

Tamara Sandrin

*Island of Lost Souls*¹

Il ritorno della traccia animale

You made us in the House of Pain!
 You made us... things!
 Not men! Not Beast!
 Part men! Part Beast!
 Things!².

Introduzione

Tra gli anni '20 e '30 del secolo scorso si osservò un ritorno di interesse per il positivismo e le teorie darwiniste, oggetto – in particolare negli Stati Uniti – di un acceso dibattito tra i suoi fautori e i promotori dei principi cristiani. Questo rinnovato interesse, inserito nel quadro della crisi economica, diede impulso alla ricerca di nuove modalità e forme di esistenza:

Evoluzione e manipolazione divennero, dagli anni '30 del Novecento, una endiadi cui il pensiero e l'immaginazione hanno ricorso reiteratamente, perché diffuso era il sentimento che se l'uomo voleva sopravvivere nel mondo che stava creando, doveva divenire altro da quello che era: anche da un punto di vista fisico³.

Anche il cinema fu coinvolto in questo revival, fece suoi questi elementi e questi temi, riprese i romanzi e i racconti gotici (*Frankenstein*, *Dracula*, *I delitti della Rue Morgue*, ecc.) o di fantascienza (*L'uomo invisibile*, *Il dottor Jeekyll e Mr. Hyde*, *L'isola del dottor Moreau*, ecc.), proiettandoli e inserendoli nella cornice dell'incubo espressionista. Vide luce un pullulare

1 Erle C. Kenton, *Island of Lost Souls*, USA 1932. È il secondo film (il primo, un film muto francese del 1913 intitolato *Île d'épouvante*, è purtroppo perduto) tratto dal romanzo di Herbert G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*. Pur non essendo pedissequo al libro nella sua trasposizione sullo schermo, il film condivide con quello le tematiche fondamentali.

2 «Tu ci hai creato nella casa del dolore! Tu ci hai creato cose! Non uomini! Non bestie! In parte uomini! In parte bestie! Cose!», discorso dell'Enunciatore della Legge in *Island of Lost Souls*.

3 Renato G. Mazzolini, «Ibridi», in Lea Vergine e Giorgio Verzotti (a cura di), *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, Skira, Ginevra-Milano, p. 131.

di film in cui la scienza (presentata spesso in maniera tutt'altro che positiva nelle vesti dello scienziato pazzo) cerca di creare l'*uomo nuovo*, di superare i confini dell'umano, innanzitutto il confine per eccellenza, cioè quello con la morte (*Frankenstein*⁴ e i suoi vari sequel), ma anche il confine tra umano e animale, forzando e accelerando l'evoluzione verso una bramata e remota perfezione (*Il dottor Miracolo*⁵, *Island of Lost Souls*): argomenti oscuri scaturiti dalla disperazione totale e realizzati in atmosfere cupe e distorte a mostrare come «il progetto umanistico, quello dell'uomo cartesiano, è naufragato contro il corpo polimorfico, ibrido e desiderante di Dracula»⁶ e contro quello di Frankenstein, di Mr. Hyde, di Erik⁷ e dei Beast People⁸ che, lungi dal raggiungere la perfezione umana, in qualità di mostri, di ibridi, incarnano piuttosto il suo opposto e il suo fallimento, e al contempo insegnano «a guardare oltre e attraverso la superficie di cristallo della civiltà occidentale [...] per coglierne le ambivalenze [...] sfumature e ambiguità [...] riconsiderare le tracce che conducono ai nostri corpi, sulla cui pelle si giocano i conflitti del presente a venire»⁹.

Corpi resistenti

Ibridi, mostri e mostruosità, dolore, una fitta giungla lussureggiante, ombre, corpi umani e semi-umani, urla, sbarre, grate, porte sigillate, stanze segrete... tutto nell'isola è perturbante e ci proietta nell'incubo del progetto di Moreau: la creazione dell'uomo perfetto attraverso l'accelerazione di centinaia di migliaia di anni dell'evoluzione degli animali primitivi. Secondo Moreau, «l'uomo è al culmine della catena evolutiva, tutte le forme di vita animale tendono alla forma umana»¹⁰.

Moreau unisce i principi darwinisti alla concezione classica dell'ibrido uomo/animale come figura archetipica di perfezione semi-divina per giungere alla creazione di corpi impuri, di esseri che sembrano parodie dell'umano, creature che suscitano disgusto e repulsione:

4 James Whale, USA 1931.

5 Robert Florey, *Murders in the Rue Morgue*, USA 1932.

6 Antonio Tursi, «Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg», in «Im@go. A Journal of the Social Imaginary», vol. V, n. 8, dicembre 2016, p. 94.

7 La scimmia protagonista del film *Il dottor Miracolo*.

8 Le creature del dottor Moreau.

9 A. Tursi, «Tracciare i corpi oltre l'umano», cit., p. 99.

10 Le citazioni, ove non diversamente specificato, sono tratte da *Island of Lost Souls*.

Il corpo del mostro è l'oggetto scandaloso con cui si confronta la società borghese [...] è l'oggetto di un conflitto [...] tra visioni normalizzate dell'umano e visioni inquietanti di ciò che umano non è ritenuto e che [...] insiste nel mettere in discussione le certezze umane¹¹.

I corpi creati da Moreau sono sì *oltre umani*¹², ma, lontani dall'essere corpi perfetti, sono *corpi scandalosi* in cui l'animalità è ancora prepotente e predominante: l'animalità rimossa chirurgicamente, occultata alla vista e alla società, riemerge, ritorna sempre. L'operazione di Moreau non è stabile e definitiva e questa instabilità è il tormento del bioantropologo: in particolare nel romanzo è un fattore incontrollabile che prende rapidamente il sopravvento senza che Moreau riesca o almeno tenti di opporvisi; nel film invece il suo atteggiamento denota rabbia (resa da Charles Laughton con una tensione del volto e del corpo sempre rappresa, trattenuta, sopra le righe) più che rassegnazione. I Beast People sono figure soglia sempre al margine di un confine, che fluttuano nel vasto "Impero di Mezzo" tra umano e non umano, figure di prossimità che conducono un'esistenza al limite tra umanità e bestialità, in una terra di nessuno tra umani e animali, sono esseri inferiori, «negroid type». Gli esseri creati da Moreau, come Frankenstein, ci costringono ad affrontare i confini del corpo: gli umani bestia sono pezzi assemblati attraverso il dolore, attraverso antropotecniche mediche, genetiche e biotecnologiche e antropotecniche primarie, quali il linguaggio, l'educazione, l'allevamento, il disciplinamento, per giungere al modellamento di una forma civilizzante dell'umano che resta «il prodotto di un antropogenesi sociale»¹³.

Nel testo di Wells, Moreau afferma: «Lei dimentica tutto quello che un abile vivisezionatore può fare con i vivi»¹⁴. Il corpo nell'evoluzione ha incorporato desideri del nostro immaginario, innescato a sua volta da pulsioni corporee: Moreau trova nei corpi animali una massa informe da plasmare e informare con i propri desideri, argilla dolente per creare l'antropoide perfetto, il Golem al contempo umano e non umano, naturale e artificiale, prodotto del potere e di un'irresistibile pulsione sadica e voyeuristica¹⁵. Il potere di Moreau – rappresentante di una cultura e di un antropotecnica/

11 A. Tursi, «Tracciare i corpi oltre l'umano», cit., p. 89.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*, p. 96.

14 Herbert Georg Wells, *L'isola del dottor Moreau*, trad. it. di M.A. Puddu, Mursia, Milano 1968, p. 936.

15 In questo senso, i corpi dei Beast People sono corpi fondamentalmente cinematografici e pornografici.

antropogenesi profondamente bianca e occidentale – è indelebilmente inscritto sui corpi dei Beast People, che ha modificato fisicamente, esteriormente, e nel profondo. Ma i corpi, si sa, non sono malleabili all'infinito, oppongono resistenza perché «dove c'è potere c'è resistenza»¹⁶: «Qua e là la bestia si manifestava in loro senza possibilità di dubbio o di smentita»¹⁷, questi corpi mostruosi, *oltre umani*, nella loro ibridazione e nella loro metamorfosi progressiva (verso l'umano) e regressiva (verso l'animalità), «perturbano la stabilità e l'identità dei corpi umani»¹⁸ fino a mettere in pericolo (di vita) «l'identità occidentale»¹⁹.

Il dottor Moreau, dopo aver straziato le carni delle sue cavie per giungere a quell'antropomorfismo che è una proiezione paranoide di un'idea rassicurante dell'umano, un'idea che vede nell'animale-mostro e nel suo divenire antropomorfo un capro espiatorio per esorcizzare la sofferenza e la mortalità, cerca di plasmare le loro menti attraverso un rituale calmante, condizionante e ipnotico, inculcando in loro la "Legge del Padre", ordine simbolico della cultura bianca e coloniale, come un missionario, un sacerdote, un intermediario divino, dopo il dolore e il terrorizzante potere della frusta, porta la parola civilizzatrice nella giungla animale della colonia:

Qual è la Legge?

Non camminare a quattro zampe. Non siamo forse uomini?

Qual è la Legge?

Non bere succhiando. Non siamo forse uomini?

Qual è la Legge?

Non mangiare carne e pesce²⁰. Non siamo forse uomini?

Qual è la Legge?

Non spargere sangue. Non siamo forse uomini?²¹.

16 Michel Foucault, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 84-85.

17 H.G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*, cit., p. 946.

18 A. Tursi, «Tracciare i corpi oltre l'umano», cit., p. 93.

19 *Ibidem*.

20 I *nativi* (come vengono definiti inizialmente i Beast People dagli occidentali che arrivano sull'isola e che ignorano la loro vera natura) sono vegetariani e così anche Moreau e Montgomery (anche se a malavoglia: nel romanzo una delle cause scatenanti la ribellione è l'introduzione nell'isola di alcuni conigli per soddisfare il desiderio di Montgomery di avere della «carne fresca»). È interessante ricordare che i Beast People vengono connotati come cannibali dal capitano, giunto in soccorso di Parker, che chiede a Moreau se non si cibano nemmeno di *long pig*, cioè di carne umana.

21 Derivato dal motto antischiavista *Am I not a Man and your Brother?*, coniato verso il 1780/1790 (e declinato al femminile nella seconda decade dell'Ottocento).

«La struttura della mente è ancora meno limitata di quella del corpo»²² e mostra maggiore stabilità: con la *Legge*, esempio trionfante della cultura colonizzatrice, i Beast People imparano dei precetti quasi biblici, cerebralmente antropomorfizzanti. L'uso della lingua, considerato da Moreau un traguardo grande e soddisfacente, non si limita però alla ripetizione mnemonica dei comandamenti: ricevuto il dono della parola, a un certo punto gli umani bestia si impadroniscono del linguaggio umano e iniziano a usarlo in modo differente, a dire cose diverse; prendono coscienza di ciò che sono in realtà (*cose*), di ciò che sta accadendo, di ciò che subiscono e hanno subito da Moreau. Sembra quasi che l'uso della lingua vada di pari passo con la logica, il ragionamento sillogistico e deduttivo: quando Moreau trasgredisce la *Legge*, ordinando a Ouran²³ di uccidere, i Beast People capiscono che la *Legge* non ha più valore («*Law no more*») per nessuno; quando il capitano, un uomo come Moreau, muore, capiscono che anche il loro creatore può morire. I Beast People si ribellano. Dopo tutte le sofferenze patite, non temono più la minaccia della frusta e la casa del dolore, avanzano compatti contro Moreau, penetrano nella sua casa, roccaforte protetta da alti muri, porte chiuse, sbarre e recinzioni, intese a chiudere fuori l'animalità, relegandola nella foresta scura e lussureggiante.

Durante tutto il film c'è un continuo movimento animale: i Beast People si muovono furtivamente nell'ombra, tra la foresta e la casa di Moreau, in un continuo spiare, in un gioco di sguardi e contro-sguardi, in un perenne attentare per puntare alla destabilizzazione dei ruoli dell'umano civile e razionale e dell'animale selvaggio. Gli esseri che spiano senza sosta costituiscono una metafora dell'animalità sempre in agguato, come l'incendio finale dell'isola può essere interpretato sia come l'istinto bestiale, che lotta per emergere dall'umano e alla fine esplose, sia come punizione, una sorta di purificazione con il fuoco dei peccati (come in Sodoma e Gomorra: Montgomery, lasciando l'isola raccomanda a Parker e alla sua fidanzata di non voltarsi). Infine, i Beast People riescono a profanare la casa di Moreau, trasformandola per lui stesso in un carcere senza via di fuga, luogo in cui l'aguzzino subisce biblicamente la legge del taglione: portato a forza alla Casa del dolore, Moreau viene torturato, vivisezionato, fatto a pezzi, e il suo tormento, pur restando fuori scena, con le sue urla lancinanti, non è meno scioccante che se fosse mostrato sullo schermo.

Nel momento della ribellione, nella loro avanzata compatta, i *Beast People* – che finora abbiamo visto di sfuggita, in campo lungo o medio,

22 H.G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*, cit., p. 937.

23 Una delle sue creature, che potrebbe corrispondere al porco-iena del romanzo.

in piccoli gruppi, nascosti nell'ombra o tra le fronde a spiare – vengono indagati dall'occhio cinematografico, in piani ravvicinati e dettagli: sullo schermo scorrono ora le immagini dei loro corpi mostruosamente ibridati. Dopo essere stati assemblati come pezzi, gli umani bestia sono di nuovo resi *corps morcelés* dal montaggio, corpi frammentati, *non soggetti* che, mentre non possono sentirsi e immaginarsi unitari, ritrovano questa unità nella resistenza e nella rivolta.

Colonialità del potere

I corpi dei Beast People sono la materializzazione del principio per cui il corpo, «il luogo dell'urlo della carne»²⁴, porta su di sé le tracce devastanti del potere²⁵. In questo caso un potere scientifico e soprattutto coloniale. Il bioantropologo Moreau tratta gli animali prima e gli ibridi poi come materia grezza e, mentre cerca di cancellare la linea di demarcazione tra umano e animale, lui per primo si sente diverso e superiore rispetto a qualsiasi altra forma di vita («Sapete cosa vuol dire sentirsi come dio?»). La sua opera tecno-scientifica cerca, per assurdo, la purificazione delle forme e dei corpi attraverso l'ibridazione, ottenendo nuovi modi di essere transizionali, mediati, esacerbando però allo stesso tempo la dicotomia tra umano e non umano, tra natura e cultura/scienza. In questo senso, il suo laboratorio, la Casa del dolore, è un luogo paradossale. Il suo desiderio di esercitare il potere su ciò che è selvaggio e naturale è tipicamente coloniale. Gli ibridi, perciò, nella colonia personale di Moreau, «hanno diritto di cittadinanza, ma esclusivamente in quanto miscele delle forme pure»²⁶, fintanto che la forma “pura” dell'animalità non ricomincia a prendere il sopravvento, rendendoli inutilizzabili come schiavi, come animali da soma e da lavoro.

Le due categorie asimmetriche, fluide e mutevoli, di umano e animale associate alle categorie di classe ed etnia (e specie) vengono descritte con caratteristiche e linguaggio simili a quelli usati nei circoli eugenetici degli anni '20 e '30 per designare gruppi “inferiori” con difetti ereditari (inabili, deboli fisicamente o mentalmente, imbecilli, con tendenze amorali e criminali, tendenzialmente violenti, stupratori e molestatori, ecc.), confermando

24 Antonella Pierangeli, «Aiuto. Se è il corpo a parlare... Michel Foucault o della corporeità inquieta», in «L'area di Broca», voll. 34-35, nn. 86-87, luglio 2007-giugno 2008, p. 19.

25 M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., pp. 84-85.

26 Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it. di C. Milani, Elèuthera, Milano 2018, p. 76.

come «l'altro coloniale e gli animali siano categorie intercambiabili che si trovano in una fase simile di sviluppo evolutivo»²⁷ e che il loro *essere altro* delinea in modo esplicito ciò che rappresenta l'altra categoria umana dei colonizzatori anglo-americani.

Questa colonia speciale, valvola di sfogo della civiltà moderna²⁸, è un'eterotopia foucaultiana in quanto spazio illusorio in cui è relegata la vita umana²⁹ e non umana. Lungi dall'essere uno spazio perfetto, dove realizzare la perfezione umana³⁰ «la colonia di Moreau diventa una parodia dello spazio coloniale perfetto»³¹, una «colonia penale sui generis, spazio estremo e simbolico [...] punta avanzata ed estrema dell'ideologia razziale del colonizzatore bianco al contempo creatore e civilizzatore»³².

Cinematograficamente questo contrasto è realizzato con il gioco del chiaroscuro, che opera anche a livello dei personaggi: mentre i nativi sono strani, sembrano «sudici animali», sporchi, scuri, vestiti di stracci luridi, che propendono sempre più verso la bestialità e appartengono a una classe inferiore, gli occidentali (e M'ling, «il cane fedele») sono sempre impeccabili nei loro abiti bianchi, un accecante bianco coloniale, spiccano sullo sfondo ombroso e misterioso della giungla, creando un contrasto non solo visivo, ma anche culturale e politico³³: «Da una parte il nero squarciato dell'animalità, dall'altra la bianchezza insanguinata della razionalità»³⁴. In particolare, Moreau è fortemente caratterizzato come uno schiavista britannico, abile con la frusta, ma sempre compassato ed esageratamente gentile e formale (con Parker); la sua espressione ambigua e vagamente sardonica rivela però che ha un progetto nascosto per ognuna delle sue creature e dei suoi ospiti, per i suoi schiavi e le sue cavie: gli ibridi maschi sono forza lavoro, l'unico ibrido femmina, Lota, è una schiava sessuale da

far ingravidare per perfezionare i suoi esperimenti per la procreazione di un *ibrido naturale*. Lota perde interesse agli occhi del suo padre-creatore quando Ruth, la fidanzata di Parker, arriva sull'isola. Per lei Moreau ha un progetto altrettanto raccapricciante: farla stuprare da Ouran sempre a scopo di procreazione.

Moreau rivela anche la sua natura sadico-voyeuristica: nel film, a differenza che nel romanzo (grazie anche all'interpretazione di Laughton), viene fortemente sottolineato l'aspetto erotico e sensuale ed è più che evidente il piacere sadico di Moreau, che non solo non appare per nulla turbato dalla sofferenza causata dai suoi esperimenti, ma non dimostra né compassione per le creature torturate né scrupoli morali riguardo la vivisezione, anzi bolla l'orrore di Parker per i suoi esperimenti come pregiudizio giovanile. In genere, invece, gli ibridi non sembrano essere ossessionati sessualmente, fatta eccezione per Ouran e per Lota, che è attratta da Parker, che inizialmente sembra contraccambiarla ma che poi la rifiuta quando nota l'incipienza dei suoi tratti animaleschi (artigli); in tal modo, riesce a dominarsi, a dominare la bestia in sé, purificando «la categoria umana da ogni aspetto non umano»³⁵. La figura di Ouran (che, assieme alla scimmia Erik de *Il dottor Miracolo*, anticipa la figura di King Kong) sembra invece riproporre e confermare lo stereotipo del maschio non bianco come stupratore.

Il doloroso divenire umano/animale

Pareva che in essi tutto il dolore del mondo avesse trovato una voce [...]. È quando il dolore trova una voce e fa vibrare i nostri nervi che siamo sconvolti dalla compassione³⁶.

Nel film, il divenire umano è un processo forzato e doloroso, un'operazione volta a cancellare l'animalità degli animali e compiuta attraverso pratiche aberranti e crudeli, quali amputazioni, impianti di tessuti, chirurgia plastica, trasfusioni di sangue, estrazione di ghiandole, «ablazione e innesto di materiale organico, ablazione e innesto di pulsioni psichiche»³⁷.

27 Sybille Lammes, «So Far, so Close: Island of Lost Souls as a Laboratory of Life», in Robert Pepperell e Michael Punt (a cura di), *Screen Consciousness. Cinema, Mind, and World*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York 2006, p. 76.

28 Luigi Cazzato, «In spazi estremi, estremi disegni: l'isola di Doctor Wells fra memoria e amnesia coloniale. Un approccio decoloniale», in Nicoletta Brazzelli (a cura di), *Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese*, Ledizioni, Milano 2020, p. 53.

29 *Ibidem*, p. 54.

30 La possibilità di realizzare la perfezione nelle colonie era possibile, nel pensiero dei missionari, grazie alla semplicità e, quindi, alla vicinanza a dio dei nativi, non ancora corrotti dalla civilizzazione e perciò aperti alla parola purificatrice, vivificatrice e salvifica della Bibbia.

31 L. Cazzato, «In spazi estremi, estremi disegni», cit., p. 54.

32 *Ibidem*, p. 55.

33 Anche nella scena al porto è ribadito il contrasto tra gli occidentali vestiti di bianco, viaggiatori, ricchi ospiti negli hotel, padroni e governatori, e le persone autoctone vestite con abiti colorati e impiegati in umili mansioni.

34 L. Cazzato, «In spazi estremi, estremi disegni», cit., p. 60.

35 S. Lammes, «So Far, so Close», cit., p. 78.

36 H. G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*, cit., pp. 913-914. Queste parole ricordano immediatamente il famoso passo del romanzo di Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1928), in cui i soldati in trincea sono sconvolti e furenti per lo strazio dei cavalli feriti.

37 R.G. Mazzolini, «Ibridi», cit., p. 129.

Il sospetto che Moreau pratichi la vivisezione anche sugli umani viene dissipato fin da subito nonostante «l'organismo che è sul tavolo» del suo laboratorio, «quella povera creatura torturata», «una cosa piena di dolore e di spavento [...] quel mostro della sofferenza»³⁸, urli con voce umana, in modo così lacerante, spaventoso e straziante da creare una contrapposizione tra ciò che udiamo, l'atmosfera esotica della casa di Moreau e l'aspetto asettico e funzionale del laboratorio. Quelle urla, però, non si confanno nemmeno al mondo nascosto nel buio della foresta, dove percepiamo invece quel continuo movimento animale, furtivo e selvaggio a cui si è accennato in precedenza.

È sui Beast People che vivono nella foresta che vorrei infine soffermarmi: in loro sembra che «l'animalità stia per avere il sopravvento»³⁹, stanno perdendo progressivamente qualsiasi caratteristica umana creata artificialmente, vanificando in tal modo il lavoro di Moreau, facendo naufragare il suo progetto: persino Lota, il suo capolavoro, mostra i segni iniziali di un'involuzione all'animalità. «La carne animale sta tornando»: *carne* è la parola usata da Moreau ed effettivamente gli umani bestia sono brandelli, pezzi assemblati, corpi lavorati artigianalmente e meccanicamente come carcasse nel macello; dopo questa “lavorazione” non sono più soggetti, ma divengono *viande*, carne “commestibile”, fruibile dall'umano per ogni sua esigenza e necessità⁴⁰.

L'animalità, però, è così forte, così resistente e traboccante, che riesce a vivificare di nuova vita i corpi dei Beast People: il loro divenire altro è una questione di sopravvivenza e coincide con il ritorno alla forma animale, non più la forma primigenia di una specie, ma il ritorno a un'indistinzione metamorfica e ibridata. Un divenire animale rivoluzionario che «ha dunque primariamente l'obiettivo di sottrarre l'individuo alle logiche di dominio, di omogeneizzazione e rigida codifica sociale»⁴¹.

Gli umani bestia, animali indeterminati, ibridi «in cui si combinano inestricabilmente aspetti tecno-scientifici ed elementi sociopolitici»⁴², oltre a dimostrare il fallimento di Moreau, sembrano essere testimonianza della caduta nell'abisso del pessimismo delle dottrine evoluzionistiche, delle speranze di *fin de siècle* e degli anni '30, della fiducia nell'Uomo, nell'uomo

nuovo e nel nuovo secolo. Se, però, guardiamo in loro l'indistinto animale, pagato con sofferenze indicibili, come possibilità di esistenza, allora possiamo esorcizzare l'antropomorfismo dilagante, rendere inoperosa la macchina antropologica e accettare il “tra” incarnato nell'ibrido, nei «contorni non più umani e non più animali di una nuova creatura»⁴³.

38 H.G. Wells, *L'isola del dottor Moreau*, cit., p. 940.

39 *Ibidem*.

40 Lo scopo di Moreau non è creare l'uomo perfetto (altrimenti avrebbe operato su umani e non su animali), ma lo schiavo perfetto, l'automa/forza lavoro al suo esclusivo servizio.

41 Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 52.

42 Massimiano Bucchi, «Ibridi tra scienza, arte e società», in *Il Bello e le bestie*, cit., p. 136.

43 Giacomo Di Marco, «Il magnifico animale», in *Il Bello e le bestie*, cit., p. 164.