nelle forme animali attitudini e movimenti che appartengono alle sue tendenze profonde ancora non integrate per essere proiettate nel corpo umano. FM sarebbe quindi vivibile solo come regressione, arresto dello sviluppo, tendenze infantili che non hanno raggiunto la loro maturità e che significano un rapporto non stabilizzato con il mondo. Della stessa opinione Canivet che collega risposte di FM a immaturità, immaginazione puerile e non atta alle realizzazioni e alla produttività dell'adulto. Una voce fuori dal coro è, invece, Kadinski che sostiene che FM non è introversione bensì immaginazione particolarmente vivida solo che il soggetto è impotente contro l'assalto delle sue fantasmagorie. Per Passi Tognazzo, come detto sopra, M è essenzialmente capacità di immedesimazione e pertanto si ha relegamento dell'animale non antropomorfo (ossia che non riesce a compiere movimenti tipicamente umani) tra le cose inanimate assieme a figure devitalizzate come caricature o disegni. Al contrario, possono essere considerate M anche interpretazioni di movimenti eseguiti da animali antropomorfi (ossia che riescono a compiere movimenti tipicamente umani) come scimmie e orsi o animali fantasticamente umanizzati, come i personaggi dei cartoni animati, dato che in questi casi è possibile tanto la riproduzione mentale del movimento, quanto l'identificazione col personaggio.

Ad ogni modo, FM e 'm' sono delle cinestesie minori, specie di movimenti umani potenziali. Passi Tognazzo, inoltre, ritiene superata l'idea che FM sia tipico dell'infanzia e di conseguenza indice di infantilismo e di immaturità in quanto i dati testimoniano la quasi totale mancanza di FM nel periodo dai 4 ai 5 anni. L'applicazione del test di Rorschach ai bambini, ritenuta da alcuni autori non scientifica, ha comunque evidenziato in più studi la prevalenza di FM nei bambini. Parimenti Francis-Williams²¹ ritiene raro M nei bambini: questo comparirebbe appena dopo i 6 anni. Al contrario, un numero molto basso di FM associato a movimento umano parziale (figure mitiche, fantastiche, spesso minacciose) farebbe supporre la presenza nel bambino di gravi carenze precoci. Anche secondo Loosli-Usteri nei bambini si evidenzia poco M proprio perché questi tendono a rifugiarsi nel movimento animale a scopo adattivo. Verso i 10-13 anni, sempre per motivi adattivi, avverrebbe un cambiamento di rotta, con una netta prevalenza di M, indice di affettività evoluta. Il devitalizzare l'immagine (bambole, fantocci, ombre cinesi) o il movimento meccanico rivelano, infine, la paura di prendere contatto con la realtà.

Sia Rorschach sia le scuole esegetiche europea e americana rimangono unanimi circa la netta divisione del movimento e l'impossibilità di comprensione e investimento vitale di FM se non nella fantasia dei bambini che, non avendo ancora raggiunto la differenziazione intellettuale dell'adulto, non riescono a produrre una cinestesia umana. Unanime anche l'accordo che FM *non implichi che in parte i processi empatici suggeriti, invece, dalla percezione di figure umane*²² e, di conseguenza, la sua scissione dalla progettualità e affettività umane: rimarrebbe cioè a indicare quegli impulsi volti a un bisogno immediato di gratificazione tipici dell'infanzia (anche se ci si dovrebbe chiedere: quale infanzia?).

Da una parte, allora, l'adulto e M, l'ipercontrollo adattivo come atteggiamento di rifiuto cosciente delle pulsioni istintuali, la vita associativa produttiva dell'intelligenza. Dall'altra le pulsioni istintive che trovano la loro rappresentazione naturale simbolica nei miti, sogni ed espressioni idiomatiche che implicano il comportamento animale. L'iperaccettazione degli impulsi senza la tendenza a "umanizzarli" dà alla personalità un aspetto di infantilismo teso alla gratificazione immediata opposto all'Io. Da una parte l'originalità (Orig.%) e dall'altra la banalità della risposta animale (Ban%).

21 Jessie Francis-Williams, *Il Rorschach con i bambini*, trad. it. di G. Noferi, La Nuova Italia, Firenze 1976.

22 Questo relativamente poiché può accadere che un animale possa implicare un'identificazione collegata alla storia personale (esperienze emotive infantili).

La presenza di M definisce la stabilità affettiva, un buon esame di realtà, la produttività e la differenziazione intellettuale (forme buone e localizzazioni globali) – quindi il tipo prevalentemente introversivo (capace di introversione e non introvertito, secondo la definizione junghiana) – e si correla direttamente con l'originalità+ e una bassa percentuale di risposte animali. Al contrario, la presenza di FM definisce l'automatismo, la stereotipia, la superficialità, la suggestionabilità, la labilità affettiva, la mancanza o carenza di empatia, il *naïve* extratensivo e si accompagna a un'elevata percentuale di risposte colore e a contenuto animale (A%). Nulla si presta più facilmente all'interpretazione e alla proiezione che il corpo animale nella sua infinita varietà, come sostiene Rorschach.

La percentuale di risposte di FM e di contenuto animale (A%) sono correlate proprio perché automatizzate, spontanee, intuitive. Infatti Orig.% si contrappone ad A% più che a Ban%. A% e Ban% sono in un certo senso inversamente proporzionali: mentre A% (automatismo) di norma diminuisce con l'età, Ban, al contrario, cresce come segno di adattamento, conformismo, convenzionalità, socializzazione e partecipazione attiva al contesto interpersonale. Tuttavia, la correlazione tra A% e Ban% ci dice qualcosa di interessante: innanzitutto, non ci meraviglia che prima dei 4 anni ci sia un'alta percentuale di risposte Ban a contenuto animale, espressione del «particolare interesse che manifestano i bambini per gli animali e anche la loro tendenza a identificarsi maggiormente con questi piuttosto che con le figure umane»²³ e di una sorta di automatismo. Il dato più interessante, però, è che, col tempo, si abbassa l'età della comparsa dei Ban umanoidi, ossia Ban animali vengono sempre più precocemente sostituiti da Ban umanoidi. Ad esempio, Passi Tognazzo evidenzia come la tavola IV negli anni '60 elicitasse una risposta Ban a contenuto umanoide solo a partire dalla preadolescenza mentre, neanche 20 anni più tardi, questa comparisse a un'età nettamente inferiore (4 anni). Col tempo la farfalla rossa della tavola III è diventata un cravattino, poi scomparso, come sono scomparsi (sempre nella stessa tavola) anche gli animali quadrupedi divenuti ora Ban umanoide già in età scolare.

Questo è evidentemente il risultato dello sviluppo sociale che ci investe sempre più precocemente con le richieste adattive e conformistiche della società e dell'ambiente, respingendo indietro e smentendo la nostra parte *carnale*, la nostra partecipazione diretta al corpo di un'altra specie, un corpo spastico e paretico all'occhio umano solo perché incapace di riprodurre, di mimare, l'umano. Anche il mostro, risposta tipicamente infantile con

23 D. Passi Tognazzo, *Il metodo Rorschach*, cit., p. 171.

connotazione ansioso-depressiva, non è più chiaro a che sponda appartenga e forse, dice Passi Tognazzo, bisognerebbe ridurre il suo significato negativo perché probabilmente influenzato da cartoni animati e TV²⁴. In sostanza, le risposte banali a contenuto umanoide sempre più precoci vengono a costituirsi come indice di una tendenza, di una direzione poco rosea per una prospettiva antispecista.

Qual è la tassonomia che la determinante movimento come categoria percettiva della comprensione, dell'empatia, dell'affettività delinea? Abbiamo, in definitiva, due mondi separati; da una parte il *mondo* che potremmo, per iperbole, definire dell'*umanoide-M* costituito dall'uomo e dall'animale antropomorfo che, fuori eufemismo, è l'animale addestrato. Un animale che, secondo Bergson, imitando l'uomo, farebbe solo ridere proprio come un uomo che si muove come un meccanismo, una comicità che richiede però un'«anestesia del cuore»²⁵. Dall'altra parte abbiamo l'*im-mondo-non mondo* dell'*inanimato-meccanico-FM+*'m' che, poiché non addestrato, non sa riprodurre e imitare ed è quindi spacciato per paretico, senza movimento, escluso dal mondo e recluso nella gabbia dell'infanzia, dell'emarginazione disadattiva, del disturbo mentale: l'incompreso-incomprensibile-senza senso-senza luogo e senza tempo.

Nella grande parata del circo umanoide sfilano, in ordine, persone reali, appartenenti all'ambiente culturale immediato o culturalmente distanti, figure fantastiche della cultura popolare, figure umane lontane dalla realtà, figure ritratte, figure il cui abbigliamento o equipaggiamento nasconde la loro forma umana, figure fantastiche insolite culturalmente e/o storicamente estremamente distanti, figure di fantasia o umani fantastici, spettri, fantasmi, giganti, orchi, angeli, diavoli, mostri, streghe, gnomi, umani travestiti, pagliacci, scheletri, extraterrestri, l'abominevole uomo delle nevi, uomini delle caverne, scimmioni, umani devitalizzati (nella schizofrenia), ibridi (centauri, sirene, ecc.). Altrove, irraggiungibile, la gabbia dell'animale non umanoide, espressioni, non emozioni, proiettate su oggetti dis-animati e dis-abitati, *dis-incarnati*, un gioco di fisionomie, poco più di una zucca con espressione demoniaca: gatti, cani, maiali, mucche, pecore, agnelli, galline, pesci, uccelli, totem, dinosauri, Pegaso, Cerbero e l'ameba.

24 *Ibidem*, p. 176.

25 Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. di Franco Stella, Rizzoli, Milano 1991, p. 39 sgg.: «Rideremo di un animale, ma perché avremo sorpreso in esso un'attitudine d'uomo o un'espressione umana [...]. Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come una anestesia momentanea del cuore. Esso si rivolge all'intelligenza pura [...]. I movimenti del corpo umano sono ridicoli nella misura esatta in cui questo corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo [...]. Noi ridiamo ogniqualvolta una persona ci dà l'impressione di una cosa».

Vorrei infine accennare al contenuto animale del test, le forme comunque più viste, secondo Rorschach, a prescindere dalla cultura. Abbiamo detto che l'A% ci fornisce una misura della stereotipia del pensiero e che ha un andamento filogeneticamente decrescente e che diviene sempre più precoce. Anche a livello ontogenetico si può delineare un preciso andamento: nei bambini piccoli c'è la perseverazione di contenuto animale, segno del loro interesse per queste creature e della tendenza a identificarsi con loro piuttosto che con figure umane. Attorno ai 6-8 anni si raggiunge addirittura il 75% di contenuto animale. Con l'adolescenza (13-16 anni) l'A% diminuisce fino a stabilizzarsi sui valori medi dell'adulto, che per Rorschach sono inclusi tra il 25% e il 50%. Per Passi Tognazzo l'intervallo tipico è incluso tra il 30-35% (intelligenza superiore) e valori intorno al 70% che indicherebbero un'intelligenza inferiore alla norma o inibizione di origine depressiva o, infine, pedanteria. È da tenere presente che l'umore incide sull'A% (come anche sulla determinante colore): l'umore eccitato diminuisce la percentuale di contenuto animale mentre l'umore depresso la incrementa. Infine, con l'invecchiamento, l'A% raggiunge di nuovo i valori tipici del bambino. Nell'adulto la concentrazione di contenuti animali assieme a pochi altri contenuti è segno di un'intelligenza mediocre e di una certa incapacità di identificarsi con persone reali. Anche nel contenuto ritorna il connubio antropocentrico umano = empatia.

Luigia Marturano

L'intero e le parti. Appello al femminismo

Spero che questo libro offra una storia precisa della lunga e interessante connessione tra le pensatrici attiviste femministe e il vegetarianismo.

Carol J. Adams¹

Sono trascorsi esattamente trent'anni dalla prima pubblicazione originale di *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* di Carol Adams, ma l'auspicio da lei espresso risuona ancora in una strada quasi vuota. La traccia storica del veg-femminismo, così attentamente indagata dall'autrice, è tuttora un filo in sospeso che attende d'essere afferrato per poter proseguire. Riprendere questa strada, ci dice Adams, è però improrogabile: il suo percorso conduce attraverso continui incroci di rivendicazioni politiche e fa acquisire la forza amplificata della loro comune matrice.

La recente edizione italiana porta dunque un nuovo prezioso appiglio all'interno del dibattito e delle pratiche del nostro attivismo politico, nella convinzione che «il dominio funziona ancora meglio in una cultura disconnessa e frammentata. Il femminismo invece riconosce le connessioni»². È urgente *ri-membrare* quel *corpus* culturale e letterario, ma anche fatto di carne, ossa, contaminazioni e convegni, strenuamente militante e sempre silenziato, la cui azione scritta e praticata ha percorso gli ultimi due secoli di femminismo coniugandolo imprescindibilmente in chiave vegetariana. Anche questo secolare *corpo femminista e vegetariano* è stato fatto a pezzi, ignorato o banalizzato; le sue pagine sparpagliate in angoli bui, il suo impegno politico sminuito perché ridotto a scelta personale. «Cosa ne facciamo del fatto che molte illustri femministe di varie epoche hanno prodotto scritti preoccupandosi degli animali o interessandosi al

1 Carol J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, trad. it. di M. Andreozzi e A. Zbonati, VandA edizioni, Milano, 2020, p. 270.

2 *Ibidem*, p. 17.

vegetarianismo?»³.

Un grande merito di Adams è allora la ricostruzione storica che non può continuare a essere ignorata. Alla testa della secolare alleanza fra donne e animali, già a partire dal XVII secolo incontriamo la scrittrice femminista Mary Astell e altre poetesse «che postulavano un'epoca d'oro vegetariana»⁴. Il «corteo» di chi non è stato disposto a sedersi a banchettare col sangue altrui e lottava per la costruzione di una società più equa e giusta prosegue durante la Rivoluzione francese, negli scritti e sulle barricate⁵. Lo seguiamo in epoca romantica, col suo percorso di militanza intrecciata fra riformisti come Henry Salt⁶ e letterati*. Incontriamo Percy Shelley e Mary Wollstonecraft Shelley, con i loro Alastor e Frankenstein, tutti* vegetariani, tutti* sovversivi* rispetto ai valori tradizionali, impegnati* nell'inseguimento di una realtà fatta di relazioni e di pacifica accoglienza. Frankenstein, in particolare, è *corpo vegetariano*, non solo perché reclama una dieta vegetariana priva di sfruttamento, ma perché le parti che lo compongono vengono principalmente dal macello, quindi da animali erbivori. La sua determinazione, la sua autonomia e la sua rabbia di escluso sono quelle di Mary, impegnata nella lotta per le rivendicazioni delle donne e messa a margine in quanto donna nella cerchia di artisti di cui pur faceva parte: Frankenstein è transfemminista. E anche Percy Shelley lo è quando immagina per la società del futuro un corpo in cui maschile e femminile possano mescolarsi. Incontriamo James Barry, seguace di Mary Wollstonecraft e chirurgo militare. Alla sua morte non ci si stupì che in realtà fosse una donna, perché era vegetarian.

Emancipazione delle donne e vegetarianismo come pratica di contestazione sociale continuano a camminare insieme, come dimostra ad esempio il caso delle attiviste canadesi per il suffragio femminile che aprirono un ristorante vegetariano a Toronto nel 1910. Come dimostrano le «ragazze clorotiche»⁷, e tutte le donne patologizzate, sia sul piano fisico che su quello psicologico, per la loro decisione di non nutrirsi di animali:

Possiamo seguire l'alleanza storica del femminismo e del vegetarianismo negli scritti e nelle associazioni utopiste, nell'attivismo antivivisezionista, nei movimenti contro l'abuso di alcol, per il suffragio femminile e nel

3 *Ibidem*, p. 292.

4 *Ibidem*.

5 Adams ricorda figure più o meno note come Rousseau, Joseph Ritson, John Oswald.

6 *Ibidem*, p. 186. Henry Salt fondò nel 1891 la Humanitarian League e si batté contro la pena di morte e per i diritti dei carcerati* e degli animali ispirando anche George Bernard Shaw e Gandhi.

7 Carol J. Adams, *Carne da macello*, cit., p. 283.

pacifismo del XX secolo⁸.

Ecco poi lo scempio dei corpi della prima guerra mondiale che, con tutta la sua orripilante evidenza, rode inequivocabilmente il confine fra umani e animali: «Come poteva un soldato non pensare alla sua comunanza con gli animali quando, seduto in trincea, guardava i ratti mangiare soldati e cavalli?»⁹. Neppure l'analogia fra truppe portate al fronte e animali spinti nel macello poteva sfuggire: i corpi sono corpi. E la guerra è consumo di carne. In questo periodo si instaura una connessione profonda fra rifiuto della guerra, che è espressione del potere maschile, della caccia, letta come suo preludio, e del cibarsi di animali: molte furono le attiviste femministe-vegetariane pacifiste e numerosi sono i romanzi che queste donne scrissero nonostante la supponenza degli scrittori-soldato che soli si arrogavano il diritto di poterlo fare.

A cavallo tra le due guerre si consolida il pensiero secondo cui è proprio a causa del sistema maschile-patriarcale che si può disporre di corpi da sacrificare: l'Uomo-cacciatore-soldato miete le sue vittime ed è consumato a sua volta. Fra le tante voci, ne è espressione anche il brillante saggio femminista *Le tre ghinee* (1938) di Virginia Woolf, in cui l'autrice connette la guerra e l'uccisione degli animali al dominio maschile-patriarcale e alla mancanza di potere delle donne. La "carne" non ha volto ma il volto della carne sono gli animali e intuiscono di esserlo anche le donne che con loro iniziano a identificarsi. La guerra assume così un *fronte allargato* che si estende fino alla tavola che le donne devono imbandire e sgomberare, alla quale sono costrette a sedersi per cibarsi di altri corpi e dalla quale devono dipendere per la protezione e la sussistenza. Rifiutare il cibo animale è rifiutare la guerra, la violenza maschile, le dinamiche di prevaricazione e di esclusione sulle quali la società patriarcale e colonialista è costruita.

La carne è politica sessuale. Alimento "virile", è il cibo del dominio e dell'azione, muscolo che nutre muscolo, mentre il cibo vegetale alimenta lo stereotipo della passività femminile e dello stato di inerzia: *la carne è sessista*. Le donne possono anche mangiarne poca, ma la carne alimenta la società patriarcale e rifiutarla non è ammesso. Rifiutare la carne è destabilizzante. Cibarsene è nutrire il corpo maschile bianco, colonizzatore di tutte le altre culture alimentari, con le loro millenarie fonti di proteine: *la carne è razzista*. Sono operai ed extracomunitari a lordarsi di sangue e a metabolizzare l'orrore nei macelli: *la carne è classista*. Henry Ford prende

proprio dall'efficientissima "catena di smontaggio" dei corpi dei macelli industriali l'idea della frammentazione del lavoro sui nastri trasportatori: «Lo smembramento del corpo umano non è il risultato del capitalismo moderno, piuttosto il capitalismo moderno è un prodotto della frammentazione e dello smembramento»¹⁰.

I pezzi di carne nei piatti sono parti di corpi. Anche quando un animal* è "servito intero" è solo un avanzo di se stess*. Adams chiama *referente assente* il meccanismo attraverso cui avviene il passaggio dall'intero alle parti oggettificate. Questa frammentazione non è solo un'operazione di suddivisione materiale ma è un atto di alienazione profonda, di distanziamento tale da far perdere ogni traccia del corpo vivente originario. È soprattutto il linguaggio che, rinominando le parti, le restituisce come oggetto di consumo: bistecca, lombata, noce, costina, filetto... parti di un inesistente e astratto singolare collettivo, "il vitello", "il manzo", "il maiale", pezzi ormai orfani per sempre del loro "singolare" corpo di appartenenza. La struttura del referente assente si riproduce ogni volta che un corpo, sia umano che non umano, viene reificato, è *assente come soggetto* o sparisce nelle metafore, come quando da umani si dice di sentirsi "carne da macello" senza tenere presenti gli animali macellat* o quando si parla di stupro degli animali senza avere in mente le donne.

Anche il corpo femminile è frammentato, alienato rispetto alle sue parti poste a solleticare l'appetito maschile dalle immagini pubblicitarie. Anche "la donna" è un singolare collettivo astratto che si manifesta in culi, cosce, tette gonfiate, come gli animali da consumare, e in sguardi ammiccanti che invitano a un ambiguo "consumo di carne": «C'è un modello di connessioni vive e pulsanti che attende di essere incorporato nella nostra elaborazione teorica»¹¹. Nella celebre immagine di una scrofa messa in posa lasciva in un salotto, pubblicata nel 1981 sulla rivista "*Playboar – il Playboy dell'allevatore di maiali*"¹², è evidente come «interagiscono fra loro i referenti assenti sovrapposti che animalizzano, sessualizzano, razzializzano»¹³. Eppure Adams scrive:

Poichè vedo l'oppressione delle donne e quella degli altri animali interdipendenti, sono costernata dal fatto che le femministe non abbiano riconosciuto

¹⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹ *Ibidem*, p. 118.

¹² <https://www.playboar.ca/>

¹³ C.J. Adams, «Perchè un maiale? Un nudo sdraiato svela le interconnessioni fra razza, sesso, schiavitù e specie», in «Liberazioni», n. 13, estate 2013, p. 55.

⁸ *Ibidem*, p. 293.

⁹ *Ibidem*, p. 227.

le questioni di genere nel mangiare animali¹⁴.

È la stessa *cultura dello stupro* che diffonde immagini di animali che invitano al consumo di se stessi, con tanto di coltello in mano e tovagliolo al collo, che supporta l'idea di un qualche tipo di compiacenza delle donne violentate. In realtà solo la forza e lo stordimento consentono di fare i corpi a pezzi. Solo esercizi secolari di potere consentono la domesticazione. Contribuire a produrre referenti assenti è sostenere il sistema patriarcale e gerarchico. Anche nel consumo di latte e uova, *proteine animalizzate e femminilizzate*, ci sono miliardi di vite prodotte per la schiavitù. Una sterminata (letteralmente) fila di corpi la cui storia è stata sovrascritta, raccontata secondo un unico copione, sempre tragico anche nelle sue variazioni "bio": «Gli animali rimangono un mezzo per un fine, ma un "assassinio amichevole" è pur sempre un assassinio»¹⁵.

Quando il lungo corteo femminista descritto in *Carne da macello*, giunge agli anni '80 del Novecento, il *vegetarianismo politico* si declina ormai in *veganismo*. Adams ci indica la presenza di ecofemministe sue compagne di attivismo come Marti Kheel, Lori Gruen, Greta Gard, Josephine Donovan, Ynestra King, Barbara Noske e Karen Warren e poi Batya Bauman, Lisa Finlay, Michelle Taylor... e la fila di corpi e scrittura continua fino ai nostri giorni, con la *parola ecovegetransfemminista* non più disposta a essere silenziata e che *interrompe* con forza il linguaggio della carne fatta a pezzi, per ricostruire, con tutta la creatività di cui è capace, la storia dell'intero.

Federica Timeto¹

Il discorso della Presidente del Consiglio per la Fase 25: dare voce al governo che non c'è²

Buonasera specie compagne, come vostra Presidente del Consiglio, sono lieta di annunciarvi il nuovo Decreto 25, il Decreto delle Liberazioni, che entrerà in vigore a breve.

Adesso stiamo provvedendo a rifinire i dettagli e presto il Decreto sarà pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale.

Prima, però, di comunicarvi le ultime novità, permettetemi di fare un bilancio di questi giorni difficili per tutti, ma soprattutto di ringraziarvi per aver saputo, con la coscienza che vi contraddistingue, fare spazio alla vostra vulnerabilità, una vulnerabilità che ci caratterizza tutti, anche se non tutti allo stesso modo – me inclusa, che come vedete nel corso delle vicissitudini della mia vita ho anche perso un orecchio.

In questi ultimi mesi di emergenza globale, ogni giorno sulla terra, sono morti tra quattro pareti più di 200 milioni di viventi, lontani dai loro affetti, senza un gesto o uno sguardo di conforto, ridotti a numeri nel calcolo freddo e impietoso delle statistiche ufficiali... Cifre senza corpo e senza volto, per le quali il nostro dolore e la nostra considerazione non sarà mai abbastanza...

[...]

Scusate, forse c'è un errore, devono avermi scambiato i fogli, mi dicono adesso che...

[...]

... in effetti si tratta di cifre che non riguardano esclusivamente questi ultimi tre mesi, ma che considerano la media dei morti non umani – insomma dei MORTI VIVENTI – di questi ultimi... Le statistiche degli umani

1 Articolo trascritto e doppiato dall'autrice.

2 Dal 25 Aprile 2020, 25 intellettuali, personaggi dell'arte, della cultura e della scienza si sono calati nei panni del Presidente del Consiglio, per pronunciare il discorso alla nazione di un Governo che non c'è, ma che è quello che invece servirebbe: il Governo Necessario. Fase 25 è una performance ideata dalla coppia di artisti Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, insieme a «il manifesto», al centro di Ricerca *HER She Loves Data* e al network internazionale *AOS Art is Open Source*. I discorsi di tutti i Presidenti del Consiglio sono consultabili a questo link: <https://ilmanifesto.it/fase-25/>.

14 *Ibidem*, p. 41.

15 Adele Tiengo, «Intervista a Carol Adams: teoria, attivismo, letteratura», in «Liberazioni», n. 12, primavera 2013, p. 79.

deceduti per Covid ammontano a circa 300 al giorno, sì... Esatto, sì... Che poi è anche la percentuale degli animali d'allevamento che muoiono ogni secondo negli Stati Uniti... No, no, sono statistiche USA, in Italia sono poco meno di mille in un minuto...

... Scusate ho fatto un po' di confusione con le cifre...

... In effetti, mi dicono, le uniche differenze in questo periodo di emergenza sono state i disagi registrati nel settore dei trasporti e nel settore della lavorazione, dove si è dovuto procedere alla eliminazione dei *corpi non processabili*... a causa della interruzione della «catena di distribuzione del cibo».

Ad ogni buon conto, detto questo, e fatto un bilancio che speriamo di non dovere più fare in questi termini, e considerato che:

«L'immobilizzazione degli animali è necessaria per la sicurezza degli operatori e la corretta applicazione delle tecniche» [*omissis*] e che

«Tuttavia, l'immobilizzazione può provocare ansia negli animali e dovrebbe pertanto essere applicata per il periodo più breve possibile», come riporta il Regolamento del Consiglio europeo n. 1099 del 24 settembre 2009, cosa della quale tutti ci siamo più o meno resi conto in questi mesi, e considerato il diritto alla libertà e alla liberazione dei viventi, e *soprattutto* allo scopo di contrastare e contenere il diffondersi dei contagi *effettivi* MA con il preciso intento di promuovere il diffondersi dei contagi *affettivi*,

abbiamo deciso di mettere in atto una serie di misure di cui vi darò adesso qualche anticipazione.

Tutte le attività finora forzatamente svolte al chiuso saranno possibili all'aperto, per terra e per mare: nessun vivente potrà più essere tenuto in condizioni di schiavitù o privazione, e tutti i viventi, senza restrizioni né definizioni di sorta, saranno liberi di correre, saltare, attraversare, arrampicarsi, valicare, volare, precipitare, nuotare, sprofondare, congiungersi, ricongiungersi, separarsi, persino allontanarsi e scomparire, e nascondersi in rifugi temporaneamente autonomi, per chi lo desideri, senza limiti di età, sesso, posizione, specie di appartenenza.

Chi è in gabbia uscirà dalle gabbie, chi ha messo in gabbia è molto probabile che non sarà capace di uscire dal pensiero della gabbia ancora per molto. Per questi, è allo studio un piano di riabilitazione.

L'attività sportiva sarà consentita a tutti, dando priorità alle vacche, al momento immobilizzate per mettere su peso, che potranno tornare a correre

nei prati e così non si potrà più nemmeno chiamarci... Scusate volevo dire chiamarle "vacche" per insultarle.

Anche se a brevissimo abbiamo predisposto la riapertura di parrucchieri e centri estetici, sarà possibile scegliere se lasciarsi crescere i peli, la lana, e i capelli, la coda e le unghie, le orecchie e i denti, *oppure no*. A tutti sarà fatto divieto di indossare peli, a parte i propri.

Sarà soprattutto possibile, per tutti i viventi senza distinzione alcuna, nascere e morire, *oppure no*, nel rispetto della libertà propria e altrui.

Nessuno per paura del contagio potrà denunciare nessun altro che faccia una qualsiasi delle suddette attività.

Una speciale app che si aziona con il battito delle palpebre, cui abbiamo dato il nome di IBRIDY, non dotata di memoria interna, ma solo epidermica, consentirà a tutti di prendersi cura e di fidarsi di chi gli viene incontro. I dati identificativi verranno cancellati al primo contatto dei corpi, purché non violento.

Si potrà tornare a celebrare i funerali, i riti, i sabba, le orge, e tutti potranno accudire e piangere i lori morti, vegliarli, seppellirli, portare il lutto e custodirne il ricordo.

Sarà inoltre vietata la produzione nonché l'impiego delle seguenti attrezzature e apparecchiature di cui adesso vi leggerò un *breve elenco*:

Box, rastrelliere, tunnel, stabulari modulari con dispositivi autobloccanti, restrainer, anelli antisuzione, mordecchie nasali, serramusso, recinzioni in filo spinato o elettrificate, trituratrici, molatrici per denti, martelli per tatuaggi, mozzacoda, supporti per mozzacoda, pinze per castrazione, forcipi per castrazione, tenaglie, barriere separatrici, library systems, sistemi di biocontenimento, sistemi di isolamento, scaffalature di decontaminazione, educatori sonori, manette, balzette antidivaticamento, staffe d'inseminazione, gabbie con ribalta, gabbie da travaglio, gabbie da osservazione, gabbie da trasporto, gabbie da isolamento.

Il materiale esistente sarà riciclato (ove possibile, altrimenti smaltito secondo procedure a norma), smontato, reinventato e reimpiegato per attività ricreative.

Stabilita la correlazione tra quantità di contagi e decessi da Covid nelle zone a più alta concentrazione di allevamenti intensivi, si è reso necessario procedere al loro smantellamento e alla loro riconversione (rimando al Decreto per i dettagli), pertanto abbiamo ritenuto di utilizzarli, dopo averli opportunamente resi adatti alla vita in comune, quantomeno realizzando, con misura d'urgenza, le necessarie aperture per la ventilazione e l'illuminazione naturale, per adeguare gli spazi alle norme vigenti in materia di protezione della vita, per renderli abitabili e innanzitutto impiegabili per la

nuova edilizia scolastica: nella fase 25, liberazione significherà *niente più pollai, niente più classi-pollai*.

Voglio anche darvi un'anticipazione, senza tema di apparire populista: il tanto atteso concorso per streghe, che ci consentirà di regolarizzare un altissimo numero di precarie, sarà presto finalmente espletato, in modalità ancora da stabilire, in modo da consentire la trasmissione di questo sapere prezioso già a partire dal prossimo anno scolastico. Potrà essere valutato ai fini delle graduatorie il punteggio delle gattare con almeno 10 anni di esperienza in questo campo.

In materia di difesa, gli investimenti per gli F35 saranno riconvertiti in favore degli M49, per i quali basi apposite saranno create su tutto il territorio nazionale.

I picnic e le feste all'aperto saranno nuovamente consentiti. Una commissione di api, farfalle, formiche e micorrize sta predisponendo un piano per i corretti comportamenti da assumere in questi contesti.

La produzione di DPC (*dispositivi di protezione collettiva*) sarà interamente affidata a cooperative autogestite di ragne, che hanno già messo a punto un filato adatto allo scopo, rigorosamente riciclabile; le mascherine saranno offerte gratuitamente in cambio della sola ammirazione per la manodopera aracnoide (pertanto, la distruzione delle ragnatele sarà punita con ammende di entità variabile).

Le nuove norme avranno vigore per tutte le regioni d'Italia, senza distinzione, nonché per tutte le nazioni, e saranno adottabili su richiesta e liberamente anche in tutti i luoghi non governati del mondo.

Vi ringrazio per la pazienza, l'attenzione e la responsabilità dimostrata.

Iniziamo adesso la nostra LIBERAZIONE.

Silvia Gelmini

La morte in diretta in *Benny's Video* di Michael Haneke

Quali sono le regole del thriller? Nessun animale dev'essere ferito, nessun bambino ucciso e alla fine il bene deve trionfare. Allora mi sono detto: con *Funny Games* faremo tutto il contrario. Per primo, morirà il cane. Poi, sarà il turno del bambino.

Michael Haneke

Nell'articolo «La modernità sadica dei cineasti europei»¹, la scrittrice e ricercatrice americana Moira Weigel osserva che la morte degli animali è una presenza costante nell'opera cinematografica di Haneke:

I protagonisti di *Settimo continente* (1989), primo lungometraggio del regista austriaco, fracassano l'acquario del pesce rosso, che si contorce e muore asfissiato sotto i nostri occhi. In *Funny Games* (1997), film in tedesco², gli intrusi "bon chic, bon genre" che terrorizzano una famiglia nella sua casa in riva a un lago, per prima cosa stordiscono il pastore tedesco a colpi di mazza da golf. In *Tempo dei lupi* (2003), Haneke fa abbattere tre cavalli e sgozzare uno di loro, ancora palpitante, davanti all'obiettivo. In *Niente da nascondere – Caché* (2005), un bambino decapita un gallo. *Il nastro bianco* (2009) mostra un cavallo cadere falciato a morte da un cavo e un pappagallo domestico che si impala su delle forbici aperte a forma di croce.

A questa lista si possono aggiungere altri due lungometraggi: *Happy End* (2017), il cui incipit è un filmato in cui è mostrata l'uccisione di un criceto (da parte dell'autore del video) e una scena del film per la televisione *Lemminge* (1979), che sarà ripresa in *Nastro bianco*³:

1 Moira Weigel, «La modernité sadique des cinéastes européens», in *contreligne.eu*, settembre 2013.

2 Nel 2007, Haneke ha girato una seconda versione di questo film in lingua inglese e con un cast differente.

3 Michel Cieutat e Philippe Rouyer, *Haneke par Haneke*, Stock, Parigi 2012, p. 78.

Si tratta di quando Fritz racconta a Eva di quando, da bambino, dopo aver ucciso un uccello posseduto dal padre, ne ha lasciato il cadavere dentro la gabbia per far credere che fosse morto per cause naturali⁴.

In questa sede mi limiterò a commentare la prima parte di *Benny's Video*⁵, film in lingua tedesca del 1992, in cui l'uccisione di un animale rappresenta un evento catalizzatore, un preludio agli avvenimenti che seguiranno e un elemento di comparazione. *Leitmotif* del film è l'onnipresenza della televisione, dei video, dei media che «schiacciano l'individuo»⁶.

Benny's Video fa parte della «trilogia della glaciazione»⁷, che comprende anche *Il settimo continente* e *71 frammenti di una cronologia del caso* (1994):

Il settimo continente, si ispira alla storia di una coppia di Amburgo la quale, senza una ragione dichiarata, annuncia agli amici e alla famiglia l'intenzione di «emigrare», prima di distruggere tutto ciò che possiede e suicidarsi con la figlia [...]. La trama proteiforme di *71 frammenti di una cronologia del caso* segue vari personaggi, senza rapporti gli uni con gli altri, fino al momento in cui la rapina a mano armata di una banca li riunisce tutti nella morte⁸.

Benny's Video inizia sulle immagini di un video amatoriale in cui è filmata la macellazione di una scrofa. Benny, l'adolescente protagonista del film, ha girato il video in una fattoria di campagna appartenente a dei parenti contadini. L'animale, che nell'inquadratura iniziale si trova dentro una stalla, è spinto da due uomini fino al cortile esterno. Benché la giornata sia nevososa e scura, nel momento in cui il maiale è costretto a uscire, il contrasto tra la penombra dello spazio chiuso e la luce dell'esterno è molto forte. Una volta immobilizzata, la scrofa è colpita con una pistola a proiettile captivo. Benny avvicina allora la videocamera all'animale che sta morendo, gli occhi ancora aperti. Ma prima che la scrofa sia sgozzata, come nella tradizione della «festa al maiale», il video si arresta e viene riavvolto. Le immagini sono mostrate di nuovo, questa volta al rallentatore: i 10 secondi della scena della macellazione (da quando il maiale è immobilizzato

al momento in cui una mano si appresta a sgozzarlo) si estendono su un intero minuto. Questa seconda volta, il video è interrotto dal titolo del film che appare su fondo nero.

Benny è un assiduo frequentatore di un videonoleggio; appassionato di video, trascorre molto tempo a visionare filmati di ogni genere, con una predilezione per i film a contenuto violento. Benny è costantemente davanti allo schermo televisivo, in particolare per guardare e riguardare il video della morte della scrofa. Nel negozio di videocassette il protagonista incontra una coetanea che sembra condividere la sua stessa passione. Approfittando del fatto che i suoi genitori sono assenti per qualche giorno, la invita a casa sua, dove condivide con lei la visione del filmato della morte della scrofa. Il solo commento della ragazza è «Nevica». Alla fine del video, Benny le mostra la pistola per la macellazione che ha rubato alla fattoria e gliela punta contro. Quando la ragazza, per sfida o per gioco, lo intima a premere il grilletto, Benny lo fa. Ma trattandosi di una pistola per lo stordimento, la ragazza non muore sul colpo.

In un'intervista con il regista, Cieutat e Rouyer avanzano l'ipotesi che «l'universo del video [...] crea un filtro tra l'individuo e il mondo che lo circonda»⁹, al che Haneke aggiunge:

Sebbene gli sia stato detto che non si deve fare del male agli altri, il ragazzo fa fatica a crederci, non solo perché assiste continuamente a scene violente alla televisione, ma anche perché tali visioni sono piacevoli¹⁰.

I media contribuiscono dunque alla «de-realizzazione del mondo», che si acuisce nel caso di «una ripetizione della rappresentazione della violenza»¹¹.

Contrariamente alla morte del maiale, l'agonia della ragazza non ci è mostrata direttamente. A questo proposito, Haneke dichiara: «È sempre meglio far lavorare l'immaginazione dello spettatore piuttosto che imporgli delle immagini, perché l'immagine è sempre più banale»¹². Ciò non toglie che tale «banalità» sia spesso sconcertante e che l'uccisione di animali sia spesso – nei film di Haneke – inattesa, improvvisa e disturbante. Claire Kaiser, autrice di un'attenta analisi sul «film nel film» in *Benny's Video* e *Caché*, ipotizza che «l'impatto degli avvenimenti» sia disinnescato dalla

4 *Ibidem*.

5 Michael Haneke, *Benny's Video*, Austria-Svizzera 1992.

6 *Ibidem*, p. 139.

7 «Una trilogia [...] distintasi sin da subito per la grande lucidità e la spietata sincerità nel caratterizzare fin nei minimi dettagli la società odierna». Marina Pavido, «Il settimo continente di Michael Haneke», in *cinema-austriaco.org*, 11 aprile 2019.

8 M. Weigel, «La modernité sadique des cinéastes européens», cit.

9 M. Cieutat e P. Rouyer, *Haneke par Haneke*, cit., p. 141.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, p. 142.

12 *Ibidem*.

«possibilità della loro riproduzione all'infinito»¹³.

Come la morte della scrofa, anche l'agonia della ragazza è filmata da una videocamera di Benny, e anche in questo caso l'adolescente non smetterà di guardare il video. La ripetitività della violenza, legata alle continue visioni di filmati cruenti, è alla base del fenomeno della "glaciazione", un fenomeno in cui un denso strato di estraneità sembra ricoprire la tangibilità della morte (reale) dell'animale e della violenza (altrettanto reale) ai danni della ragazza:

Insieme a Benny visioniamo a più riprese la sequenza della macellazione della scrofa. Ciò che è stato acquisito grazie a queste inquadrature viene ritrasmesso nella sequenza della ragazza, sebbene in questo secondo episodio l'azione si svolga fuoricampo. L'immagine assente dell'agonia della ragazza è carica di una grande intensità, non solo grazie al suono – le grida della ragazza ferita –, ma anche grazie alle inquadrature della macellazione della scrofa, la cui "realtà" è diventata incontestabile per lo spettatore¹⁴.

13 Claire Kaiser, «Le film dans le film: l'utilisation de la vidéo dans *Benny's Video* (1992) et *Caché* (2005)», in Valérie Carré (a cura di), *Fragments du monde. Retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Le Bord de l'eau, Parigi 2012, p. 208.

14 Ralitz Boneva, *Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke*, Tesi di dottorato, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III 2012, p. 298. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01132314/file/These-Ralitz-BONEVA.pdf>.

SEGNALAZIONI



Carol J. Adams

Carne da macello. La politica sessuale della carne

VandA edizioni, marzo 2020

Qual è il filo rosso, l'assurda interazione tra la radicata misoginia culturale della società contemporanea e la sua ossessione per la carne e la mascolinità? Questo libro, pubblicato per la prima volta negli USA nel 1990, esplora con raro acume e sottile intelligenza la relazione tra i valori patriarcali e il consumo di carne, intrecciando femminismo, veganismo e antispecismo.

Massimo Filippi

Il virus e la specie

Diffrazioni della vita informe

Mimesis, maggio 2020

Prendendo le mosse dalla constatazione che SARS-CoV-2 interagisce strettamente con la categoria di specie, al contempo rafforzandola (con la sua selettività infettiva) e destabilizzandola (con i suoi salti), questo libro attraversa i territori su cui prosperano le specie endemiche delle norme e delle classificazioni, per mostrare quanto la specie operi nella produzione istituzionalizzata di mostri sempre più pallidi e costituisca una delle armi più affilate utilizzate dal capitale nella guerra sulla vita informe.



Federica Timeto

Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie

Mimesis, 2020

I saggi di Donna Haraway, autrice tra gli altri di *Manifesto cyborg*, brulicano da sempre di folle non umane. Questo libro approfondisce i concetti chiave della filosofa americana ed elabora una teoria femminista multispecie, seguendo le tracce delle molte vite che la animano, dai primati ai cani, dagli

organismi transgenici ai simbrionti dello Chthulucene. Per Haraway, gli animali umani e non umani sono specie compagne, che divengono insieme in una ininterrotta storia di coevoluzione. In questo bestiario contemporaneo, gli animali – che sono stati modelli, strumenti e figure dell’umano – sono agenti sociali, si muovono, agiscono e resistono. Ogni capitolo traccia delle piccole storie naturalculturali, ibridando filosofia, mitologia, scienze e arti.

Contro la pandemia delle gabbie

Il 13 maggio un’ingente operazione “anti-terroristica” ha colpito il centro di documentazione anarchico *Il Tribolo* di Bologna e ha portato all’arresto di sette persone che, dopo due settimane di detenzione cautelare, sono state scarcerate e sgravate di alcune accuse, pur restando indagate per altre. Rispetto alle numerose operazioni simili susseguitesesi negli ultimi anni, questa colpisce per il suo esplicito carattere “preventivo” rispetto al clima di tensione e conflitto che politici e questori si aspettano nei prossimi mesi di crisi economica, sanitaria e sociale. Più dei reati, che a leggere le accuse sembrano molto lontani dal giustificare qualsivoglia imputazione di terrorismo, è infatti la diffusione di materiale “anti-Stato” e la solidarietà manifestata in questi mesi nei confronti delle lotte scaturite all’interno delle carceri a “legittimare” secondo la Procura tali arresti.

Forte è, pertanto, la sensazione che il terrore contro cui lo Stato vorrebbe tutelarci, altro non sia che il malcontento per l’ingiustizia sociale, sanitaria o ecologica. La crisi, che rende queste ingiustizie più laceranti e più imminente il rischio di una conflittualità sociale, mette perciò in allarme i garanti dell’ordine. Anziché individuare le cause di tale crisi (e del senso di incertezza e paura diffuse che ne deriva) nel disastro ecologico globale, che grava su umani e non umani, si preferisce colpire chi denuncia e combatte questi processi e queste responsabilità. Anziché smantellare i sistemi che sono all’origine dell’ineguale distribuzione delle conseguenze (sanitarie ed economiche) della pandemia, si ritiene di dover “sgominare” i focolai di resistenza e solidarietà nei confronti di chi subisce nella maniera al tempo stesso più pesante e meno visibile gli effetti dello stato di cose presente, ad esempio migranti e carcerati. Anziché riconoscere nell’ipersfruttamento degli ecosistemi e degli animali negli allevamenti due delle principali cause di quanto sta accadendo (mucca pazza, Covid, ecc.), si additano anarchici, ecologisti e antispecisti come responsabili di un terrore che altro non è che resistenza.

NOTE BIOGRAFICHE

Anahí Gabriela González è dottoranda in filosofia presso l’Université Paris VIII e presso l’Universidad Nacional de San Martín. Si è laureata in Filosofia presso l’Universidad Nacional de San Juan (Argentina). È inoltre direttrice della «Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales» e fa parte della *Red Transfeminista Antispecista San Juan*.

Tommaso Guariento è dottore di ricerca in studi culturali europei, scrive per varie testate giornalistiche, fra cui «Not», «L’Indiscreto» e «Che Fare». Attualmente è coordinatore della ricerca presso La Scuola Open Source di Bari.

Alessandro Lanfranchi è docente di filosofia e storia. Collabora con la rivista di critica e cultura cinematografica «Cineforum» e la rivista di antispecismo e filosofia «Animal Studies».

Andrea Munforte è nato a Milano nel 1997, si è laureato nel 2019 in filosofia presso l’Università degli Studi di Milano con una tesi su Jacques Derrida. Nel 2018 ha pubblicato con Emersioni (Gruppo Lit - Castelveccchi) il romanzo *Vivi da impazzire*.