

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 scelse 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 ricompon

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.

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 (Shakespeare, 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 Merleau 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 antispecie di Filippi si incarnano nei corpi attoriali, in quel teatro della crudeltà artaudiana 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

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 pommando»⁶. Adorno sogna triceratopi che sbranano un anchilosauro. 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 impreveduta 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

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.

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.

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). Scomparire. 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 sconfinano, *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.