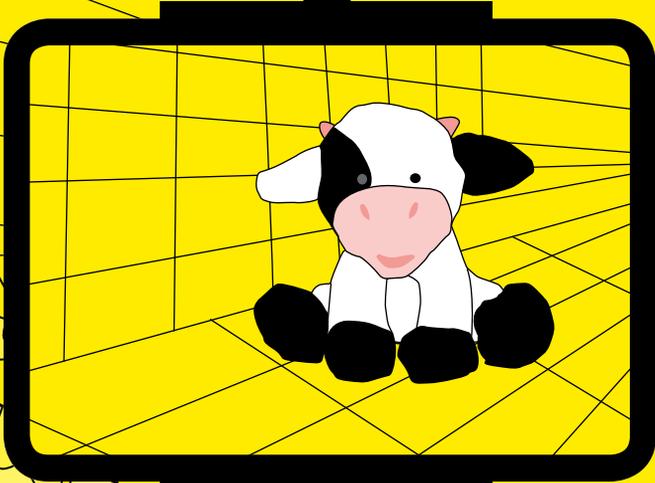


LIBERAZIONI

RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA

estate 2013

13



Liberazioni

Trimestrale Anno IV n. 13 / Giugno 2013

Associazione Culturale Liberazioni
Viale del Mercato Nuovo 44/G, 36100 Vicenza
C.F. 03606200248

Direttore responsabile

Fausta Bizzozzero

Redazione

Noemi Callea, Luca Carli, Silvana Ferrara, Massimo Filippi, Luigia Marturano, Marco Reggio, Aldo Sottofattori, Filippo Trasatti

Collaboratori

Ralph R. Acampora, Carol J. Adams, Silvia Buzzelli, Matthew Calarco, Matthew Cole, Cesare Del Frate, Vinciane Despret, Andrew Linzey, Emilio Maggio, Davide Majocchi, Raffaele Mantegazza, Dario Martinelli, Marco Mazzeo, Gianfranco Mormino, David Nibert, Tom Regan, Sabrina Tonutti

Finito di stampare nel Giugno 2013
presso Isabel Litografia S.r.l.,
Via G. Mazzini 34, Gessate (MI)
Autorizzazione del Tribunale di Vicenza
n. 1223 del 16 marzo 2010

Abbonamenti

- Annuale (4 numeri): 18 €
- Annuale sostenitore (4 numeri):
a partire da 30 €

Abbonamenti per l'Europa

- Annuale (4 numeri):
* con invio trimestrale: 36 €
* con invio semestrale: 30 €
* invio annuale: 27 €
- Annuale sostenitore (4 numeri)
con invio trimestrale: a partire
da 50 €

Iscrizione all'associazione

- Quota associativa annuale: 18 €

Per richieste e informazioni

abbonamenti@liberazioni.org

*Gli articoli pubblicati esprimono
esclusivamente le idee e il punto di
vista dei rispettivi autori che non
sono necessariamente condivisi
dalla redazione.*

LIBERAZIONI
RIVISTA DI CRITICA ANTISPECISTA



In qualunque modo lo si voglia interpretare, qualunque conseguenza

di natura pratica, tecnica, scientifica, giuridica, etica o politica se ne tragga, oggi nessuno può negare tale evento, cioè le proporzioni *senza precedenti* dell'assoggettamento dell'animale. [...] Nessuno può disconoscere seriamente tale disconoscimento. Nessuno può più continuare seriamente a negare che gli uomini fanno tutto ciò che possono per nascondere o per nascondersi questa crudeltà, per organizzare su scala mondiale l'oblio o il disconoscimento di tale violenza che qualcuno potrebbe paragonare ai peggiori genocidi [...]. Non bisogna né abusare né tralasciare frettolosamente la figura del genocidio. Perché a questo punto essa si complica: l'annientamento è certamente in atto ma tale annientamento sembra passare attraverso l'organizzazione e lo sfruttamento di una sopravvivenza artificiale, infernale, virtualmente interminabile, in condizioni che gli uomini del passato avrebbero giudicato mostruose, al di fuori di ogni supposta norma di vita degli animali che vengono così sterminati nella loro sopravvivenza o addirittura nella loro moltiplicazione. [...] Tutti sanno quali terribili e insostenibili quadri sarebbe in grado di approntare una pittura realistica della violenza industriale, meccanica, chimica, ormonale, genetica, cui l'uomo da due secoli sottopone la vita animale. E che cosa è diventata la produzione, l'allevamento, il trasporto e l'uccisione degli animali. Invece di sottoporvi delle immagini, o di ricordarvele, cosa troppo facile e troppo lunga, voglio dirvi solo una parola di questo «pathos». Se è vero che queste immagini sono «patetiche», è anche vero che esse aprono pateticamente l'immensa questione del pathos e del patologico, appunto, della sofferenza, della pietà e della compassione. E anche al ruolo che occorre dare all'interpretazione della compassione, alla condivisione della sofferenza tra viventi, al diritto, all'etica, alla politica, che occorre rapportare all'esperienza della compassione. Dal momento che da due secoli si sta compiendo una nuova prova della compassione.

Di fronte al dilagare, irresistibile e rimosso, di fronte alla rimozione organizzata di questa tortura, incominciano ad alzarsi delle voci (minoritarie, deboli, marginali, poco sicure dei propri discorsi, del loro diritto a discorrere e dell'elaborazione del loro discorrere in un diritto, in una dichiarazione dei diritti) per protestare, per lanciare appelli, [...] per ciò che si presenta, ancora in forma molto problematica, come i *diritti degli animali*, per risvegliarci alle nostre responsabilità e ai nostri obblighi nei confronti del vivente in genere e precisamente a questa fondamentale compassione che, se presa sul serio, dovrebbe rivoluzionare dalle fondamenta la problematica filosofica dell'animale.

È una guerra sulla pietà. Certo questa guerra non ha età, ma, nella mia ipotesi, attraversa una fase critica. Noi l'attraversiamo e ne siamo attraversati. Pensare la guerra in cui siamo non è solo un dovere a cui, volente o nolente, direttamente o indirettamente, nessuno potrebbe sottrarsi. Ora più che mai. E dico «pensare» questa guerra perché credo che sia in questione proprio ciò che chiamiamo «pensare». L'animale ci guarda e noi siamo nudi davanti a lui. E pensare comincia forse proprio da qui.

- 4 Editoriale
L'epoca delle immagini degli animali
- 7 Carol J. Adams
Perché un maiale?
Un nudo sdraiato svela le interconnessioni tra razza, sesso, schiavitù e specie
- 33 Kate Stewart e Matthew Cole
La separazione concettuale di cibo e animali nell'infanzia
- 57 Eleonora Adorni
Il tradimento degli animali
Immaginari umani e corporeità animale nell'esposizione museale di esseri viventi
- 82 Emilio Maggio
Nella grotta dei sogni perduti
Sguardo, visione e rappresentazione
- 90 Marco Reggio
Empatia a fumetti
Dylan Dog e lo sfruttamento animale

Note biografiche

Editoriale

L'epoca delle immagini degli animali

Siamo quotidianamente sommersi da immagini di animali: manifesti, pubblicità, video, documentari scientifici, cartoni animati, foto d'autore, fumetti. Sui quotidiani e in rete si moltiplicano le rubriche e le sezioni dedicate agli animali o, come si dice talvolta, agli "amici dell'uomo" (implicitamente così rivelando che sono molti i "nemici" dell'uomo), riferendosi ovviamente per lo più ai *pet*, e lo stesso accade nei grandi *bookstore*.

A prima vista questa proliferazione può essere interpretata benevolmente, come un aumento complessivo dell'attenzione verso gli animali. In realtà sappiamo quanto la luce dei riflettori sul palcoscenico nasconda, per alcune star, le zone in ombra – o, sarebbe meglio dire, i continenti sommersi –, dove gli animali sono sottratti alla vista, ma non alle gabbie e ai coltelli. Inoltre, anche degli animali che amiamo, o a cui rivolgiamo la nostra attenzione, utilizziamo spesso le immagini per aggiungere valore simbolico e affettivo alle merci, in modo da trasformarle in potenti feticci. Sembra insomma che non possiamo fare a meno di "rappresentare" gli animali e di tenerli sotto il controllo del nostro sguardo per poterli utilizzare materialmente e simbolicamente.

La scelta del concetto di "rappresentazione" è strategica per mantenere aperti diversi livelli del discorso: mediatico, etico, politico. Quello della rappresentazione è un concetto che attraversa una parte rilevante del Novecento filosofico in relazione da una parte al mutamento dello statuto della soggettività e dall'altra ai cambiamenti decisivi che le tecniche hanno introdotto nei regimi scopici. Invero la rappresentazione non è mai innocente; persino quando si presenta con la faccia buona dell'immagine *naïf* o *nature* nasconde relazioni di potere, desideri, dinamiche di soggettivazione e oggettivazione, sistemi di valore ideologici e gerarchici, trasmessi di generazione in generazione. Foucault ci ha, infatti, insegnato da tempo che il potere non si limita a reprimere e a

nascondere, ma che si serve di strategie e dispositivi di esposizione alla vista e al controllo, come in un grande *Panopticon* in cui nulla e nessuno può sfuggire allo sguardo. In fondo uno dei filoni fondamentali della sua opera è proprio quello della rappresentazione dell'altro, del marginale, del folle, del malato.

Si tratta, allora, di provare a far entrare gli animali in questa storia della rappresentazione, visti non come un generico altro costruito intorno alle polarità natura/cultura, domestico/selvaggio, ma come soggetti che ci guardano e che svelano la natura dei nostri sguardi su di loro.

Da queste premesse siamo partiti per proporre qualche tempo fa un *Call for papers* su questo tema, ovviamente immenso, che non abbiamo certo la pretesa di ridurre a un solo numero della rivista. Volevamo e vorremmo continuare a esplorare i molteplici modi e scopi della rappresentazione degli animali in letteratura, nella pubblicità, nei film, nelle arti visive e nella cultura materiale per svelare le strategie che servono a conservare e rafforzare il loro sfruttamento e poter in tal modo cercare modalità per sovvertirle e favorire un cambiamento radicale del loro status.

Si possono individuare negli interventi pubblicati in questo numero tre filoni principali, tra loro intrecciati: quello del "referente assente", articolato da Adams e ripreso da Cole; quello di una fenomenologia dello sguardo che cattura e imprigiona, ad esempio nelle istituzioni museali, e, infine, quello che mostra come una parte consistente della rappresentazione degli animali nella cultura di massa possa oggi venir rubricato nell'ambito di una pornografia intesa come il consumo dei corpi come oggetti parziali del piacere scopico.

Adams attraverso la comparazione tra un'immagine paradigmatica dello sfruttamento e della sessualizzazione femminile di un animale, in questo caso un maiale, e le immagini di nudi femminili nella tradizione pittorica occidentale, mostra come la «sessualizzazione e la femminilizzazione dei corpi» intensifichi l'oppressione da una parte e dall'altra del confine di specie, attraverso meccanismi analoghi di mascheramento e rimozione del referente.

In modo analogo Cole, utilizzando il concetto di "referente assente" di Adams, indaga come nell'infanzia si realizzi una socializzazione che produce e rafforza la separazione concettuale tra noi e gli altri animali, attraverso l'uso di gadget e film che fanno ricorso a personaggi animali.

Un'altra forma dello sfruttamento degli animali viene analizzato da Adorni, come il loro inserimento in zoo e acquari ne acconsenta un assoggettamento allo sguardo fugace e rapsodico del visitatore, sguardo che condivide alcuni tratti di quello pornografico.

Maggio cerca di mostrare, attraverso l'analisi di un recente film-documentario di Werner Herzog dedicato alle grotte di Chauvet, come fin dalla preistoria l'umano abbia intrattenuto con l'animale un rapporto di rispettosa sudditanza mitologica e psicologica dovuta in gran parte all'importanza che l'animale aveva per la sua sopravvivenza, sudditanza perdurata fino all'età moderna in cui tale centralità ha assunto una valenza anche e soprattutto immaginaria. Da bene materiale, economico e produttivo, l'animale si è trasformato in bene immateriale, consumabile non solo materialmente, ma anche e soprattutto all'interno di quell'apparato virtuale che costituisce l'immaginario collettivo occidentale del XX secolo. L'animale, marginalizzato dalla vita sociale cittadina in cui la natura è costantemente tenuta a bada, irrompe prima nelle rappresentazioni dello spettacolo ottocentesco – circhi, zoo, esposizioni universali – per materializzarsi poi come ectoplasma sugli schermi cinematografici.

Vi sono almeno altre tre tematiche fondamentali per cui è necessario che si continui il lavoro di scavo sulla rappresentazione degli animali qui cominciato: quella dell'uso e dell'abuso degli animali nella cultura di massa, nell'ambito di quanto si potrebbe anche chiamare “disneyizzazione” dell'animale e nell'ambito dei rari momenti in cui si pone “dalla parte degli animali”, come è il caso dei fumetti di Dylan Dog che Reggio analizza in questo numero; quella che indagherà come gli animali siano diventati un s/oggetto fondamentale dell'arte contemporanea da Marc e Klee fino ai giorni nostri; e infine quella che elabora una forma della comunicazione del movimento animalista, in senso lato, che non si pieghi alle logiche del mercato e dello sfruttamento, che sfugga ai cliché e che proponga un'etica e una politica inedite della rappresentazione dell'animale in una direzione anti-antropocentrica e realmente liberazionista.

Carol J. Adams

Perché un maiale?

Un nudo sdraiato svela le interconnessioni tra razza, sesso, schiavitù e specie¹

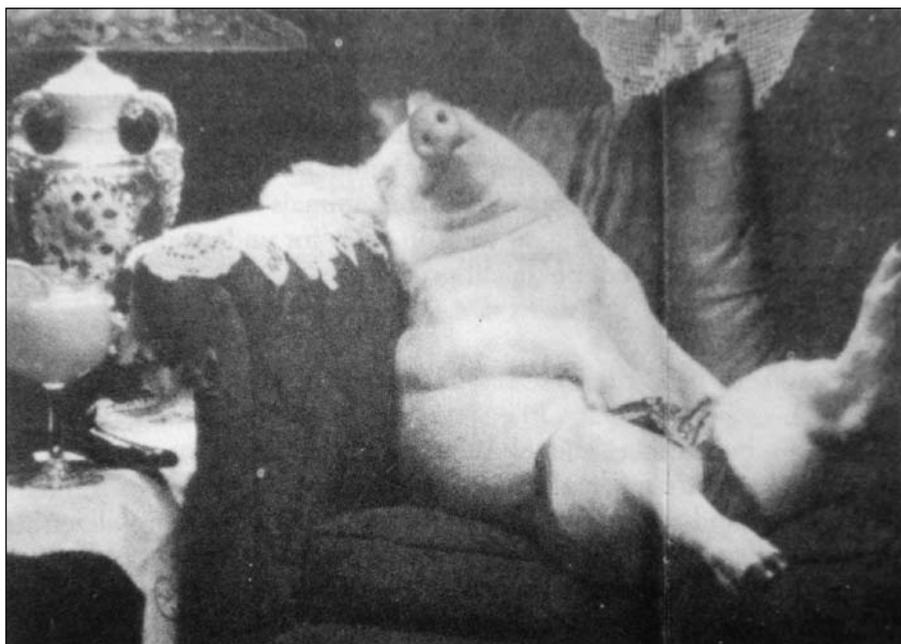
La vista reifica e domina più degli altri sensi. (L. Irigaray)

Chi è questa odalisca dal ventre giallo, ignobile modella ripescata da chissà dove? (Un critico alla vista dell'*Olympia* di Manet)

Diversi saggi recenti hanno analizzato la tradizionale rappresentazione occidentale della bellezza femminile, della disponibilità sessuale delle donne e delle modalità con cui vengono immortalate nella posa del “nudo sdraiato”. Nonostante si sia notevolmente sviluppata nel corso del XX secolo, la teoria critica non ha mai preso in esame il modo in cui questa tradizione ha travalicato l'ambito del corpo umano. In questo saggio, torno ad analizzare un'immagine che mi ha tormentato per 30 anni per utilizzarla come esempio del modo in cui il nudo sdraiato è stato imposto al corpo altrimenti-che-umano. Ritengo, infatti, che la teoria culturale, quando intende analizzare le rappresentazioni razziali e sessuali senza isterilirsi, dovrebbe riflettere sulle gerarchie e sugli assetti di specie. Essa, al contrario, non discute quanto i giudizi relativi al sesso e alla razza, che continuano a essere imposti sul corpo altrimenti-che-umano, siano retrogradi e oppressivi, e sul fatto che sfuggono al controllo che verrebbe esercitato nel caso che fosse il corpo umano a essere rappresentato. Scopo di questo saggio è di provare a mettere in questione questo assunto², analizzando l'immagine qui riprodotta.

¹ Questo saggio comparirà nel volume *Feminist Intersections with Other Animals and the Earth* curato da Carol J. Adams e Lori Gruen. Ringraziamo le autrici e l'editore per averne concesso la pubblicazione in anteprima [N.d.R.].

² Questo saggio prosegue la mia riflessione sulla teoria critica animale e razziale. Al proposito, cfr. Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York 1990; *On Beastliness and a Politics of Solidarity*, in *Neither Man Nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, Continuum, New York 1994, pp. 71-84; *The Pornography of Meat*, Continuum, New York 2004; *La guerra sulla compassione*, in Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), *Nell'albergo di Adamo. Gli animali, la questione animale e la filosofia*, Mimesis, Milano 2010, pp. 23-38; *What Came Before The Sexual Politics of Meat*, in Marianne DeKoven e Michael Lundblad (a cura di), *Species Matters: Humane Advocacy and Cultural Theory*, Columbia University Press, New York 2012.



Ursula Hamdress, fotografia pubblicata nel 1981 sulla rivista «Playboar».

Mi sono imbattuta in questa immagine per la prima volta nell'estate del 1981 quando la vidi riprodotta su un numero della rivista «Vegetarian Times». Nella copia che possiedo l'angolo della pagina dove inizia l'articolo di Jim Mason³ in cui appare questa fotografia è ancora piegato. In esso, Mason racconta di come si fosse ritrovato nel marzo del 1981 a Kansas City, nel Missouri, all'incontro del *National Pork Producers Council*. Dopo aver ascoltato il discorso del presidente e aver assistito all'elezione della «Reginetta nazionale della carne di maiale», iniziò ad aggirarsi per la fiera campionaria a cui partecipavano 480 espositori e 15.000 visitatori. Mason osserva gli strumenti utilizzati per l'allevamento dei maiali: gabbie da parto (in cui vengono imprigionate le scrofe che hanno appena dato alla luce i piccoli), gabbie, recinti, pavimentazioni a grate, erogatori di cibo, ecc.:

3 Jim Mason, «Fear and Loathing on the Hog Farmer Trail: Jim Mason takes a poke at the 1981 American Pork Congress», in «Vegetarian Times», n. 47, giugno 1981, pp. 66-68. Ringrazio Mason per la conversazione del febbraio 2012 in cui abbiamo ripercorso le nostre riflessioni intorno a questa immagine.

Here Hess & Clark, Pfizer, Dow Chemical, Elanco, American Cyanamid, ecc. espongono una miriade di antibiotici, disinfettanti, stimolanti della crescita, preparati alimentari e altri farmaci e alimenti necessari per l'allevamento.

Mason, che aveva già all'attivo diverse visite all'interno di allevamenti intensivi, nota l'assenza di polvere, puzza di concime, aria acre e malsana e «urla di maiali stipati». A questo punto, si imbatte in una bancarella presso la quale

sono accalcate alcune persone che ridacchiano guardando la pagina centrale della rivista «Playboar», sulla quale è riprodotta l'immagine di un maiale in slip spaparanzato su una sedia. Ho sentito un uomo dire che un veterinario aveva sedato l'animale in modo che rimanesse immobile per poter essere fotografato⁴.

All'incirca in quel periodo, ritrovai la stessa immagine anche in un numero di «The Beast», rivista britannica di liberazione animale che ha ormai cessato di essere pubblicata. Questa volta – affascinata dall'immagine in quanto ne avevo riconosciuto l'importanza che ricopriva per la teoria femminista-vegetariana – la considerai con maggiore attenzione. A quel tempo, stavo lavorando a un manoscritto che, diversi anni dopo, sarebbe diventato *The Sexual Politics of Meat* e subito mi resi conto che quell'immagine esplicitava molti dei temi di cui mi stavo occupando e, in particolar modo, l'idea della struttura del referente assente. Riporto di seguito quel che scrissi su di essa nel paragrafo di apertura del secondo capitolo di *The Sexual Politics of Meat*:

Una prospera creatura sessuata è adagiata accanto al suo drink: indossa solo gli slip di un bikini ed è abbandonata su un'ampia poltrona, con la testa reclinata in modo seducente sopra un elegante merletto ricamato. Un drink invitante con una scorza di limone l'attende sul tavolino. Tiene gli occhi chiusi; la sua espressione comunica piacere, rilassamento, lussuria. Si tocca tra le cosce, concentrata nella masturbazione. Anatomia della seduzione: oggetto sessuale, drink, camera accogliente, attività erotica; la formula è completa. Ma non è una donna che prova a sedurci, è un maiale. È Ursula Hamdress, che fece la sua apparizione su «Playboar», una rivista che si autodefinisce «il Playboy dell'allevatore di maiali». Come si può spiegare in

4 *Ibidem*, p. 68.

questa immagine pornografica la sostituzione di una donna con un animale non umano? Costei ci sta invitando a stuprarla o a mangiarla?⁵

Ursula era chiamata così dal nome dell'attrice Ursula Andress, divenuta un *sex symbol* (secondo la terminologia degli anni '60) a seguito della parte interpretata nel primo film di James Bond. Nel 1965, posò anche per «Playboy».

Mi fu immediatamente evidente che due “genealogie” erano compresenti in Ursula Hamdress – quelle dell'animale da allevamento al tempo pornografico e addomesticato. Ursula Hamdress, infatti, era adagiata come se si trovasse sulla pagina centrale di una rivista pornografica. La scenografia era allestita in modo da evocare un bordello del XIX secolo, ma la creatura che vi era raffigurata non era una donna. Era un maiale. L'altra genealogia – quella delle vite degli animali da allevamento da cui Ursula era stata elevata per essere inserita in un ambiente umano – possiede anch'essa la propria scenografia e le sue regole codificate. Già nel 1980, anno di pubblicazione di *Animal Factories*⁶, un animalista che si fosse imbattuto nella foto di Ursula Hamdress non avrebbe, infatti, avuto difficoltà a riconoscerne le parti mancanti: ella pareva non aver condotto il tipo di vita a cui viene costretta la maggior parte delle sue sorelle scrofe. Era perfetta. Nessun'altra scrofa aveva infierito su di lei, indotta al cannibalismo dallo stress provocato dalle condizioni dell'allevamento intensivo.

Nel marzo del 1990, dopo la pubblicazione di *The Sexual Politics of Meat*, fui invitata a Yale. Terminata la conferenza, incontrai colui che aveva inviato l'immagine di Ursula a «The Beast» e di cui aveva scritto su «Vegetarian Times»: Jim Mason, appunto, attivista per i diritti animali, avvocato e coautore di *Animal Factories*. Egli mi raccontò di come, trovandosi nel Midwest, avesse deciso di visitare la fiera e di come fosse stato attirato dal mormorio di diverse persone accalcate tra loro che stavano guardando e commentando l'immagine di Ursula Hamdress.

Tra le altre cose che ricevetti dopo la pubblicazione di *The Sexual Politics*

5 C. J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, trad. it. di E. Melodia, in «Liberazioni», n. 1, estate 2010, p. 24.

6 J. Mason e Peter Singer, *Animal Factories: The Mass Production of Animals For Food and How It Affects The Lives of Consumers, Farmers, and the Animals Themselves*, Crown, New York 1980.

of Meat fu proprio il numero della rivista «Playboar – il Playboy dell'allevatore di maiali», che Mason aveva preso al *National Pork Congress*. Come aveva scritto, Ursula occupa la pagina centrale. Quando vidi la sua fotografia a colori piantata nel mezzo di questa rivista cinica, quando vidi Ursula con le unghie delle zampe smaltate e gli slip rossi in stile *Victoria's Secret*, avvertii chiaramente come ogni pagina di questa pubblicazione emanasse un'ostilità senza precedenti nei confronti delle donne e degli altri animali. In seguito vidi «Playboar» in vendita nelle librerie dei centri commerciali di Dallas. L'immagine di copertina della rivista mostra una maialina con gli stessi occhiali a forma di cuore della “ninfetta” del film *Lolita* di Stanley Kubrick (1962).

Negli anni '90, Ursula Andress non era più un'icona *sexy*. La “burla” – Ursula Andress in «Playboy» che diventa Ursula Hamdress in «Playboar» – non aveva più senso per la maggior parte dei consumatori. Rimaneva, tuttavia, il referente visivo. Così «Playboar» risolse il problema grazie ad un solo e modesto cambiamento: modificò il nome del maiale. Ursula Hamdress divenne Taffy Lovely. L'unico aggiornamento apportato all'umorismo cameratesco di questa rivista – l'umorismo che sorge dal dominio – fu quello di modificare il nome del maiale sedato. Per il resto, nulla era cambiato. Tutti le altre facezie verbali e visive come pure i doppi sensi rimasero gli stessi e così la rivista fece il suo trionfale ingresso nel XXI secolo, pur mantenendo l'iconografia del secolo precedente. Evidentemente, per gli editori di «Playboar» i gusti dei consumatori odierni – che non comprendono solo allevatori di maiali – sono rimasti invariati dagli anni '60 del secolo scorso.

Genealogia del nudo sdraiato

Vi è un'altra genealogia in cui si inserisce Ursula Hamdress, una genealogia identificata di recente da diversi critici culturali; genealogia che, però, non comprende Ursula, come invece credo sarebbe necessario.

I tre saggi che prenderò in esame sono *The Condition of Postmodernity* di David Harvey⁷, in cui viene descritto il passaggio dalla modernità, con

7 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge (MA) 1997.

la sua enfasi sui diritti e sulla teleologia del progresso, al postmodernismo, con il suo fiorire di fluidità, molteplicità e pluralità; *Colored Pictures: Race and Visual Representation* di Michael Harris⁸, che analizza la reazione degli artisti neri nei confronti dell'immaginario razzista; e *The History of White People* di Nell Painter⁹, che rende visibile nella cultura occidentale la prospettiva altrimenti invisibile, seppur universale, associata alla bianchezza. Tutti questi autori si concentrano sull'evoluzione della posa del nudo sdraiato. Gli studiosi interessati alla costruzione della nozione della razza e alla rappresentazione e alla transizione dalla modernità alla postmodernità gravitano sempre attorno a immagini che appaiono antesignane e ispiratrici della postura di un maiale (probabilmente morto). Ora cercherò di mostrare perché è così importante situare questo maiale (probabilmente morto) nell'ambito della più ampia tradizione culturale analizzata dagli autori citati.

The Condition of Postmodernity di David Harvey

Nel terzo capitolo del libro, Harvey corre un grosso rischio. Egli sceglie cinque immagini che raffigurano donne nude senza fare alcun particolare riferimento a questo aspetto. Il capitolo inizia con uno schema di Hassan in cui vengono presentate le «principali differenze tra modernità e postmodernità»¹⁰. In questo schema è come se le opposizioni binarie del postmodernismo al contempo esistessero e non esistessero; esse sembrano essere un residuo della modernità una volta private delle loro componenti di essenzialismo e universalismo. Ecco qualche esempio delle opposizioni binarie individuate da Harvey e Hassan:

<u>Modernismo</u>	<u>Postmodernismo</u>
Forma	Antiforma (disgiuntiva, aperta)
Disegno	Caso
Gerarchia	Anarchia

8 Michael Harris, *Colored Pictures: Race and Representation*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill e Londra 2003.

9 Nell Irvin Painter, *The History of White People*, Norton, New York 2010.

10 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 43.

Distanza	Partecipazione
Centralità	Disseminazione
Semantica	Retorica
Significato	Significante
Metafisica	Ironia

Per Hassan, razza, sesso e specie non sono «differenze importanti». Ciò è forse dovuto al fatto che «sia nel periodo moderno che in quello postmoderno la “struttura del senso” risiede nel modo in cui queste opposizioni stilistiche vengono sviluppate»¹¹. Dopo 12 pagine di discussione intorno a queste binarizzazioni – 12 pagine in cui il genere non viene né teorizzato né analizzato –, ci si para di fronte, su un'intera pagina, *Tight as Houses* di David Salle (1980). È difficile “leggere” i dettagli di questa immagine – c'è uno schizzo (disegnato sul negativo della fotografia?) sovrapposto al corpo nudo e ben tornito di una donna. Questa immagine sembra il contraltare visivo di quanto sostenuto da Harvey:

L'impulso decostruzionista cerca in un testo un altro testo, dissolve un testo nell'altro, costruisce un testo dentro a un altro [...]. La collisione e la sovrapposizione di mondi ontologicamente differenti sono tra le caratteristiche più rilevanti dell'arte postmoderna¹².

L'immagine è il terreno di scontro, di costruzione di un testo sopra un altro. Che questo testo possa essere il corpo di una donna è qualcosa che viene dato per scontato e che non viene teorizzato.

Quattro pagine dopo cominciano ad apparire con più frequenza alcune donne nude. *La Venere di Urbino* di Tiziano¹³ ci guarda impassibile, mentre con una mano si copre timidamente il pube. Questa *Venere*, «uno dei primi nudi sdraiati dell'arte occidentale» e soprannominata in origine dal suo proprietario «*la donna nuda*»¹⁴, ha generato diverse eredi, incluso, come osserva Harvey (per ben due volte!), l'*Olympia* di Manet¹⁵. Se si

11 *Ibidem*, p. 42.

12 *Ibidem*, p. 51.

13 Il dipinto è conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze, cfr. <http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/> [N.d.T.].

14 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 128.

15 Il dipinto è conservato al Musée d'Orsay di Parigi, cfr. http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire_id/olympia-7087.html [N.d.T.].

volta pagina eccola apparire: a proprio agio, quasi sfacciata, con lo sguardo puntato sul nostro e la mano distesa sopra la coscia destra che, in tal modo, nasconde il pube.

Di fronte a *Olympia*, la *Persimmon* di Rauschenberg (1964)¹⁶ scruta i suoi osservatori attraverso uno specchio. Harvey osserva che «*Persimmon* di Rauschenberg, opera antesignana del postmodernismo, connette tra loro diversi motivi, compresa la riproduzione della *Venere al bagno* di Ruben¹⁷». Accostata all'*Olympia*, *Persimmon* sembra rielaborare insieme Manet e Tiziano – quel che si affacciava all'esterno ora si affaccia all'interno, ma lo specchio ripristina la direzione dello sguardo. Secondo Robert Hughes, Rauschenberg «amava racchiudere nelle sue immagini un'ironica lascivia»¹⁸.

Harvey sembra essersi divertito a evocare tale lascivia ironica tramite la sua selezione delle immagini. Alla fine del capitolo, una giovane donna ci fissa da un annuncio pubblicitario di *Citizen Watches*. Ella ricorda *Persimmon*, col fondoschiena rivolto in avanti e completamente nuda se si esclude l'orologio. Come ho osservato in *The Pornography of Meat*, l'orologio è uno dei mezzi principali per imprimere atteggiamenti dominanti¹⁹. In epoca postmoderna, le strategie pubblicitarie influenzano l'arte e l'arte influenza la pubblicità – sovrapponendo immagini e creando connessioni tra campi un tempo separati.

Critica della lascivia ironica di Harvey

La scelta di Harvey di prendere in esame dipinti che rappresentano corpi di donne al fine di illustrare la transizione postmoderna dell'arte si rivelò un boomerang. Appena il libro venne pubblicato, la sua genealogia fu subito oggetto di critica. Le femministe vi individuarono sia aspetti deprecabili che altrettanto deprecabili omissioni.

16 Il dipinto appartiene alla Collezione Burstein. L'immagine è disponibile su Artpedia: <http://artpedia.tumblr.com/post/23115096888/robert-rauschenberg-persimmon-1964> [N.d.T.].

17 Il dipinto appartiene alla Collezione Liechtenstein. L'immagine è disponibile su Wikipedia: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_111.jpg [N.d.T.].

18 Robert Hughes, *The Shock of the New: Modern Art, Its Rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall*, Alfred A. Knopf, New York 1980, p. 335.

19 Cfr., ad es., C.J. Adams, *The Pornography of Meat*, cit., p. 57.

In «Flexible Sexism»²⁰, Doreen Massey mosse a Harvey una critica implacabile sul sessismo implicito della sua analisi – ignara dello sviluppo della teoria femminista – e sul sessismo esplicito delle illustrazioni del terzo capitolo:

Harvey riflette sulla sovrapposizione di mondi ontologicamente diversi e sulle differenze che intercorrono tra Manet e Rauschenberg, ma si dimentica di ciò che è rappresentato, di come e da quale punto di vista viene rappresentato e degli effetti politici di tali rappresentazioni. *Tight as Houses* di David Salle è l'esempio più eclatante di quanto detto: Harvey non pare comprendere il semplice gioco di parole del titolo e il suo contenuto dichiaratamente sessista²¹. A chi è diretto e da chi proviene lo sguardo di questo dipinto? Chi è riuscito a coglierne la facezia? Harvey analizza il dipinto con vuota solennità e cita Taylor (1987), secondo il quale questo è un collage che assembla «materiali incompatibili al posto di selezionarne solo alcuni»²². La mia reazione, dopo essermi messa nella condizione di essere dentro a quel quadro e di guardarlo con occhi totalmente diversi, è stata: «Ci risiamo, un altro artista maschio e presuntuoso che pensa che le donne nude siano indecenti». [...] Il dipinto presuppone la presenza di un osservatore maschile complice²³.

Massey dedica diverse pagine all'utilizzo di immagini di donne nude da parte di Harvey e poi allarga la critica alla sua totale incapacità di entrare in contatto con le teorie femministe.

In una nota all'edizione tascabile, alla fine del capitolo in questione, Harvey risponde alle critiche rivoltegli da Massey, che sembrano averlo punto sul vivo:

Le illustrazioni utilizzate in questo capitolo sono state criticate da alcune femministe postmoderne. Esse, però, sono state scelte proprio perché permettono di instaurare paragoni superando la presunta divisione tra periodo premoderno, moderno e postmoderno. Il nudo classico di Tiziano viene rielaborato nell'*Olympia* modernista di Manet [...]. Tutte queste immagini fanno ricorso al corpo delle donne per inscrivere il loro messaggio specifico. Ciò che ho cercato di mostrare è che la subordinazione delle donne, una

20 Doreen Massey, «Flexible Sexism», in «Environment and Planning», n. 9, 1991, pp. 31-57.

21 Il titolo del dipinto fa riferimento alle “tight houses”, tipiche case americane a due o più piani; in tal modo, l'aggettivo “tight” (stretto) viene riferito alla donna raffigurata nel quadro che così diventa “aderente”, “legata”, “attillata” [N.d.T.].

22 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 49.

23 D. Massey, «Flexible Sexism», cit., pp. 44-45.

delle molte “fastidiose contraddizioni” delle pratiche illuministico-borghesi, non può aspettarsi alcun contributo di rilievo dal postmodernismo²⁴.

Harvey non riesce a comprendere che l'utilizzo di immagini che reificano le donne e che rafforzano la posizione privilegiata del presunto spettatore maschile richiede una risposta esplicita. Egli non prende in considerazione che, con la scelta di utilizzare questi nudi, ha anche optato di rappresentare il lavoro dell'uomo bianco (benché i creatori di *Citizen Watches* siano anonimi). Un atteggiamento resistente richiederebbe invece che queste immagini venissero criticate o giustapposte a immagini decisamente più liberazioniste; in assenza di risposte di questo genere, l'analisi di Harvey non risulta né esplicitamente né implicitamente critica.

Colored Pictures: Race and Representation di Michael Harris

Colored Pictures: Race and Representation di Harris interrompe il silenzio di Harvey; questo autore, infatti, è attento alla rappresentazione sessuale e razziale e aggiorna la genealogia del nudo sdraiato. Harris, inoltre, analizza esplicitamente il modo in cui la razza viene declinata nell'ambito di questa genealogia. Egli osserva che «perfino nelle comunità nere, nero era un significante negativo», sottolinea che «la nerezza, a differenza dell'ebraicità o dell'irlandesità, è essenzialmente visiva» e discute della natura visiva e invalidante della nerezza:

I discorsi sulla razza, sebbene siano discorsi di potere, poggiano di fatto sul visivo nel senso che il corpo visibile viene utilizzato da chi è al potere per rappresentare realtà non visive che permettono di differenziare i sodali dagli estranei²⁵.

Playing in the Dark di Toni Morrison²⁶ illustra brillantemente la consapevolezza di Harris circa la nerezza come significante negativo. In questo saggio, ella descrive come, nella concettualizzazione di idee quali quella di libertà, i bianchi americani del XIX secolo avessero bisogno della

24 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, cit., p. 65.

25 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 2.

26 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Vintage Books, New York 1992.

persona nera “non-libera” per poter rappresentare il “non-io”: «La questione importante non era solo che gli schiavi avessero un colore preciso, ma che esso avesse un “significato”»²⁷. Ciò porta Morrison a discutere il finale di *Huckleberry Finn* e il motivo per cui Jim non viene liberato, facendo notare «la natura parassitaria della libertà dei bianchi».

L'*Olympia* di Manet tradisce questa natura parassitaria? Qui, una prostituta sostituisce la *Venere* di Tiziano e, al posto della domestica bianca rappresentata sullo sfondo nell'angolo di destra, Manet dipinge dietro la figura principale una donna africana. La donna bianca guarda fuori dal quadro verso l'osservatore; la donna africana osserva la donna bianca.

Analizzando il modo in cui Manet include la razza nel suo dipinto, Harris colma il vuoto che la metodologia pilatesca di Harvey aveva lasciato inespresso. Harris interpreta con rigore la genealogia che Harvey aveva presentato visivamente. Quel che Harvey aveva lasciato all'interpretazione dei lettori, Harris lo affronta di petto, mostrando esplicitamente l'egemonia razziale inscritta nel dipinto. Il capitolo intitolato «Jezebel, *Olympia* e la donna sessualizzata» descrive come

nell'arte del XIX secolo il corpo femminile nero fosse diventato un significante che indicava, tra le altre cose, sessualità e [come] la mitologia della lascivia dei neri veniva intrecciata ad altre idee desunte dalla sfera sessuale.

La domestica nera non è soltanto un significante per la sessualità, ma anche per l'essere patologico, un'associazione che era

parte integrante della stereotipizzazione essenzialista delle donne non bianche [...]. Nel XIX secolo, le donne di colore erano associate alla natura, alla passionalità incontrollata e alla promiscuità²⁸.

Va detto, comunque, che *non* solo nel XIX secolo le donne di colore sono state associate alla natura, alla passionalità incontrollata e alla promiscuità, spesso facendole apparire come selvagge o come animali addomesticati. Annete Gordon-Reed, infatti, ci ricorda che

la raffigurazione della sessualità femminile nera come intrinsecamente degenere è un prodotto della schiavitù e della supremazia bianca e sopravvive

27 *Ibidem*, p. 49.

28 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 126.

come una delle principali eredità della schiavitù e uno dei progetti attuali della supremazia bianca²⁹.

Harris sostiene che in *Olympia*,

nello spazio privilegiato dello sguardo maschile bianco, si iscrive un soggetto nero stratificato che è al contempo socialmente inferiore a una prostituta nuda, della quale è la domestica, un significante sessuale e un messaggio cifrato; la sua semplice presenza è l'equivalente della nudità di Olympia³⁰.

Quella domestica è il “non-io” del dipinto; la sua presunta sessualità degradata suggerisce una diversa tipologia di status “non-libero”.

In questa discussione sul nudo femminile, Harris torna dall'*Olympia* di Manet alla *Venere* di Tiziano e individua tre aspetti ricorrenti di questo classico soggetto dell'arte occidentale:

- l'evidenza delle strutture patriarcali;
- l'assunto dell'universalità della prospettiva maschile bianca;
- l'appropriazione dei corpi femminili³¹.

Egli mostra che queste tre caratteristiche dell'arte occidentale sono all'opera nel dipinto di Tiziano e poi, spostandosi avanti nel tempo, ne smaschera la presenza in diverse opere d'arte del XIX secolo. Egli individua le strategie compositive atte ad enfatizzare la disponibilità visiva della donna dipinta, in particolare la linea verticale che punta in basso in direzione della vagina, spostando l'attenzione sui genitali della donna nuda. In realtà, i dipinti di Tiziano e di Manet descrivono anche una linea orizzontale disegnata dal braccio della donna. Anche questa ulteriore linea si muove verso il pube della donna bianca, dove si interseca con quella verticale. Per quanto riguarda invece il modo in cui Tiziano e Manet dipingono gli occhi del loro soggetto, Harris aggiunge:

Il fatto che entrambe le donne incontrino lo sguardo dell'osservatore suggerisce che entrambe sono complici del e compiacenti verso il commercio

29 Annette Gordon-Reed, *The Hemingses of Monticello: An American Family*, Norton, New York 2009, p. 319.

30 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 126.

31 *Ibidem*.

sessuale³².

Secondo Harris, il cagnolino che si trova ai piedi della *Venere* di Tiziano

probabilmente accompagnava la donna nelle sue uscite pubbliche, consentendo a un gentiluomo di avvicinarla fingendo un interesse per l'animale³³.

Ciò gli avrebbe permesso di toccare il cagnolino e, subito dopo, con un lieve spostamento della mano, di sfiorarla.

Harris e il potere di rifiutare (o meno) il consumo visivo

Harris passa quindi a considerare le modalità grazie alle quali il colonialismo/imperialismo ha declinato l'immagine della donna sessualmente-consumabile. Egli analizza l'*Odalisca con la schiava* di Jean Ingres³⁴ e il modo in cui questi ritrae la «sessualità primitiva» dei non europei. Harris afferma:

Tutti i dipinti di nudi nell'harem sono offerti al consumo dello spettatore – che implicitamente è un maschio europeo³⁵.

Linda Nochlin osserva come i dipinti del tipo di quello di Ingres

incarnano due presupposti ideologici relativi al potere: uno circa il potere degli uomini sulle donne; l'altro circa la superiorità dell'uomo bianco rispetto alle razze più scure e inferiori, superiorità che ne giustifica il dominio³⁶.

Riguardo alle odalische, quel che appare è quello che è: ritroviamo sia il consumo visivo che quello letteralmente sessuale al servizio e a conferma delle pratiche imperialiste occidentali. Harris sostiene:

Tutti i dipinti di nudi erano manufatti realizzati per la proprietà e per il

32 *Ibidem*, p. 129.

33 *Ibidem*, p. 128.

34 Il dipinto è conservato al The Walters Art Museum di Baltimora, cfr. <http://art.thewalters.org/detail/18275/> [N.d.T.].

35 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 130.

36 Cit. in Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, Londra 1990, p. 199.

consumo privati di mecenati maschi; il che ribadiva e riaffermava l'avventura coloniale e imperiale con la sua appropriazione di terre, risorse e popoli³⁷.

La genealogia di Harris trova perciò uno spazio anche per *Lo spirito dei morti veglia* di Paul Gauguin³⁸, che egli considera come un'*Olympia* rovesciata: «La domestica nera e la donna adagiata [ora sul proprio ventre] sono diventate una cosa sola»³⁹. La donna sdraiata è una ragazza adolescente, più giovane, più riservata, con lo sguardo meno sincero e completamente sottomessa. La biancheria da letto bianca rievoca quella del dipinto di Tiziano.

Les Demoiselles d'Avignon di Pablo Picasso (1907)⁴⁰ è il dipinto successivo della genealogia di Harris. Alcune prostitute bianche sono raffigurate con delle maschere a tema africano e, sebbene siano ritratte in pose differenti (la maggior parte in piedi), alludono comunque al nudo sdraiato. Grazie allo stratagemma delle maschere africane, Picasso riuscì a far coincidere «in un unico corpo la femmina bianca primitivizzata e l'immaginata donna nera libidinosa». Il dipinto di Picasso crea un'invisibilità nera:

Le maschere alludono a una presenza nera, subordinandola però alla femmina bianca il cui consumo sessuale rimandava al consumo coloniale dell'Africa⁴¹.

La genealogia di Harris del nudo sdraiato si conclude con una fotografia: *A South Sea Siesta in a Midwinter Concession*, esposta alla *California Midwinter International Exposition* del 1894⁴². Questa immagine mostra una donna di origini non anglo-americane sdraiata su una stuoia, con i seni scoperti (a differenza della regione pubica): «La fotografia mostra la

37 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 130.

38 Il dipinto è conservato all'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, cfr. <http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:511/> [N.d.T.].

39 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 131.

40 Il dipinto è conservato al MoMA di New York, cfr. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766 [N.d.T.].

41 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 131.

42 Harris ritiene che si trattasse di una fotografia; personalmente, mi domando se non sia stata la donna stessa ad essere stata esposta. Dal momento che questo evento era un'eco e una rappresentazione della *Chicago World's Columbian Exposition*, è probabile che gli organizzatori abbiano previsto l'esposizione di persone appartenenti alle culture non dominanti, esattamente come era accaduto a Chicago. Per cui, è verosimile che ci troviamo di fronte alla fotografia di una donna reale.

donna adagiata in una prospettiva discorsiva maschile, sebbene non sembri dare alcun segno di disponibilità e sottomissione»⁴³. Quest'ultimo aspetto rappresenta il suo potere di soggetto fotografato: il rifiuto. Se i soggetti dei dipinti considerati e quelli dell'annuncio pubblicitario di *Citizen Watches* esercitassero un simile controllo dello sguardo, non potrebbero comunque controllarne la rappresentazione. Ma che cosa accade se il soggetto fotografato non ha il potere di rifiutarsi? E se il soggetto fotografato è un animale altrimenti-che-umano? Cercherò di rispondere a questa domanda successivamente.

Harris ci permette di collocare la genealogia del nudo sdraiato nell'ambito degli atteggiamenti oppressivi relativi al sesso e alla razza, consentendoci di instaurare delle connessioni tra i due. Grazie a Harris, possiamo capire come la giustapposizione e la sovrapposizione non sono solo delle strategie artistiche, ma anche delle modalità che complicano e confermano condizioni oppressive. Tutto l'immenso e intenso potere rappresentativo ed estetico che abita le raffigurazioni della femminilità nera non si è tradotto per queste donne in potere reale. Esse sono rimaste un mezzo per veicolare il potere visivo del maschio bianco.

History of White People di Nell Painter

La commistione è qualcosa che accade sempre. Succede anche per la bianchezza. È solo che quest'ultima, essendo stata sottoteorizzata per lungo tempo, ha spesso bisogno di qualcos'altro per essere portata nella sfera della visibilità. Personalmente, ritengo che il maiale rosa rappresentato da «Playboar» nella classica posa del nudo sdraiato è proprio quel “qualcos'altro” in grado di gettare luce sul funzionamento (o non funzionamento) della bianchezza.

In *History of White People*, Painter esplora le modalità grazie alle quali la bianchezza è giunta a significare potere, prestigio e bellezza. Benché il suo potere sia tuttora notevole⁴⁴, la bianchezza non è stata mai un fenomeno

43 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 132.

44 David R. Roedier, *How Race Survived U.S. History: From Settlement and Slavery to the Obama Phenomenon*, Verso, Londra e New York 2008.

monolitico sempre associato al prestigio e al potere. Come ci ricorda Painter, essa inglobava anche una componente associabile al “non-io” e al “non-libero”. Ella distingue due tipi di schiavitù negli studi antropologici del XVIII secolo dedicati alla “scienza della razza”. I popoli schiavizzati che venivano obbligati a svolgere lavori di basso livello, ad esempio gli africani e i tartari, erano rappresentati come abietti. Esistevano, però, anche schiavi di lusso, che venivano «valorizzati per il sesso e classificati come femmine», che divennero le rappresentazioni della bellezza umana. Painter spiega come il termine *odalisca* (e i termini simili) veicoli

un’aura di attrazione fisica, sottomissione e disponibilità sessuale – in breve un’aura di femminilità. L’odalisca non può essere libera poiché lo status di cattività in cui si trova e la sua presenza all’interno dell’harem costituiscono il centro della sua identità.

Painter analizza poi la migrazione dell’idea di bellezza “caucasica” e di come essa si sia diffusa in Gran Bretagna; la verità indiscussa era che la bellezza fosse propria delle schiave. Georgiane, circasse e caucasiche erano tutti nomi interscambiabili. Per questa ragione, Painter, commentando la richiesta che Barnum fece nel 1864 al suo agente europeo, ossia di cercare «una o delle belle ragazze circasse» da esporre nel suo Museo di New York, può affermare che «per gli americani, la nozione di purezza razziale era totalmente sovrapposta a quella di bellezza fisica». Quando arrivarono a destinazione, Barnum comprese che «le ragazze schiave circasse» erano negre dalla pelle chiara dal momento che avevano «la pelle bianca e i capelli crespi». Queste donne rappresentarono così un modo per riconciliare «le conflittuali nozioni americane di bellezza (bianchezza) e di schiavitù (l’essere negri)»⁴⁵.

La scienza della razza e l’evoluzione della schiavitù bianca come ideale di bellezza divennero un soggetto attraente per gli artisti maschi⁴⁶:

45 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 51.

46 Cfr. W. Chadwick, *Women Art, and Society*, cit., p. 201: «Sebbene [le artiste] condividessero con i loro contemporanei di sesso maschile la necessità di affermare e di costruire l’Oriente come “l’altro” rispetto all’europeo, nei loro scritti – oltre che nei loro schizzi, acquerelli e litografie – erano meno interessate ai temi dominanti che ruotavano attorno a crudeltà ed erotismo e che celavano la violenza dei desideri coloniali europei. Per quanto fossero anch’esse attratte dall’esotismo e dall’alterità dell’Oriente, le artiste si concentrarono piuttosto su scene di vita quotidiana e sulla descrizione delle terre e dei popoli con cui si relazionavano».

Nel XIX secolo, le “odalische” – ossia le schiave bianche – erano spesso ritratte dall’arte europea e americana come giovani, nude, belle e sessualmente disponibili⁴⁷.

Quando si parla di odalische non si può ignorare Ingres per cui anche Painter prende in esame le sue rappresentazioni e sostiene che dipinti come quello già discusso «erano una sorta di pornografia *soft*: il gioco discreto di una giovane donna nuda a vantaggio di *voyeur* di belle arti». Ella sottolinea inoltre che, mentre «l’odalisca è stata considerata parte della storia del nudo artistico», il ruolo che ha avuto «nella storia scientifica della razza bianca è tuttora ignorato»⁴⁸.

Painter analizza poi il *Mercato degli schiavi* di Jean-Léon Gérôme⁴⁹. In questo quadro, una giovane donna nuda è in mostra per essere venduta. La sua posa ricorda (o prefigura) quella delle prostitute di Picasso. Il suo bacino è inclinato e sembra muoversi (suggerendo così asservimento oltre che disponibilità sessuale)⁵⁰. (Curiosamente, oltre a *Persimmon*, Rauschenberg – utilizzato da Harvey come esempio di arte postmoderna – si è ispirato anche all’*Odalisca*).

Painter sottolinea che la schiavitù è tutt’altro che scomparsa; Nicholas Kristof e Sheryl WuDunn ritengono secondo stime per difetto che esistano tuttora tre milioni di donne e ragazze (e un ristretto numero di ragazzi) ridotte in schiavitù nell’ambito del commercio sessuale⁵¹. Esattamente come Harvey e Harris, anche Painter rintraccia così una genealogia di immagini che ci traghettano nella modernità. Le copertine di due libri recenti, *Orientalism* di Edward Said e *Imperial Leather* di Anne McClintock, fanno ricorso all’iconografia della schiava bianca, anche se questo non è il tema delle due opere. Al proposito, Painter sostiene che

gli intellettuali americani del tardo novecento sembrano incapaci di sottrarsi a visioni *à la* Gérôme e di confrontarsi con una schiavitù che non sia

47 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 43.

48 *Ibidem*.

49 Il dipinto è conservato presso lo Sterling & Francine Clark Art Institute di Williamstown. L’immagine è disponibile su Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Geromeslavemarket.jpg> [N.d.T.].

50 Cfr. C. J. Adams, *Pornography of Meat*, cit., p. 106.

51 Nicholas Kristof e Sheryl WuDunn, *Half the Sky: Turning Oppression into Opportunity Worldwide*, Vintage Books, New York 2010, p. 10.

tipicamente nera⁵².

In aggiunta alla nerezza, esiste qualche altro significante negativo? L'animalità. Chi altro, nella società contemporanea, è ridotto in schiavitù oltre alle donne, alle ragazze e a un ristretto numero di ragazzi? Gli altri animali; la stragrande maggioranza dei quali sono animali da allevamento. Per cui, indipendentemente dalla scelta di seguire Harris, Harvey o Painter, arriviamo comunque a Ursula e ci dobbiamo confrontare con una schiavitù che non è né nera né umana.

Revisitazione della genealogia del nudo sdraiato: genere, razza, schiavitù e specie

	Harvey	Harris	Painter	Adams
<i>Tight as Houses</i> , Salle	● (fotografia e incisione)			
<i>Venere</i> , Tiziano	●	●		●
<i>Olympia</i> , Manet	●	●		●
<i>Odalisca</i> , Ingres		● — <i>Odalisca con una schiava</i> , 1839 <i>La grande odalisca</i> , 1814 ● <i>Il bagno turco</i> , 1862 ●		●
<i>The Greek Slave</i> , Powers			● (scultura)	
<i>Mercato degli schiavi</i> , Gérôme			●	●
<i>Lo spirito dei morti</i> , Gauguin		●		●
<i>Les Demoiselles</i> , Picasso		●		
<i>South Sea Siesta</i>		● (fotografia)		
<i>Odalisca</i> , Matisse			●	
<i>Persimmon</i> , Rauschemberg	●			
<i>Citizen Watches</i>	● (fotografia)			
<i>Ursula /Taffy</i>			(fotografia)	●

Questo schema ci permette di sottolineare alcuni aspetti rilevanti:

52 N. I. Painter, *The History of White People*, cit., p. 56.

1. Harvey, pur evidenziando come la rappresentazione del nudo sdraiato si sia modificata nel corso del tempo, non problematizza esplicitamente la questione del soggetto di tali rappresentazioni. Tutti i suoi esempi sono esempi di donne bianche;

2. Harris illustra la rappresentazione del nudo sdraiato e ciò che accade se si presta attenzione all'interrelazione tra valutazioni razziali e di genere, mostrando così come le donne africane abbiano rappresentato l'animalità;

3. Painter analizza una forma specifica di rappresentazione: quella della bellezza bianca nel modo in cui veniva associata all'asservimento delle donne bianche;

4. Adams mostra come genere e razza varchino il confine tra specie e vengano rappresentate in un nudo sdraiato di maiale con una postura molto simile a quella della *Venere* di Tiziano e delle altre rappresentazioni che a questa sono seguite.

Come detto, nei dipinti di Tiziano e di Manet, Harris ha sottolineato la presenza di «una linea verticale che punta in basso in direzione della vagina»⁵³. La stessa linea è rintracciabile nella poltrona su cui è seduta Ursula. Circa il fatto che Ursula/Taffy faccia parte della genealogia indicata, vale la pena sottolineare la seguente osservazione di Harris:

L'interconnessione tra cultura popolare e belle arti raggiunge il suo apice a metà del XIX secolo e diventa qualcosa di scontato all'inizio del XXI secolo⁵⁴.

«Playboar» è parte integrante di questa storia. Le analisi di Harvey, Harris e Painter (ammesso che l'atteggiamento pilatesco di Harvey possa essere considerato un'analisi), benché importanti, non sfuggono all'errore di ritenere che questa genealogia (fondata sull'umano) sia giunta a conclusione.

La teoria critica che studia le tradizionali rappresentazioni occidentali di bellezza femminile, e in particolar modo quella del nudo sdraiato, e che segue queste rappresentazioni fino al tardo novecento non è stata in grado di riconoscere come tale tradizione abbia saltato/abbandonato/trasceso le

53 M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 129.

54 *Ibidem*, p. 11.

nozioni incentrate sull'umano per re-inscrivere atteggiamenti reazionari e oppressivi nei confronti delle donne e degli animali addomesticati. La tesi che sostengo è che chiunque pensi di riuscire a tracciare questa genealogia limitandosi alle rappresentazioni di *Homo sapiens* (e, in particolare, di *Homo sapiens femmina*), di fatto perde di vista un aspetto interessante e importante della stessa. Tale aspetto permette di portare alla luce come un'analisi della rappresentazione della "bellezza" femminile e dei corpi femminili sessualizzati che si spinga oltre il confine di specie consenta di denunciare la strutturazione del consumo non soltanto delle donne ma anche degli animali addomesticati. Tale consumo è normalizzato e naturalizzato perché è andato oltre l'umano senza rinunciare agli aspetti di rappresentazione della razza, del sesso e della classe. Una teoria culturale non-antropocentrica deve riconoscere che la sessualizzazione e la femminilizzazione dei corpi intensifica l'oppressione da una parte e dall'altra del confine di specie.

La funzione dell'animalizzazione e della razzializzazione: ecco perché un maiale

Come ho affermato in precedenza, la commistione è qualcosa che accade sempre. Accade anche per la bianchezza. È solo che quest'ultima, essendo stata sottoteorizzata per lungo tempo, ha spesso bisogno di qualcos'altro per essere portata nella sfera della visibilità. In questo contesto, quel qualcos'altro è la bianchezza altrimenti-che-umana del maiale chiamato Ursula. Il modo in cui un maiale diventa un sostituto della donna rivela come interagiscono tra loro referenti assenti sovrapposti che animalizzano, sessualizzano, razzializzano e raffigurano la "gioinezza".

Nella revisione sul "maiale" per la serie intitolata «L'animale» di *Reaktion*, Brett Mizelle individua i molteplici significati associati a questo animale onnipresente (un miliardo di maiali vivono attualmente negli allevamenti e innumerevoli sono le rappresentazioni culturali che hanno a che fare con il maiale⁵⁵). Questo animale veicola spesso associazioni negative: *maialità*, *porco sciovinista maschio*, le porcherie della polizia, *maialesco*,

ingordo, avido, sporco, *porco*. In questo caso, l'animalità funziona come negazione. Sia nel dipinto di Tiziano che in quello di Manet si trova un dispositivo di animalizzazione che coesiste con la donna bianca posta al centro della tela. Il cagnolino ai piedi della Venere di Tiziano, la domestica africana e il gatto nero in Manet.

Quando «Playboar» si inserisce in questa genealogia e colloca una femmina di maiale nel bel mezzo di una fotografia, il dispositivo animalizzante si è spostato dal margine al centro della scena e animalizzazione e sessualizzazione, che sono separate nei dipinti di Tiziano e di Manet, vengono riunificate. Grazie alle osservazioni di Harris e Painter, possiamo notare in Ursula ciò che ad un primo sguardo potremmo non aver considerato: Ursula è denotata come bianca. La schiava bianca, l'odalisca, disponibile al consumo sessuale è diventata la femmina "bianca" schiavizzata e disponibile al consumo materiale.

Manifestare la bianchezza

Una volta che ci si sia resi conto che la pelle rosa del maiale ricorda la schiavitù bianca, si comprende il motivo per cui le caratteristiche "razziali" del maiale sono rilevanti. La sua bianchezza è il punto d'appoggio dell'antropocentrismo. Come ho sostenuto in *The Pornography of Meat*, se si fosse trattato di un maiale di colore (e, in fondo, i maiali possono essere di differenti colori), le associazioni non dominanti (genere, specie e razza) sarebbero state così forti da annullare il legame che questa immagine intrattiene con l'antropocentrismo. Poiché la gerarchia razziale è ancora profondamente inscritta nella cultura occidentale, era necessario esporre un maiale bianco in modo che l'abiezione che si intendeva rappresentare potesse venir veicolata nella maniera più evidente possibile (la bianchezza, che normalmente dovrebbe determinare un innalzamento razziale, una volta associata al maiale, viene repressa/sommersa dalle associazioni con l'animale, il femminile e la riduzione in schiavitù). Inoltre, un maiale "di colore" non avrebbe evocato la tradizione dell'*odalisca* e la sua raffigurazione della bianchezza. Quando analizziamo Ursula Hamdress – questa manifestazione di misoginia e reificazione operata dalla cultura popolare – non possiamo ignorare la raffigurazione razzista della bellezza bianca

55 Bret Mizelle, *Pig*, Reaktion, Londra 2011, p. 7.

dalla quale attinge e che al contempo snatura. Qui il concetto chiave è che la bellezza bianca ha una storia e che questa storia è intrecciata a quella della schiavitù.

La genealogia di Harris culmina con una fotografia, esattamente come la mia: la sua con una donna che sta facendo una siesta, la mia con Ursula. Harris sostiene che la fotografia in questione suggerisce

la volontà da parte del fotografo di contribuire alla tradizione del nudo artistico. Essendo tale tradizione poco sviluppata nell'ambito dell'arte americana, la nudità di una donna non-bianca e primitiva era più accettabile di quella di una bianca⁵⁶.

Perché? Perché era più accettabile fotografare una donna non-bianca e primitiva? Harris ritiene che la ragione di ciò risieda nel fatto che una tale scelta «permette di far risaltare la superiorità morale dei bianchi». Il consumo visivo, inoltre, permette di stabilire una distanza da – e al contempo il godimento di – questa pericolosa donna carica di erotismo.

Lo stesso accade anche quando si utilizza un maiale. La superiorità morale è quella dell'uomo maschio; il consumo visivo è quello della bianchezza e di una (farsesca) “bellezza”; la fotografia permette di mantenere la stessa distanza e, al contempo, il godimento di questo maiale che è sì molto familiare, ma che ora viene anche soffuso di erotismo. La tradizione trasferisce così la bianchezza sul non umano. Con Ursula, il fotografo e coloro che hanno contribuito all'idea e alla realizzazione di questa immagine esprimono tutto il loro cinismo nel momento stesso in cui prendono le distanze e si assicurano la propria dose di godimento.

Antropornografia e voyeurismo: «l'osservatore maschile complice»

Ursula Hamdress è probabilmente una delle immagini fondatrici dell'antropornografia, un neologismo coniato per definire la sessualizzazione e la femminilizzazione degli animali, in particolare degli animali addomesticati e consumati come cibo. Gli animali schiavizzati, e in particolar modo quelli degli allevamenti, sono raffigurati “liberi”, liberi allo stesso modo

⁵⁶ M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 132.

in cui lo erano le “belle” donne delle raffigurazioni tradizionali – messe in posa in modo che apparissero come sessualmente disponibili, come se il loro unico desiderio fosse che l'osservatore desiderasse il loro corpo. (Specialmente quando il loro essere libere era una menzogna). Queste donne sono “le libere non-libere.” «Playboar» dà un volto al carnivorismo che racchiude in sé un'odiosa storia di schiavitù, misoginia e razzismo, una storia profondamente offensiva. L'antropornografia è un ulteriore modo per diffondere nella e grazie alla cultura popolare significati e immagini pregnanti.

Harris conclude la sua analisi del nudo artistico della cultura dominante con una discussione sul *voyeurismo*. Tale disamina prende le mosse da un saggio di David Lubin, il quale sostiene:

Fissare una donna in modo *voyeuristico* è un mezzo grazie al quale gli uomini possono sperimentare, ri-sperimentare o sperimentare nella propria fantasia la loro virilità e tutta la potenza e il valore sociale che essa comporta. Il *voyeurismo*, in qualunque modo lo si definisca, prevede distacco, estraniamento, guardare da lontano⁵⁷.

Harris sviluppa ulteriormente quanto affermato da Lubin:

L'approccio *voyeuristico* alla donna primitiva/nera mette l'osservatore a distanza di sicurezza e lo rafforza mantenendolo all'interno di confini certi. L'osservatore è bianco, osserva lo spettacolo e i pericoli della non-bianchezza e può decidere di irrompere in maniera ostile in quel regno per esercitare il proprio potere e i propri privilegi maschili. Dal momento che la donna esotica è un segno della sfrenatezza sessuale che la società bianca è stata in grado di addomesticare, il consumo del corpo femminile non bianco come se si trattasse di uno spettacolo [...] offre un palcoscenico su cui recitare la superiorità morale bianca⁵⁸.

Il che ci riporta al meeting dei produttori di carne di maiale e al brusio eccitato suscitato dall'immagine di Ursula. Diversi erano i vantaggi che si associavano all'esperienza *voyeuristica* di cui Ursula era l'involontaria protagonista.

I partecipanti, per la stragrande maggioranza di sesso maschile, si

⁵⁷ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁸ *Ibidem*.

trovavano di fronte a un maiale pornografizzato e in tal modo potevano fare in pubblico ciò che normalmente si fa in privato. Per loro, inoltre, era evidente che questo maiale non sarebbe sopravvissuto alle condizioni di vita dei loro allevamenti intensivi. Pertanto, la raffigurazione di Ursula traeva forza dall'atteggiamento umoristico che la cultura dominante riserva a chi riesce a "evadere". Essi, infine, sapevano perfettamente e cinicamente che ben pochi maiali reali possiedono una pelle levigata come quella di Ursula.

Con Ursula si concretizza un *voyeurismo* che non ha a che fare con il corpo femminile (umano) non bianco, ma con il corpo (verosimilmente) femminile (non umano) bianco. Ursula è la reale "produttrice di carne di maiale", poiché il suo lavoro riproduttivo avrebbe permesso la resa in schiavitù dei suoi cuccioli. La superiorità del maschio umano – sottolineata dalle modalità rappresentative di Ursula/Taffy – veniva ulteriormente rafforzata dal fatto che «Playboar» era in vendita nel contesto di un evento pubblico (il *National Pork Producers Council*) e dal fatto che i partecipanti potevano portarsi a casa questa rivista, introducendola così nel loro spazio privato. Il consumatore maschio privilegiato sapeva che egli non sarebbe mai diventato il consumato asservito.

Harvey ritiene che la reificazione delle donne non si sia risolta con la postmodernità. Gli ultimi 40 anni sono stati anche quelli in cui, con una mossa reazionaria, il carnivorismo è stato associato alla virilità. La rappresentazione postmoderna potrebbe o meno intrattenere rapporti di complicità con i tre snodi della struttura oppressiva descritta da Harris (valori patriarcali, maschio bianco come osservatore normativo e appropriazione del corpo femminile). Per Harvey, però, la situazione è chiara: il postmodernismo non solo non si è opposto a questa struttura, ma non è stato neppure in grado di mitigarne la forza. Anche l'antropornografia non oppone resistenza; essa, infatti, non solo è complice del sistema descritto per il modo oppressivo con cui raffigura le donne, ma anche perché al contempo nasconde e celebra questa sua connivenza, perché con un'identica mossa si prende gioco di sé stessa senza mai opporsi realmente a tale modalità di rappresentazione. Il consumo, sembra affermare l'antropornografia, è il consumo e la «virilità carnivora»⁵⁹, che costituisce il soggetto occidentale,

59 Jacques Derrida, «*Il faut bien manger*» o *il calcolo del soggetto*, trad. it. di S. Maruzzella e F. Viri, Mimesis, Milano 2011, p. 39.

non costituisce un problema. Questo è lo status quo re-inscritto, è lo status quo non soltanto re-inscritto ma esteso e volto a degradare e a legittimare la svalutazione associata alla «virilità carnivora» – duplice riduzione interattiva, il cui centro nevralgico è il "carnivorismo". Il messaggio è chiaro: «Questa creatura è consumabile». Soltanto che *l'identità* di questa creatura è leggermente camuffata per deliziare l'osservatore carnivoro virile.

Forse nessun campo della rappresentazione interseca razza, sesso e specie più di quanto non facciano le immagini del *barbecue*. L'ampia collezione di immagini di *barbecue* che ho analizzato si può trovare in *suicidefood.blogspot.it*. Nell'arco degli anni, mi sono state inviate diverse altre immagini di questo tipo da ogni parte degli Stati Uniti. A voler largheggiare, solo il 10-15% di esse ritrae un maiale di sesso maschile e la maggior parte proviene dagli Stati del Sud. In *Making Whiteness*⁶⁰, Grace Elizabeth Hale sostiene che il "Nuovo Sud" dell'inizio del XX secolo abbia costruito la bianchezza (e il suo gendarme, le *Jim Crow Laws*⁶¹) come un segno di identità in risposta al successo della classe media nera. Il saggio di Hale, al pari di quelli di Harris e di Painter, è focalizzato sui meccanismi di creazione della razza. I *barbecue*, che utilizzano immagini dell'intero corpo di creature femminili bianche, rappresentano una bizzarra eredità di questa tradizione. Con le immagini che reclamizzano i *barbecue*, quel che appare è quello che è: il consumo materiale e visivo dell'intero corpo femminile. In queste immagini sono rappresentate le sorelle di Ursula che condividono con lei un medesimo destino.

Massey – che ha sottolineato la mancanza di consapevolezza critica da parte di Harvey – afferma:

È ormai un dato di fatto, e non solo per le femministe, che la modernità abbia privilegiato la vista rispetto agli altri sensi e che abbia accettato il modo di vedere dello sguardo maschile autoritario [...]. La predilezione per la vista, privandoci di altre forme di percezione sensoriale, ci impoverisce⁶².

60 Grace Elizabeth Hale, *Making Whiteness: The Culture of Segregation in the South: 1890-1940*, Vintage Books, New York 1998.

61 Le *Jim Crow Laws* sono una serie di leggi emanate da diversi Stati americani tra il 1876 e il 1965 a favore del mantenimento della segregazione razziale [N.d.T].

62 D. Massey, «Flexible Sexism», cit., p. 46.

Poi prosegue citando Irigaray:

Nella nostra cultura, il predominio della vista sull'olfatto, sul gusto, sul tatto e sull'udito ha impoverito le relazioni corporee [...]. Nel momento in cui lo sguardo si impone, il corpo perde la sua materialità⁶³,

per concludere:

Ancora più rilevante dal punto di vista di quanto discusso è che il privilegio accordato alla vista è dipeso proprio dal suo presunto distacco.

Questo è esattamente quanto la fotografia di Ursula permette di ottenere: distacco da un corpo la cui materialità è pregna di significati, un corpo il cui ruolo è quello di far crescere altri corpi destinati al consumo per poi venir a sua volta consumato. Anche Harris riconosce il rapporto che il *voyeurismo* intrattiene con la genealogia che ricostruisce: l'atto del guardare «equivale all'atto sessuale; l'osservatore accarezza con gli occhi la donna nuda rappresentata»⁶⁴. Dopo aver osservato Ursula ed essersi presi gioco di lei, dopo la loro carezza oculare, i produttori di carne di maiale se ne sono tornati a casa da quei maiali che potevano toccare, fecondare artificialmente, uccidere e consumare.

Traduzione dall'inglese di Ilaria Maccaroni.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. Harris, *Colored Pictures*, cit., p. 129.

Kate Stewart e Matthew Cole

La separazione concettuale di cibo e animali nell'infanzia

Introduzione

Gli animali non umani sono principalmente definiti dal tipo di relazione che intrattengono con gli umani; tale relazione in genere dipende dall'utilità che gli umani attribuiscono agli animali in questione. Queste relazioni possono essere analizzate al fine di creare delle tipologie¹; l'appartenenza a tali tipologie circonda i probabili destini che attendono gli animali non umani nel momento in cui entrano in contatto con gli umani. Esempi di queste tipologie sono: gli "animali selvatici", i "*pet*", gli "animali infestanti" e gli "animali da cibo". I giudizi sull'utilità e sull'appartenenza ad una categoria sono dei costrutti sociali contingenti, come dimostrato dalla variabilità culturale e storica delle specie e dei singoli animali assegnati a tipologie specifiche. Queste sono trasmesse attraverso il dirottamento di forme affettive polimorfe e non discriminatorie di relazione tra i bambini e gli altri animali su percorsi culturalmente definiti. L'analisi che presentiamo in questo saggio sviluppa, all'interno della prospettiva dominante occidentale, il modello di un tipo ideale dei relazioni tra umani e non umani. Non rivendicando un'universalità culturale o storica, l'importanza della tesi proposta sta nel suo riferirsi al paradigma dominante.

Il saggio si focalizza sui processi osservabili nell'offerta di gadget-regalo promozionali per bambini, come quelli dei *Kids' Club Meals* di Burger King o degli *Happy Meals* di McDonald's. I gadget-regalo sono

¹ Ted Benton, *Natural Relations: Ecology, Animal Rights and Social Justice*, Verso, Londra, 1993; Erika Cudworth, *Seeing and Believing: Gender and Species Hierarchy in Contemporary Cultures of Animal Food*, in David Grummett e Rachel Meurs (a cura di), *Eating and Believing: Interdisciplinary Perspectives on Vegetarianism and Theology*, T&T Clark/Continuum Press, New York-Londra 2008, pp. 168-183; Elizabeth C. Hirschman e Clinton R. Sanders, «Motion Pictures as Metaphoric Consumption: How Animal Narratives Teach Us To Be Human», in «Semiotica», vol. 115, nn. 1/2, 1997, pp. 53-79.

utilizzati per promuovere un prodotto facendo ricorso a immagini collegate ad un altro. La premessa di base di questi gadget offerti ai bambini nei *fast food* è che un gruppo di personaggi dell'attuale cultura popolare per l'infanzia è trasformato in giocattoli o pupazzetti facilmente identificabili che fanno leva sul fatto che il film o lo spettacolo televisivo è amato dai piccoli. Nella scatola del pranzo per bambini offerto dal ristorante *fast food* accanto ad hamburger, polpettine, patatine fritte e bevanda gassata, compaiono gratuitamente gadget del genere; spesso, anche se non sempre, questi giocattoli e pupazzetti rappresentano degli animali. Si sostiene che i bambini spesso istituiscono legami affettivi con gli animali, empatizzano con loro spontaneamente e manifestano disgusto o repellenza per la carne quando per la prima volta ne apprendono la provenienza². Come mai, dunque, i bambini non solo tollerano, ma anche danno segno di apprezzare il fatto di trovare un pupazzetto del personaggio animale amato accanto a un pezzo di animale morto?

McDonald's vende o regala più di un miliardo e mezzo di giocattoli l'anno, cifra che equivale a circa un terzo di tutti i giocattoli nuovi regalati ai bambini americani³. I professionisti del marketing sanno che giocattoli e altri incentivi pensati per i bambini fanno aumentare le vendite di un'ampia offerta di prodotti alimentari⁴: la comparsa del *Burger King Kids' Club* nel 1990 incrementò la vendita dei pasti per bambini del 300%⁵. Oltre che sotto forma di giocattoli per incentivare le vendite, gli animali sono inoltre ampiamente utilizzati come strumento pubblicitario: quello alimentare è il settore che utilizza maggiormente gli animali per pubblicizzare i propri prodotti (cibi e bevande)⁶. «Con tutti i gadget gratuiti e le soffici mascotte è diventato quasi impossibile separare l'intrattenimento infantile dalla

2 Paul R. Amato e Sonia R. Partridge, *The New Vegetarians: Promoting Health and Protecting Life*, New York, Plenum Press 1989; Nick Fiddes, *Meat: a Natural Symbol*, Routledge, Londra 1991.

3 Erik Schlosser e Charles Wilson, *Chew on This*, Penguin, Londra 2006.

4 Laura McDermott e Kathryn Angus, *Memorandum by Centre for Social Marketing*, University of Strathclyde (OB 24), *Preliminary Analysis of Food Industry Advertising Documents*, appendice 61, in *The House of Commons Select Committee on Health, Third Report*, Stationary Office, Londra 2004.

5 Cfr. E. Schlosser e C. Wilson, *Chew on This*, cit.

6 Jennifer E. Lerner e Linda Kalof, «The Animal Text: Message and Meaning in Television Advertisements», in «The Sociological Quarterly», vol. 4, n. 40, 1999, pp. 565-586.

pubblicità dei *fast food*»⁷.

Ci proponiamo qui di esplorare come queste strategie di marketing contribuiscano *anche* al processo di socializzazione alimentare attraverso cui i bambini apprendono a distanziare concettualmente gli animali che mangiano da quelli con cui intrattengono un legame emotivo o di cui si sentono moralmente responsabili. In altre parole, secondo le “normali” pratiche sociali, in che modo i bambini apprendono la differenza tra gli animali che mangiano e gli animali che amano? Questi processi di differenziazione implicano il fatto che gli animali vengano in qualche modo categorizzati. Nei paragrafi successivi prenderemo brevemente in considerazione alcuni studi sulla categorizzazione degli animali, a cui seguirà la nostra elaborazione degli approcci presentati.

Definire gli animali

Hirschman e Sanders (citati da Lerner e Kalof⁸) identificano tre categorie di animali nelle opere di *fiction* destinate all'infanzia: *gli animali d'utilità*, che non sono individui ma oggetti; *gli animali selvatici*, che sfuggono al controllo umano e rappresentano le forze della natura; e i *pet*, che nelle narrazioni sono i più simili agli umani⁹. Noi sosteniamo che tutte le rappresentazioni degli animali non umani vengono di fatto definite secondo la relativa utilità di questi ultimi per gli umani. Ad esempio l'“uso” di *pet* include le funzioni affettive che essi possono rivestire in una situazione domestica dominata dagli umani – tanto che nonostante essi si avvicinino molto più degli animali d'utilità o dei selvatici all'essere trattati come soggetti autonomi, esistono come tali attraverso la quasi-soggettività conferita loro dai “proprietari” umani. E anche questa quasi-soggettività è precaria (non tutti i *pet* sono universalmente riconosciuti da tutti i proprietari come soggetti dotati di individualità), conseguenza di una relazione particolare

7 E. Schlosser e C. Wilson, *Chew on This*, cit., p.45.

8 J. E. Lerner e Linda Kalof, «The Animal Text: Message and Meaning in Television Advertisements», in «The Sociological Quarterly», cit.

9 Elizabeth C. Hirschman e Clinton R. Sanders, «Motion Pictures as Metaphoric Consumption: How Animals Narratives Teach Us to be Human», in «Semiotica», voll.1/2, n.115, 1997, pp. 53-79.

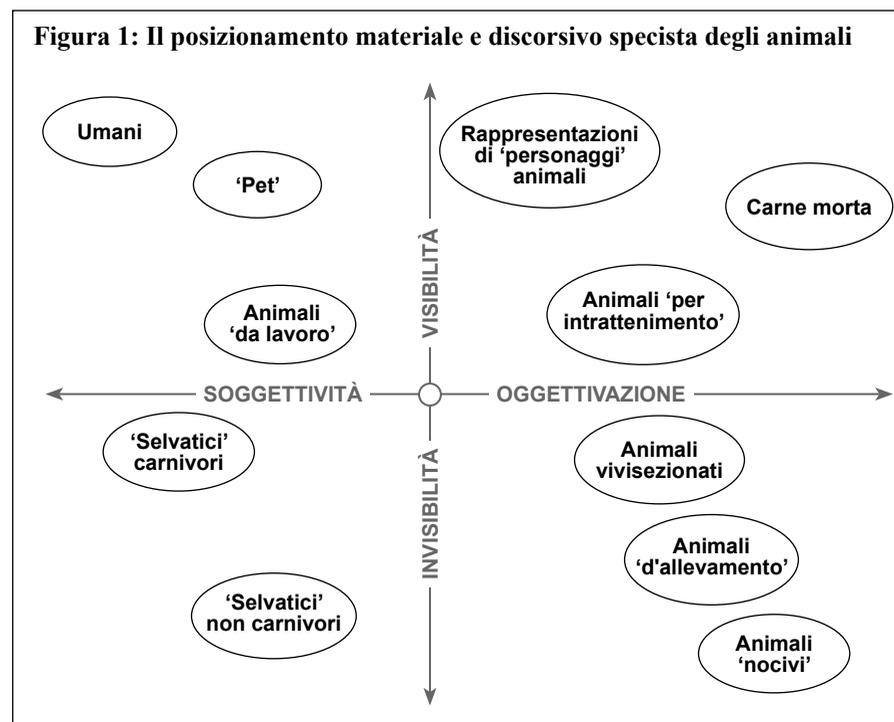
con un particolare gruppo di umani (i “proprietari”). La soggettività dei *pet* è quindi sempre precaria e contingente, poiché include il rischio che i “proprietari” umani si stanchino di loro e li abbandonino o li uccidano, oppure che questi ultimi trasgrediscano il loro ruolo prestabilito, ad esempio aggredendo un umano (come può accadere con i cani).

Facendo riferimento alla categorizzazione degli animali proposta da Benton, Cudworth suggerisce una tipologia più dettagliata:

[...] animali “selvatici” (in condizioni di limitata incorporazione da parte degli umani), l’uso di animali come forza lavoro, per intrattenimento (ad esempio, la pesca sportiva) o per scopi culturali (ad esempio, i documentari sulla “natura”), per compagnia, come simboli (che spesso rappresentano determinate qualità umane) e come cibo¹⁰.

L’approccio di Cudworth offre una visione più ampia della tesi secondo cui gli animali non umani vengono di solito definiti dal tipo di relazione che intrattengono con gli umani. Tuttavia allo schema di Cudworth mancano ancora alcune importanti forme di relazione tra umani e animali non umani. Ad esempio, in questo schema non compaiono gli animali categorizzati come “nocivi” o “parassiti”. Al posto che limitarci ad aggiungere altre categorie all’elenco, abbiamo sviluppato un diagramma che rappresenta le modalità con cui gli umani definiscono tutti gli animali (Figura 1). Questo approccio ci permette di riconoscere la contingenza del destino degli animali nell’ambito delle rischiose relazioni che intrattengono con gli umani, di considerare le esperienze di *individui* animali piuttosto che quelle di *gruppi* di animali e di concettualizzare le modalità secondo cui il posizionamento degli animali entro lo schema può modificarsi nel tempo. Nel grafico, lungo l’asse verticale è rappresentata la visibilità culturale di diverse categorie di animali, mentre lungo quello orizzontale è indicato il livello secondo cui gli animali sono trattati come oggetti (al punto estremo, *cose* completamente a nostra disposizione) o soggetti, al cui estremo stanno gli umani. Ovviamente non si deve dimenticare che la categoria “umani” si suddivide secondo modalità complesse, tra cui quella non trascurabile del “ridimensionamento verso il basso” di certi umani associati

¹⁰ Cfr. E. Cudworth, *Seeing and Believing: Gender and Species Hierarchy in Contemporary Cultures of Animal Food*, cit.



agli animali non umani: nei casi peggiori questo processo favorisce gravi atti di violenza, come nelle equiparazioni degli Ebrei ai ratti durante l’Olocausto, o dei Tutsi agli scarafaggi nel genocidio in Ruanda¹¹.

È importante notare che le aree del grafico occupate da determinati animali sono variamente instabili; ogni ovale rappresenta un tipo ideale, ma in circostanze diverse gli animali in carne e ossa possono raggiungere livelli più elevati di soggettività o di visibilità – o meglio, possono ottenere più alti livelli di riconoscimento di visibilità o soggettività da parte degli umani.

La collocazione degli animali verso il basso a destra si basa su pratiche materiali e discorsive di separazione, strumentalizzazione e sottrazione letterale e metaforica alla vista umana. Ad esempio, la storia dell’allevamento industriale ha condotto nel tempo ad una progressiva rimozione

¹¹ Carol J. Adams, *La guerra sulla compassione*, in Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), *Nell'albergo di Adamo. Gli animali, la questione animale e la filosofia*, Mimesis, Milano 2010, pp. 23-38.

degli animali dalla vista del pubblico, con le fattorie sempre più lontane dai centri urbani, l'incremento dei sistemi di sicurezza e il ricorso a leggi sulla violazione di proprietà per scoraggiare azioni che mostrassero le pratiche crudeli ivi condotte¹². In questo ambito, il concetto di «referente assente» introdotto da Carol Adams si rivela molto utile:

In ogni piatto di carne c'è sempre un'assenza: la morte dell'animale sostituito dal pezzo di carne. Il «referente assente» è ciò che separa chi mangia carne dall'animale e l'animale dal prodotto finale. La funzione del referente assente è quella di tenere la «nostra» carne lontana dall'idea che sia mai stata un animale; tenere la mucca, la gallinella o l'agnellino lontani dalla carne; evitare che *qualcosa* sia vista come *qualcuno* o *qualcuna* che è stata viva¹³.

In altre parole, il referente assente ci impedisce di riconoscere un oggetto (la carne) come il corpo di soggetti (gli animali). Come sostiene Adams¹⁴, gli animali diventano referenti assenti in tre modi: 1) sono letteralmente assenti perché uccisi; 2) sono assenti da un punto di vista della definizione, perché non vengono correttamente chiamati animali uccisi, o con il nome delle loro parti smembrate, ma diventano eufemismi come «porchetta», «hamburger» e così via; 3) sono metaforicamente assenti laddove la carne è invocata come espressione della sofferenza umana, ad esempio quando le vittime di una violenza sessuale raccontano di essere state trattate come pezzi di carne – o quando altri descrivono in tal modo la loro esperienza. Riguardo a quest'ultimo caso, Adams sottolinea che nella metafora usata per descrivere quelle che sono esperienze umane di vita vissuta, il vero destino degli animali non umani uccisi è assente.

Nei gadget promozionali la carne ha grande visibilità, ma è materialmente e discorsivamente scollegata dalla sua provenienza. Gli animali *uccisi* sono assenti dalla scatola-pranzo del *fast food* sia letteralmente, sia in quanto definizione in sé; quest'ultima è occultata dalla presenza di un *personaggio* animale antropomorfizzato, che da solo sposta (il che non

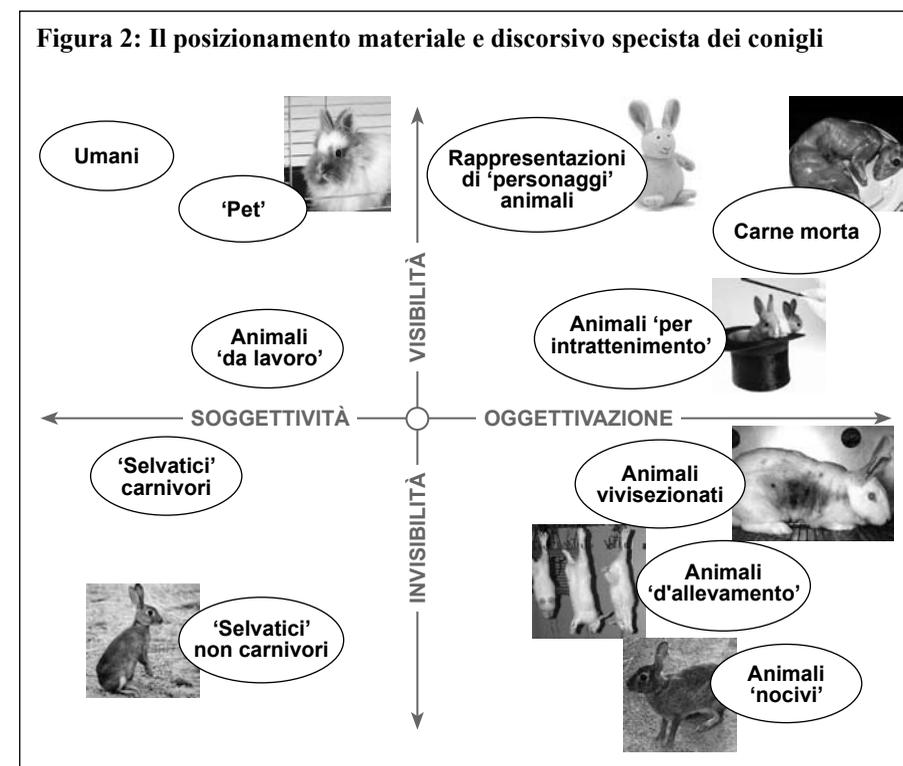
12 Steve Best, *It's war! The Escalating Battle between Activists and the Corporate State Complex*, in Steve Best e Anthony J. Nocella (a cura di), *Terrorists or Freedom Fighters*, Lantern Books, New York, 2004; Michael Pollan, *Il dilemma dell'onnivoro*, trad. it. di L. Crivellari, Adelphi, Milano 2008.

13 C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist Vegetarian Critical Theory*, Continuum, Londra 2000.

14 *Ibidem*, pp. 51-52.

significa determina) il fulcro della reazione affettiva dei giovani consumatori verso gli «animali». In questo modo si stimola la capacità di riconoscere certi animali (i *personaggi*) come gli adeguati destinatari di affetto e di distinguerli dagli altri (uccisi), che sono presenti come oggetti non meglio identificati. In entrambi i casi siamo di fronte a un *processo sociale* che è disarticolato dalla «natura» sia degli animali uccisi sia degli animali reali antropomorfizzati in *personaggi*. Per illustrare la contingenza, vale a dire la costruzione sociale, delle diverse posizioni occupate dagli animali, i conigli forniscono un valido esempio da analizzare. Le diverse definizioni di categoria attribuite dagli umani ai conigli rappresentano le situazioni profondamente diverse in cui i singoli animali si possono trovare a seconda di come sono visti da noi.

Come possiamo vedere nella Figura 2, il destino dei conigli come individui dipende da come essi sono definiti dagli umani – da come viene diversamente espresso il significato di «coniglio». In ognuno dei casi



rappresentati nell'immagine è evidente sia la relazione tra la sofferenza dei singoli individui (e la misura in cui li trattiamo da oggetti o soggetti), sia quella tra la sofferenza dei singoli individui e la misura in cui le loro esperienze sono culturalmente visibili. L'importante per i nostri fini è sottolineare che il posizionamento socialmente adeguato dei conigli viene appreso ed è culturalmente riprodotto. In questo saggio, prendiamo in esame uno dei luoghi in cui questi significati vengono appresi nell'infanzia. Un'esplorazione approfondita dei processi di socializzazione nell'infanzia va oltre lo scopo di questo studio: la nostra intenzione non è quella di avanzare rivendicazioni sui bambini, gli animali o gli intenti artistici, ma di svolgere un'analisi critica dei significati culturali dei prodotti analizzati.

Tradizioni nella letteratura per l'infanzia e nei film che parlano di animali

Secondo Anderson e Henderson¹⁵ c'è una "sacralità" attorno alle narrazioni per bambini, dove gli animali sono quasi onnipresenti; ad esempio, negli Stati Uniti sette dei dieci libri in assoluto più venduti di tutti i tempi parlano di animali non umani¹⁶. La persistente risposta emotiva ad eventi filmici quali la morte della mamma di Bambi suggerisce che nonostante i bambini siano in grado di capire che quello che accade nel film è finzione, non rinunciano tuttavia volentieri alla fantasia. Anderson e Henderson sostengono che nelle storie per l'infanzia vi sia una perdita della distinzione tra animali e umani¹⁷. La rappresentazione di personaggi che sono animali non umani con qualità che riteniamo essere unicamente umane nella *fiction* per l'infanzia è un luogo comune che pone un'enfasi particolare sugli animali domestici e i *pet*, veicolando il messaggio che la sola relazione emotivamente importante sia quella con gli animali da compagnia. Ed è l'unica importante anche perché questi "personaggi" acquisiscono la

15 Marla V. Anderson e Antonia J. Henderson, «Pernicious Portryals: The Impact of Children's Attachment to Animals of Fiction on Animals of Fact», in «Society and Animals», vol. 4, n. 13, 2005, pp. 297-314.

16 Gail Melson, *Why the Wild Things Are*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

17 Cfr. Anderson e Henderson, «Pernicious Portryals: The Impact of Children's Attachment to Animals of Fiction on Animals of Fact», cit.

propria soggettività attraverso qualità quasi-umane concesse loro dagli umani (aspetto che rafforza l'opinione secondo cui, in definitiva, solo gli umani contano come soggetti). I polli, le pecore, le mucche e i maiali sono trattati come merci usa e getta che nelle storie restano invisibili. Secondo Kathleen Johnson in *Gran Premio* l'amore di Velvet, la ragazzina protagonista, per il cavallo non domato di cui si prende cura e con cui sviluppa un legame affettivo (e che curiosamente chiama "Pie"), è acriticamente presentato a fianco della professione del padre – che fa il macellaio¹⁸.

Si può dire che in queste storie il trattamento narrativo concesso ai *pet* in alcuni casi venga esteso anche agli "pseudo-*pet*"; ciò accade quando un "animale da lavoro" viene scelto e trasformato in *pet* dal diverso trattamento accordatogli da un benefattore umano (così accade a Babe nel romanzo omonimo e anche a Wilbur ne *La tela di Carlotta*). In questi animali si ibridano due categorie: l'animale da cibo e l'animale da compagnia. Sia Babe che Wilbur nelle rispettive narrazioni sono perseguitati dalla riaffermazione della loro identità primaria di animali da cibo: il loro status di *pet*, e quindi di quasi-soggetti, è precario.

Anche il modo in cui sono rappresentati gli umani, gli adulti in particolare, influenza il nostro affetto per i personaggi non umani. Alcuni film per bambini mescolano riprese dal vero con immagini generate al computer e disegni o pupazzi animati, come accade in *Stuart Little – Un topolino in gamba*, in *Babe – Maialino coraggioso*, ne *La tela di Carlotta* o anche in *Pomi d'ottone e manici di scopa*. Ciò facilita la rappresentazione degli umani; spesso nei film d'animazione – cartoni animati classici con protagonisti in gran parte non umani – gli umani risultano poco convincenti, compromettendo la sospensione dell'incredulità da parte degli spettatori. Sono invece rappresentati con successo in cartone animato i cattivi della situazione (adulti come Crudelia de Mon ne *La carica dei 101* o la signora Tweedy in *Galline in fuga*) o le figure ambigue e non meglio identificate che compaiono di sfuggita (come il cacciatore di *Bambi*). Grotteschi o senza volto che siano, il messaggio è che gli adulti in questi film non sono come gli adulti del mondo in cui viviamo – non sono come noi – ed è con gli animali non umani che avviene l'identificazione. Infondere freddezza

18 Kathleen R. Johnson, «The Ambiguous Terrain of Petkeeping in Children's Realistic Animal Stories», in «Society and Animals», vol. 1, n. 4, 1996, pp.1-17.

e indifferenza nei cattivi umani e lasciarli senza nome è un'altra tecnica di deindividualizzazione, in contrasto con la "calorosa" rappresentazione dei personaggi animali ai quali vengono assegnati nomi teneri che suscitano la nostra simpatia. I film con riprese dal vero e con personaggi di animali parlanti rendono questa separazione molto più difficile, perché gli attori sono persone in carne ed ossa in tutto simili a noi e quindi è molto più difficile distinguere gli animali del film dagli animali del mondo reale. La stampa ha ritenuto sia *La tela di Carlotta* che *Babe* responsabili di una diminuzione del consumo di carne di maiale tra i bambini (si vedano come esempio gli articoli di Bolton, Jones e Strasser)¹⁹ – nonostante si sia trattato di episodi passeggeri che non hanno innescato un meccanismo di vero e proprio cambiamento, come invece è accaduto con il romanzo *Black Beauty*, che si ritiene abbia contribuito alla messa al bando della redine da portamento (una bardatura che forzava i cavalli a tenere alta la testa, causando dolore e danni al collo).

Nello studio di Elizabeth Paul sui programmi per bambini della televisione britannica, gli animali da reddito²⁰ sono o una presenza neutra o completamente assenti²¹. Gli animali d'allevamento che compaiono sono quelli che producono "lana" o "latte", mentre non si parla mai di produzione di "pellame" o "carne". Alcune narrazioni hanno successo nel tentativo di persuadere i lettori a non perpetrare specifici atti di crudeltà a danno degli animali (come avviene in *Black Beauty*), ma ciò riguarda

19 Patricia Bolton, «What's For Bloody Dinner?», in «The Age», 11 marzo 2006, <http://www.theage.com.au/news/whats-for-bloody-dinner/2006/03/09/1141701636811.html>; Nicolette Jones, «Review: Chewing the Cud: An Unexpected Life from Farmyard to Hollywood by Dick King-Smith», in «The Independent», 8 ottobre 2001, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/chewing-the-cud-an-unexpected-life-from-farmyard-to-hollywood-by-dick-kingsmith-748351.html>; Teresa Strasser, «Thanks, But the Veggie Platter is Fine», in «Los Angeles Times», 31 marzo 2005.

20 Nel nostro uso del termine "farmed" in preferenza a quello di "farm animals" seguiamo la riflessione di Jeffrey Moussaieff Masson, *Il maiale che cantava alla luna: la vita emotiva degli animali da fattoria*, trad. it. di G. Ghio, Il Saggiatore, Milano 2009, p.18: «Alcuni disapprovano il termine "animali da fattoria", in quanto questi animali non sono lì per scelta. Li alleviamo, quindi sarebbe più corretto chiamarli "animali allevati": l'enfasi ricade così su chi agisce, cioè noi, piuttosto che su chi subisce, cioè loro».

In questa traduzione si è scelto di rendere "farmed animals" con "animali d'allevamento" (o "da reddito", o "da cibo") piuttosto che con "animali allevati" o "animali allevati in fattoria", considerando che in italiano il termine fattoria rimanda a immagini ambigue di una convivenza intraspecifica poco praticata (soprattutto quando si parla di carne per i *fast food*) [N.d.T.].

21 Elizabeth S. Paul, «The Representation of Animals on Children's Television», in «Anthrozoos», vol. 4, n. 9, 1996, pp. 169-181.

solamente animali addomesticati, tipicamente cani e cavalli. Paul sostiene che tali rappresentazioni trasmettono ai bambini il messaggio che se è sbagliato fare del male agli animali, allo stesso tempo è però lecito mangiarli. Sia la teoria di Paul che la nostra riconoscono che gli animali sono simultaneamente concettualizzati in diverse categorie. L'apprendimento di questo messaggio contraddittorio è una parte importante dell'apprendimento dell'onnivorismo: «Ogni cultura ha un complicato ordine di restrizioni poco logiche e un'aritmetica dell'uccidere che si tramandano ad ogni nuova generazione»²².

Nella narrativa per l'infanzia è inoltre riscontrabile una certa tradizione che associa la perdita di simpatia ed empatia per gli animali con il diventare grandi. In molte di queste narrazioni l'età adulta è annunciata da eventi in cui un bambino rinuncia all'animale con cui ha stretto un forte legame affettivo nel corso della storia (o è obbligato a separarsene) e dove il mondo adulto "inevitabilmente" e "naturalmente" allontana il bambino dai suoi amici non umani quasi come in un rito di passaggio. Ad esempio in *My Friend Flicka*²³ il fatto che Ken pianga la morte della sua cavalla è interpretato come la maturazione di un sognatore²⁴, mentre ne *Il libro della giungla* Mowgli si allontana da Baloo attratto dalla giovane e graziosa portatrice d'acqua del villaggio. Le narrazioni rendono reale il processo che stiamo analizzando, cioè che parte della socializzazione nell'infanzia consiste nell'apprendere la separazione concettuale da e tra gli animali.

I film per bambini spesso parlano di esclusi in lotta contro circostanze avverse, che possono consistere in una trasgressione di cui si è ingiustamente accusati (come ne *Il re leone*), in un'anomalia fisica (le grandi orecchie di Dumbo; la taglia inferiore alla norma dei due maialini protagonisti di *Babe* e de *La tela di Carlotta*) o nell'essere rimasti orfani (come in *Bambi* e ne *Il libro della giungla*). Qualche volta la salvezza sta nel rassegnarsi al proprio "destino naturale" (per *Il re leone* è il "ciclo della vita"; per *Bambi* è l'accettazione della perenne presenza del cacciatore). Ma molto spesso la salvezza dei protagonisti avviene grazie ad un abbandono della

22 G. Melson, *Why the Wild Things Are*, cit., p. 185.

23 Romanzo del 1941 di Mary O'Hara, da cui l'omonimo film del 1943 e la serie tv americana del 1956-1957 [N.d.T.].

24 Cfr. J. Lerner e L. Kalof, «The Animal Text: Message and Meaning in Television Advertisements», cit.

propria condizione naturale. Mentre in superficie la storia spesso sembra parlare del fatto che i protagonisti esclusi vengono accettati per quello che sono, al contrario essi sono di solito accettati grazie a quello che non sono: Babe trova consenso non come maiale di piccola taglia ma come maiale da pastore; in *Happy Feet* i pinguini si salvano non perché pinguini ma perché una televisione li vede ballare il tip tap; in *Galline in fuga* la via di salvezza dalla fattoria è la conquista del volo. In questi film sono gli *escamotage* a salvare gli animali e non la loro animalità. L'attaccamento emotivo che nasce negli spettatori è qualcosa di disgiunto dall'animalità dell'animale. Gli animali si salvano se trascendono l'appartenenza ad una specie, nello specifico se sviluppano qualità simili agli umani, o una soggettività quasi umana. Questo fenomeno non si limita ai pochi esempi qui forniti, ma è piuttosto una caratteristica onnipresente della caratterizzazione degli animali nei film per bambini: «Ciò che è importante non è se i bambini percepiscono i *personaggi animali* come reali, ma piuttosto la loro risposta affettiva nei confronti di questi *personaggi*»²⁵. A sostegno di questa contraddizione è il fatto che ci si affeziona al personaggio e non all'animale, termine che Anderson e Henderson visibilmente omettono alla fine della frase citata.

Pubblicitari e esperti di marketing hanno raccolto queste tradizioni letterarie, come approfondiamo qui di seguito, nel contesto dei gadget-gioccattolo. La stragrande maggioranza delle pubblicità con animali è quella per cibo e bevande: di solito è un *pet* (o uno pseudo-*pet*) a rappresentare gli animali, in genere chiaramente distinti dagli animali della catena alimentare umana, anche (e forse specialmente) se il "*pet*" pubblicizza un prodotto animale. Lerner e Kalof citano l'esempio fornito dalla pubblicità di una mostarda in cui si vede una famiglia durante un picnic dove anche il cane ha un hot-dog in bocca – un'immagine che incorpora la coesione sociale di pratiche alimentari condivise (il picnic in famiglia) e la simultanea categorizzazione differenziata degli animali non umani (il maiale-salsiccia e il cane-*pet*)²⁶.

25 M. V. Anderson e A. J. Henderson, «Pernicious Portrays: The Impact of Children's Attachment to Animals of Fiction on Animals of Fact», cit., p. 302 (corsivi aggiunti).

26 Cfr. J. E. Lerner e L. Kalof, «The Animal Text: Message and Meaning in Television Advertisements», cit. In inglese, la contraddizione è più evidente nell'intraducibile gioco di parole tra "hotdog" e "pet dog" [N.d.T.].

La separazione tra proteggere e uccidere: un equilibrio precario

La letteratura per l'infanzia, la pubblicità e il cinema dimostrano quindi di utilizzare le varie declinazioni della categorizzazione simultanea e differenziata degli animali non umani. Anche le nostre pratiche (e rituali) alimentari scendono in campo a sostegno di questa contraddizione:

Queste contraddizioni del nostro modo di pensare gli altri animali e di come ci relazioniamo con loro si riflettono nei nostri rituali (ad esempio, nel giorno del Ringraziamento si onora il tacchino come icona americana, oltre che come piatto tradizionale) e in una varietà di manufatti ispirati alle storie realistiche di animali rivolte ai bambini²⁷.

I gadget promozionali dei *fast food* si possono considerare come una declinazione contemporanea dell'incongruità del simbolismo del tacchino del Ringraziamento. Esiste un'intersezione tra pratiche culturali alimentari, produzione narrativa, filmica e folkloristica per l'infanzia e gli animali non umani.

I gadget per bambini nella scatola-pranzo del *fast food* contano sul fatto che il bambino accetti di buon grado l'oggettivazione dell'animale da reddito, che è stato ridotto a cibo passando per il mattatoio e la macellazione. Il giocattolo ha spesso le sembianze di un *pet* (o di uno pseudo-*pet*) o di un animale selvatico. Gli animali d'allevamento, invisibili e innominati nei film e in letteratura, giacciono invisibili e innominati nella scatola del pranzo sotto forma di hamburger e crocchette. Mantenere la contraddizione per cui allo stesso tempo gli animali si proteggono e si mangiano poggia sulla stretta appartenenza dei due animali-oggetto dentro la confezione – il pupazzetto e l'hamburger – a due categorie distinte e separate, che mantengono i propri relativi livelli di soggettività e di invisibilità. È così possibile rintracciare il modo in cui si trasmette l'apprendimento della distinzione da e tra gli animali nella narrazione delle storie e nei relativi gadget promozionali che associano cibo e giocattoli. In alcuni casi la narrazione rafforza ed esalta la separazione, con il risultato che i gadget promozionali si possono ispirare fedelmente alla rappresentazione filmica.

27 K. Johnson, «The Ambiguous Terrain of Petkeeping in Children's Realistic Animal Stories», cit., p. 13.

In altri casi la separazione tra umani e animali è messa in discussione, lasciando ai gadget promozionali il compito di un maggiore lavoro ideologico al fine di riaffermarla. Nei due successivi paragrafi prendiamo in esame alcuni esempi paradigmatici di ognuna di queste due tendenze (cioè quella che enfatizza e quella che indebolisce la separazione e l'oggettivazione), considerando rispettivamente *Il re leone* (1994) e *Babe* (1995).

Film per bambini che enfatizzano la separazione

Il re leone di Disney è un esempio di come si tramanda una concezione gerarchizzata delle relazioni tra umani e non umani. Al centro del film c'è la descrizione di un sistema di valori considerato vantaggioso: «il ciclo della vita». Il ciclo della vita si prefigge di unire tutte le creature viventi in un sistema di reciproca dipendenza e compare in questo dialogo tra Simba, il leoncino che sarà re, e suo padre Mufasa:

Simba: Papà, noi non mangiamo l'antilope?

Mufasa: Sì, Simba, ma lasciami spiegare. Quando moriamo i nostri corpi diventano erba e così siamo tutti uniti nel grande ciclo della vita.

In questa lezione di Mufasa, il ciclo della vita funziona come un modo per legittimare il carnivorismo del pubblico. Nel film i leoni sono ripetutamente identificati come coloro che occupano il posto in cima alla catena alimentare, posizione con cui il pubblico di umani è implicitamente invitato a identificarsi. Il ciclo della vita ha quindi la funzione di giustificare la rigida gerarchia verticale di potere che governa le relazioni tra gli animali del cartone animato. In vari punti ci si riferisce a ciò come alla «catena alimentare», con in cima, sovrano indiscusso, il re leone:

Pumba (a Simba): Piccolo, chi ti mangerà?

Timon (interrompendolo): Nessuno, lui sta in cima alla catena alimentare!

Ciò rimanda anche alle relazioni che intratteniamo con gli animali da cibo e suggerisce che tra i registi umani (e il loro probabile pubblico) e gli animali carnivori sia messo in atto un processo di identificazione. Nick Fiddes nota che «ci cibiamo solo di animali che sono “vittime naturali”

e che non si possono mangiare i carnivori perché la loro relazione con gli altri animali è simile alla nostra»²⁸. Come illustrato nella Figura 1, i carnivori “selvatici” tendono ad avere il privilegio di un riconoscimento relativamente ampio della propria autonomia rispetto ad altri non umani e spesso simboleggiano delle apprezzate qualità umane

Come si addice a tale genere di visione gerarchica del mondo, nel film i leoni godono di una caratterizzazione più complessa e di un livello di soggettività superiore. L'identificazione con i leoni fa considerare come naturale il cibarsi di carne e mitiga ogni possibile imbarazzo dello spettatore riguardo al destino delle prede erbivore. Anche altri espedienti narrativi facilitano questo scrupoloso dirottamento dell'empatia verso i predatori e lontano dalle prede. Nel film gli animali erbivori non hanno nome e non diventano personaggi: sono tipicamente rappresentati come una massa indistinta, senza autonomia, senza voce, senza intelligenza e senza tratti individuali distintivi. Esempi al proposito includono la mandria di gnu che nella fuga involontariamente travolge Mufasa e la parata di elefanti, zebre, giraffe e antilopi che si inchinano in omaggio al re leone all'inizio e alla fine del film. Non si vedono mai i leoni cacciare o uccidere (parziali eccezioni a questa regola sono prese in considerazione di seguito); piuttosto, i leoni sono scollegati dalle pratiche di uccisione e di macellazione, proprio come avviene per la gran parte degli umani carnivori del pubblico. L'unico pezzo di corpo animale riconoscibile nel film come “carne” è la zampa di una zebra, tagliata di netto e per nulla insanguinata. È però significativo che si tratti del pasto di un branco di iene (nel film sono personaggi malvagi) a cui la zampa è stata gettata dal leone cattivo Scar.

Ci sono due evidenti eccezioni alla tendenza del film a occultare la realtà della caccia, dell'uccidere e del mangiare carne. Innanzitutto si uccidono e si mangiano gli invertebrati. All'inizio della narrazione vediamo Mufasa insegnare a Simba che deve «rispettare tutte le creature», ma quando Simba incontra gli *outsider* Pumba e Timon²⁹ impara a gustare «larve e insetti». In una scena tagliata del film, i tre amici addirittura giocano a rugby con una palla ovale fatta di insetti. Timon alletta Simba

28 N. Fiddes, *Meat: a Natural Symbol*, cit., p. 141.

29 Pumba e Timon nel film sono due personaggi minori, rispettivamente un facocero e un suricato, che diventano amici di Simba dopo che è stato convinto con l'inganno ad andarsene da casa.

dicendogli che gli insetti «sanno di pollo»; questa frase crea un collegamento con il pubblico in sala: i polli non sono prede per i leoni della savana, ma facendo il collegamento tra “pollo” (è scontato che sia considerato un cibo che il pubblico apprezza) e “larve e insetti”, il film invita gli spettatori a identificarsi ulteriormente con Simba, di cui condivide i gusti... da *fast food*. Il destino alimentare dei polli veri è tuttavia assente: nel film non compaiono polli. La parola “pollo” inoltre nega l’individualità di specifici animali, riducendo gli individui ad una massa indistinta di oggetti designati da un singolare: “pollo”, e mai “polli”. Ciò si riallaccia alla deindividualizzazione che nel film subiscono le prede erbivore, mentre gli insetti, catalogati senza riserve come oggetti, vengono rappresentati come piccoli frutti colorati o caramelle. In un’altra scena, si vede Nala che sta rincorrendo e cacciando Pumba che, però, lascia perdere non appena lo riconosce come amico di Simba: a quel punto a Nala non interessa più mangiarlo. Simba, che nel film rappresenta la massima autorità (oltre che, simbolicamente, l’essere umano), condivide con gli spettatori il potere di definire il significato degli animali. In questo caso dispensa a Pumba la soggettività dell’animale da compagnia e Nala riconosce questa sua facoltà. Come nel caso dei conigli nella Figura 2, la natura di Pumba è irrilevante ai fini del trattamento che riceverà, come amico o come cibo; il suo destino è completamente contingente e basato sul significato che gli sarà attribuito da Simba.

Nel complesso *Il re leone* presenta un modello gerarchico di relazioni sociali rigido e immutabile e il mangiare carne non solo come naturale ma come un dovere sacro nei confronti del «ciclo della vita». L’obbedienza a tale dovere è ribadita con un discorso sul destino. Simba adolescente ha una visione in cui gli appare in un cespuglio ardente il padre morto Mufasa che gli dice: «Devi prendere il tuo posto nel ciclo della vita» e «ricordati chi sei». A questo punto l’avventura adolescenziale di cibarsi di «larve e insetti» deve finire, in modo che Simba possa diventare re e ritornare in cima alla catena alimentare. Parte di questo destino comprende implicitamente l’iniziare a cibarsi di carne “vera” invece che del cibo infantile rappresentato dagli insetti colorati. Il film inoltre insegna che vince il più forte, con Simba che alla fine prevale con la violenza sconfiggendo Scar in battaglia. L’uccisione di Scar è comunque lasciata alle malvagie iene: come un’eco della politica classista del mattatoio, il lavoro sporco lo

fanno gli appartenenti ai livelli inferiori – e lo fanno fuori scena, lontano dalla vista.

I gadget promozionali del Re Leone sono stati prodotti per un’ampia gamma di offerte alimentari, inclusi gli *Happy Meal* di McDonald’s e i *Kids’ club* di Burger King, nelle quali vengono regalate copie tridimensionali di personaggi dei cartoni animati. Dall’analisi de *Il re leone* possiamo comprendere come il pupazetto di Simba dentro la scatola del *fast food* confermi il mangiare carne senza problematizzazioni. Poiché il film invita all’identificazione con i protagonisti carnivori, vi è un’immediata corrispondenza tra la rappresentazione dei leoni – e degli altri animali del cartone animato – e i pupazzetti di plastica nella scatola del *pranzo felice*. In altre parole, sia con il film che con l’hamburger del *fast food* si possono dirigere i sentimenti d’affetto dei bambini verso la rappresentazione del carnivorismo, allontanandoli dalle rappresentazioni degli animali-preda del film e dai veri animali da reddito/animali-cibo serviti sul vassoio del *fast food stesso*. I pupazzetti di Simba in particolare costituiscono delle rappresentazioni aproblematiche di leoni per due motivi: 1) i leoni non si mangiano al *fast food*; la visibilità del leone sotto forma di giocattolo quindi non mina l’invisibilità degli animali nel panino; 2) trattandosi di un film d’animazione, l’aspetto dei personaggi è un bel po’ diverso da quello dei leoni e degli altri animali veri. In tal modo, l’affetto per Simba non mette minimamente in discussione cosa si deve provare per un leone vero (per non parlare di un maiale o di un pollo). La differenza tra animali rappresentati e animali veri è riaffermata dal modo in cui i primi sono rappresentati. Inoltre non ci dobbiamo neppure confrontare con le esperienze sanguinarie di reali cuccioli di leone nelle vesti di apprendisti cacciatori e killer. L’ideologia trasmessa da *Il re leone* è in armonia con il posizionamento specista³⁰ degli animali illustrati in Figura 1. All’animale-giocattolo resta relativamente poco da fare a livello concettuale per mantenere la distanza tra l’animale “personaggio” come soggetto e l’animale allevato come oggetto (carne).

30 Lo specismo è così definito da Joan Dunayer in *Speciesism*, Ryce Publishing, Derwood 2004, p. 5: «L’incapacità, nel modo di pensare o nella pratica quotidiana, di accordare ai non umani uguali considerazione e rispetto» (trad. it. di M. Filippi, in «Specismo e antispecismo», ne «Lo Straniero», anno IX, n. 85, 2007, pp. 68-76). Il termine è stato coniato da Richard Ryder prima di essere reso popolare da Peter Singer in *Liberazione animale* del 1975.

In altri esempi, tuttavia, la visibilità dell'animale-giocattolo minaccia sul serio l'invisibilità dell'animale-cibo a causa della natura dell'animale del film originale o per il modo in cui è rappresentato. Un buon esempio al proposito è offerto da *Babe*, che per molti aspetti propone una contro-ideologia sovversiva rispetto a quella trasmessa da *Il re leone*.

Film per bambini che mettono in discussione la separazione

Babe offre una visione radicalmente diversa delle relazioni tra animali umani e non umani. A differenza della celebrazione dell'ordine e della gerarchia de *Il re leone*, *Babe* presenta i medesimi aspetti come costrittivi, basati sullo sfruttamento e sulla legittimazione di una violenza iniqua. La trama del film si incentra su Babe (un maialino sotto taglia) e il suo percorso da potenziale cibo per gli umani fino al riconoscimento come membro quasi-umano della famiglia alla fine della storia. Babe capovolge la nostra abituale comprensione del significato dei maiali come animali da allevamento, le cui esperienze vissute all'interno di allevamenti e macelli restano per noi generalmente invisibili. Questo è reso evidente fin dall'inizio del film, che si apre con immagini di giocattoli che mettono in scena il comune significato dei maiali come animali-cibo (a uno di questi si apre uno sportello sulla pancia da cui compare una fila di salsicce). La vita precedente di Babe nell'allevamento industriale è descritta come un «mondo crudele e senza sole», dove degli addetti umani si vedono solo i piedi che prendono a calci i maiali o le mani che brandiscono bastoni. Quando la sua mamma viene portata via, Babe crede che sia andata in viaggio verso una terra lontana e felice, mentre nella realtà il camion la sta portando al mattatoio. Al pubblico questa scena richiama l'inganno degli ebrei deportati nei campi di sterminio durante l'Olocausto.

Dopo questo cupo inizio la gran parte dei personaggi continuano ad esprimere i medesimi effetti oppressivi del sistema dominante. Ad esempio Rex, il cane pastore maschio, all'inizio del film tiene un discorso agli altri animali in cui dichiara: «Ad ogni creatura il proprio destino e ogni animale al suo giusto posto». È significativo che Rex usi il pronome impersonale “its”, come quando generalmente noi umani parliamo di altri animali, specialmente se da allevamento, che in inglese non hanno genere

maschile o femminile ma sono “neutri”: questa è un'altra tecnica di deindividualizzazione. A Babe viene ordinato di non «[entrare] assolutamente mai in casa», mentre Ferdinand, il papero disobbediente, è ammonito, a sua insaputa, con queste parole: «Essendo un papero, si deve comportare da papero!» e «deve accettarsi per quello che è – ed essere grato». Più oltre Fly, il cane da pastore che è la compagna di Rex, prova ad insegnare a Babe a condurre le pecore appellandosi al diritto di dominarle. Ella dice a Babe: «Noi siamo i loro padroni» e aggiunge: «Maltrattale», «insultale», «mordile» e «fai quello che serve per piegarle alla tua volontà». Babe, però, non accetta l'idea di Fly circa l'inferiorità delle pecore, sostenendo invece che le pecore sono sue eguali. La disponibilità con cui le pecore rispondono alle parole di Babe conferma le sue idee: «Un bravo porcellino come te, deve solo chiedere». Così il messaggio che arriva allo spettatore è che le forme collaborative di relazioni interspecifiche sono migliori di quelle gerarchiche.

Il film mette anche in scena il modo in cui lo status quo si difende dalla minaccia apportata dalla trasgressione di Babe della categoria “animale da cibo”, allorquando i personaggi umani un po' alla volta lo riconoscono come soggetto. Questa difesa assume due forme: quella della violenza e quella dell'umorismo. Se le azioni violente e l'umorismo ne *Il re leone* vengono accettati e celebrati per la loro capacità di mantenere o ristabilire l'ordine gerarchico (come la vittoria di Simba in battaglia e le battute di Timon sulla catena alimentare), in *Babe* sono sanzionati per il ruolo che giocano nel mantenere la distanza concettuale tra specie e specie e tra singoli individui animali. Rex, ad esempio, reagisce con violenza a ciò che percepisce come l'appropriazione del suo ruolo di animale da lavoro da parte di Babe, aggredendo Fly e mordendo il fattore. Analogamente la gatta di casa difende con violenza il proprio ruolo di animale da compagnia dalla minaccia che Babe rappresenta, graffiandolo e rivelandogli in un secondo momento, con una battuta che è una crudele menzogna, che gli altri animali ridono di lui per «essersi dimenticato a cosa servono i maiali» – cioè di essere cibo per gli umani. Anche i personaggi umani oppongono resistenza alla nascente soggettività di Babe con la violenza e l'umorismo: è violenta la riluttanza della moglie del fattore a ritardare l'uccisione di Babe per poterselo mangiare, mentre fa ridere (sia la donna che il pubblico) che Babe sia capace di radunare le pecore nella gara per cani

da pastore, momento *clou* del film. La problematizzazione di entrambi i tentativi, violenti e umoristici, di riaffermare l'oggettivazione dei maiali in *Babe* svela al pubblico il referente assente. La gatta, personaggio niente affatto empatico, rivela il referente assente direttamente a Babe (e quindi al pubblico) con crudeltà premeditata: «Porchetta, la chiamano, o pancetta: solo da vivi li chiamano maiali». In questa scena la gatta evoca anche le crudeli allusioni da parte di fratellini e sorelline poco empatici alle spese dei più sensibili, come avviene in alcune delle esperienze di “consapevolezza della carne” documentate da Amato e Partridge³¹. Nel film prima di questo episodio, con l'avvicinarsi del Natale e quindi dell'uccisione o di Babe o di un'oca, il papero Ferdinand perde la testa e grida: «Pranzo è morte!» e «Natale è carneficina!», rivelando ancora una volta il referente assente al pubblico (oltre che agli altri animali non umani del film).

Babe non è però privo di limiti nella sua critica delle relazioni gerarchiche tra specie. In ultima analisi, la salvezza e il riconoscimento di Babe come soggetto derivano dal fatto che ha trasceso il suo essere maiale e la sua considerazione dipende sempre da come viene visto dagli umani. Facendo riferimento alla Figura 1, Babe imbocca tre strade verso una maggiore soggettività:

- da animale “da cibo” ad animale “da lavoro” come “maiale da pastore”;
- da animale “da cibo” ad animale “da compagnia” come *pet* di casa;
- da animale “da cibo” ad animale “da spettacolo” alle gare per cani da pastore.

Malgrado questi limiti, non c'è dubbio che *Babe* sia un'opera radicalmente sovversiva se paragonata a *Il re leone*. Forse possiamo trovare evidenza di tale effetto sovversivo nei resoconti di giornali e nelle pubblicazioni non specialistiche che raccontano di bambini che hanno smesso di mangiare pancetta dopo aver visto il film³². Il porcellino, che inizia la sua storia come un animale da allevamento/cibo, diventa nel corso del

31 P. R. Amato e S. R. Partridge, *The New Vegetarians: Promoting Health and Protecting Life*, cit.

32 P. Bolton, «What's For Bloody Dinner?», cit.; N. Jones, «Review: Chewing the Cud: An Unexpected Life from Farmyard to Hollywood by Dick King-Smith», cit.; T. Strasser, «Thanks, But the Veggie Platter is Fine», cit.

film uno pseudo-*pet empatico*, grande lavoratore e stella dello spettacolo. Dallo stile realistico dell'*azione dal vivo* con attori in carne ed ossa consegue che in *Babe* la rappresentazione è vicinissima alla realtà dei maiali che vivono negli allevamenti (a parte certe caratteristiche antropomorfe, come la parola) e gli amici del maialino alla fattoria sono come i polli, i maiali e le mucche che i bambini trovano a pezzi nelle confezioni del *fast food*. Con queste premesse, per il pupazzetto chiamato a rappresentare Babe accanto all'hamburger è stato molto più difficile – che per Simba e compagni – mantenere l'invisibilità dei corpi degli animali morti a cui si affianca. Al posto della copia più o meno fedele dei personaggi de *Il re leone*, Babe e compagni sono rappresentati da morbidi peluche che poco ricordano i loro omologhi del film. I peluche del film *Babe* sono poco più che soffici palle di pelo, con musci inespressivi e corpi senza articolazioni che non permettono alcun movimento – in netto contrasto con i pupazzetti de *Il re leone*, che sono snodati e hanno occhi espressivi e con cui i bambini raggiungono un livello di interazione impossibile con quelli di Babe. Tale rappresentazione dei personaggi di *Babe* riduce al minimo la loro appartenenza alla categoria degli animali da allevamento: il peluche, per il fatto di essere così diverso dal personaggio che rappresenta, ristabilisce la distanza concettuale tra l'animale-da-proteggere e l'animale-da-mangiare, distanza che il film ha messo in discussione. I pupazzi di peluche inoltre sono antropomorfizzati in maniera diversa, hanno un aspetto più vulnerabile e infantile dell'adolescente Simba. Ciò rafforza l'idea che gli animali da allevamento abbiano “bisogno” della nostra protezione (allevandoli, li proteggiamo) e che l'autonomia del maialino del film sia pura fantasia. Si può anche dire che per quanto concerne il messaggio sulla relazione ideologicamente “giusta” tra umani e maiali, il porcellino di peluche è più vero del porcellino filmico creato al computer: gli animali di peluche rinunciano alla soggettività accordata agli animali nel film.

Il re leone e *Babe*, esemplificativi delle opposte tendenze che rinforzano o sovvertono la separazione concettuale tra cibo e animali nell'infanzia, non sono affatto casi unici. Per indicare l'ubiquità di tali processi, di seguito si esaminerà brevemente qualche altro esempio.

Altri esempi di separazione concettuale

Il film *La carica dei 101* del 1996 è stato girato, come *Babe*, con attori in carne ed ossa. I cani sono cani veri, ma poiché questi personaggi appartengono già alla categoria animale “pet”, il pupazzetto del *fast-food* non deve fare niente per distinguere l’animale-giocattolo dall’animale-cibo. Quindi la formula degli animali “copia” di quelli filmici è in questo caso stata seguita fedelmente, come è avvenuto per *Il re leone*. Nonostante i pupazzetti non assomiglino molto a veri cani dalmata, essi sono resi in maniera anatomicamente più precisa di quella degli animali da reddito della serie di *Babe* e ricordano vivamente la loro rappresentazione nel cartone animato originale. Viceversa, il lungometraggio *Galline in fuga* sembra condividere il sovvertimento della distinzione concettuale presente in *Babe*. La storia è quella di alcune galline in fuga dall’allevamento per evitare di essere uccise e trasformate in cibo. Nel film sono rappresentate da figurine di plastilina animate che non hanno una grande somiglianza con le galline vere (il che contribuisce a mantenere la distanza dall’animale d’allevamento mangiato al *fast food*, oltre che la sua invisibilità); la narrazione è però molto forte, incentrata com’è su galline che riescono a sfuggire ad un destino alimentare. In questo caso l’invisibilità dell’animale-cibo nella confezione del *fast food* è mantenuta riducendo la visibilità dell’animale-giocattolo. I gadget delle galline in fuga, in netto contrasto con i peluche di *Babe*, sono dei pupazzetti piuttosto sofisticati che, collezionati, si possono assemblare in un aeroplanino. Montate insieme, le galline si trasformano letteralmente in una macchina: così, limitando l’enfasi sulla propria animalità, il giocattolo evita di aumentare la visibilità dell’animale-cibo.

Questi processi possono sembrare azzardati, ma difendono tanto strenuamente l’invisibilità della carne da permettersi addirittura inopportuni giochi di parole nelle pubblicità:

«*Galline in fuga* è un film innovativo e spiritoso che piacerà ai clienti di *Burger King* di ogni età», così Richard Taylor, vice-presidente del marketing di *Burger King*...

Galline in fuga racconta di un gruppo di galline detenute nella Fattoria delle Uova di Tweedy, dove se una gallina non depone l’ovetto a colazione, corre

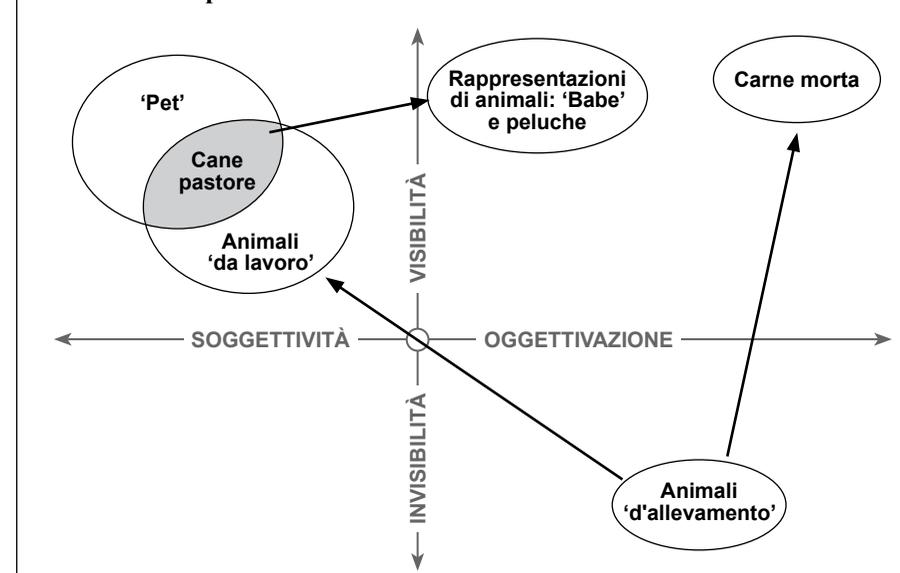
il rischio di trovarsi servita in tavola per cena. Ma Ginger e compagne sono determinate ad evadere prima di andare incontro ad un destino... “spiumato”! Non c’è un istante da perdere quando l’avidua proprietaria della fattoria, la signora Tweedy, trova la sua “gallina dalle uova d’oro”: cioè quando pensa di trasformarle tutte in polpette di pollo (Estratto dal comunicato stampa di *Burger King* per i gadget di *Galline in fuga*).

Conclusioni

In questo saggio, abbiamo analizzato la distanza concettuale tra gli animali, i personaggi non umani di opere di *fiction* e la doppia presenza degli animali in alcuni prodotti destinati ai bambini (giocattoli e cibo) – e come tale distanza sia mantenuta e perpetuata in questi prodotti alimentari.

In definitiva, ciò che il posizionamento di questi animali e personaggi (Figura 1) mostra è un percorso concettuale, attraverso la narrazione delle opere di *fiction*, dall’animale al giocattolo promozionale. Come illustrato in Figura 3, il giocattolo e la carne hanno posizioni vicine, tendendo entrambi verso la visibilità e l’oggettivazione. Entrambi inoltre iniziano il percorso dal medesimo punto: il maialino allevato come cibo. Tuttavia

Figura 3: Il percorso concettuale che separa i maiali d'allevamento, da Babe e dai prodotti alimentari



la distanza del *percorso* tra la carne e il giocattolo si allunga e la distanza concettuale che riporta dal giocattolo alla carne non solo è lunga, ma si muove anche nella direzione opposta rispetto allo svolgimento della narrazione. Il maialino allevato per la carne diventa il cane da pastore, che è sia animale da lavoro che animale da compagnia, e questo diventa il personaggio “Babe”, che si trasforma nel nostro gadget-giocattolo. Tale percorso permette al consumatore di “apprezzare” ognuno dei due animali-oggetto che trova nella scatola-pranzo del *fast food* senza collegarli concettualmente, contribuendo in tal modo alla socializzazione del bambino entro i “normali” paradigmi mangiare/proteggere delle relazioni tra umani e animali.

Abbiamo esplorato alcune delle modalità, elusive e insidiose, che nell’infanzia trasmettono con forza messaggi circa le relazioni culturalmente appropriate da intrattenere con i non umani. Questo processo si estende ad ogni aspetto della loro vita, per cui dobbiamo averne consapevolezza e riflettere sui messaggi morali che i nostri comportamenti alimentari trasmettono ai nostri figli: «Animali infestanti da uccidere, cibo da mangiare, *pet* da amare, sono differenziati per il bambino in crescita»³³. Mentre ci siamo concentrati su una varietà relativamente limitata di processi interconnessi riguardanti alcuni prodotti alimentari che sono mirati ai giovanissimi clienti dei *fast food* e che si rifanno alla tradizione letteraria, in questo saggio abbiamo anche introdotto uno schema per il posizionamento discorsivo degli animali. Tale schema è valido ben oltre il campo qui considerato e ci permette di riflettere sui vari posizionamenti socialmente differenziati degli animali e su come questi siano appresi e riprodotti culturalmente.

Traduzione dall’inglese di Michela Pezzarini.

33 Margaret Mead, cit. in G. Melson, *Why the Wild Things Are*, cit., p. 185.

Eleonora Adorni

Il tradimento degli animali Immaginari umani e corporeità animale nell’esposizione museale di esseri viventi

L’uomo? L’uomo è un collezionista. (D. Pennac)¹

Breve premessa: un resoconto etnografico in un museo del vivente

Il tradimento degli animali. Così potremmo declinare, ai fini di quanto si sosterrà nelle prossime pagine, il titolo del celebre dipinto di René Magritte *La trahison des images* dove, nel cortocircuito percettivo che un’immagine (una pipa) e la sua didascalia (*ceci n’est pas une pipe*) inaugurano, si genera un problema ontologico di vasta portata che potrebbe essere riassunto dal seguente quesito: che relazione sussiste tra oggetto (o, come vedremo nel nostro caso, soggetto) esposto e la sua rappresentazione?

Sarà questa la domanda cardine attorno alla quale ruoteranno le mie riflessioni circa la problematicità di natura etica che luoghi come acquari e zoo – veri e propri musei del vivente – hanno insite nella propria ragione d’essere: esporre una vita, spesso esotica e misteriosa, per farla conoscere a un vasto pubblico tramite la logica primigenia che associa il vedere al sapere (per cui vedere è sapere).

Calando l’asserzione magrittiana nel nostro contesto, un acquario contemporaneo presso il quale ho svolto una ricerca sul campo², cercherò di dipanare quale relazione intercorre tra gli immaginari e i repertori culturali che un animale esposto genera e riverbera all’interno del suo osservatore e dell’animale stesso, inteso come soggettività/individualità carnale rapita dal suo habitat naturale per essere posta in un altrove sintetico che non ha più nessun riferimento con il proprio luogo di origine.

A partire dal materiale accumulato in quella ricerca allargherò

1 Daniel Pennac, *L’occhio del lupo*, trad. it. di D. Ziliotto, Salani Editore, Milano 1993, p. 31.

2 Si tratta della mia ricerca per la stesura della tesi di Laurea Magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia. Colgo qui l’occasione per ringraziare le mie relatrici Sabrina Tonutti e Roberta Bonetti. Molto devo, in particolare, a Sabrina Tonutti che mi ha trasmesso la passione per un’antropologia non antropocentrica.

successivamente il raggio della riflessione all'analisi delle ragioni che portano a decretare come non moralmente sostenibili le pratiche di esposizione di esseri viventi – qualsivoglia siano i fini dichiarati dalle strutture che pongono in essere tali tipi di rappresentazioni – sondando il pensiero di vari autori all'interno del panorama degli *Human-Animal Studies*. Proverò infine a concludere presentando un esempio atipico, ma molto significativo a mio avviso, di rappresentazione animale contemporanea, il *Monterey Bay Aquarium* (California), che permetterà di aprire alcuni possibili sentieri di riflessione circa il futuro di tali esposizioni.

L'occhio panottico: la non reciprocità della visione

In un acquario, come in uno zoo (ma potremmo allargare tale considerazione ad altri contesti di cattività animale a fini espositivi come i circhi, i delfinari, ecc.), la forma di contatto tra il pubblico e gli animali esposti è di natura esclusivamente visiva. L'ingaggio dell'occhio del visitatore è ciò che tali strutture richiedono per la riuscita della performance che sono in grado di promettere: poter osservare comodamente, e magari da punti di vista suggestivi e catalizzatori di forti risposte emotive, sia animali ben noti, ma tuttavia non facilmente visibili in natura, come la foca o il delfino, che animali poco noti se non addirittura sconosciuti. In un acquario-Arca di Noè³ è infatti possibile, in un tour di poco più di un'ora, poter toccare i cinque continenti osservando una moltitudine di specie animali. L'occhio del visitatore diviene quindi lo strumento tramite il quale è possibile fruire della vastità enciclopedica di vita che l'acquario mette a disposizione e, nel medesimo momento, esso struttura il modo stesso in cui gli animali vengono da questi percepiti. Per i geografi culturali Alan Beardsworth e Alan Bryman⁴, in tali contesti, nel particolare modo di osservare gli animali da parte del pubblico si ha un'intersezione tra «*tourist gaze*» e «*zoological gaze*». Il concetto di «sguardo turistico» viene ripreso

3 L'analogia tra l'opera collezionistica presente in zoo e acquari e l'Arca di Noè è presente in Ralph R. Acampora, «Extinction by Exhibition: Looking at and in the Zoo», in «Human Ecology Review», vol. 5, n. 1, 1998, pp. 1-4.

4 Alan Beardsworth, Alan Bryman, «The Wild Animal in Late Modernity: the Case of the Disneyization of Zoos», in «Tourist Studies», n. 1, 2008, pp. 83-104.

da John Urry⁵, che utilizza tale espressione per sottolineare il potere rappresentativo dello sguardo nelle nuove forme di turismo prodotte dalla globalizzazione, ossia da un turismo collettivo, che si sposta per il piacere di visitare luoghi nuovi e che lo fa in gruppo.

In effetti, come ho potuto notare fin dai primi giorni della ricerca, all'acquario non si vedono visitatori solitari o comunque sono un'eccezione: «Nella maggior parte dei casi, le persone visitano lo zoo con la propria famiglia o in gruppo, solo molto raramente da soli»⁶. Il recarsi allo zoo e all'acquario sembra essere un'esperienza da condividere e soprattutto un'esperienza intergenerazionale poiché «se i musei e le gallerie d'arte sono istituzioni fruite da adulti, ciò non accade per gli zoo»⁷.

In strutture che espongono animali, convive assieme allo «sguardo turistico» quello che Adrian Franklin chiama «sguardo zoologico»⁸. Il modo in cui noi osserviamo gli animali, afferma l'autore, è cambiato radicalmente con la modernità che ha reso difficile l'accesso, nel congestionato tessuto urbano, a un'esperienza d'incontro concreta. Lo zoo e l'acquario, in tale ottica, sono divenuti luoghi eletti per antonomasia all'osservazione di una precisa idea di animale: quella associata al mondo selvaggio e non addomesticato dall'uomo⁹. Tale sguardo è già caricato a priori da immaginari animali – per cui lo squalo viene generalmente percepito come animale temibile mentre il delfino come «permeato d'amore»¹⁰ – che rappresentano il frutto di quei repertori culturali che circolano nei media (nei documentari, nei film, nei cartoni animali, ecc.) e nel senso comune condiviso. Esso è quindi uno sguardo mediato dalla cultura propria di un

5 John Urry, *The Tourist Gaze*, Sage Publication, Londra 2002.

6 Bob Mullan e Garry Marvin, *Zoo Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1999, p. 132.

7 *Ibidem*.

8 Adrian Franklin, *Animals and Modern Cultures. A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, Sage Publication, Londra 1999.

9 È qui necessaria una precisazione per quanto riguarda l'esposizione degli animali esotici e selvatici. Se tali animali rappresentano le vere *guest star* di molte strutture contemporanee, dobbiamo esplicitare come l'eclissi che altri animali «reali» (da cortile, da fatica, ecc.) hanno subito nel processo di industrializzazione abbia portato anche specie domestiche a essere esposte in appositi contesti proprio perché non più facilmente visibili nella vita quotidiana. Possiamo quindi osservare come l'etichetta «animale da esposizione» sia in realtà più una costruzione storicamente definita entro cui progressivamente si stanno inserendo specie che fino a qualche decennio fa era impensabile definire come tali.

10 Veronique Servais, «Construire l'esprit du dauphin», in «Terrain», n. 34, 2004, pp. 55-72.

L'altitudine delle pinne può dipendere dalla temperatura dell'acqua. In acque più calde, le pinne sono più corte, mentre in acque più fredde sono più lunghe. Questo perché le pinne più corte permettono al delfino di muoversi più facilmente in acque calde, mentre le pinne più lunghe gli permettono di muoversi più facilmente in acque fredde.

Quando nasce a due anni dopo la madre, il delfino è ancora molto piccolo. Inizialmente, si nutre solo di latte materno. Dopo circa un anno, il piccolo delfino inizia a mangiare anche altri cibi, come il pesce. La madre continua a nutrirlo con il latte materno fino a circa due anni di età.



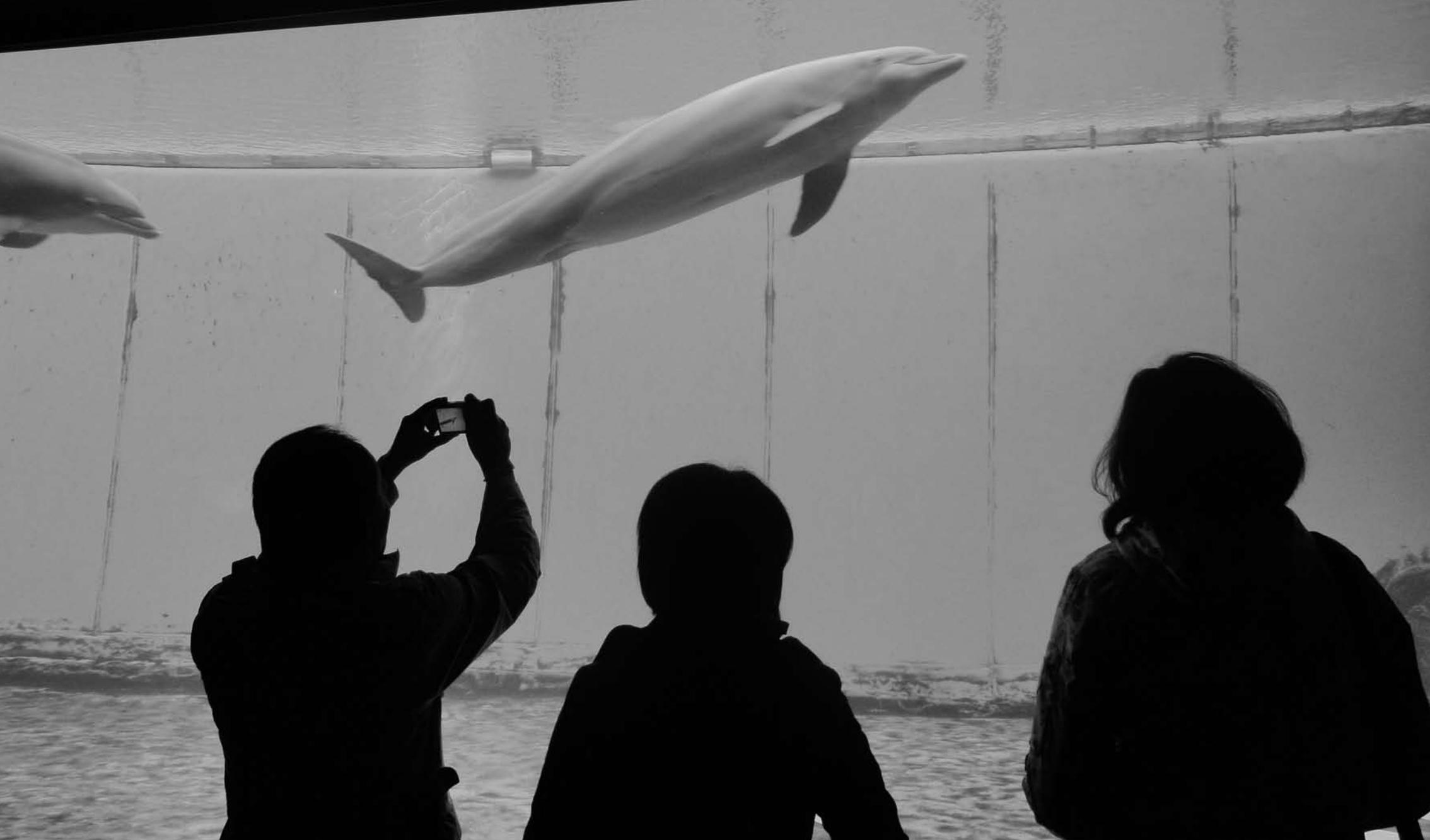
La particolare composizione del latte del delfino consente un crescita veloce e la formazione della grovina di grasso per proteggere dal freddo. Inoltre, la sua particolare composizione gli permette di sopravvivere in acque fredde.

La particolare composizione del latte del delfino consente un crescita veloce e la formazione della grovina di grasso per proteggere dal freddo. Inoltre, la sua particolare composizione gli permette di sopravvivere in acque fredde.

I DELFINI

The Dolphins

TURSOIPE
Tursiopo formosus
Delfinaceo delfino



determinato gruppo sociale, ma è anche uno sguardo che affonda le sue ragioni generative in uno stratificato *milieu* storico¹¹, poiché come afferma sempre Franklin «lo “sguardo zoologico” non è solamente un prodotto socio-culturale, ma è anche storicamente determinato»¹².

Si tratta di un occhio, quello del visitatore, che credo sia proficuo definire “panottico” in quanto entrando nella struttura spaziale dell’acquario, esso diviene mezzo scrutatore che tutto osserva e che non viene a sua volta visto dai soggetti osservati. Utile, per avvalorare tale teoria della visione-non visione, è richiamare la struttura della grande *ménagerie* di Versailles edificata nel 1665 da Luigi XIV affinché il monarca, al centro del grande giardino, potesse godere comodamente della vista degli animali che erano distribuiti a raggiera nei vari serragli¹³. Tale particolare struttura, afferma Michel Foucault¹⁴, ha influenzato il concetto di *Panopticon* di Jeremy Bentham, modello esplicativo che il filosofo francese fa a sua volta proprio per illustrare le modalità tramite cui il potere agisce in particolari istituzioni (prigioni, ospedali, istituzioni scolastiche, ecc.) facendo leva sulla dialettica tra vedere e non essere visto. L’occhio panottico è un occhio anonimo che tutto scruta attuando una visione asimmetrica che crea distanza tra sé e il soggetto della visione, che inevitabilmente viene reificato. Foucault eleggeva il controllo panottico a meccanismo di controllo indiretto e quindi fondamento di un potere ancora più efficace poiché capace di «indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura

11 Esula dal tema analizzato in queste pagine ripercorrere le radici storico-culturali che sono alla base dell’esposizione animale contemporanea. Possiamo comunque rintracciare alcune coordinate interpretative che hanno accompagnato tale pratica: 1) fin dall’antichità l’esposizione di animali esotici è stata legata a doppio filo con dinamiche di potere: gli animali, al pari di ebano, avorio e altri oggetti preziosi, venivano scambiati all’interno dei circuiti commerciali in modo da accrescere il potere di chi li possedeva; 2) gli animali hanno funto, con le loro corporeità, da contraltare concreto tramite cui pensare l’alterità. Basti ricordare come nei circhi itineranti europei e nord-americani dell’Ottocento e di inizio Novecento, come nelle grandi Esposizioni Universali, gli animali esotici venivano esposti accanto a *freak* e a “forme di umanità selvatiche” spesso sconosciute, con le quali, per l’occhio dell’osservatore e dell’espositore (impresari, mercanti, collezionisti di rarità, naturalisti, antropologi, ecc.), condividevano una certa “aria di famiglia” che potremmo identificare nel concetto di “animale privo di cultura”.

12 A. Franklin, *Animals and Modern Cultures*, cit., p. 69.

13 Robert Hoage e William Deiss (a cura di), *New Wolds, New Animals. From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

14 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.

il funzionamento automatico del potere»¹⁵.

Applicare il concetto di panottismo in una struttura come l’acquario permette di descrivere efficacemente un atto della visione, quello che il pubblico attua verso gli animali, che risulta distanziante e oggettivante. Sguardo, quello tra uomo e animale, che in queste strutture non è mai destinato a incontrarsi poiché come afferma John Berger in un classico testo sull’argomento: «In uno zoo, il visitatore non incontrerà mai lo sguardo di un animale. Al massimo quello sguardo fa un guizzo e passa oltre»¹⁶.

Il filosofo americano Ralph Acampora, inserendosi in quest’asse di critica foucaultiana, trasla anch’egli il concetto di *Panopticon* nel contesto degli zoo coniando il neologismo *Zoöpticon*¹⁷. All’interno di tale meccanismo, la sovraesposizione degli animali porta, per l’autore, a una loro paradossale scomparsa: gli animali sovraesposti alla presenza umana si “desensibilizzano” alla stessa, abdicando ai loro comportamenti specie-specifici come lo stare in allerta. Nel loro apparire placidi invece che istintivamente guardinghi, Acampora rintraccia l’impossibilità di venire realmente in contatto con gli animali (sovra)esposti in una prospettiva fenomenologicamente aperta poiché «l’obiettivo principale degli zoo “naturalistici” è di far sì che gli animali ignorino i loro spettatori umani»¹⁸.

Che tipo di incontro uomo-animale prende allora corpo in strutture come gli zoo e gli acquari? Una zooscopia homo-centrica che vede nel consumo percettivo animale la propria matrice costitutiva. Gli animali esposti sono reificati dal visitatore a *specimen*, modelli chiamati a rappresentare il più fedelmente possibile una determinata specie. Questa deve inoltre apparire inserita in un habitat ben preciso, e, al suo interno, ogni esemplare appare intercambiabile con un altro della medesima specie senza sortire cambiamento alcuno al fine della rappresentazione. Al visitatore non interessa se lo squalo esposto sia un individuo piuttosto che un altro (a parte, come vedremo, nel caso di enfaticizzazione di un “personaggio” particolare, come è

15 *Ibidem*, p. 219.

16 John Berger, *Perché guardiamo gli animali*, in *Sul Guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Mondadori, Milano 2009, p. 28.

17 R. R. Acampora, *Zoöpticon. Inserting the Side of Live Animals Infotainment*, in Michael T. Carroll e Eddie Tafoya (a cura di), *Phenomenological Approaches to Popular Culture*, University Popular Press, Bowling Green State 2000, pp. 151-162.

18 *Id.*, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», in «Society & Animals», vol.13, n.1, 2005, p. 69.

avvenuto per l'orso Knut o per il polpo Paul); egli vuole vedere lo "squalo" nell'accezione derridiana del termine¹⁹.

L'occhio panottico del visitatore, la cui distanza dal soggetto della visione non è destinata a colmarsi, prova inoltre particolare soddisfazione nel cogliere determinate situazioni. Si tratta quindi di occhio *voyeuristico*, sedotto e attratto dall'animale che mangia, che copula, che gioca o che partorisce, da tutti quei momenti di vita animale che sono intimi ma che, nel contesto dell'acquario si possono facilmente osservare, con la certezza di non esser visti, come se si trattasse della famosa porta di Marcel Duchamp in *Étant donnés*, dagli acrilici che diventano "spioncini" sui quali posare l'occhio.

Voyeurismi, pornografia e punti di vista vacanti

Il filosofo Joel Rudinow²⁰ compie una mossa ardita nell'estendere il concetto di *voyeurismo* – condizione psichica di chi prova piacere erotico a spiare persone nude o seminude – a ogni atto in cui una rappresentazione viene consumata da parte di uno spettatore:

Il *voyeur* ricerca uno spettacolo che altro non è che la rivelazione dell'oggetto del suo interesse, qualcosa o qualcuno che dovrebbe essere svelato alla sua ispezione o contemplazione; in tale atto, nessuna apertura o rivelazione reciproca è concessa²¹.

È in questa unidirezionalità dello sguardo umano verso l'animale, da cui l'animale carnale è paradossalmente escluso, che dobbiamo leggere l'interpretazione di Rudinow calandola nel contesto dell'acquario. Gli animali esposti non possono essere toccati, non si può intraprendere con loro nessuna relazione di scambio, possono solo essere guardati in una pratica *voyeuristica* e oggettivante che Rudinow paragona a un atto di aggressione e di invasione. In questa prospettiva, sempre Acampora, propone

19 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2008.

20 Joel Rudinow, «Representation, Voyeurism, and the Vacant Point of View», in «Philosophy and Literature», vol. 3, n. 2, 1979, pp.173-186.

21 *Ibidem*, p. 176.

un'analogia tra zoo e pornografia²², associazione che il filosofo ritiene particolarmente feconda in quanto gli animali che lo zoo propone sono

specimen e come tali sono ritenuti rappresentativi delle loro specie, in particolare di quelle selvatiche ed esotiche, proprio come la pornografia non è una rappresentazione reale della vita degli individui, ma piuttosto un insieme di stereotipi graficamente sedimentati (la ninfa, la seduttrice, la prostituta) dell'erotico o della concupiscenza in generale²³.

La fruizione degli animali in zoo e acquari è inoltre fugace, rapsodica, quasi compulsiva, una relazione destinata a non consumarsi carnalmente come avviene con la pornografia. Suggestivo, sempre sotto questa luce interpretativa, è riprendere quanto affermato da Berger quando tratta la differenza tra "essere nudi" ed "essere spogliati" nel campo dell'arte come nella pornografia:

Essere spogliati è essere se stessi. Essere nudi è essere visti spogliati e, tuttavia, non essere riconosciuti per se stessi. Per diventare un nudo, il corpo spogliato deve essere visto come un oggetto. (La vista del corpo nudo come oggetto ne stimola l'uso come oggetto). Lo spogliarsi è rivelazione del sé. La nudità è esibizione. Essere spogliati è essere senza maschere²⁴.

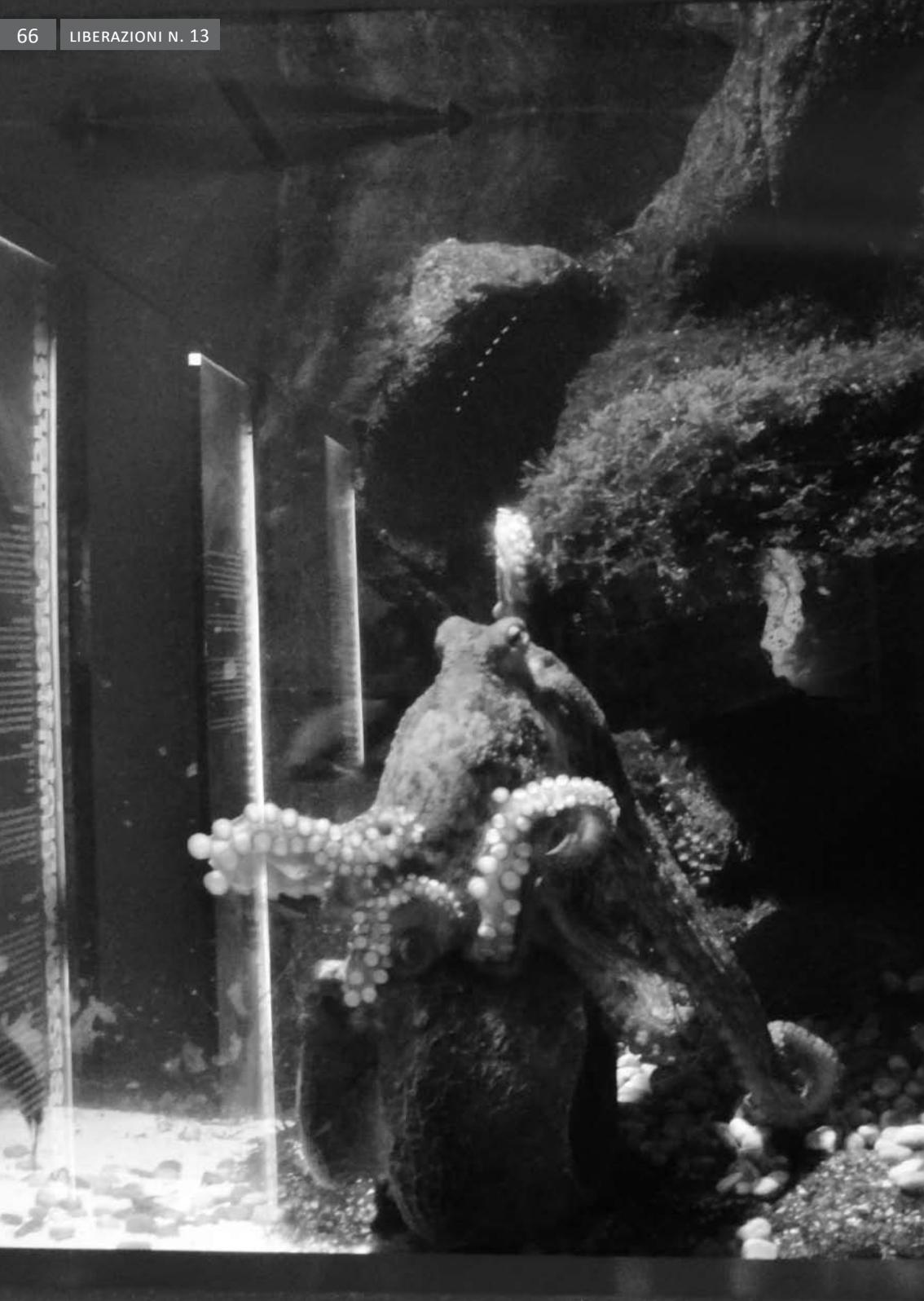
È nel volere vedere un altro spogliato, che nel nostro caso è costituito da un animale selvatico mostrato, che si appaga un bisogno di natura prettamente *voyeuristica*. Berger fornisce come motivazione psichica alla base di tale atto il bisogno di provare sollievo nel vedere che la persona spogliata è portatrice, in fondo, del medesimo corpo dello scrutatore. Osservare nel nostro caso gli animali, ci porta a vedere esseri viventi che, sotto taluni aspetti ci assomigliano ma che, nel medesimo momento, sanno appalesarsi ai nostri occhi anche come alterità profondamente diverse da noi²⁵. Seguendo questo suggestivo paragone dell'esser nudi/spogliati possiamo ritenere plausibile che nel guardare un animale esposto (denudato

22 R. R. Acampora, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», cit., pp. 72-78.

23 *Ibidem*, p. 72.

24 J. Berger, *Questione di sguardi*, trad. it. di M. Nadotti, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 56.

25 In tal senso, i due peni dello squalo maschio – simbolo antropocentrico di una sessualità alla doppia potenza e che all'acquario riscuotevano molti commenti da parte del pubblico – ne sono un'emblematica rappresentazione.



della sua intima dimensione) al nostro occhio venga dato un sollievo più generalizzato e capace di confermare le caratteristiche della specie *Homo* che si radica, così facendo, nella sua realtà solipsistica.

Vanno ora in onda animali grandi e pericolosi

«La cattività è mostrata su un display»²⁶; vi è perciò una sovraesposizione di immagini animali che può essere paragonata a quella che si attua sugli schermi televisivi. Se paragoniamo le vasche dell'acquario a degli schermi, vediamo che ognuna di queste è sintonizzata su un ben preciso canale: il mondo tropicale, l'habitat antartico, il fiume dell'Amazzonia. Ecco come tale aspetto traspare dalle parole di un mio interlocutore, un espositore della struttura:

Penso che la maggior parte dei visitatori passa e va. Si pongono davanti alla vasca come si pongono davanti alla televisione, pretenderebbero quasi di cambiare canale e dire: «Adesso questi pesci li ho visti, quand'è che cambia pesce?». Da questo punto di vista c'è un consumo che non è compatibile, con quello che è l'oggetto, il soggetto più che altro... come le vasche "d'angolo" che solo perché sono vicine a quella dei delfini o a quella degli squali non vengono notate... è forse questo il loro difetto. Cioè difetto, chiamiamolo così! La media del pubblico è questa e non credo ci sia niente di più e niente di meno che uno spaccato delle società²⁷.

Il punto di vista dello spettatore lo possiamo intendere quindi, anche come vacante nel senso di mobile e selettivo. Esso decide dove posarsi e in questa selezione opera un processo di significazione degli spazi che attraversa. Quelle vasche, definite dal mio interlocutore come «d'angolo» costituiscono zone d'ombra che l'"occhio di buie" attivato dal visitatore non illumina sufficientemente. Lì sono esposti i pesci piccoli, quelli poco noti o dai colori opachi, che il pubblico si osserva ma che poi oltrepassa per andare a soffermarsi su quelle vasche che contengono gli animali grossi, conosciuti, gli animali *guest star* della struttura poiché, come afferma

26 R. R. Acampora, «Zoos and Eyes: Contesting Captivity and Seeking Successor Practices», cit., p. 77.

27 I. B., intervista del 19 novembre 2011.

un altro espositore da me intervistato:

Più una cosa che mostri al pubblico è grande e più piace! Al nudibranco di 2 cm, che è una cosa “pazzesca” per chi ci lavora e se riesci a riprodurlo, il pubblico ci dà solo un’occhiatina [...] poi passa oltre... e magari si ferma davanti al pacu, che è un pesce di acqua dolce, banale, ma che è mezzo metro, bello grosso, con il muso cattivo e probabilmente piace di più!²⁸

Il punto di vista *voyeuristico* del visitatore viene ulteriormente appagato nell’osservare animali di grandi dimensioni, quelli che teoricamente potrebbero essere pericolosi nei confronti dell’uomo (perché anche la pericolosità di un animale è percepita all’acquario come homo-relativa) e nell’osservarli in particolari momenti della giornata, ad esempio quando mangiano. Per quanto riguarda le dimensioni degli animali, esse sono un elemento centrale nel determinare l’*appeal* che essi suscitano nel pubblico. E i questionari consegnati confermano tale visione, mettendo squali e delfini ai primi due posti tra gli animali che il pubblico ha gradito maggiormente osservare durante la sua visita.

Paradossalmente tra gli animali che hanno deluso maggiormente il pubblico compaiono gli stessi squali (nell’ibrida veste di animale *guest star*/deludente) e i caimani. Come motivazione viene addotta la loro dimensione ridotta. Un visitatore ha scritto: «Mi hanno deluso gli squali. Gli esemplari sono cuccioli, così non si è potuto avere un’idea di questo rinomato squalo»²⁹. Stessa motivazione è stata richiamata per i caimani che la didascalia a fianco della vasca identificava come caimani nani di Cuvier, specie di rettile dalle piccole dimensioni, ma che il pubblico, nella maggior parte dei casi, riteneva essere troppo piccola per rappresentare “degnamente” il caimano.

Riprendendo ancora una volta Berger e la sua associazione tra la visione di un corpo nudo e la sensazione di sollievo che ne scaturisce, nel nostro caso possiamo affermare che attraverso uno sguardo *voyeuristico*

28 R. C., intervista del 25 novembre 2011.

29 Le risposte del pubblico che seguiranno mi sono state fornite dai visitatori che volontariamente si fermavano alla fine del percorso espositivo per compilare il questionario che avevo preparato per sondare quali fossero le impressioni circa gli animali esposti che la visita appena conclusa aveva suscitato in loro. In particolare, le risposte circa le dimensioni degli animali sono emerse dalle domande: 1) Qual è l’animale che le è piaciuto maggiormente osservare perché? e 2) Quale animale l’ha delusa di più in termini di aspettative e perché?

l’uomo cerca di misurare, per mezzo di proporzioni e metri antropocentrici, la sua grandezza/piccolezza in relazione a un grande animale fruito in tutta comodità. Lo squalo è percepito sia come un animale grande che come un animale potenzialmente pericoloso³⁰ e questo fa sì che esso sia doppiamente attraente dal punto di vista selettivo del visitatore. Di particolare richiamo, inoltre, è il momento in cui tali animali vengono nutriti dal personale della struttura. È senz’altro percepito dal pubblico nei termini di un vero e proprio spettacolo vedere mangiare gli squali, anche se questo non prevede, ad esempio, l’attuazione di nessuna tecnica di caccia da parte degli animali stessi, come invece, avverrebbe in natura. Nei contesti di cattività, l’atto del mangiare avviene per mano umana (o tramite suoi prolungamenti artificiali) che somministra parti di pesce congelato che all’animale non resta che afferrare, mostrando però – nell’atto di spalancare le fauci – i proverbiali denti. «Per le persone che vengono qui, guardare gli animali quando mangiano è uno show più che vedere la loro bellezza»³¹, afferma uno degli espositori intervistato, parlando di cosa, a suo dire, il pubblico osservava maggiormente durante la visita.

Osservare gli animali mangiare, e in particolare animali dalla nomea assodata di predatori voraci, è allora anch’esso ascrivibile a quella pratica *voyeuristica* di cui si è detto. Randy Malamud³² a tal proposito afferma: «Una delle attività più popolari allo zoo è il momento in cui gli animali mangiano»³³ e motiva tale popolarità affermando che «in maniera molto viscerale, le persone sono sempre state inclini a giudicare i vari animali da cosa e come mangiano»³⁴. Ci riallacciamo così al discorso più generale

30 Interessante, a tal proposito, è notare la discrasia che vige in acquario tra gli immaginari del pubblico e quelli degli espositori in materia di squali. «Stamattina ti ho vista immersa nella vasca degli squali per le operazioni di pulizia. Che sensazioni provi quando ti immergi con loro?», chiesi a C. B., espositrice delle vasche mediterranee e lei rispose così: «Paura no, però rispetto perché quella è casa loro. Paura ce l’avevo quando mi immergevo con i delfini, perché loro venivano, cercavano un contatto, mi picchiavano e io non potevo muovere un dito contro di loro». Intervista del 17 novembre 2011. Quello che è emerso, nella maggioranza dei casi, è che le persone che hanno un rapporto quotidiano “di contatto” con gli animali temono più il delfino, che il pubblico invece associa a un’idea di bontà e di giocosità, piuttosto che gli squali che, se non disturbati, in acquario come in natura, non aggrediscono l’uomo.

31 L. P., intervista del 20 novembre 2011.

32 Randy Malamud, *Reading Zoos. Representations of Animals and Captivity*, University Press, New York 1998. Dello stesso autore cfr. anche *An Introduction to Animals in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Londra 2012.

33 R. Malamud, *Reading Zoos*, cit., p. 231.

34 *Ibidem*.

che sembra sorreggere la pratica espositiva di esseri viventi. Animali da cui ci sentiamo fortemente attratti poiché ci forniscono un contraltare di alterità tramite cui pensare – in quel gioco di specchi e riflessioni che è il processo antropo-poietico – la nostra stessa sessualità, il nostro modo di mangiare, le nostre dimensioni e la nostra aggressività/docilità.

Zoomorfismi: animale e/è libertà

Se pensare gli animali attraverso categorie umane è un fenomeno comune definito antropomorfismo (processo compreso nella più ampia categoria della zoopoiesi), meno comune e di meno facile delineazione è il fenomeno speculare, ovvero lo zoomorfismo, che possiamo comunque definire genericamente come l'attribuzione di caratteristiche e forme animali alla specie umana. Ho cercato di sondare tale proiezione umana nei confronti degli animali, attraverso il quesito finale dei questionari proposti al pubblico con la domanda «Se fossi un animale, quale saresti e perché?».

«Sarei un delfino, ma non bastano certo due righe per spiegare il perché!» ha scritto un visitatore dopo aver meditato qualche minuto guardando un punto imprecisato del foglio che aveva sottomano; e un altro: «Domanda bella e interessante che meriterebbe più tempo per rispondere, credo comunque che sarei una balena per il profondo rispetto che nutro verso questo grande mammifero». Altri visitatori hanno preferito non rispondere, alcuni anche dopo aver meditato per un tempo sufficiente a scatenare le lamentele da parte del gruppo turistico di cui facevano parte; una ragazza invece mi ha ammonito con dolcezza: «Secondo me hai posto male la domanda, credo che ci sono animali che ci sentiamo di essere e animali che vorremmo essere!» e ha così successivamente risposto: «Sono un cane fedele, sociale, da branco, protettivo, mentre vorrei essere una balena grande, tranquilla, solitaria, ma che può “chiamare” e ritornare tra i suoi simili; vorrei essere inoltre una medusa poiché sembra che nulla la disturbi».

Vediamo ora i principali animali che il pubblico di passaggio nella struttura vorrebbe essere facendoli seguire da alcune motivazioni. Segnati forse dalla visita appena conclusa, la maggioranza del campione avrebbe voluto essere un delfino «perché in assoluto mi ispira un senso di libertà», «perché è intelligente e spontaneo», «perché vorrei essere intelligente

come lui», perché è «intelligente, giocoso, socievole, libero!» e, inoltre, «per viaggiare tutto il mondo e visitare posti sconosciuti». Per finire un bambino ha scritto: «Per nuotare nel mare blu».

Molti visitatori vorrebbero essere un uccello, in modo particolare un'aquila, per «viaggiare libera per il mondo», «per la capacità di volare liberamente», «per vivere in zone poco inquinate dove l'essere umano non ha ancora snaturato troppo l'ambiente» e, per finire, «per volare libera al di sopra del mondo senza pensieri e problemi». C'è chi vorrebbe essere una foca per «nuotare liberamente, volteggiare e perché mi danno un senso di libertà», «perché è dolce e affettuosa e allo stesso tempo socievole e simpatica». Poi a seguire vengono nominati gli animali più vicini, empaticamente, all'uomo, i *pet* che sono associati all'idea di fedeltà.

Ciò che emerge da tali risposte, nonostante siano coincise e poco argomentate, è senza dubbio l'idea diffusa di animale libero: l'uomo (o almeno il pubblico da me considerato) sembra “invidiare” al mondo animale la libertà e la capacità di muoversi attraversando ambienti a noi inaccessibili. Ciò sembra paradossale se pensiamo all'umano come detentore del libero arbitrio, che si è storicamente rappresentato come l'animale razionale (e libero) per eccellenza. Tale constatazione è stata per me fonte di interrogativi in quanto quello stesso pubblico aveva appena concluso una visita in un acquario: luogo in cui animali e libertà costituiscono due domini oppostivi che si escludono a vicenda. Perché, mi sono allora chiesta, vi è questa profonda discrasia? Che cosa vede il pubblico negli animali esposti? Per semplice logica se un animale è tale in quanto libero (e in quest'ottica la libertà diviene elemento centrale per definire l'ontologia stessa dell'essere-animale) gli animali esposti in un acquario cosa/chi sono, visto che non conoscono la libertà?

Sconfessando Magritte: *ceci est un animal*

Sondati gli immaginari che l'esposizione di esseri viventi veicola nel pubblico, passiamo ora a considerare i soggetti della visione. Tornando alla didascalia di Magritte, *ceci n'est pas une pipe*, la formuleremo inizialmente come *ceci n'est pas un animal* concedendoci però il beneficio del dubbio. L'animale esposto in acquario è davvero un animale? L'obiettivo per cui

tale animale è stato posto dietro un acrilico a rappresentare una determinata specie, come influenza e/o modifica la vita stessa di quel preciso essere vivente?

Dovremmo, per affrontare questa domanda, evidenziare quali sono gli elementi che fanno di un animale reale un animale – ossia dotato di “anima” come già l’etimologia latina della parola suggerisce – (o di una pipa reale una pipa), passando poi a osservare quali differenze sussistono tra esso e un animale esposto (o una pipa disegnata).

Ma bisogna prima di tutto considerare che una pipa disegnata rimane una figura che rappresenta – in modo metonimico – un oggetto, un animale esposto invece deve convivere con la doppia identità di rappresentazione e di carnalità. Anche se un visitatore fruisce l’animale sul piano visuale, cogliendone la sua rappresentazione bidimensionale, questo non deve far dimenticare che esso è prima di tutto un’esistenza soggettiva nella quale convivono emotività, aspettative, bisogni, ecc.

Spingendoci quindi oltre l’invito di Magritte, se noi attaccassimo un apipa “vera” (di legno, con una particolare dimensione, una particolare forma) al quadro in considerazione, quali conseguenze avremmo sul piano della percezione? Quella presente nel quadro ora è una pipa reale e forse il tradimento dell’immagine, di cui parla Magritte, non si compirebbe. Ma se dentro un quadro visse un animale?

La questione della rappresentazione in questo caso si complica notevolmente poiché coinvolge prima di tutto il piano etico: una pipa (ma anche una maschera Dogon esposta al museo etnografico) per evidenti motivi non è un animale. L’esempio di Magritte vorrebbe allora sottolineare che, anche in contesti che espongono esseri viventi, la rappresentazione non coincide con l’oggetto rappresentato poiché essa rimane inevitabilmente un tradimento e un suo simulacro. Oltre a Magritte, nel nostro caso, si aggiunge però l’elemento etico, imprescindibile quando si tratta una condizione del vivente che nello zoo o nell’acquario non rispecchia quella “naturale”.

Per iniziare la nostra disamina proporrò l’analisi di due condizioni, l’essere-come-individuo e l’essere-nel-proprio-ambiente, che credo contraddistinguano l’ontologia di un animale “reale”, fornendo così un contraltare dove collocare gli animali esposti.

Dal singolo al molteplice: l’animale per la specie

Gli animali esposti in acquari o zoo assurgono al ruolo di rappresentare al meglio una precisa specie. Singoli animali diventano *specimen* che illustrano con la loro stessa corporeità le caratteristiche peculiari di un piranha rosso o di una foca monaca. Nasce così «il sospetto: le tigri e le zebre possono esistere nello zoo, o qui risiedono solo “tigri” e “zebre”?»³⁵.

Kenneth Shapiro, a tal proposito, parla di “animale in gabbia” («*caging an animal*»)³⁶, non tanto per definire gli animali che vivono in cattività (un leone allo zoo o un pollo in batteria), ma per descrivere metaforicamente la riduzione di una particolare soggettività a un animale generico che avviene in situazioni precise nelle quali tale soggettività è posta a vivere in

un contesto radicalmente impoverito [...]. Quando pensiamo al leone (o al pollo o al ratto) come a un animale in gabbia, abbiamo perso sia l’habitat specie-specifico del leone che il suo comportamento. Che cosa è allora questo se non l’equivalente della perdita dell’animale stesso?³⁷

In precisi contesti, afferma quindi Shapiro, abbiamo un’inevitabile riduzione dell’animale sul piano ontologico che perde così la propria individualità per divenire un’astrazione, una specie.

Questa riduzione è possibile, in modo primario, perché l’animale in zoo e acquari viene astratto dal proprio habitat, elemento imprescindibile per Shapiro ma, come vedremo, non solo, per definire un animale come individuo in quanto legato a una propria nicchia ecologica attraverso una percezione attiva. Osservando un leone in gabbia noi possiamo – per astrazione – immaginarlo nel suo contesto d’appartenenza, ad esempio il *bush* africano, ma, anche operando tale traslazione, continuiamo a vedere, per Shapiro, un’immagine precostituita e stereotipica di mammifero (nello specifico un felino) e, così facendo, riverberiamo un’idea di tale animale «come un essere generico, che non è fonte né di un’individualità né di un

35 R. R. Acampora, *Fenomenologia della compassione. Etica animale e filosofia del corpo*, trad. it. di M. Maurizi e M. Filippi, Sonda, Casale Monferrato 2008, p. 192.

36 Kenneth Shapiro, «The Death of the Animal: Ontological Vulnerability», in «Between the Species», 1989, p. 189.

37 *Ibidem*.

esser vivente appartenente a una precisa specie»³⁸.

Anche Jacques Derrida si è interrogato, negli ultimi anni della sua produzione intellettuale, sul rapporto quotidiano che intessiamo con gli animali e, a tal proposito, anch'egli sottolinea come la generalizzazione del singolo al molteplice sia un tratto costitutivo di tale relazione:

“L'Animale”, come se tutti i viventi non umani potessero essere raggruppati nel senso comune di questo “luogo comune”, l'Animale a prescindere dalle differenze abissali e dai limiti strutturali che separano, nella stessa essenza del loro essere, tutti gli “animali”, nome che quindi conviene mettere tra virgolette. In questo concetto tuttofare, nel vasto campo dell'animale, al singolare generale, nella stretta morsa dell'articolo determinativo (“l'Animale” e non “degli animali”), sarebbero chiusi, come in una foresta vergine, in un parco zoologico, in un territorio di caccia o di pesca, un terreno di allevamento o in un macello, in uno spazio per l'addomesticamento, *tutti i viventi* che l'uomo non riconosce come suoi simili, prossimi o fratelli³⁹.

Nell'uso (nella «morsa stretta») dell'articolo determinativo «il», Derrida individua la natura egemonica e meramente antropocentrica che attuiamo quando riduciamo la vastità delle forme soggettive animali a una categoria, banalizzante e astratta, come quella di “animale”. In luoghi in cui ci si reca per guardare “l'animale”, quello che lì troveremo esposto sarà allora frutto di un tale sguardo assimilatore e omologante. Scrive ancora Acampora:

Forse la creatura definitiva della presentazione naturalizzata è un artefatto di iperrealità somatologica, un'entità discorporata che si reincarna come replicanti più perfetti del suo sé precedente: ciò che i critici postmoderni chiamerebbero il “falso reale” [*real fake*]⁴⁰.

In tale realtà amplificata – l'iperrealità appunto – dove vige un'accelerazione dell'accelerazione, sottolineerebbe il filosofo Peter Sloterdijk⁴¹, la deindividualizzazione animale è una conseguenza logica e necessaria.

38 *Ibidem*, p. 188.

39 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit. p. 73.

40 R. R. Acampora, *Fenomenologia della compassione*, cit., p. 192.

41 Peter Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia della globalizzazione*, trad. it. di B. Agnese, Carocci, Roma 2002.



In una fruizione veloce e compulsiva di tali luoghi, l'animale osservato, rappresenta un'immagine «più reale del reale»⁴², ma che paradossalmente non ha più relazione alcuna con il sé presente in natura. Anche nei casi in cui un'individualità animale venga enfatizzata, tale animale diviene “reale” o rimane quello che Acampora definisce «*real fake*», ossia un falso reale?

Prendiamo l'esempio dell'orso Knut dello zoo di Berlino. La sua breve vita corrisponde al periodo di maggior successo, in termini di visitatori, di tutta la storia di quello zoo. Knut, orsetto rimasto presto orfano e allevato dal guardiano della struttura, divenne in pochissimo tempo una star di fama internazionale. Egli non era solamente un rappresentante degli orsi polari, ma era un orso polare ben preciso, non sostituibile con un altro esemplare della stessa specie. Tuttavia, seguendo Shapiro, Knut rimane un esempio di “animale in gabbia”, condizione resa possibile dato dal suo aver vissuto in un ambiente irrimediabilmente impoverito rispetto a quello rappresentato dal suo habitat naturale. Knut, inoltre, rimane un animale fortemente reificato nell'ampia gamma di *merchandising* a lui dedicata nei vari *gift shop* della struttura.

L'identità che gli animali esposti sono chiamati a vivere in acquari e zoo rimane allora fortemente problematica, intrappolata in un limbo che non li fa esseri né “animali reali” né vere e proprie rappresentazioni: se essi rimangono privi di nome, mere presenze, perdono inevitabilmente la loro individualità, ma anche quando questa è “creata” dall'uomo, come nel caso di Knut, essa rimane uno sterile artefatto.

I singoli animali esposti diventano pertanto espressione sineddottica di una gamma più ampia di elementi caratterizzata da precisi comportamenti (tutti i delfini giocano) e precise caratteristiche (tutti gli squali sono voraci), compromettendo irrimediabilmente la ricchezza dell'esistenza animale che si dà anche nelle soggettività individuali e nelle sue idiosincrasie costitutive. Ma gli animali in zoo e acquari per rappresentare una specie vengono, prima di tutto, estrapolati dal loro ambiente naturale per venire posti in contesti artificiali. Essi abbandonano le loro case, i loro nidi, per ritrovarsi in vasche e recinti di produzione umana.

42 Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Harcourt, San Diego 1986, p. 4.

Nestless: l'animale senza casa

La tematica dell'ambiente e, conseguentemente, della sua ricreazione, è un elemento centrale per argomentare alcuni passaggi che riguardano *in primis* gli animali esposti e, successivamente, ciò che i visitatori di zoo e acquari osservano andando in questi luoghi. Dovremo quindi domandarci: in che rapporto stanno animali e luoghi? Animali esposti e vasche di un acquario?

Martin Heidegger, pensando all'essere umano, affermava che l'abitare è il modo autentico in cui è dato all'uomo di vivere nel mondo⁴³. Abitare un luogo, per il filosofo tedesco, non significa occupare uno spazio fisico (ad esempio, alloggiare in un edificio), ma risulta precedente e necessario a ogni atto di costruzione o di coltivazione di uno spazio⁴⁴: io abito è per il filosofo sinonimo di io sono. Dobbiamo ora chiederci: in quale forma abitano il mondo gli animali?

Uno studioso che ha sicuramente apportato una lettura interessante circa il modo in cui gli animali “abitano” l'ambiente, è stato lo zoologo estone Jakob von Uexküll⁴⁵ che già negli anni trenta del Novecento, cercò di distanziarsi dalla prospettiva riduzionista-meccanicista, allora imperante nelle scienze etologiche, per leggere in termini di percezione soggettiva il modo in cui gli animali si relazionano all'ambiente. La mondanità animale, per Uexküll, deve essere letta in modo separato dall'ambiente così come questo appare a un osservatore umano esterno, perché alla nostra sfera percettiva è preclusa la possibilità di entrare nelle *Umwelten* (gli ambienti soggettivamente percepiti) di altre creature poiché

tutto quello che un soggetto percepisce diventa il suo *mondo percettivo* (*Merkwelt*) e tutto quel che fa diventa il suo *mondo operativo* (*Wirkwelt*). Mondo percettivo e mondo effettivo formano una totalità chiusa: *l'ambiente*⁴⁶.

43 Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Gianni Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1990, pp. 96-108.

44 Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, trad. it. di C. Grasseni e F. Ronzon, Meltemi, Roma 2001, p. 134.

45 Jacob von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, trad. it. di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010.

46 *Ibidem*, p. 39.

Tra coloro i quali hanno fatto propria la lezione di Uexküll c'è l'antropologo Tim Ingold. Nella sua visione ecologica, essere e ambiente non sono due entità separate, oggettivamente analizzabili in quanto elementi singoli di un sistema, ma sono, già sul piano originario, "imbricati" – intrecciati tra loro in un processo continuo di *unfolding/enfolding*⁴⁷ – in modo inscindibile. Ingold proporre quindi una nuova concezione di ambiente, non più inteso in termini biofisici (la natura che ci circonda), ma un ambiente inseparabile dall'abitare espresso dal concetto di *dwelling*. L'abitare così inteso è capace di evidenziare l'intreccio che sempre sussiste tra organismo ed esperienza di essere-un-corpo in un ambiente determinato.

Considerata tale lettura dell'ambiente come strutturante e qualificante degli individui che in esso sono immersi, pensare alle vasche di un acquario, che seppur ripropongono un habitat curato nei minimi particolari, non potranno mai essere l'ambiente naturale, risulta fecondo per evidenziare la povertà del mondo in cui tali animali sono costretti a vivere⁴⁸.

Kenneth Shapiro a proposito dell'habitat animale scrive:

Quando affermiamo che un animale vive in un certo ambiente, intendiamo che quel particolare habitat è un luogo necessario all'essere stesso di quella determinata specie. La relazione dialettica tra il leone e il suo habitat concorre quindi in modo sostanziale all'essere-leone e l'ambiente diviene allora molto più di ciò che circonda l'animale; esso è ciò che è necessario

47 Con tale coppia di termini – centrali nella riflessione ecologica di Ingold – l'antropologo vuole indicare come viene a essere la "formazione" di un organismo-persona, ossia tramite un continuo processo dinamico di *unfolding* (dispiegamento) ed *enfolding*, (introflessione), secondo un'azione di "imbricamento" relazionale tra soggetti umani e animali.

48 Ecco, a tal proposito, quanto scrive Tom Regan, in *Gabbie vuote. La sfida dei diritti animali*, trad. it. di M. Filippi e A. Galbiati, Sonda, Casale Monferrato 2005, pp. 203-204, a proposito dei delfini in natura e del loro modo di leggere e interpretare il loro ambiente naturale: «[I delfini] nuotano fino a 65 chilometri al giorno; anche quando "dormono" [...]; senza sforzo possono immergersi a più di 400 metri. La vita sociale dei delfini non è meno straordinaria. I delfini non sono creature solitarie; amano invece vivere in piccoli gruppi. I piccoli restano con le loro madri 4 o 5 anni. La maggior parte delle femmine non lascia mai il gruppo originario, mentre i giovani maschi a un certo punto formano un nuovo gruppo [...]. I delfini che hanno lasciato il gruppo originario possono talvolta farvi ritorno [...]. I legami sociali sono così stretti che ciascun gruppo ha forme proprie di comunicazione, comprensibili solo dai suoi membri». Ma ancora, per quanto riguarda i pesci, sempre Regan scrive: «Esperti hanno mostrato che i pesci che vivono in gruppi stabili ("famiglie") si riconoscono a vicenda, sia tramite la vista che tramite l'udito. Si possono ricordare di come i conspecifici si siano comportati in passato e modificano il loro comportamento di conseguenza [...]. In altre parole, i pesci sanno dove sono e dove stanno andando», *ibidem*, p. 102. Tali parole confermano quanto il legame individuo-ambiente sia costitutivo nel qualificare il primo in termini di soggetto realizzato nella propria dimensione esistenziale.

all'animale per essere un membro di quella particolare specie⁴⁹.

La consapevolezza attiva del proprio ambiente che ogni essere possiede diviene elemento costitutivo dell'essere un preciso animale; questa si manifesta, ad esempio, nella territorialità, che non è un mero muoversi su o in un territorio, ma il "possederlo" come parte cosciente del sé.

Per molti animali esposti in zoo e acquari sembra inoltre presentarsi un ulteriore paradosso. L'ambiente nel quale sono inseriti non ha più (o non avrà nel prossimo futuro) un corrispondente reale in natura. Si tratta di quegli animali che appartengono a specie a rischio di estinzione e per i quali tali strutture si pongono come "salvifiche", tentando (nella maggioranza dei casi in modo invano) di farli riprodurre in cattività. Il paradosso si realizza quando tali animali, che in natura hanno difficoltà a sopravvivere a causa dell'intervento antropico sulle loro nicchie ecologiche, trovano negli zoo e negli acquari un altro intervento antropico che assicura loro un ambiente artificiale capace di ospitarli. In tale contesto, gli animali sono preda di una «vulnerabilità ontologica»⁵⁰ non in quanto individui, ma in quanto specie che non hanno più una "casa" né fuori dallo zoo e dall'acquario né dentro tali strutture.

Animali di resina e considerazioni conclusive

All'acquario di Monterey (California) i cetacei esposti (orche, balenottere, delfini, ecc.) sono di resina. Per colore e dimensione rispettano fedelmente gli animali reali che vogliono rappresentare ma, invece che essere immersi in vasche di acqua salata, sono calati dal soffitto, vere e proprie installazioni che si vanno a sostituire agli animali senzienti, in un modo altamente significativo per quella dialettica tra animale reale e «*real fake*» di cui abbiamo detto.

Sono venuta a conoscenza di questo esempio di politica espositiva durante l'intervista con Richard O'Barry, attivista di fama mondiale nel campo dei diritti dei cetacei, che mi ha descritto la struttura in questi termini:

49 K. Shapiro, *The Death of the Animal: Ontological Vulnerability*, cit., p. 190.

50 *Ibidem*.

Non c'è nessun delfino in cattività. Al loro posto vi sono modelli di dimensioni reali di delfini e orche sospesi al soffitto; lungo il percorso espositivo vengono proiettati video di questi animali così come ripresi in natura. L'acquario di Monterey ha previsto anche postazioni esterne con cannocchiali tramite i quali il pubblico può osservare i cetacei nell'oceano. Esso propone inoltre mostre innovative e tutto ciò concorre a rendere la struttura sempre affollata da milioni di persone ogni anno⁵¹.

Tale esempio ci permette di raccogliere le fila delle questioni che abbiamo cercato di dipanare in queste pagine. Se Magritte ci ha indicato l'insanabile distanza che esiste tra un oggetto e la sua rappresentazione, essa risulta ancora più problematica quando a essere esposto (e rappresentato) è un essere senziente che, pur essendo chiamato a fornire un'immagine del suo sé più generico, rimane prima di tutto una soggettività che esperisce e interpreta un mondo che lo circonda.

L'elemento della "vita" che scorre dentro a questi oggetti museali *sui generis* complica notevolmente il nostro diritto/dovere di esporli. Se nell'animale esposto convive allora la duplice realtà di animale reale/*real fake*, perché non proporre in tali strutture un falso, magari d'autore come quelli di Monterey? Un animale finto ma verosimile, capace con le proprie forme e dimensioni (che abbiamo visto essere così importanti per l'occhio del visitatore) di fornire ugualmente un'idea dell'animale in questione? La proposta di Monterey è sicuramente pionieristica in un panorama dove zoo e acquari hanno ancora, nel modo di esporre l'alterità, un forte retaggio di quegli "zoo umani" che circolavano fino a inizio Novecento in Europa e in America, e dove, accanto a scimmie e leoni, venivano mostrati "selvaggi" e *freak*.

Mi si potrebbe a questo punto giustamente obiettare che la scelta del *Monterey Bay Aquarium* è ancora insufficiente per quanto riguarda il riconoscimento di uno statuto morale agli animali non umani: perché esonerare i mammiferi marini e non tutte le specie (pesci, rettili, anfibi, ecc.) dalla pratica espositiva?

Pur condividendo tale osservazione, credo che riportare questo esempio

possa essere proficuo poiché in esso avviene sia un primo distanziamento dal retaggio culturale appena menzionato sia perché, in tale contesto, i diritti di (alcuni) animali sono ritenuti degni di considerazione. La presenza di questi cetacei di resina sembra inoltre evidenziare che, se tali strutture vengono liberate dal peso di esporre la vita, esse possono "osare", avvicinandosi a forme di intrattenimento forse più "popolari", ma comunque efficaci poiché, come ha affermato O'Barry, la struttura è sempre affollata di visitatori. Quel piacere *voyeuristico* che il pubblico esperisce nel guardare gli animali esposti e che i fini "eticamente più nobili" perseguiti da zoo e acquari considerano come un "effetto collaterale" della loro opera pedagogica (educare il pubblico), scientifica (studiare gli animali) e ambientalista (tutelare e sensibilizzare alla tutela dell'ambiente), nell'iperrealtà di Monterey è proposto senza mistificazione. Abbiamo forse segnato l'inizio di un sentiero futuro nel quale la cattività degli esseri senzienti verrà sostituita, come in un *trompe l'oeil*, da altri tipi di rappresentazioni.

Credo, infine, che sia nella carnalità di un essere senziente che dobbiamo interrogare la nostra pratica espositiva e chiamarla alla dura ma necessaria prova dell'etica. Se al *Monterey Bay Aquarium* alcuni animali reali sono stati sostituiti con altri di resina, questo deve essere un primo esempio che sia oltretutto di monito a tutte le strutture, che ancora oggi espongono esseri viventi e si apprestano nei prossimi mesi ad incrementarne il numero nelle loro vasche, a rifiutare di attuare quel tradimento verso la loro, ma anche verso la nostra, natura animale, che per secoli ha oggettivato a merce espositiva.

⁵¹ Richard O'Barry, intervista del 24 gennaio 2012. La storia di Richard O'Barry è particolarmente interessante poiché dopo esser diventato famoso a livello mondiale come l'addestratore di Flipper – il delfino della serie tv americana degli anni Sessanta che ha sancito il mito del delfino buono e amico degli umani – è passato successivamente dall'altro lato della barricata, battendosi in prima linea contro la cattività di tali animali.

Emilio Maggio

Nella grotta dei sogni perduti Sguardo, visione e rappresentazione

Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione. (G. Debord)¹

Uno sguardo animale

Questo articolo vuole mostrare come il cinema e il “proto-cinema”² che manifesta i segni della mediazione delle esperienze di relazione con quello che viene percepito come altro da sé già alla fine del Paleolitico, siano prima di tutto una disposizione di sguardi. Per sguardo intendo una prospettiva che rimanda a un’idea di mondo non neutrale ma profondamente legata a un discorso che organizza il dominio su di esso e promuove il senso condiviso delle comunità umane.

John Berger³ fa risalire la rottura tra uomo e natura al secolo XIX e puntualizza come questo processo di progressiva alienazione dal mondo circostante abbia avuto il suo apice con il capitalismo corporativo del XX secolo che sovrastruttura questa perdita attraverso una serie di postulati spettacolari. Ora, sicuramente il cinema, nella sua formalizzazione storica di macchina spettacolare di massa, contigua e parallela alle grandi trasformazioni sociali e dei mezzi di produzione, in qualche modo rappresenta, come sottolinea Berger, la trasformazione del naturale nella sua cooptazione fantasmatica universale. Quello che, però, mi preme evidenziare è come questa particolare esigenza di applicazione tecnologica dello sguardo da parte dell’uomo sociale al fine di ottenere il controllo dell’altro e garantirsi così un distacco non traumatico dal caos naturale e rimediare alla perdita dell’animale in sé, dell’animale *che dunque è*, possa far luce

1 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di F. Berardi, Agalev Produzioni Indipendenti, Bologna 1990, p. 85.

2 Questa definizione è volutamente provocatoria in quanto per proto-cinema non intendo un’arcaica predisposizione o un’involontaria premonizione suffragata dalle diacronie che sostengono l’epistemologia ufficiale delle discipline scientifico-umanistiche. Semmai il proto-cinema è da intendersi come la spiccata predisposizione umana alla *skopia*, al guardare come atto emancipatorio dalla nuda vita, dall’indistinzione naturale, dalla indeterminatezza animale.

3 John Berger, *Sul guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2009.

perfino sulla preistoria della civiltà.

Il processo storico lungo cui si articola la relazione tra uomo e animale consiste in una complessa teoria di allontanamenti e avvicinamenti, inclusioni ed esclusioni. Se nella preistoria l’umano ha intrattenuto con l’animale un rapporto di rispettosa sudditanza mitologica e psicologica, dovuta in gran parte all’importanza che quest’ultimo aveva per la sua sopravvivenza – sudditanza mantenuta seppur con accenti diversi fino al Medioevo nella dimensione fortemente connotativa di contraltare metaforico e simbolico –, nell’età moderna questa centralità assume una valenza anche e soprattutto immaginaria: da bene materiale, economico e produttivo l’animale si trasforma in bene immateriale. Questo significa che il suo sfruttamento si realizza attraverso una sineddoche, cioè la trasformazione dell’animale in una parte consumabile non solo materialmente, ma anche e soprattutto all’interno di quell’apparato virtuale che costituisce l’immaginario collettivo occidentale del XX secolo. L’animale viene d’ora in poi percepito come carne, pelle e così via, e, marginalizzato dalla vita sociale cittadina in cui la natura è costantemente tenuta a bada, irrompe prima sulle *skènè* rudimentali dello spettacolo ottocentesco – circhi, zoo, esposizioni universali – per materializzarsi in seguito come ectoplasma sugli schermi cinematografici e per essere infine riconquistato all’affettività sotto le mentite spoglie dell’animale domestico⁴.

Con questi passaggi l’uomo ha compromesso la possibilità di incontrare lo sguardo dell’animale. Gli sguardi che rimandavano alle esperienze della paura, del rispetto, della fascinazione, dell’aggressività sono stati progressivamente soppiantati dalla mediazione spettacolare. La scomparsa degli animali dall’orizzonte visivo umano e la rimozione della complicità degli sguardi non è stata improvvisa, bensì frutto di un lunghissimo processo di progressiva marginalizzazione *degli occhi senza fondo* dell’altro animale e di discriminazione prospettica di qualunque sguardo non riconducibile al privilegiato punto di vista umano. Voglio dire insomma che i primi sintomi del *black out* di corrispondenze biunivoche tra uomo e animale

4 «Lo zoo è un luogo dove sono raccolte quante più specie e varietà animali è possibile, affinché possano essere viste, osservate e studiate. In sostanza, ogni gabbia è una cornice che inquadra l’animale che vi è racchiuso. I visitatori vanno allo zoo per guardare gli animali. Vanno da una gabbia all’altra come i visitatori di una galleria d’arte si fermano davanti ad un quadro, per poi passare a un quadro successivo o a quello successivo ancora», *ibidem*, pp. 24-25.



manifestavano i segni inequivocabili della rottura già a partire dalle cosiddette espressioni artistiche risalenti all'alto Paleolitico. I ritrovamenti delle pitture murali nelle grotte di Lascaux e di Chauvet testimoniate dalle sofisticate tecnologie digitali in grado di restituirci una documentazione in qualche modo "fedele" all'aura originaria dei dipinti, si possono leggere, in una prospettiva che tende a decostruire l'antropocentrismo fin dalle sue fondamenta pre-storiche, come le prime manifestazioni di questa interruzione relazionale. Più o meno trentamila anni fa la creatività umana ha preso il sopravvento sulla indicibilità e la nuda vita animale.

Il bizzarro e aporetico film-documentario *The Cave of Forgotten Dreams* di Werner Herzog⁵ può fornirci molteplici chiavi di lettura e notevoli spunti di riflessione sulla relazione perduta tra lo sguardo animale e lo sguardo umano. Il film rientra perfettamente nel corpus delle opere-sfida che costellano in modo intermittente il cinema del *film-maker* tedesco.

⁵ *The Cave of Forgotten Dreams*, regia di Werner Herzog, Canada/Stati Uniti/Francia/Germania/Gran Bretagna, 2010.

L'impresa questa volta consiste nell'accedere alla grotta di Chauvet, scoperta solo nel 1994 nelle Ardèche, una regione della Francia meridionale, e nel provare a filmare per la prima volta gli incredibili dipinti rupestri rimasti praticamente intatti grazie ad una combinazione di fattori quali la morfologia del sito, un ambiente circoscritto che produce un'endemica sinergia naturale e la millenaria assenza dell'uomo.

La singolare produzione annuncia in qualche modo l'avventuroso e destabilizzante senso dell'opera. Herzog concepisce il film presupponendo due livelli di lettura: uno contraddistinto dallo stile lineare e neutro proprio del documentario "scientifico"; l'altro dettato più propriamente dalla visione del regista che mantiene il suo celebre sguardo allucinato evocando nello spettatore un continuo senso di sfasamento percettivo. La fase preproduttiva del film è interessante proprio per una lettura che voglia prendere in considerazione questa falsariga testuale. Da alcune interviste rilasciate dal regista⁶ si capisce infatti che le riprese sono state continuamente ostacolate da una serie di episodi che avrebbero potuto mettere in discussione la plausibilità scientifica dell'intera operazione. Facciamo alcuni esempi. Herzog riesce ad ottenere l'autorizzazione per le riprese dal Ministero della Cultura Francese in cambio della simbolica cifra di un euro. L'improbabile mini troupe al seguito del regista è composta da tre bizzarri personaggi: un archeologo sperimentale travestito da Inuit, la cui particolare strategia di approccio scientifico è quella dell'immedesimazione totale con l'oggetto della ricerca, un profumiere ossessionato dall'odore della preistoria e un buffo antropologo che cerca goffamente di esplicitare, mimandole, scene di caccia paleolitiche. Per non parlare del giovane archeologo, membro dell'èquipe di studiosi che giornalmente mappano, controllano e registrano l'originaria integrità del sito, con un passato professionale di giocoliere circense o dell'imminente parco a tema in stile preistorico da realizzarsi a pochi chilometri di distanza dalla grotta. Sembra quasi che Herzog dissemini lo svolgimento del film di falsi indizi e di provocazioni che ne rimettono in dubbio l'operazione divulgativa e, soprattutto, il dispositivo ontologico tipico del genere cinematografico del documentario scientifico.

Questo modo di procedere permette di stabilire tre ordini del discorso

⁶ Si veda in particolare quella che integra i contenuti extra del dvd distribuito in Italia da *Movies Inspired*.

che riassumono il gioco cinematografico herzogiano. Il primo riguarda la plausibilità scientifica e i suoi postulati di incontestabilità epistemologica. Il secondo la nascita della rappresentazione. Il terzo l'aspetto visionario che il cinema, attraverso i molteplici supporti tecnologici di cui attualmente si serve per non rischiare l'estinzione, è in grado di restituire all'occhio dello spettatore, facendo cortocircuitare visioni omologate e punti di vista disciplinati dalla società dello spettacolo con un costante flusso di immagini in divenire, mutante e alieno.

Il documentario umanistico dal taglio storico-scientifico è così trasformato in una vera e propria voce del menù offerto dai palinsesti televisivi generalisti e a pagamento, in cui gli assiomi dell'autenticità e della verità giocano un ruolo fondamentale, declinando la strategia divulgativa attraverso alcuni espedienti stilistici che impongono un punto di vista fortemente connotato: l'uso della voce fuori campo, l'andamento piatto e rigorosamente conservatore che alterna inquadrature fisse a sequenze di lungo respiro e le interviste che esigono la complicità morale dell'ipotetico sguardo dello spettatore.

Herzog ne ripercorre le tracce con smaliziata condiscendenza, documentando gli interni della grotta da consumato archeo-antropologo, riportando alla luce teschi e ossa animali, impronte umane, incisioni e graffi sulla roccia provocati dagli artigli degli orsi e lattee stalattiti luminescenti. Finché arriva agli stupefacenti disegni tracciati a carboncino sulle bianche pareti nella parte più profonda della caverna.

È qui che il film interrompe la linearità del discorso scientifico e instaura l'informe, abissale e impossibile prospettiva della visione senza occhi. Attraverso il particolare tipo di illuminazione che evoca la luce delle torce infuocate dei Cro-Magnon, il 3D⁷ che permette di amplificare la suggestione di meraviglia in chi guarda e la particolare mobilità delle inquadrature che sembrano sovrapporsi alla dinamicità degli animali disegnati, lo sguardo, nella sua pervasiva accezione digitale, si fa tattile coniugandosi perfettamente col discorso sulla rappresentazione. Da questo momento è evidente come il film cerchi di sottolineare la coincidenza tra nascita della rappresentazione artistica e rappresentazione animale. L'animale è il soggetto privilegiato, se non l'unico, dell'arte "primitiva". L'umano, nel suo

disperato tentativo di riconoscersi come tale, specchiandosi nella sua immagine e in quella dei suoi simili, comincia a elaborare quella costruzione del sé che lo porterà ad un progressivo allontanamento dall'animale che è. L'umano dell'alto Paleolitico intuisce che solo rappresentando l'animale iconograficamente può continuare a guardarlo e a mantenere al contempo la giusta distanza per controllarlo ed evocarlo. Paralizzato dal terrore della morte che identifica con la minacciosa ineluttabilità naturale, di cui pure è parte, sa che chi può vedere può anche essere visto. L'incredibile cortocircuito che questa relazione di sguardi provoca tra esseri viventi di specie differenti, tra pelle e pelo, denti e zanne, arti e zampe, viene elaborata dal sedicente "umano" come esposizione al rischio continuo della mortalità. È così che l'uomo inizia a raccontarsi. Lo fa prima attraverso la rappresentazione dell'animale, quindi attraverso la sua nominazione. Prima di raggruppare il vivente sotto le mentite spoglie del termine "animale", gli uomini lo hanno dipinto, lo hanno rappresentato attraverso segni, ideogrammi e geroglifici:

Si sono dati la parola per raggruppare un gran numero di viventi sotto un solo concetto: l'Animale, dicono loro. E si sono dati questa parola, accordandosi nello stesso tempo tra loro per riservare a se stessi il diritto alla parola, al nome, al verbo, all'attributo, al linguaggio delle parole e in breve a tutto ciò di cui sono privi gli altri in questione, quelli che vengono raggruppati nel gran territorio della bestia: l'Animale⁸.

La parte più buia della caverna, la zona dove l'umano iscrive la propria storia vissuta ed immaginata, al riparo dall'indiscrezione e dagli sguardi mortali, rappresenta la soglia da oltrepassare, il buio profondo dell'ignoto che va illuminato con i primi rudimenti della tecnica, l'abisso che va profanato e reso materia inerte e plasmabile per la costruzione del sé. Le impronte rosse impresse sulle pareti con il palmo della mano presagiscono una sorta di autorialità, la firma che annuncia il prometeico furto del fuoco divino e il definitivo distacco dell'uomo dalla natura generatrice. L'uomo si impossessa del mondo ponendosi al di là - al di qua di esso. E lo fa con un'operazione tecno-mediatica-artistica. Non è ancora il centro assoluto del mondo, ma già si immagina benefattore e insieme creatore materiale

⁷ Herzog afferma di conoscere poco questa tecnica – sostiene di aver visto solamente *Avatar* di James Cameron – ma di ritenerla ideale per moltiplicare i punti di vista.

⁸ Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 71.

dell'umanità che disporrà il dominio sulla natura circostante. I soggetti disegnati sono orsi, leoni, mammoth, tori, gazzelle, rinoceronti, bisonti, iene e soprattutto cavalli. Cavalli al galoppo – c'è addirittura un disegno che potrebbe essere considerato l'antesignano del trucco cinematografico, la simulazione cioè di cavalli in corsa mediante la rappresentazione di otto gambe per animale – per alludere alla suggestiva relazione tra rappresentazione e movimento animale e alla primaria importanza che questo animale avrà sul dispositivo evolutivo della dominazione dell'uomo sulla natura. L'umano moltiplica le possibilità offerte dalla posizione eretta ergendosi a fautore della storia dall'alto del privilegio dell'arcione.

«È come se l'anima umana moderna si fosse svegliata qui»⁹ ed è proprio qui che l'umano comincia a raccontarsi. La potenza bidimensionale e tridimensionale dei dipinti viene da Herzog "sottoesposta" come una pellicola non impressionabile dalla potenzialità autoptica del cinema. Alle immagini di rappresentazione che imitano la realtà per ottenere un effetto di verosimiglianza Herzog contrappone una prospettiva di visione inedita e rivelatrice. Le riprese sotterranee producono cioè un riconoscimento, uno svelamento, una conoscenza che è puro specchiarsi nello sguardo degli altri. La forma attraverso cui l'umano tende ad organizzare ogni dispositivo di mediazione rappresentativa che restituisca l'informe del mondo.

La nemesi

Il colpo di scena finale di *Cave of Forgotten Dreams* suggella la catastrofe dell'animale umano che, nella caverna platonica, ha trasformato il suo divenire in immaginario, in desiderio di cinema. L'uomo del Paleolitico diventa così il progenitore di una schiatta mancante che ha preferito il privilegio della vista allo sguardo, la pulsione scopica alla visione, il racconto alle libere associazioni dell'indicibile,

il sogno naturale al sogno geroglifico. Ad un'immagine che tende alla costruzione di una scena si oppone un frammento che procede per scarti e dissomiglianze [...], al desiderio di chiudere l'oggetto della visione in una stanza (*grotta*) tutta per sé seguirebbe il desiderio opposto di auscultarlo,

9 Come asserisce uno dei membri dell'equipe dei ricercatori intervistati.



percorrerlo, fino al tessuto delle viscere¹⁰.

Per essere chiari: il dispositivo rappresentativo configura l'io umano a cui non appartiene il corpo e il suo corollario cinestesico dei sensi. La vista come senso privilegiato, prolungamento tecnologico del puro sentire, aliena l'uomo dalla sua posizione rispetto alla natura, agli dei e agli animali che la abitano.

Una volta fuori dalla caverna la rappresentazione attualizza la messa in abisso del senso, esplicitando le conseguenze dal distacco dalla natura in termini di fine della storia. L'incontro ravvicinato di Herzog con la preistoria si conclude con la riemersione nel mondo, il mondo contaminato e prossimo alla distruzione che incombe come una minaccia apocalittica. I postulati del documentario scientifico sono travolti dalla distopia ammonitrice della fantascienza. Ai margini della grotta è stata costruita una centrale nucleare. I frutti genetici di questa ennesima operazione tecnologica sono due cocodrilli albini.

Il rimosso animale, circoscritto dall'umano nelle viscere della terra, ritorna attraverso il motivo allegorico della fiaba. La nemesi animale avrà gli occhi senza sguardo del rettile.

10 Giovanni Festa, «L'informe & la donna», in «Filmcritica», n. 627, luglio 2012, p. 313.

Marco Reggio

Empatia a fumetti

Dylan Dog e lo sfruttamento animale

Dr. Hornell: – Senza la sperimentazione sugli animali la medicina non sarebbe a questo livello, ora, e non potrebbe salvare tante vite umane!

Dylan Dog: – E chi vi dice che valgano di più? Personalmente, se avessi una malattia mortale e voi mi diceste che potrei salvarmi grazie a una squadra di macellai che fa a pezzi un cane... io rifiuterei!¹

È difficile trovare fra gli stessi animalisti – focalizzati sulla disputa sull'utilità o meno della sperimentazione animale per la salute umana tanto da perdere spesso di vista il cuore del problema – una presa di posizione così netta ed inequivocabile sulla vivisezione. Del resto, la cornice in cui compare questa dichiarazione è un mondo a parte, l'universo dei fumetti, in cui i messaggi etici e sociali talvolta emergono con una radicalità che altrove non trova facilmente espressione: chi pronuncia queste parole è Dylan Dog, il protagonista della serie di fumetti più famosa in Italia. A onor del vero, neppure tale contesto è esente dalla tipica presa di posizione antivivisezionista sulla non validità dei modelli animali, a riprova di quanto ampia è stata negli ultimi decenni l'influenza della retorica animalista sulla scorrettezza della vivisezione come metodo scientifico².

Accanto a tale dichiarazione esemplare a favore dell'antivivisezionismo etico, Dylan Dog ha anche preso parola contro le condizioni di detenzione e sfruttamento dei non umani in varie altre pratiche umane: la caccia, gli allevamenti, gli zoo, l'abbandono dei cani, ecc. E Dylan Dog non solo si è espresso *contro* le forme di relazione economica violenta fra umani e non umani, ma anche – e soprattutto – *a favore* di relazioni aperte, paritarie,

1 Claudio Chiaverotti e Pietro Dall'Agnol, «Goblin», in «Dylan Dog», n. 45, giugno 1990, p. 93.

2 Una posizione, quella dell'antivivisezionismo scientifico, che evidentemente non può che rafforzare l'idea che gli interessi umani contino di più di quelli delle cavie animali.

imprevedibili fra “noi” e gli “altri”, dal rapporto con i *freak* del relativo albo³, a quello con l'amico randagio Botolo⁴.

Da questo punto di vista si può affermare che Dylan Dog abbia svolto e svolga un ruolo significativo, a livello di cultura di massa, nella sensibilizzazione dell'opinione pubblica in senso animalista. Quello che tuttavia più mi interessa sottolineare in questa sede è la capacità dell'investigatore dell'incubo di raccontare aspetti profondi e complessi della “questione animale”, aspetti legati alle relazioni interspecifiche, alle emozioni dell'incontro con un cane, un cavallo, un agnello e con la loro sofferenza, al processo interiore che porta al rifiuto della violenza di specie. Cercherò di illustrare brevemente questa capacità attraversando tre diversi episodi della serie⁵.

Immedesimarsi: «La collina dei conigli»

– La prigionia è molto brutta? – chiese [Vera]. – Ubriachi, risse, puzza – rispose lo sfregiato, e il gemello aggiunse, solennemente: – Non è posto per una signora. – E per un uomo sì? – chiese lei, ma le guardie non risposero⁶.

Ne «La collina dei conigli»⁷ la vivisezione è il tema centrale ed è esplicitamente condannata. L'orrore esistenziale ed etico della non-vita delle cavie emerge potentemente nella forma dell'orrore come genere letterario, l'*horror* appunto.

Un paesino della campagna inglese è funestato dal ritrovamento nei boschi di cadaveri di animali e umani sbranati. A terrorizzare il paese è

3 Mauro Marcheselli, Tiziano Sclavi e Andrea Venturi, «Johnny Freak», in «Dylan Dog», n. 81, giugno 1993.

4 Botolo compare la prima volta in Tiziano Sclavi e Giampiero Casertano, «Dopo mezzanotte», in «Dylan Dog», n. 26, novembre 1988.

5 Il primo e il terzo sono stati commentati, nei loro contenuti animalisti, da Valentina Reggioli, *Perle agli Umani: La collina dei conigli, Dylan Dog n. 263*, <http://restiamoanimali.wordpress.com/2012/11/25/25112012-perle-agli-umani-la-collina-dei-conigli-dylan-dog-n-263/> e *Dylan Dog, “Blacky”*, <http://restiamoanimali.wordpress.com/2013/02/03/3213-dylan-dog-blacky/>.

6 Ursula K. Le Guin, *L'occhio dell'airone*, trad. it. di R. Rambelli, Elèuthera, Milano 1987, p. 51.

7 Michele Medda e Nicola Mari, «La collina dei conigli», in «Dylan Dog», n. 263, agosto 2008.

una moltitudine di conigli morti e risorti per vendetta contro coloro che li hanno sepolti vivi dopo averli sottoposti ai più agghiaccianti esperimenti scientifici. I mostri della storia, cavie mansuete trasformatesi in sanguinari *zombie*, si rivelano dunque essere le vittime di una violenza della cui portata è difficile rendersi conto. Gli autori, tramite un incubo del protagonista, usano il metodo forse più efficace per concretizzarla: Dylan Dog sogna se stesso nella veste di oggetto di test dolorosi e angoscianti. Come raramente avviene, il lettore riesce così a capire che cosa si prova ad essere completamente immobilizzati, in balia di qualcun altro, senza vie di fuga. Di più. Lo strumento del ribaltamento dei ruoli (gli scienziati dell'incubo sono conigli) è utilizzato con una finezza sorprendente: al patimento fisico e psicologico del "contenimento" si aggiunge – forse ancora più insopportabile – l'angoscia per la sorte del proprio amico, Groucho, rappresentato nella stessa disperata situazione.

Fantasmia dalla guerra sulla pietà: «I segni della fine»

Coltiviamo per tutti un rancore
che ha l'odore del sangue rappreso
ciò che allora chiamammo dolore
è soltanto un discorso sospeso.
(Fabrizio De Andrè, *La ballata degli impiccati*)

Ne «I segni della fine»⁸, l'indagatore dell'incubo, alla ricerca del colpevole di una serie di omicidi anomali, entra in un edificio abbandonato, che si rivela essere un mattatoio in disuso. La natura del luogo, carico di violenza e disperazione, testimoniata dal sangue rappreso che ne tinge pavimenti e pareti, prende per un po' il sopravvento sul mistero al centro dell'episodio. L'attenzione si sposta così sull'orrore – quell'orrore che si ripete ogni giorno nel mondo reale – delle vite spezzate a migliaia nel mattatoio, che vengono immaginate dal protagonista: «Se penso agli orrori avvenuti qui dentro, mi vengono i brividi»⁹. Il significato delle pratiche

8 Giovanni Gualdoni e Giampiero Casertano, «I segni della fine», in «Dylan Dog», n. 314, novembre 2012.

9 *Ibidem*, p. 47.

dell'industria della carne viene espresso associando l'ecatombe dei capi di bestiame all'orrore della guerra, quando Dylan Dog si imbatte in un *murale* che rivisita "in senso animalista" *Guernica*, il dipinto di Picasso. Queste non-vite si materializzano nel modo più esplicito possibile: una mandria di mucche-fantasma appare davanti al detective, suggerendo una volontà di vendetta nei confronti del genere umano. Dylan Dog viene però risparmiato, guadagnando la possibilità di esprimere in modo ironico ma diretto la propria solidarietà con gli animali "da carne": «Forse hanno capito che sono vegetariano»¹⁰.

Incontri: «Blacky»

I am what you fear / I'm the truth,
I don't keep it in the family. (Anthrax)

Anche in «Blacky»¹¹ troviamo una discesa negli inferi di un macello come pure il tema della vendetta animale. Un cavallo fantasma sembra essere il colpevole di una serie di misteriose morti all'ippodromo; si diffonde la voce che si tratti dello spettro di Blacky, un cavallo da corsa soppresso anni prima dopo un incidente in cui aveva perso uno zoccolo. Dylan Dog, ancora una volta, vive in sogno la condizione degli animali sfruttati. Condotta d'emergenza in ospedale, viene visitato da alcuni medici che constatano le gravi condizioni di una delle sue gambe. La soluzione, per non farlo soffrire (!), sarà quella di sopprimerlo sparandogli, proprio come avviene con i cavalli azzoppati. Nella vicenda, il protagonista si schiera immediatamente a fianco dell'animale:

Se la vostra paura è che Blacky abbia deciso di tornare per vendicarsi, il mio augurio è che sia proprio così. Ma non temete. A differenza degli esseri umani, gli animali sono creature intelligenti e sono certo che alla fine a farne le spese saranno soltanto i veri colpevoli¹².

10 *Ibidem*, p. 51.

11 G. Gualdoni e Daniele Bigliardo, «Blacky», in «Dylan Dog», n. 316, gennaio 2013.

12 *Ibidem*, pp. 23-24.

Come per gli argomenti scientifici contro la vivisezione, si può notare che alcuni aspetti retrivi della retorica animalista hanno in qualche modo influenzato il pensiero degli autori. In questo caso, emerge un sentimento anti-umano che riecheggia la misantropia latente tipica di alcuni animalisti poco inclini alla riflessione (come se la specie umana fosse un oggetto monolitico, senza distinzioni etniche, di genere, di classi con differente potere e responsabilità politiche):

Aiuto e non vendetta. Ecco cosa cercava quello spettro. D'altronde la vendetta è un sentimento troppo meschino per appartenere agli animali: è qualcosa che va cercata piuttosto negli esseri umani¹³.

L'idea stessa di poter parlare in modo generale di "animali", come se esistesse nella realtà una categoria che includa tutti e solo i senzienti non umani, è la conferma dell'antropocentrismo imperante, che si sforza di trovare sempre nuovi ed arbitrari criteri di demarcazione fra umani e animali da indicare come distinzioni essenziali, "naturali".

Blacky – si scoprirà – è estraneo alle morti, ma compare per condurre il detective verso un altro orrore inaspettato: un mattatoio clandestino in cui sono rinchiusi decine di cavalli malati ma ancora vivi, in attesa della morte. Dylan Dog arriva appena in tempo per salvarli quasi tutti e per mostrarci che l'incontro con una persona di una specie diversa dalla nostra può aprire strade inaspettate, qualora si decida di imboccarle assumendosene tutti i rischi, proprio come l'indagatore dell'incubo che, di fronte ad un inquietante fantasma, invece di difendersi sceglie di seguirlo.

NOTE BIOGRAFICHE

Kate Stewart, sociologa della medicina, lavora presso l'Università di Nottingham. Negli ultimi 10 anni ha focalizzato la sua attività di ricerca sull'interpretazione e sull'utilizzo delle informazioni relative all'alimentazione. Il saggio qui presentato è stato pubblicato per la prima volta nel 2009 dalla rivista «Food, Culture and Society». Insieme a Matthew Cole e a partire dai temi di questo saggio, sta scrivendo un libro intitolato *Our Children and Other Animals: The Cultural Construction of Human-Animal Interaction in Childhood*, la cui uscita è prevista per i primi mesi del prossimo anno per i tipi dell'editore Ashgate.

Eleonora Adorni si è laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università degli Studi di Bologna. Attualmente collabora con Roberto Marchesini nell'ambito della zooantropologia e della filosofia *posthuman*.

13 *Ibidem*, p. 91.



Massimo Filippi e Filippo Trasatti
Crimini in tempo di pace
 La questione animale e l'ideologia del dominio

Elèuthera, 2013

Un gatto (o forse una gatta) sta spiccando un balzo per uscire dalla stanza in cui si trova. Questa stanza è il nostro mondo che, sotto la superficie, apparentemente confortevole, ragionevole e levigata, nasconde il lato oscuro dell'oppressione e dello sterminio di miliardi di animali e di umani. Lo stesso gatto – insieme a Laika e Foucault, Pietro il Rosso e Derrida, Giu e Deleuze – si aggira furtivo tra queste pagine per aprirci gli occhi sulla follia e l'orrore della normalità (mattatoi, laboratori e campi

di sterminio), per farci riconoscere il fondamento vivente delle architetture del dominio, per guidarci nel pericoloso attraversamento di frontiere ritenute invalicabili, e per mostrarci l'insostenibilità della differenza che abbiamo instaurato tra «l'Umano» e «l'Animale». Dopo averci trascinati nel flusso della vita, Angelo – così si chiama l'enigmatico gatto che, con passione, ci ha esposti all'indescrivibile sofferenza di tutti i senza nome – svanirà lentamente, lasciandoci con il suo sorriso sulla soglia da cui è possibile intravedere la luce della liberazione.

La redazione di Liberazioni sarà presente al Veganch'io 2013.



Dove trovare la rivista

- Bergamo **Libreria Il caffè letterario** - Via San Bernardino, 53
 Bologna **Libreria Naturista New Age** - Via degli Albani, 2
 Conegliano **Parafarmacia La nuova Prospettiva** - Via Manin 31/g
 Firenze **Dolce vegan** - Via San Gallo, 92 r
 Forlì **Equal Rights Forlì** - equalrights@inventati.org
 Marina di Carrara **Libreria Pianeta Fantasia** - Via Rinchiosa, 36
 Milano **Libreria COOP Statale** - Via Festa del Perdono, 12
Libreria Utopia - Via Vallazze, 34
Merry Cherry Vegan - Via Rubens, 14
 Monza **Gastronomia La Pentola Vegana** - Via Lecco, 18
 Padova **Circolo ARCI La luna nuova** - Via Barbarigo, 12
 Palermo **Laboratorio Antispecista** - presso i banchetti informativi e su www.distr-azione.net
 Pescara **Libreria Naturista** - Via Ancona, 66
 Pistoia **Ass. Centro di Documentazione** - Via S. Pertini
 Pordenone **Libreria Al segno** - Piazza del Cristo, 7
 Rimini **Biblioteca Gambalunga** - Via Gambalunga, 27
 Roma **Biblioteca Casa del Parco** - Via della Pineta Sacchetti, 78
Biblioteca Comunale Corviale - Viale M. Mazzacurati, 76
Rewild cruelty-free club - Via Giovannipoli, 18
 Torino **Centro Studi Sereno Regis** - Via Garibaldi, 13
Libreria Comunardi - Via Conte Giambattista Bogino, 2
 Verona **Paginadodici** - Corte Sgarzerie, 6a
 Zocca **Associazione Green Riot** - greenriot@libero.it

L'elenco aggiornato è reperibile su www.liberazioni.org

Per aiutarci a distribuire la rivista o segnalare altri punti vendita, scrivere a: redazione@liberazioni.org



*Nel mondo realmente rovesciato,
il vero è un momento del falso.*

– Guy Debord

EDITORIALE L'epoca delle immagini degli animali
C.ADAMS Perché un maiale? Un nudo sdraiato svela le interconnessioni tra razza, sesso, schiavitù e specie
K.STEWART e M.COLE La separazione concettuale di cibo e animali nell'infanzia
E.ADORNI Il tradimento degli animali. Immaginari umani e corporeità animale nell'esposizione museale di esseri viventi
E.MAGGIO Nella grotta dei sogni perduti. Sguardo, visione e rappresentazione
M.REGGIO Empatia a fumetti. Dylan Dog e lo sfruttamento animale



liberazioni
ASSOCIAZIONE
CULTURALE

€ 5,00