

Nicole Shukin
Thomas Edison¹

La batteria a conduttore umido di Galvani² era, in senso letterale e figurato, una “cripta” animale, un luogo che fisicamente conservava i fluidi talismanici in cui Galvani identificava l’animale elettrico e che veicolava la fede negli spiriti animali³. Anche Thomas Alva Edison fu affascinato dalla possibilità di immagazzinare energia elettrica e si dedicò per anni alla progettazione di una batteria alcalina. Tuttavia, non è già la pila a decrittare il discorso di Edison sull’animale elettrico, quanto un altro dispositivo di registrazione e memorizzazione di cui fu padrino: il cinema⁴. Come già accennato, uno dei primi soggetti trasposti su celluloido dalla Edison Manufacturing Company è stato un “fatto” di notevoli dimensioni: *Electrocuting an Elephant* (1903). Qui l’immagine in bianco e nero, una singola inquadratura muta, mostra il fumo che sale dalle zampe dell’elefantessa Topsy mentre le viene somministrata una scarica di corrente alternata per mezzo di elettrodi applicati ai piedi. Il fumo, il corpo che sommessamente trema, sono gli unici segnali della

1 Estratto del libro di Nicole Shukin *Capitale animale. Biopolitica e rendering*, a cura di Massimo Filippi e Federica Timeto, trad. it. di Bianca Nogara Notarianni, Tamu, Napoli 2023. Si ringrazia l’editore per averci concesso la riproduzione dell’estratto.

2 «Alla fine, chi si ricorda delle rane vivisezionate da Galvani quando accende una lampadina?», ci si domanda nell’introduzione *L’eterno ritorno della resa* (*Ibidem*, p. 11). La teoria della cosiddetta elettricità animale venne elaborata dall’anatomista Luigi Galvani proprio a partire da corpi anfibio mutilati e variamente disposti su lastre da laboratorio: Nicole Shukin, ricostruendone la genealogia, dimostra e ci mostra come ancora una volta l’animale, spogliato dei mezzi di produzione, sia stato reso *medium* – in questo caso di una elettrica «trasmissione indolore» (*Ibidem*, p. 241). I corpi delle rane, nello studio di Galvani e del nipote Aldini, erano resi doppiamente mezzi, come vuole la duplice accezione di rendering (resa o riproduzione, assieme materiale e simbolica) illustrata dall’autrice: come perfetti conduttori prima e come evento spettacolare poi; Aldini allestiva vere e proprie esibizioni in cui intratteneva il pubblico ricreando, tramite la scarica elettrica, “effetti di vita” in animali morti [N.d.T.].

3 Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis 200, p. 187.

4 William Kennedy Laurie Dickinson, impiegato di Edison, è stato riconosciuto come l’inventore della prima cinepresa. Nel 1902, una corte di tribunale aveva già stabilito che non fosse Edison l’inventore dell’apparecchio (*Edison contro American Mutoscope*): eppure, poco dopo, Edison aveva acquistato il brevetto dall’American Mutoscope and Biography Company (per la quale Dickinson lavorava) e promosso la cinepresa come sua invenzione.

trasmissione tecnologica e quasi istantanea della morte catturati dalla cinepresa di Edison; l'odore di carne bruciata, il rumoreggiare della folla di Coney Island radunatasi quella domenica per assistere all'elettrocuzione, rimangono al di là del suo orizzonte [della fotografia]. Un giornale di New York raccontava che Topsy era spirata senza «un barrito né un gemito», ossia senza lanciare quel lamento animale che avrebbe potuto marcare negativamente il suo travaglio fisico, mentre veniva immortalata in una muta riproduzione della sua stessa morte⁵.

In *Electrocuting an Elephant*, l'arco narrativo consiste unicamente nell'abbattimento di un animale per elettrocuzione. La mostrazione apparentemente trasparente della morte dell'animale era stata, in realtà, ben calcolata da Edison per veicolare diversi messaggi ideologici: la pericolosità mortale della corrente Westinghouse che attraversava Topsy, l'abilità della cinepresa Edison nel catturare fedelmente la realtà (registrando in modo apparentemente passivo, piuttosto che contribuire attivamente alla resa del "fatto") e, infine, l'immediatezza indolore del moto sia elettrico che cinematografico. In uno studio sui dispositivi di trasmissione in grado di collegare corpi e macchine in questa era della cultura americana, Mark Seltzer riporta l'attenzione sulla promessa assieme simpatica e patologica⁶ della corrente elettrica o, per dirla con le sue parole, «sulla violenta immediatezza promessa dalle tecnologie di comunicazione e di controllo avviate dal segnale elettrico o dal pulsante»:

L'interruttore elettrico, sempre pronto e a portata di mano, promette di riconnettere i legami spezzati tra ideazione e realizzazione, intenzione ed espressione. Una tale istantaneità violenta realizza l'identità di segnale e azione, di

5 *Bad Elephant Killed. Topsy Meets Quick and Painless Death at Coney Island*, Commercial Advertiser, 1903. Giorgio Agamben parla della «voce», o verso animale, come traccia negativa, o condizione, del linguaggio in *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982.

6 «Questa terminologia», scrive nell'*Introduzione* l'autrice, «deve molto al concetto di Michael Taussig di "magia della mimesi", il misterioso potere della riproduzione di influenzare materialmente la cosa riprodotta». Fondamentale, nell'elaborazione di Taussig, i passaggi dal *Ramo d'oro* di Frazer in cui si narra la pratica dello stregoni dell'isola di Jervis – la manipolazione di piccole effigi per influenzare i soggetti cui quelle somigliavano. «Partendo dai due tipi di magia simpatica distinti da Frazer, "la magia del contatto e quella dell'imitazione", Taussig sottolinea la "concezione di mimesi a doppio registro qui sottesa: una copia o imitazione, e l'altra connessione palpabile e percettiva tra il corpo di chi percepisce e quello di chi è percepito". Riprodurre la somiglianza di un oggetto, in altre parole, non basta a guadagnarne il controllo; il potere di influenzare l'altra richiede anche di sottrarre un pezzo tangibile del suo corpo per stabilire una linea di comunicazione patologica tra "originale" e "copia"», N. Shukin, *Capitale animale*, cit., pp. 47-48; cfr. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, New York 1993 [N.d.T.].

comunicazione e di esecuzione – «esecuzione» da intendersi anche in senso lato⁷.

L'«istantaneità violenta» dell'esecuzione elettrica e cinematografica di Topsy ricreata da Edison, come dagli esperimenti di Galvani con le zampe di rana, rende visibile il fatto, spesso trascurato, che il sacrificio animale ha costituito un gesto simbolico e materiale fondativo della prima cultura elettrica e cinematografica. E, allo stesso tempo, che è servito a normalizzare lo spettacolo della morte animale come mezzo per mostrare i poteri dei nuovi media tecnologici. Come scrive Lippit:

La modernità coincide [...] con la scomparsa degli animali in quanto *stato*. Certo, [...] gli animali non scompaiono mai *del tutto*. Piuttosto, ora esistono in uno stato di *perpetua scomparsa*. Gli animali, in epoca moderna, entrano in una nuova economia dell'essere, non più sacrificale nel senso tradizionale del termine, quanto piuttosto, stando anche ai moderni mezzi tecnologici e al cinema in particolare, *spettrale*⁸.

In *Electrocuting an Elephant*, tuttavia, intravediamo l'apparato cinematografico non come passiva registrazione simpatica delle tracce della vita animale che viene meno – come ritiene Lippit – quanto piuttosto come un attore pienamente attivo nel sacrificio di un animale e nella sua codifica entro la spettrale «economia dell'essere» cinematografica.

La trama storica si infittisce se ricordiamo che la celluloida che fisicamente sostiene *Electrocuting an Elephant* è stata sviluppata per la prima volta dalla Celluloid Manufacturing Company, negli anni '70 dell'Ottocento, in sostituzione dell'avorio – e solo successivamente è stata ripresa da George Eastman che l'ha resa pellicola flessibile. Come sottolineato nel capitolo *Automobilità*, sulla celluloida della pellicola flessibile le industrie Eastman applicarono un'ulteriore emulsione di gelatina fotosensibile ricavata dai resti della macellazione industriale, condizione letteralmente necessaria allo sviluppo delle prime immagini cinematografiche. Il substrato cinematografico di *Electrocuting an Elephant* reca quindi una traccia *sensibile* della dipendenza del cinema dal sacrificio animale. È sulla traslucida gelatina animale della pellicola che l'immagine dell'elettrocuzione di Topsy è stata impressa, triplicando il già contorto rapporto del filmato con il *rendering* animale.

7 Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, Routledge, New York 1992, p. 11.

8 A.M. Lippit, *Electric Animal*, cit., p. 1.

L'«alleanza» simpatica «tra animali e cinema» teorizzata da Lippit viene ulteriormente sconvolta da questa traccia sensibile di sacrificio⁹.

Edison aveva associato la morte per elettrocuzione alla comunicazione cinematografica già prima di quei dieci secondi di cortometraggio muto che vanno a comporre *Electrocuting an Elephant*. In *Execution of Czolgosz* (1901), la macchina da presa di Edwin S. Porter aveva scandagliato le pareti di un penitenziario e condotto lo spettatore verso il terribile punto di fuga della sedia elettrica di recente istituzione. E tuttavia *Execution of Czolgosz* si configurava più come messa in scena (con effetti speciali) dell'elettrocuzione dell'assassino del presidente William McKinley che come “fatto”. Dato che non fondava la messa in gioco di un'ideologia culturale della comunicazione tecnologica sul linguaggio trasparente del corpo di un animale, non si configurava nemmeno come mostrazione nel senso in cui ho impiegato il termine di Gaudreault¹⁰. Eppure, la fascinazione del potere cinematografico ed elettrico per il nodo cruciale che lega disciplina e punizione permette di co-implicarli nel processo di comparsa del biopotere teorizzato da Foucault.

Sebbene la punizione moderna rimanga corporale, scrive Foucault, «non è più al corpo che si rivolge la pena nelle sue forme più severe», ma all'anima¹¹. Gli effetti dell'elettrocuzione erano stati progettati per essere contenuti nell'interiorità invisibile del corpo del soggetto, senza lasciare alcun segno visibile di violenza: essa prometteva così di portare i risultati disciplinari della ghigliottina e del cappio a un livello superiore di sottigliezza. Questo era ciò che rendeva attraente anche l'iniezione letale, già in pieno perfezionamento all'epoca di Edison. In accordo con l'impulso produttivo del biopotere, inoltre, l'elettrocuzione di Topsy avrebbe prodotto una serie di “effetti positivi” per i soggetti che avevano collaborato alla sua realizzazione¹². La sua morte avrebbe dimostrato che la pena capitale poteva essere somministrata in modo umano e sensibile, a conferma della tesi di Foucault per cui il potere

9 *Ibidem*, p. 25.

10 «Gaudreault distingue due livelli narrativi del cinema. Il primo livello di narratività, che considera connaturato alla tecnologia del mezzo, a essa “intrinseco”, è appunto definito «mostrazione». Questa narratività innata e “spontanea” deriva semplicemente dalla “disposizione materiale dei fotogrammi che va a costituire l'inquadratura”. A questo livello, prima ancora di qualsiasi contenuto discorsivo, “ogni scatto racconta una storia semplicemente per mezzo dell'analogia iconica”, N. Shukin, *Capitale animale*, cit., p. 244; cfr. André Gaudreault, *Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumiere Brothers*, in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, Londra 1990 [N.d.T].

11 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino 1993, p. 19.

12 *Ibidem*, p. 21.

sovrano di condannare i soggetti al «dolore della morte» stava ormai muovendosi verso un modello di biopotere in cui lo Stato era sempre più interessato a espellere il dolore dall'operazione e a emettere una sentenza di morte solo in nome dell'intenzione positiva di migliorare la «vita in generale»¹³. Se Lippit ha ragione nel suggerire che «la tecnologia diventa un soggetto quando acquisisce un inconscio» e che un «inconscio artificiale prende forma incorporando la scomparsa degli animali», si può sostenere che il cinema abbia feticisticamente preso vita nel fatale scambio fra Edison e Topsy¹⁴.

Trasformare Topsy nel soggetto sacrificale di una mostrazione tecnologica si rivelò tuttavia un progetto rischioso e tutt'altro che eseguito in maniera impeccabile. Uccidendo tre addestratori violenti, Topsy aveva dato prova della propria soggettività intenzionale e si era guadagnata una certa reputazione; era un corpo reso subalterno, ma non in modo assoluto, dall'intrico di natura, razza e lavoro forzato nell'“Eden elettrico” in cui viveva. Le 250 mila lampadine a incandescenza targate Edison, che illuminavano il Luna Park di Coney Island il giorno della sua inaugurazione nei primi anni '80 del XIX secolo, attirarono lo spettatore in un paese delle meraviglie in cui gli animali esotici, il capitale e l'elettricità si combinavano in un eccesso di figure – eccesso generatore della promessa spiritualistica e libidinale che il Luna Park trasformava in moneta di scambio. I primi spettacoli di luce elettrica, i brividi simbolici e somatici provati nel salire sul dorso di un elefante indiano come Topsy o sulle montagne russe, nel trascorrere la notte nella zampa posteriore dell'Elephant Hotel o, ancora, nel farsi incatenare alla “sedia elettrica” per ricevervi una finta scossa mortale erano alcune delle vertiginose attrazioni del parco¹⁵.

I proprietari del Luna Park, Frederick Thompson e Skip Dundy, usarono Topsy e altri elefanti del loro allevamento privato per trasportare e sollevare i materiali durante la monumentale costruzione delle giostre. Né si accontentavano di sfruttare la forza fisica degli animali in

13 Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2019, p. 126.

14 A.M. Lippit, *Electric Animal*, cit., p. 190.

15 L'Elephant Hotel era un piccolo albergo a forma di elefante progettato da James V. Lafferty nel 1885. Prese fuoco, nel 1896, in uno dei famosi incendi di Coney Island. Secondo il sito web Coney Island History di Jeffrey Stanton, «un negozio di sigari era collocato in una gamba anteriore, un diorama nell'altra. Una scala a chiocciola nella zampa posteriore conduceva i visitatori al piano superiore, dove si trovavano un negozio e diverse camere per gli ospiti. La testa dell'elefante, rivolta verso l'oceano, offriva una buona vista sul mare attraverso le finestrelle in cui si trovavano gli occhi» (<http://naid.spsr.ucla.edu/coneyisland/articles/earlyhistory2.htm>, 2004).

cattività: gli elefanti svolgevano un doppio lavoro al soldo del capitale dell'intrattenimento, sia come forza lavoro sia come supporto fantasmatico. Topsy fu quindi presentata come uno spettacolo animale su cui il pubblico pagante poteva letteralmente fare un giro, accomodato dentro una portantina con nappe, a cavallo della sua schiena – un pezzo di estetica coloniale a coronare l'immaginario esotico coltivato dal Luna Park. Doppia sfruttata come forza lavoro e come forma di intrattenimento, Topsy fu soggetta alle contraddizioni violente e alle circostanze storiche tipiche deḡ ragazzinḡ nerḡ rappresentati nei minstrel, da cui veniva il suo nome. Un nome che tipizzava razzialmente lḡ schiavḡ afroamericanḡ come intrattenitorḡ naturali le cui buffonate erano piṗ animali che umane¹⁶. Sebbene fosse un elefante indiano, il nome Topsy (lo stesso della schiava nera nel romanzo *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe) consentì a Thompson e Dundy di presentarla come un esemplare africano, sfruttando così gli stereotipi razzisti ben familiari alla cultura americana. Topsy, l'elefante irascibile del Luna Park, doveva incarnare una fantasia di alterità animale che non poteva materializzarsi senza una fantasia supplementare di differenza razziale; il razzismo e lo specismo facevano affidamento sui rispettivi supporti fantasmatici come complementari regimi discorsivi della differenza. Il piano originale di Thompson e Dundy di linciare il loro carico [*charge*] disobbediente – piano abortito a causa dell'opposizione dell'American Society for the Prevention of Cruelty to Animals (Aspca) – avrebbe compiutamente realizzato l'attivazione congiunta di un immaginario specista e razzista su cui il capitale dell'intrattenimento investiva avidamente. L'elettrocuzione di Topsy riuscì comunque a fare spettacolo sia da un animale impudente sia da una chimera razziale.

Mentre animali come Topsy venivano trasfigurati in preziosa risorsa simbolica e materiale attraverso le incredibili convergenze di denaro ed energia elettrica realizzate dal Luna Park, altri animali venivano sottoposti a nuovi trattamenti etologici per addestrarli a divenire l'obbediente materia fisica di circhi, zoo pubblici, parchi di divertimento, eventi fotografici e cinematografici. Gli animali stavano diventando piṗ che mai soggetti al biopotere, a forme di positivo investimento economico ed emotivo, volte a riplasmarli in docili e volenterosi attori dentro lo spettacolo capitalistico.

16 Edison era certamente consapevole del fatto che il nome dell'elefante che aveva filmato mentre veniva fulminato nel 1903 era lo stesso della schiava nera di *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, perché nello stesso anno aveva prodotto un lungometraggio muto (di quattordici minuti) basato su quel romanzo. Topsy rimase il nome stereotipico del personaggio nero infantilizzato e animalizzato dei menestrelli fino agli anni Trenta.

L'elefante che forse, a suo discapito, ha meglio incarnato lo spirito del periodo fu Jumbo, acquistato nel 1882 da P.T. Barnum dallo zoo di Londra per 10 mila dollari – e che sarebbe stato accidentalmente investito dal treno merci Northern Trunk in Canada, nel 1885, in un'altra fatale collisione tra mobilità tecnologica e vita animale. Elefanti come Jumbo e Topsy dovevano essere concretamente addestrati non solo per la loro forza fisica messa al lavoro al soldo del capitale, ma anche perché adempissero alle nuove funzioni simboliche richieste dagli eventi culturali e dall'intrattenimento dell'epoca di Edison. Tuttavia, Topsy era ciò che un giornalista del "Commercial Advertiser" di New York definì, in un articolo che raccontava la sua esecuzione, un «elefante cattivo»¹⁷. Uccidendo due addestratori, Topsy dimostrò la propria resistenza alle pressioni e agli stimoli spesso brutali impiegati per costringerla fisicamente a servire l'economia simbolica del circo Forepaugh, i cui proprietari l'avevano portata per la prima volta in Nord America come capitale animale in cattività. Dopo essere stata venduta a Thompson e Dundy, Topsy continuò a manifestare la sua volontà e la sua animosità calpestando un terzo addestratore, che inasprì il suo addestramento quotidiano con atti di cattiveria quali metterle in bocca una sigaretta accesa. Il suo gesto ci racconta che erano gli addestratori di Topsy a essere "cattivi" e non ancora allineati alle emergenti scienze etologiche del comportamento e della comunicazione animale, ai relativi principi di domesticazione empatica degli animali, né all'interesse verso l'intimità interspecie che avrebbe reso primatologhḡ come Dian Fossey e Jane Goodall figure popolari nella seconda metà del XX secolo. Solo l'addestratore capo di Topsy, poco prima della sua elettrocuzione, diede prova dell'amore propriamente moderno dell'addestratore di animali, rifiutandosi di condurla alla piattaforma dove sarebbe stata giustiziata.

Cento anni dopo la decisa azione di Topsy contro le crudeltà di cui era stata vittima, sembra che gli animali selvatici in cattività abbiano molte meno ragioni per ripagare le cure deḡ addestratorḡ umanḡ con una violenza apparentemente ingiustificata. Nel 2003, quando Roy Horn, protagonista del famoso spettacolo di magia di Siegfried e Roy, venne assalito da una delle sue tigri bianche del Bengala durante un'esibizione a Las Vegas, Siegfried assicurò ai media che i due avevano solo fatto scontrare i propri segnali telepatici¹⁸. Poiché i metodi di dome-

17 *Bad Elephant Killed. Topsy Meets Quick and Painless Death at Coney Island*, cit.

18 Quando la magia simpatica per la domesticazione degli animali è stata infranta da Montecore (la tigre bianca che si è «comportata male» nel 2003), Siegfried ha cercato di sanarne la ferita assicurando ai media che la tigre si era confusa (inizialmente perché Roy sembrava essere inciampato

sticazione degli animali nel corso del XX e all'inizio del XXI secolo hanno privilegiato sempre più i principi di comunicazione e del rispetto interspecifici, gli attacchi da parte di animali ben addestrati sono diventati più difficili da individuare. È più complesso leggerli come sintomi del biopotere esercitato sugli animali, di una logica di dominio-potere che non viene riconosciuta come tale perché si oppone pubblicamente alla violenza fisica e funziona, invece, attraverso investimenti simpatici nella comunicazione animale. Piuttosto che rappresentare una manifestazione di cinismo, suggerire che l'amore per gli animali non è mai svincolato dall'aspettativa che l'investimento emotivo venga ricambiato con la fedeltà e la prevedibilità dell'animale significa iniziare, finalmente, a mettere sotto esame l'estensione del biopotere moderno nel campo della vita animale. Il caso di Siegfried e Roy mostra l'ineluttabile complicità dell'investimento emotivo ed economico nella biopolitica dell'addestramento animale, poiché rivela quanto gli introiti straordinari dello "spettacolo" dell'addestratore dipendano dal suo previo guadagno della fiducia e dell'obbedienza degli animali.

Forse è proprio perché il tema della salute e del benessere animali acquistava rilevanza nel periodo in cui visse Topsy che gli attori coinvolti nella sua esecuzione – sostenuti dal capitale elettrico, cinematografico e dei parchi di divertimento – poterono impiegarla come occasione per dimostrare il potere dell'elettricità di rendere la morte più umana. Il fatto che Topsy sia stata criminalizzata e condannata a una pubblica esecuzione le ha consentito di divenire, paradossalmente, una persona giuridica, rendendola quindi un'eccezione. Topsy è stata, così, uno degli ultimi animali pubblicamente giustiziati della modernità nordamericana¹⁹. Sebbene non fosse stata processata in un tribunale, come invece era accaduto per una miriade di animali chiamati a giudizio nell'Europa premoderna, la sua esecuzione pubblica imitava comunque una

sul palco; in una versione successiva della storia perché aveva compreso che Roy stava avendo un piccolo ictus). Al Today Show, Siegfried ha dichiarato al pubblico televisivo statunitense che «Montecore non ha causato gravi danni, gli ha fatto solo un piccolo graffio [...]. Montecore lo ha poi trasportato per 30 metri fuori dal palco per metterlo al sicuro. Questa sì che è una storia» (<http://www.reviewjournal.com/home/2003/Dec-02-Tue-2003/news/22706426.html>, 2004). Gli esperti, tuttavia, sostengono che si sia trattato di un tentativo di sbramamento. Siegfried e Roy hanno contribuito a "conservare" le tigri bianche reali per la postmodernità capitalista in un habitat simulato da milioni di dollari all'interno del Mirage Hotel and Resort, dove si sono esibiti in spettacoli di magia per tredici anni.

¹⁹ Topsy non fu comunque l'ultimo elefante del Nord America a venir giustiziato pubblicamente per aver ucciso un umano. Nel 1916, un'elefantessa di proprietà dello Sparks Brothers Circus fu soprannominata «Murderous Mary» per aver ucciso un addestratore; di conseguenza fu impiccata su un vagone frigorifero. Il suo linciaggio suggerisce, ancora una volta, l'intreccio tra immaginario razziale e immaginario specista.

procedura ritualizzata e codificata di punizione legale²⁰. In questo senso, l'esecuzione di Topsy costituì un'eccezione – e una complicazione – nella pacifica «istituzione dello specismo» che all'inizio del secolo aveva ormai normalizzato sia l'«uccisione non criminale» del bestiame sia l'eutanasia degli animali scomodi e indesiderati²¹. Anche se l'esecuzione pubblica di un animale era stata concepita come una trovata pubblicitaria, celebrando l'evento Thompson e Dundy riattivarono l'idea che gli animali fossero soggetti socialmente responsabili, sottoponibili agli stessi procedimenti giudiziari a cui sono sottoposti gli umani. La potenziale confusione che l'esecuzione di Topsy introduceva in una cultura umanista derivava non solo dall'intento omicida attribuito alle sue azioni (cosa che contraddiceva la vulgata cartesiana per cui gli animali altro non sono che un assemblaggio di istinti preprogrammati e riflessi involontari)²², ma anche dall'assunto implicito che un animale come Topsy potesse subire una "condanna a morte". Nell'ambito della costruzione filosofica degli animali come energie imperiture, «costantemente riciclate lungo il corso del mondo»²³, l'anticipazione e la consapevolezza della morte erano, dopo tutto, ciò che si diceva fossero incapaci di esperire. Il *rendering* elettrico di Topsy tradisce così la tensione problematica di una cultura disposta a fingere che Topsy condividesse lo stesso ordine simbolico degli umani, ma che allo stesso tempo impugnava la differenza di specie come giustificazione per immolarla sull'altare di una dimostrazione di potere tecnologico. La folgorazione di Topsy avvalorava la tesi di Derrida secondo cui gli animali costituiscono il «fondamento sacrificale [...] dell'ordine simbolico», definendo in negativo il campo dell'«ordine umano, la legge, la giustizia» da cui vengono esclusi²⁴.

²⁰ Per uno studio dei processi animali dal Medioevo all'epoca moderna, si veda Edmund P. Evans, *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals: The Lost History of Europe's Animal Trials*, Dutton, New York 1906.

²¹ Cfr. Cary Wolfe (a cura di) *Faux Post-humanism, or Animal Rights, Neocolonialism, and Michael Crichton's Congo*, in "Arizona Quarterly", n. 55, vol. 2, pp. 115-153 e Jacques Derrida, «*Il faut bien manger*» o il calcolo del soggetto, a cura di Samantha Maruzzella e Federico Viri, Mimesis, Milano 2011.

²² Le morti provocate dagli animali, come nota Lippit, non potevano essere definite veri e propri crimini, stando alla percezione moderna, perché si riteneva che gli animali fossero governati dall'istinto e che fossero incapaci di premeditazione: «L'animale non può essere ritenuto responsabile dei propri crimini perché, come Edipo, non è consapevole delle sue azioni» (A.M. Lippit, cit., p. 50).

²³ A.M. Lippit, cit, p. 191.

²⁴ Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di Massimo Zannini, Jaca Book, Milano 2018, p. 189.

Topsy è stata sacrificata a una cultura che andava elaborando un cambiamento epocale nelle tecnologie di messa a morte da parte dello Stato. Se era a malapena leggibile ai tempi di Galvani (mentre i discorsi sul benessere degli animali che ne avrebbero permesso il riconoscimento stavano iniziando a prendere forma), il dolore degli animali era certamente diventato intelligibile nel momento in cui Edison iniziò ad architettare l'esecuzione di Topsy. A differenza dei processi premoderni, in cui la tortura di corpi umani e animali era prevista e accettata, l'esecuzione di Topsy avrebbe dovuto essere essenzialmente "umana". Negli anni '80 del XVIII secolo, nonostante Luigi Galvani disponesse liberamente dei corpi degli animali, fedele al principio che fossero automi insensibili, in Europa si delineavano i primi barlumi di un movimento per il benessere animale²⁵. Jeremy Bentham non ha soltanto progettato quel panopticon che ha significato, secondo Foucault, l'avvento delle moderne istituzioni e tecniche di potere, ma ha anche ispirato un movimento contro la crudeltà verso gli animali che avrebbe portato a ripensare il trattamento a questi riservato e a elaborare un nuovo atteggiamento nei confronti della violenza insita nell'uccisione. Come sosteneva infatti Bentham, «la domanda da porre non è "possono ragionare?", né "possono parlare?", ma "possono soffrire?"»²⁶.

Le parole di Bentham hanno condotto la "questione animale" su un registro emotivo che, a sua volta, ha richiamato l'attenzione sul maltrattamento fisico dei corpi animali e ha probabilmente indirizzato il potere verso nuove forme biopolitiche. Come Derrida scrive, Bentham ha dischiuso «l'immensa questione del *pathos* e del patologico, cioè della sofferenza, della pietà e della compassione»²⁷. Il suo esplicito riconoscimento della sofferenza degli animali avrebbe ispirato la SPCA (Society for the Prevention of Cruelty to Animals) britannica, fondata nel 1822, a invocare provvedimenti parlamentari che punissero la

25 Mark Essig colloca la fondazione delle prime società "umanitarie" europee più in là ancora di quanto non faccia Bentham e sostiene che siano sorte non tanto attorno al tema della sofferenza animale, quanto in seguito all'interesse per la possibile rianimazione dei morti: «Negli anni '40 del XVIII secolo i medici avevano scoperto che alcune persone che sembravano morte potevano venire rianimate forzando l'aria nei loro polmoni. Improvvisamente, il confine tra la morte e la vita era diventato meno netto [...]. Negli anni Sessanta del Settecento, questi dubbi ispirarono la creazione delle prime "società umanitarie", organizzazioni dedicate non tanto al conseguimento del benessere animale quanto alla rianimazione di persone apparentemente morte» (Mark Essig, *Edison and the Electric Chair: A Story of Light and Death*, McLelland and Stewart, Toronto 2003, p. 43).

26 Jeremy Bentham, *Introduzione ai principi della morale e della legislazione*, trad. it. di Otello Marcacci, Primiceri Editore, Padova 2020, p. 225 (nota 2).

27 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 65.

crudeltà verso gli animali e comportassero una riforma dei macelli. Il che condurrà alla fondazione dell'ASPCA (American Society for the Prevention of Cruelty to Animals) di New York nel 1866, da parte di Henry Bergh. Nel 1892, l'American Humane Association avrebbe fatto approvare leggi volte a «proibire l'esecuzione di esperimenti dolorosi [sugli animali] allo scopo di insegnare o dimostrare fatti ben noti o accettati», leggi che tuttavia non impedivano condanne a morte esemplari e "senza traumi" come quella che Edison aveva progettato per Topsy²⁸. Piuttosto che contestare le istituzioni speciste alla base del capitalismo, i movimenti per il benessere degli animali ispirati da Bentham chiedevano, in definitiva, che gli animali fossero «gestiti [...] in maniera più umana»²⁹. Il tema della sofferenza animale sollevato da Bentham fu così strategicamente ridimensionato in uno sforzo per sviluppare nuove tecnologie di morte funzionali a minimizzare la sofferenza fisica.

L'elettricità (e presto anche il cinema, attraverso i documentari sui mattatoi) era diventata una tecnologia chiave nel progetto biopolitico di restituire una dimensione più umana alla morte. Il primo obiettivo della Humane Slaughter Association of Britain (fondata nel 1928) fu quello di sostituire l'ascia con uno storditore ad azionamento meccanico. In Europa e negli Stati Uniti diventerà in seguito obbligatorio l'utilizzo di storditori su tutti i bovini adulti e i vitelli e di un "elettrosoppressore" su maiali e animali più piccoli, introducendo una serie di differenziazioni nell'atto della macellazione ben analizzate da Noëlie Vialles in *Animal to Edible*. Così come la pressione dell'interruttore elettrico da parte dei funzionari statali era stata concepita per eliminare dalla somministrazione della pena capitale non solo il dolore ma anche la responsabilità personale, Vialles sostiene che anche l'atto umanitario di stordire gli animali abbia consentito di dislocare la violenza della macellazione³⁰. In altre parole, la messa a morte non criminale di umani e animali trovò un nuovo fondamento istituzionale nella liberazione dal dolore promessa dallo shock elettrico:

28 Cfr. Joanne Zurlo, Deborah Rudacille e Alan M. Golderd, *Animals and Alternatives in Testing: History, Science, and Ethics*, Mary Ann Liebert, New York 2008.

29 Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*, trad. it. di Fortunato Maia Cacciatore, Il melangolo, Genova 2011, p. 33. È nel più ampio contesto dell'egemonia neoliberale che Laclau e Mouffe sostengono l'inermità del perseguire un capitalismo «più umano», per sottolineare, piuttosto, la necessità di contestarne l'apparente inevitabilità.

30 Noemie Vialles, *De l'animal à la viande: une mort sans cadavre*, "French Cultural Studies", n. 18, vol. 6, pp. 335-350, p. 32.

Chi uccide l'animale? La persona che lo stordisce o quella che lo dissangua? Questo dubbio non è solo velleità formale, ma ha una sua piena concretezza [...]. Non si tratta di una sequenza di operazioni, ma di una differenziazione, anzi di una *doppia differenziazione*: tra il dissanguamento e la morte, anzitutto; tra la morte e la sofferenza, in secondo luogo. Infatti, il primo uomo non uccide veramente, ma anestetizza soltanto. E nemmeno il secondo (né il terzo) effettivamente uccide; provoca piuttosto un'emorragia in un animale già inerte o, come si usa dire, «già morto». L'effetto della dissociazione tra morte e sofferenza è pressappoco questo: poiché l'anestesia non è realmente mortale, e il dissanguamento indolore (o presunto tale), non è realmente un'uccisione, si rimane senza alcuna uccisione “reale”³¹.

L'elettricità non era utile solo per distanziare il peso dell'uccisione dall'atto della macellazione; essa serviva anche a produrre un insieme di interessanti effetti collaterali. Benjamin Franklin, tra i primi a raccomandare l'elettrocuzione come metodo di macellazione umanitaria, scoprì non solo che la scarica di una batteria da due bottiglie di Leida era «sufficiente a uccidere di colpo i polli», ma anche che la «macellazione elettrica» migliorava il sapore della carne. «Mi pare che le carni bianche ottenute in questa maniera siano di un'incredibile tenerezza», scriveva³². Negli anni Cinquanta del '900, le carcasse degli animali venivano stimulate elettricamente, seguendo l'idea di Franklin secondo cui l'elettricità fosse in grado di ammorbidire le carni. Sebbene negli anni '80 questa idea fosse già stata screditata, la carne veniva ancora elettrificata per ottenere «un miglioramento del colore del taglio, in termini di consistenza e di marmorizzazione», in base alla nuova estetica della carne «lavorata»³³.

Eppure, stando all'ASPCA e ad altre associazioni umanitarie che si erano opposte all'impiccagione, che l'elettrocuzione fosse la soluzione indolore che Edison sosteneva era lungi dall'essere un fatto certo. Secondo l'opinione di alcuni testimoni dell'elettrocuzione di William Kemler, del 1890, si trattava di una tecnologia di morte traumaticamente imprecisa, «di gran lunga peggiore dell'impiccagione», come recitava il titolo di un articolo di «The New York Times» del 6 agosto 1890. Determinare la quantità di tensione necessaria per uccidere un

31 *Ibidem*.

32 Benjamin Franklin citato in M. Essig, *Edison and the Electric Chair*, cit. p. 10.

33 John Romans et al. (a cura di), *The Meat We Eat*, Interstate Printers and Publishers, Danville 1985, p. 94.

essere umano medio si rivelò una scienza complicata; a Kemler dovette essere somministrata una seconda scarica non prevista quando divenne evidente che la prima non ne aveva comportato la morte istantanea. Se Edison fosse riuscito a dimostrare definitivamente che anche il corpo massiccio di un elefante poteva essere abbattuto elettricamente con una sola scarica, per la nordamericana sarebbe stato più facile accettare la pena capitale trasmessa tramite un interruttore. Edison cercò allora di mostrare come una singola scossa di corrente alternata potesse risultare fatale (per mandare in rovina Westinghouse) e indolore (per compiacere le nuove richieste di trattamento compassionevole sollecitate dalle società umanitarie). Inoltre, aspirava a introdurre la cinepresa come un occhio impassibile che potesse documentare un “fatto”, piuttosto che come un dispositivo complice nella messa in scena della passione animale che stava registrando. Nel corpo di Topsy in *Electrocuting an Elephant*, il cinema e l'elettricità si dimostravano tecnologie di comunicazione complementari. La capacità del primo di suscitare un nuovo grado di identificazione simpatica con l'animale dipendeva, paradossalmente, dalla capacità patologica della seconda di provocare la sua «morte rapida e indolore»³⁴.

L'esplosione nell'era di Edison di nuovi mezzi di comunicazione basati sul segnale elettrico – telegrafia, telefonia, radio – ha suscitato nei più l'impressione che la comunicazione a distanza non dipendesse da alcuna struttura terrena di trasmissione. La comprensione del funzionamento fisico di queste tecnologie e del loro inserimento nell'economia politica fu oscurata dalla fede diffusa nella corrente metafisica dell'elettricità. Per comprendere appieno in che misura sembrassero aver trasceso la dimensione materiale della trasmissione, basti ricordare che persino i tecnici responsabili della loro progettazione dichiaravano una fede spirituale nei poteri ultraterreni dei nuovi strumenti di comunicazione. Il signor Watson, assistente di Alexander Graham Bell, scrisse nella sua autobiografia che l'apparecchio telefonico che lui e Bell stavano progettando «a volte sembrava posseduto da qualcosa di soprannaturale»³⁵. Nikola Tesla, genio dell'elettricità la cui teoria della corrente alternata fu ricusata da Edison (ma non da Westinghouse), credeva nella possibilità di trasmissioni extraterrestri e inventò un primo sistema di comunicazione senza fili con il quale sosteneva di poter convogliare segnali dallo spazio.

34 *Bad Elephant Killed. Topsy Meets Quick and Painless Death at Coney Island*, cit.

35 Avita Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press, Lincoln 1989, p. 256.

Al contrario, l'evento allestito da Edison prometteva di dare una dimostrazione concreta delle capacità dell'energia elettrica esibendo i suoi effetti su un corpo terrestre. La morte di Topsy avrebbe comunicato una volta per tutte il "fatto" della fatalità della corrente alternata ai sostenitori di Westinghouse³⁶, la sua efficienza come tecnologia di morte alle autorità penali dello Stato di New York e la sua clemenza alle associazioni umanitarie. Tuttavia, proponendosi di offrire la cruda "verità" della tecnologia attraverso l'evento viscerale di un sacrificio animale, la stessa mostra di Edison invitava a credere in modo feticistico all'apparente *animus* della corrente elettrica che aveva colpito Topsy, e occultava il suo ruolo complice nella messa a morte dell'elefantessa.

36 La "guerra delle correnti" è il nome con cui si ricorda la competizione commerciale per il controllo dell'energia elettrica svoltasi a cavallo fra '800 e '900: la compagnia di George Westinghouse, che commercializzava la corrente alternata a bassa tensione, venne più volte attaccata dalla Edison Electric Light Company (e per presunta violazione di brevetti e perché quel tipo di corrente era ritenuta altamente pericolosa) [N.d.T].