

Teresa Masini

***Kala Azar* e lo sfondo inumano del lutto**

Una riflessione sull'ultimo film di Janis Rafa

The loss of a person is always the loss of a body, and therefore, grief is a bodily experience¹.

Kala Azar è il nome di una malattia di origine parassitaria, diffusa principalmente nel Subcontinente indiano e in Sudan. Si sviluppa a partire da una zoonosi, viene trasmessa dalla puntura di pappataci e ha un livello di mortalità molto alto nell'umano. *Kala Azar* è, poi, il titolo scelto dalla regista greca Janis Rafa per il suo ultimo film, uscito nel 2020 e vincitore della 49ª edizione del Festival di Rotterdam. Un titolo particolare, che non si spiega in maniera diretta, ma che provoca nello spettatore, a partire da concetti diffusi e resi collettivi negli ultimi anni (quelli del contagio, della capacità di agire più-che-umana, del distanziamento forzato tra corpi), una sensazione di presagio ricorrente per l'intera durata del film, come se qualcosa che si è già abbattuto fosse eternamente sul punto di ritornare, in una nuova forma e con nuovi desideri.

Siamo in un ipotetico scenario post-apocalittico in un'area non meglio identificata del Sud Europa. Un uomo e una donna, giovane coppia nella vita e nel lavoro, attraversano quotidianamente un paesaggio desertico alla guida di un van che fa da mezzo di trasporto e da casa. I due lavorano per un'impresa funebre singolare, unica per lo spettatore e, in questo panorama storico, anche senza temporalità – e a tratti spazialità – precisa; si occupano infatti di tutto ciò che concerne il prelievo, la cura, la cremazione dei corpi e la riconsegna alle famiglie delle ceneri di animali domestici, considerati, in questo tempo e in questo luogo, compagni e compagne alla stregua di qualsiasi altro umano. In maniera illegale raccolgono di nascosto le vittime non umane dalla e della strada, animali non rivendicati da nessun compagno umano, eppure altrettanto degni di essere compianti.

1 David Redmalm, «Pet grief: when is non-humanlife grievable?», in «The Sociological Review», vol. 63, 2015, p. 20.

Agli animali “da compagnia” vengono riservati comportamenti e trattamenti – anche un grado anomalo di intimità corporea (è particolarmente pregnante la scena in cui un’anziana e il suo cane si fanno il bagno, pulendosi vicendevolmente la pelle dal fango) –, che vanno ben oltre il normale rapporto privilegiato che l’umano instaura in genere con animali non umani domestici rispetto a quello che (non) instaura con gli animali allevati e selvatici, in virtù di una “scala mobile della ragione” singeriana² fortemente gerarchizzante che vedrebbe i primi più senzienti, e quindi maggiormente “umanizzabili” (da tradursi come “degni di vivere”) dei secondi.

L’animale domestico ricopre notoriamente una posizione privilegiata nel campo dello specismo; non viene inserito nella categoria apicale dell’umano eppure, a tratti, sembra superare quella soglia derridiana³, posizionandosi nello spazio liminale della “domesticità”, tanto generativo rispetto alla possibilità di un’affettività interspecie incarnata quanto problematico nel contesto dei *Critical Animal Studies*, se pensiamo che fuori da quel margine rimangono escluse altre soggettività il cui sfruttamento, giustificato da quella differenza, può venire ulteriormente esteso e protratto.

Secondo David Redmalm, l’esperienza del lutto per la morte di venti appartenenti a specie diverse dalla nostra – in questo caso domesticizzati e quindi inseriti in un assetto affettivo e quotidiano molto vicino – potrebbe diventare un metodo per superare un antropocentrismo interiorizzato⁴. Non sono infatti pochi i casi, sostiene l’autore, in cui degli esseri umani rifiutano, non esprimono o censurano la gamma di emozioni scaturite dalla perdita di un animale a causa di una forma di specismo non dichiarato, prima di tutti a se stessi.

Rafa, di questa relazione complicata tra umano e animale (domestico), sembra avere una prospettiva più opaca e contestuale, che apre lo sguardo su orizzonti di possibilità più ampi. Nonostante ne vengano esposti i punti critici, in *Kala Azar* non sembra esserci una critica diretta alla domesticità in quanto tale. Il dolore per la perdita di un *pet* – tema ricorrente per tutta la durata del film – non viene ostracizzato, ma diventa uno spazio comune nel quale posizionarsi, scegliendolo come spunto narrativo, per guardare ad altre forme di dolore e fare luce su

2 Cfr. Peter Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, trad. it. di E. Ferreri, Il Saggiatore, Milano 2015.

3 Cfr. Jacques Derrida, *L’animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2014.

4 David Redmalm, «Pet grief: when is non-humanlife grievable?», cit.

altre esperienze di perdita e di assenza.

Escludendo qualche immagine edulcorata, questo tipo di relazione interspecie non viene inserito né eccessivamente esplorato all’interno di una linea narrativa, e l’attenzione è posta invece sull’apparato degli affetti “depotenzianti”, citando Spinoza⁵, ossia quella partitura di emozioni “negative” che siamo abituat* a vivere quando affrontiamo una perdita, di qualsiasi genere essa sia. Come dichiara Judith Butler, il lutto è infatti sempre un’esperienza incarnata⁶. La serie di emozioni che con diversa rapidità, intensità e insistenza prendono forma, e le reazioni fisiche ad esse associate, che si susseguono a partire dalla perdita fisica di un car* considerat* insostituibile, sono a tutti gli effetti un evento corporeo, che dal corpo prende forma e si scatena e sul corpo si abbatte e si intensifica. Nel lento processo di trasformazione concettuale di una presenza fisica in una memoria psicologica i sensi sono quindi i primi convocati. La questione del «*pet grief*»⁷, analizzata da diversi esponenti degli *Animal Studies*, si allaccia proprio a questa contingenza corporea, sensibile [*sensuous*] e carnale [*carnal – of the flesh*] del lutto, contingenza necessaria che unisce e pertiene a tutte e tutti, umani e non-umani.

Nel film, le abitazioni che i due giovani visitano per lavoro subito dopo il decesso di una compagna o un compagno non-uman*, sono avvolte da un’aura di sacralità (case situate in luoghi bucolici, stanze bianche e illuminatissime) e l’evento doloroso, siglato dalla firma su un documento e dal prelievo dei corpi, è sostenuto e accompagnato da una forma di ritualità, un meccanismo violento proprio di ogni rito di passaggio: quello di ripercorrere, in ogni casa e per ogni componente della famiglia in modo diverso, i luoghi, gli oggetti, i ricordi del defunto – dal cane al canarino, dal gatto al pesce. Questa pratica risponde alla definizione di un nuovo apparato naturalculturale (o, come scrive Redmalm, «sul bordo tra natura e cultura»⁸) che sconfessa l’utilizzo del solo metro raziocinante per discutere delle questioni e vivere i rapporti che questa società finzionale sembra sostenere. L’assetto societario descritto nel

5 Cfr. Baruch Spinoza, *Etica. Trattato teologico-politico*, trad. it. di R. Cantoni e F. Fergnani, UTET, Torino 2017 e Gilles Deleuze, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad. it. di A. Pardi, ombre corte, Verona 2010.

6 Cfr. Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, Londra 2009, e *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso»*, trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996.

7 Letteralmente, il lutto per la perdita di un animale domestico. Cfr. Lori Gruen, «Facing Death and Practicing Grief», in Carol J. Adams e Lori Gruen (a cura di), *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animal and the Earth*, Bloomsbury Press, New York 2014, pp. 111-119.

8 Cfr. D. Redmalm, «Pet grief: when is non-humanlife grievable?», cit., pp. 19-35.

film sembrerebbe aver superato il retaggio umano e umanista fondato sull'eccezionalismo delle parole, in assenza di altri punti di riferimento – spaziali o culturali – facilmente individuabili. La realtà che i due protagonisti abitano non pare incasellare (più) le diverse soggettività all'interno di una tassonomia solita dividere tanto le specie quanto gli affetti e le relazioni, ma anzi parrebbe integrare le differenze, risultando, così, di matrice post-antropocentrista.

Se da un lato questa legittimazione del lutto per la perdita di un animale domestico rimette sotto nuova luce le relazioni biologiche, culturali e sociali che intratteniamo con i viventi non umani, diventando un gesto che sfida l'eccezionalismo umano, dall'altro illumina ancora più chiaramente le distinzioni interne alla sfera animale, problema di fondo dello specismo; queste famiglie sono borghesi, e borghesi diventano gli animali accolti e trattati come parenti rispetto a una piramide alla cui base stanno altre categorie e altre soggettività (animali e umane che siano). La linea che divide il basso dall'alto non viene intaccata, la marginalità non viene esposta per essere annullata, non avviene alcuna ibridazione tra parzialità: se facciamo entrare solo qualcuno dentro un centro, qualcun altro continuerà a rimanere inevitabilmente confinato nelle periferie.

Nonostante questa pratica reiterata di cura e di aiuto nell'elaborazione del lutto di un animale, i necrofori sembrerebbero impossibilitati a raccogliere gli animali che trovano morti lungo la strada, vittime di incidenti o caduti per ragioni naturali. Che si tratti di una legge statale o aziendale fondata su un «*lose-able*»⁹ che segue la scia del motto «Death to anyone who touches the rebels bodies» de *I Cannibali* di Liliana Cavani o di una scelta contingenziale data dall'impossibilità di recuperare e dare degna sepoltura ai corpi di tutti e di tutte, non è dato saperlo.

Penelope, il personaggio femminile interpretato dall'omonima Tsikila, sembra soffrire questo abbandono forzato dell'altro-da-sé, l'animale di strada radicalmente dissimile dall'umano eppure quello che, nella sua alterità più fedele, condivide la marginalità della vita nomade, precaria e a tratti de-umanizzante [*de-humanizing*]¹⁰ che conducono i due protagonisti, privati di una casa, di un lavoro dignitoso, di una memoria. Spinta da un rispecchiamento, da una vicinanza o da una prossimità

innanzitutto fisica con queste «specie compagne»¹¹, la donna è quella che, tra i due, è in grado di riconoscere questa congiuntura. Sceglie infatti di uscire regolarmente dal mezzo di trasporto per cercare in qualche modo di recuperare le salme dalle corsie trafficate, e dare a loro una degna sepoltura e un trattamento adeguato, almeno da morti.

Questo fino a quando a investire e uccidere per errore uno di questi animali marginalizzati non è proprio Dimitris, il ragazzo. L'avvenimento genera un rapido sgretolarsi dell'armonia della coppia e un cambiamento irreversibile in Penelope, a partire dal suo riconoscersi, senza stirature o distorsioni, pienamente nelle vesti di umana.

L'esperienza incarnata di Penelope rende la sua pratica di cura un esercizio autentico e reiterato di tentativo di superamento dell'individualità. Il rifiuto a inserirsi in un ruolo pre-determinato dal pensiero della società fintamente post-antropocentrista nella quale è immersa è la conseguenza inevitabile del riconoscere, per la prima volta, la vulnerabilità come condizione comune, che «non è solo riconoscere la nostra interdipendenza o interconnessione, ma anche, come suggerisce Stanesco, onorare la nostra animalità»¹². Penelope, iniziando a percepire le cose e i corpi in termini di unità e interconnessione, capisce, forse da sola, che i rapporti vengono prima dell'identità e che viviamo, tutt*, all'interno di una struttura relazionale, e perciò necessariamente sempre mobile e in divenire. La cura diventa un modo per imparare a vedere le cose dal basso, a stare nel *problema* che contraddistingue questo tempo e a contatto con la quotidianità delle questioni, mai risolte o risolvibili nella prospettiva della fine di un mondo. Legandosi al concetto di «valore relazionale» di Haraway¹³ e rifiutandosi di adottare strategie di appropriazione, Penelope inizia a interrogarsi sul – a sentire il – valore della vita in un'altra prospettiva, dove in quel «centro», che del centro perde le caratteristiche, iniziano a starci più soggetti, corpi e punti di vista.

Quella della giovane donna, è importante sottolinearlo, non si avvicina a una tensione deleuziana a «divenire-altro»¹⁴, quanto a una vicinanza che avviene, e a una prossimità (di vite, sguardi, condizioni) che

9 Letteralmente, «ciò che può andare perduto». Cfr. J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso»*, cit.

10 *Id.*, *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, trad. it. di A. Taronna, L. Fantone, F. Iuliano et al., Postmedia, Milano 2013.

11 Cfr. Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

12 L. Gruen, «Facing Death and Practicing Grief», cit., p. 117.

13 Cfr. Donna J. Haraway, *Value-added dogs and lively capital*, in Eadem, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, pp. 45-67.

14 Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di G. Passerone e P. Vignola, Orthotes, Salerno 2017.

accoglie, finalmente, una serie di emozioni ontologicamente invisibili e socialmente e culturalmente invisibilizzate. Farne esperienza – e soprattutto esporre pubblicamente tali emozioni – è sottoposto a veto, e legittimato, in questa società, solo per una determinata categoria di viventi non umani, quella “eletta” degli animali da compagnia. Questo avviene, nella protagonista, tramite il rifiuto di inserirsi in uno schema prestabilito e fissato di conduzione lineare e produttiva dell’esistenza: desidera lei – per prima – uscire dalla pratica estrattiva a cui è sottoposta come corpo vivo marginalizzato. Inizia così a verificarsi in Penelope un tentativo di superamento della barriera mentale e strutturale tra “umano” e “animale”, in una tensione a *divenire-insieme*¹⁵ in quanto esseri sensuali, ammessi cioè a pieno titolo nella costituzione della stessa comunità di corpi vulnerabili, «aprendo in tal modo la strada a una prassi politica che assuma proporzioni ben più vaste di quella che sostiene rivendicazioni esclusivamente umane»¹⁶.

Kala Azar parla dell’esperienza del lutto, ma in un senso espanso e meno semplificatorio, attraverso numerose possibilità, visibili e meno visibili ma ugualmente incarnate, in una chiave multispecie e soprattutto oltre-la-specie, cioè dentro, fuori e attraverso di noi. Non capiamo fino in fondo chi e che cosa stanno e stiamo piangendo, del e nel film, se un animale domestico, un tempo o un amore finiti, o i viventi non umani uccisi ogni giorno dall’industria dell’allevamento intensivo, invisibilizzati nella pellicola – sembra intenzionalmente – fino alla scena finale, nella quale, come una visione onirica o profetica, slegata dalla narrazione precedente, un’orchestra entra in un pollaio intensivo e performa un concerto “per i polli”, che paiono rispondere, e rispondono davvero, dal loro spazio di oppressione e di resistenza.

15 Cfr. D. J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero, Roma 2019.

16 Cfr. Massimo Filippi e Marco Reggio (a cura di), *Corpi che non contano. Judith Butler e gli animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 18.