

Teresa Masini

## ***Performance Bug. Una ricerca sugli ‘errori animali’ nella scena performativa contemporanea tra coabitazioni multispecie e zoohauntologia***

Why don't you call your insects?

(*Phenomena*, 1985)

Si racconta che le scimmie traumatizzate da una vita in laboratorio siano perseguitate non tanto dalla vita passata nella foresta, libere dalla prigionia, ma dalla possibilità, perduta, di diventare chiunque avrebbero potuto diventare in quello spazio che non abitano più<sup>1</sup>. Nonostante non abbiano cognitivamente memoria della vita nella foresta, quando le scimmie si arrampicano sulle barre di metallo delle gabbie cercando riparo dalla pioggia come avrebbero fatto su un albero, i loro corpi sembrano essere abitati da un'assenza. Questo comportamento dissonante e “fuori luogo” rispetto all'ambiente nel quale si trovano, in psicologia animale viene identificato come un errore nella struttura psichica del soggetto, un disturbo del singolo che, in quanto animale, per le scienze biologiche dovrebbe invece coincidere esattamente con se stesso<sup>2</sup>. Questa asincronia spazio-temporale delle scimmie che hanno vissuto in laboratori di sperimentazione illumina – per distorcere l'immagine e destabilizzare lo sguardo – la struttura compatta e inattaccabile della rappresentazione, creando delle infiltrazioni nel tessuto oculare che la divide, epistemologicamente, dal reale.

Questo articolo nasce dal desiderio di introdurre la figura del *performance bug*, da me teorizzata all'interno della mia tesi dottorale in studi performativi<sup>3</sup>, per descrivere un'azione fuori sincrono all'interno di un

1 Estratto da Jean M. Langford, *Toward a Hauntology for the Other-than-Human*, trascrizione del testo preparato dall'autrice per il panel “Ghosts, Haunting, and the Subject of Culture: Toward an Anthropological Hauntology” in occasione dei Society for Psychological Anthropology Biennial Meetings, Boston, 10 aprile 2015.

2 Cfr. Lisa Stevenson, *Life Beside Itself: Imagining Care in the Canadian Arctic*, University of California Press, Berkeley 2014.

3 La tesi di dottorato dove sviluppo questo pensiero, intitolata «Performance Bug. Gli 'errori animali' nella scena performativa contemporanea», vuole essere uno studio storico-critico e transdisciplinare in grado di delineare la relazione complessa e contraddittoria tra performance artistica e pensiero antispecista attraverso l'indagine sulle forme di compresenza multispecie rappresentate sulla scena.

preciso contesto rappresentativo, ossia quello delle arti sceniche. Nel mio lavoro, mi soffermo sulle metodologie di “disturbo” adottate più o meno consapevolmente da artiste e artisti come antidoto epistemologico al suprematismo umanista capace di svelare queste rappresentazioni per ciò che sono, ossia strutture costruite e strumentalizzate dal potere. Con questa ricerca sostengo che il passaggio da una scena multispecie a una scena del disturbo sia in grado di sostenere la complessità della compresenza, in ottica di svelamento dell’assetto rappresentativo che ancora rende difficile immaginare forme alternative di convivenza interspecie attraverso il dispositivo estetico.

Anche chiamato “disturbo animale”, il *performance bug* indica quelle presenze “infestanti” che, immesse nella scena, sfuggono al controllo dell’autore, manomettendo il suo primato di volontà. Il *performance bug*, inoltre, non si riferisce direttamente ed esclusivamente alle soggettività del regno animale, ma include nella sua forza politica le azioni di molteplici mondi marginalizzati e animalizzati. Intersecandosi, questi mondi dialogano e partecipano alla neutralizzazione di un potere dominante e oppressivo che li definisce, li interpreta e li traduce, riducendo i loro *segni mostruosi* in un’immagine incorniciabile e replicabile, come gli insetti spillati dentro le teche di vetro di un certo collezionismo di strumentalizzazione dell’estetica non umana.

Il disturbo animale sulla scena può essere letterale (pensiamo al cane che defeca sul palcoscenico di una delle messe in scena di *Genesis. From the Museum of Sleep* (1999) della Societas Raffaello Sanzio esattamente nel momento in cui Caino, dopo aver ucciso il fratello, si autoincorona<sup>4</sup>) o meno tangibile, come nel caso di narrazioni (in *The Cud*, del 2024, Sipan Sezgin Tekin si appropria della storia curda di un’invasione di capre di montagna per ipotizzare linguaggi di lotta interspecie<sup>5</sup>) o di incorporazioni (con i suoi “soliloqui capricciosi” Seline Davasse riporta in scena le questioni di soggetti animalizzati attraverso i mondi di un piccione, un cavallo, un topo da laboratorio e un baco da seta<sup>6</sup>). Inserirle intenzionalmente dal regista o ingresso inaspettato, queste presenze perturbano e risignificano la scena, diventando segni drammaturgici potenti che mettono in crisi il suo stesso impianto rappresentativo, proponendo altri saperi e grammatiche a livello di spazi, temporalità e

linguaggi. Più precisamente, i disturbi animali nel codice del linguaggio teatrale vanno letti alla luce di una lente che valorizza le impurità come dispositivi di hackeraggio della rappresentazione umanista che, troppo spesso, tende a livellare le differenze in un immaginario pacificante di *immanent togetherness*<sup>7</sup>, tanto celebrato nelle situazioni di coabitazione multispecie, narrativa o letterale, sulla scena sia artistica che sociale. Le performance con attori umani e animali sono infatti uno spazio critico, in cui è facile scivolare nell’essentialismo di un’animalità originaria che, però, rischia di perpetrare un utilizzo dei corpi che raramente perturba la rappresentazione, e più spesso replica le condizioni antropocentriche – e in alcuni casi le modalità – del rapporto tra umano e animale già esistente nella società occidentale.

Le forme di coabitazione sulla scena performativa contemporanea e gli atti di resistenza ad essa sono infatti il focus della teoria del *performance bug*, che si interroga non tanto sulle forme di coabitazione dell’impianto rappresentativo che ne neutralizzano le logiche di potere, ma su *come* convivere con la rappresentazione come struttura da cui non possiamo mai sfuggire completamente, situandoci storicamente ed eticamente al suo interno.

Ciò che mi ha inizialmente avvicinato all’idea di risignificazione del termine “infestazione” è stata la scoperta, durante i vari lockdown in pandemia, tra il 2020 e il 2021, di una cronaca sulle incursioni animali – spesso definite come “invasioni”<sup>8</sup> da una cronaca specista – negli spazi pubblici. Il tono utilizzato in questi articoli segue un doppio binario specchiante: la presenza animale viene romanticizzata come la debita riappropriazione di un territorio da parte di una natura vergine<sup>9</sup> e incontaminata, rispetto al pericolo della contaminazione del virus che dovrebbe, almeno teoricamente, essere anch’esso parte di questa natura<sup>10</sup>. In questo caso, quasi nessun riferimento viene fatto alla connessione

7 Come scrive Alexine Pauline Gumbs, è necessario slegarsi da una presentazione della performance interspecie come un luogo innocente in cui sia possibile elidere le differenze tra gli esseri umani e le altre specie, creando così una comunione pacificante che impedisce, però, di rilevare con chiarezza le dinamiche di potere: Alexine Pauline Gumbs, *What If Species Is a Performance?*, in Laura Cull O Maoilearca, Florence Fitzgerald-Allsopp (a cura di), *Interspecies Performance*, Performance Research Books, Wales (UK) 2024, pp. 3-4: 3.

8 Abdel Fattah N. Abd Rabou, *How Is the COVID-19 Outbreak Affecting Wildlife around the World?*, in “Open Journal of Ecology”, vol. 10, n. 8, agosto 2020, pp. 497-517.

9 s. a., *Coronavirus: Wild Animals Enjoy Freedom of a Quieter World*, 29 aprile 2020, BBC News, [www.bbc.com/news/world-52459487](http://www.bbc.com/news/world-52459487), ultima consultazione: 15.4.2024.

10 Federica Timeto, *Deadly Contagions, Vital Contagions*, in Erika Cudworth, Ruth E. McKie, Di Turgoose (a cura di), *Feminist Animal Studies: Theories, Practices, Politics*, Routledge, Oxon-New York 2023.

4 Romeo Castellucci, da un’intervista rilasciata alla sottoscritta in data 13 giugno 2024.

5 Sipan Sezgin Tekin, da un’intervista rilasciata alla sottoscritta in data 17 maggio 2024.

6 La performance era parte di *A Comparative Dialogue Act* (2024), progetto di Andrea Mancini ed Every Island curato da Joel Valabrega per il Padiglione Lussemburgo della LX Biennale di Venezia.

del virus con la crisi ecologica e climatica<sup>11</sup>. Nelle notizie, il virus viene trattato come una presenza aliena e astorica che minaccia la preesistente natura di un grande ingranaggio, e non come parte intrecciata – anch’essa animale e anch’essa infestante – di un groviglio relazionale naturalculturale di cui fa parte anche l’umano.

Allargando la mappa di questa cronaca, ho scoperto l’esistenza di una comunità dissidente che diffonde notizie di incursioni animali negli spazi pubblici a partire dall’idea di *resistenza*. Questi portali online<sup>12</sup> riportano notizie su animali che hanno disobbedito alle norme loro imposte, disertando impegni o scavalcando recinzioni, invadendo spiagge o fuggendo da camion diretti ai macelli. Nel ricostruire questa fenomenologia, Sarat Colling si affida al concetto di “resistenza animale”:

La resistenza animale è politica [...], è il tentativo di ribellarsi da situazioni di cattività [...] trasgredendo i confini costruiti dall’uomo. Indipendentemente dal fatto che questa resistenza derivi o meno da una qualche forma di pensiero strategico o intenzionale, nasce da un desiderio sottostante di liberazione. La resistenza può essere clandestina o allo scoperto, contro un singolo oppressore o contro un sistema oppressivo [...]<sup>13</sup>.

Gli animali evasi, continua Colling, sono già “fuori luogo” anche all’interno degli spazi da cui si allontanano<sup>14</sup>. Si tratta di una condizione, quindi, che precede i loro atti di invasione, e non li abbandona nemmeno dopo. La studiosa, a questo proposito, fa riferimento al concetto di *despazializzazione animale*<sup>15</sup>, ossia l’atto di violazione delle norme spaziali del settore zootecnico e dell’ambiente urbano che disciplina i movimenti animali, e cita Tim Cresswell, il quale, nel suo testo *In Place/Out of Place* (1996), sottolinea come le azioni trasgressive «giudicate “fuori luogo” da parte delle istituzioni sociali dominanti [...] siano le stesse che creano “potenzialità” di resistenza»<sup>16</sup>.

A partire da questa descrizione di resistenza, che si appropria del

concetto di deterritorializzazione come un atto animale sovversivo, mi sono chiesta se sia possibile risignificare l’infestazione a partire da un’ottica transindividuale e interspecie. Un altro tipo di cronaca, infatti, è solita riportare presenze e apparizioni animali in spazi urbanizzati come “infestanti”. Si tratta, in questo caso, della seconda faccia della romanticizzazione dell’animale che si riappropria di uno spazio. Infestanti, infatti, sono considerati soprattutto gli insetti (come gli scarafaggi) o i molluschi (si pensi al terrorismo psicologico sul granchio blu nel territorio lagunare veneziano), e in generale gli animali invertebrati<sup>17</sup>, così come quelli considerati troppo prolifici e crocevia di malattie come topi e piccioni. Sono infestanti i musulmani in India, i senz’altro nelle città, i palestinesi nel territorio occupato dalla nazione coloniale di Israele. Sono infestanti gli imperdonabili della società, tra cui rientrano gli animali e i soggetti animalizzati. Riscrivere l’infestazione significa liberare questa pratica dai caratteri coloniali di conquista territoriale con cui è stata socializzata, rivendicandola come azione resistente agita dalle soggettività minorizzate, *suicidate*<sup>18</sup> e inabissate della società e della Storia: quelle che Massimo Filippi, allargando il pensiero di Foucault, chiama *bestie infami*<sup>19</sup>.

Il termine ‘*performance bug*’ deriva dall’omonimo *bug* informatico e dalle sue origini storiche. Risale, infatti, al 9 settembre 1947, quando Mark II, un computer elettromeccanico di proprietà dell’Università di Harvard, smette di funzionare improvvisamente. Cercando la causa di quell’inciampo nel sistema, un gruppo di informatici capitanato da Grace Hopper, storica programmatrice dei computer della marina militare statunitense dal cognome profetico<sup>20</sup>, si accorge con sorpresa della presenza di una falena fulminata nei circuiti della macchina. Dopo averne rimosso il corpo, Hopper incolla l’insetto con del nastro adesivo nel registro di raccolta dati, oggi conservato presso lo Smithsonian National Museum of American History, annotandovi: «Relay #70 Panel F (moth) in relay. First actual case of bug being found»<sup>21</sup>. Quella pagina

11 *Ibidem*.

12 Nel contesto italiano si veda *Resistenza Animale | Storie di rivolta dal mondo della schiavitù animale*, [www.resistenzanimale.noblogs.org](http://www.resistenzanimale.noblogs.org).

13 Sarat Colling, *Animal Resistance in the Global Capitalist Era*, Michigan State University Press, East Lansing 2020, p. 12, trad. mia.

14 *Ead.*, *Animali in rivolta. Confini, resistenza e solidarietà umana*, trad. it. di Les Bitches, Mimesis, Milano-Udine 2017.

15 *Ead.*, *Animal Resistance*, cit.

16 Tim Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, p. 23.

17 Considerati tra le specie più distanti perché diverse innanzitutto a livello anatomico e strutturale, senza un’architettura interna cablata sulle solide regole della geometria e della verticalità. Si veda, a tal proposito, Massimo Filippi ed Enrico Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla Grande Scimmia all’antispecismo viscido*, Ombrecorte, Verona 2020.

18 Antonin Artaud, *Van Gogh il suicidato della società*, trad. it. di Jean-Paul Manganaro, Camille Dumoulié ed Ena Marchi, Adelphi, Milano 1988.

19 Massimo Filippi, *Molteplicità in agguato ed ecologie bizzarre: gli animali secondo Deleuze*, in «Aut aut», n. 401, marzo 2024, pp. 7-22: 14.

20 Hopper, in inglese, significa “grillo”.

21 Sharron Ann Danis, *Rear Admiral Grace Murray Hopper*, in “CS Dept. NSF-Supported Education Infrastructure Project”, 16 febbraio 1997, [www.ei.cs.vt.edu/~history/Hopper.Danis.html](http://www.ei.cs.vt.edu/~history/Hopper.Danis.html).

bianca, macchiata di materia organica, segna così l'inizio di un nuovo orizzonte di significazione del termine *bug* (letteralmente “piccolo insetto”), utilizzato per descrivere, da quel momento in avanti, un'effrazione imprevista e sgradita all'interno di un sistema codificato e, fino ad allora, integro. L'utilizzo del termine *bug* per designare un errore ha anche un altro precedente: Thomas Edison, scorrendo del suo processo creativo in una lettera a Tivadar Puskás del 1870, scrive che «il primo passo è un'intuizione, che arriva come una fiammata improvvisa, poi le difficoltà crescono, le cose non funzionano più ed è allora che dei “bug” – così sono chiamati questi piccoli guasti e difficoltà – si manifestano»<sup>22</sup>. Edison, quindi, saltava in qualche modo un passaggio, immaginando il *bug* già come un elemento disturbante – non necessariamente animale – che agisce all'interno di un contesto. L'astrazione della materialità animale non è un caso, forse, dal momento che le prime sperimentazioni di Edison per dimostrare l'efficacia dei circuiti di corrente elettrica avvenivano nei contesti circensi, e le “cavie” che subivano la fulminazione erano animali dimostratisi dissidenti e ribelli verso la prigionia e schiavitù del circo<sup>23</sup>. In entrambi gli esempi storici, sia Hopper che Edison si appropriano di un animale come l'insetto per segnalare un elemento disturbante in un luogo strutturato, un inciampo nel sistema che, a livello informatico, è oggi chiamato *bug*.

Nelle genealogie teatrali la tecnologia-insetto permette invece di attivare e concettualizzare una serie di questioni inerenti al disturbo animale. Esiste, infatti, una tensione insistente tra il desiderio umano di vedere gli insetti e la loro naturale invisibilità; gli insetti sono minuscoli, si intravedono come ombre indistinte, comunicano attraverso suoni quasi inudibili all'orecchio umano. L'arte politica della performance si appropria di questo aspetto perturbante e ne fa strumento controegemonico. *Bug* (1996), spettacolo diretto da Tracy Letts che indaga le questioni dell'incomprensibilità del noto e il terrore che scaturisce dall'ingresso di un elemento perturbante (in questo caso un insetto), dà rilevanza a questi elementi non

22 Thomas P. Hughes, *American Genesis: A History of the American Genius for Invention*, Penguin Books, London 1989, p. 75, trad. mia.

23 Celebre è il caso di Topsy, elefantessa indiana di proprietà del Luna Park di Coney Island colpevole di aver aggredito degli addestratori e tentato più volte la fuga, che nel gennaio 1903 venne giustiziata tramite un prodromo dell'esecuzione tramite sedia elettrica. L'esecuzione di Topsy, ripresa dalle videocamere, costituisce uno dei primi filmati dal vivo catturati dalle prime telecamere cinematografiche: è servita, allo stesso tempo, come momento promozionale per il ramo cinematografico dell'impero tecnologico di Edison e come documentazione pubblica degli effetti mortali della corrente elettrica che, di lì a poco, avrebbe iniziato a venire utilizzata come strumento di morte nelle pene capitali. Cfr. Nicole Shukin, *Capitale Animale. Biopolitica e rendering*, trad. it. di Bianca Nogara Notarianni, Tamu, Napoli 2023, pp. 242-243.

visivi, specialmente a quelli che associamo agli insetti come la vibrazione, il suono e l'oscurità. È centrale la scena in cui la donna protagonista è in preda alla frustrazione per l'impossibilità di trovare nella stanza l'insetto che di notte la tormenta. Il volare indistinto di un animale che si insinua nelle orecchie e fa prudere la pelle sfida i limiti sensori del teatro, ontologicamente fondato sulla visibilità, diventando un meccanismo di resistenza al suo regime scopocentrico<sup>24</sup>. Scrive Una Chaudhuri che

il tentativo di vedere gli insetti, [...] di far uscire quei corpicini dai loro nascondigli ed esporli alla vista – con la speranza di poterli poi eliminare, o almeno controllare – è legato al nostro istinto di sopravvivenza come specie, che è sempre però storicamente condizionato<sup>25</sup>.

E infatti quel desiderio di vedere l'inconfessabile si tinge di particelle affettive e associazioni molto diverse a seconda dei tempi<sup>26</sup> e dei contesti, delle linee di potere e dei corpi compromessi.

Un ulteriore riferimento utile alla caratterizzazione del *bug* come soggetto perturbante rispetto al noto è il primo episodio animato di *Peur(s) du noir* (2007), diretto da Charles Burns. Il corto è un baluginio kafkiano che racconta la relazione di un uomo, Eric, con un insetto dall'anatomia ibrida nascosto tra le doghe del suo letto. Da uno dei barattoli dove Eric, da bambino, collezionava gelosamente esemplari di specie sconosciute da lui scoperte durante le ricerche nei boschi, fugge un insetto, che, scomparso tra le lenzuola del letto, continuerà così a infestare i suoi incubi notturni. Divenuto adulto, Eric si trasferisce per frequentare il college, portando con sé, non avendo molte possibilità economiche, quello stesso letto, dal quale una presenza impercettibile inizierà a insinuarsi prima all'interno del corpo della sua ragazza e poi nel suo, per moltiplicarsi. Il cortometraggio, basato su una figura mostruosa che infesta prima l'inconscio e poi la carne del corpo, riflette sull'incubo di un'inversione di capacità riproduttiva e sul collasso completo del paradigma produzione/riproduzione patriarcale. Come *Peur(s) du noir*, anche *Bug* diventa allora una domanda a quella parte, in fondo all'inconscio, terrorizzata rispetto alla possibilità che un altro animale, così radicalmente diverso dall'uomo eppure così simile, arrivi a prendere il suo posto nella

24 Cfr. Una Chaudhuri, *Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality*, in “Theatre Journal”, vol. 65, n. 3, ottobre 2013, pp. 321-334: 30.

25 Ivi, p. 324.

26 *Ibidem*.

scala terrestre, obbligandolo a rinunciare al controllo.

La teoria del *performance bug* vuole quindi essere un'indagine critica sulla coabitazione multispecie in ottica di *produzione* della coabitazione, e non di una disamina delle immagini prodotte su di essa. Per farlo, è importante delineare il suo carattere di orizzonte più-che-umano di resistenza sagittale alla purezza della rappresentazione. Ho scelto di chiamare questa forza spettrale 'zoohauntologia'<sup>27</sup>, una forza che attraversa i corpi e tramite essi si manifesta nel ricostituirsi sottotraccia di una presenza andata perduta. Con questo termine mi riferisco a quell'insieme di pratiche performative che non si aggrappano a ciò che appare immediatamente comprensibile, ma si adeguano ai contesti e ai loro fatti intensivi per intercettare le potenzialità che i passaggi infestanti più-che-umani hanno sulla riscrittura delle dinamiche della scena performativa. L'indeterminatezza del soggetto disturbante *come* fantasma, che affonda le sue origini nell'eredità della teoria dell'alea di John Cage<sup>28</sup>, è qui, paradossalmente, lo strumento per illuminare relazioni di potere e da lì decostruirle, invece che un modo per rivendicare l'idilliaca neutralità di uno spazio costruito.

In *Capitale Animale* (2009) Shukin definisce queste forze "spettro animale"<sup>29</sup>, riferendosi sia alla gamma di convertibilità e applicabilità dei corpi non umani, sia alla figura inquietante di un animale che continua ad abitare diversi luoghi e contesti anche da morto. Nonostante la sua composizione volatile e intangibile, lo "spettro-animale" di Shukin non va inteso come una presenza immateriale che depolitizza il potenziale di una materialità femminista; è invece un campo di forze in movimento in grado di fare da grandangolo alle strutture speciste che ancora

27 Il termine riprende e sviluppa in una direzione antispecista e situata nei *Performance Studies* ciò che l'antropologa Jean M. Langford chiama "hauntologia zoologica" [*zoological hauntology*]. Con il termine l'autrice si riferisce all'esperienza incarnata di «animali un tempo selvaggi che sono stati allontanati da habitat o da stili di vita conosciuti, che hanno subito abusi o processi di confinamento, oppure che sono stati immersi nella socialità interspecifica con gli esseri umani a tal punto da avere poi difficoltà a relazionarsi con gli altri individui della loro specie, o a sentirsi a proprio agio nella propria pelle» (Jean M. Langford, *Toward a Hauntology for the Other-than-Human*, cit., p. 2, trad. mia).

28 La teoria dell'alea del compositore John Cage risale agli anni '40 e trova una sistematizzazione negli anni '60 del Novecento all'interno dei nascenti *Performance Studies*. In particolare, durante una conferenza al Darmstadt Summer Course for New Music nel 1958, Cage dichiara che la performance musicale è di per sé indeterminata: è la contingenza, il contesto e l'imprevedibilità, a diversi gradi, dell'esecuzione, a fare la performance, a cui si aggiungono le incertezze che emergono dalle complesse interazioni di artisti, strumenti, spazi e pubblico (dall'intervento tenuto da John Cage a Darmstadt nel 1958 dal titolo "Composition as Process", ascoltabile nel secondo volume di Stefan Fricke e Michael Zwenzner (a cura di), *Darmstadt Aural Documents: John Cage in Darmstadt 1958*, NEOS Music, Monaco di Baviera 2012).

29 Cfr. Nicole Shukin, *Capitale animale*, cit.

permeano e colonizzano il campo della coabitazione. Questa "incorporazione paradossale"<sup>30</sup>, così la chiama Shukin, del fantasma animale come disturbo difficilmente replica quelle dinamiche di zoobiopotere che si verificano di norma nelle arti<sup>31</sup>, le quali, anch'esse inserite in un'economia, rischiano di riproporre lo sfruttamento dei corpi non umani.

Che ne è quindi del vuoto che rimane dopo l'esibizione, dopo la rimozione dell'animale dalla scena dell'umano come la falena dai circuiti del computer? Di che mondi invisibili ci parla e quali fantasmi lascia emergere? La lenta e continua scomparsa degli animali, intesa come la rimozione dei corpi non umani dagli spazi sociali, dagli assetti relazionali e dagli immaginari politici, coincide paradossalmente con l'apparizione dell'Animale all'interno della società. Come indica Shukin, dopo aver attraversato il circuito mortale dell'industria della carne, ciò che resta degli animali – ossa, peli, cartilagini, unghie, denti, ecc. – viene nuovamente riattivato in prodotti o in immagini simboliche, materiali o immateriali<sup>32</sup>. In particolare, l'autrice si concentra sull'industria culturale, che si appropria di un animale generale (quello senza storia, ma con un corpo ancora utile) da rendere *ad libitum*. Nel tardo capitalismo, la realtà della vita degli animali, estromessa dall'immaginario comune, viene distorta e riproposta sia come utilità invisibilizzata, sia come feticcio simbolico all'interno di pubblicità, nella letteratura e nelle arti, così come nei safari, nei circhi e nei parchi a tema, spazi della rappresentazione in cui gli animali diventano figure antropomorfizzate o iper-naturalizzate che non hanno nulla in comune con la materialità delle loro vite e delle loro morti<sup>33</sup>. Anche i macelli, in quanto luoghi di sterminio letterale e ontologico del bestiame, sono confinati nelle periferie delle città, in modo che i corpi degli animali reclusi rimangano invisibili alla vista e le loro storie sconosciute. Nel Capitalocene, gli animali non se ne vanno dopo la loro morte – quella finale e quella che vivono ogni giorno dietro una gabbia, un recinto, un cortile, stretti in una morsa. Diventano parte della *materia culturale*, del circolo autofago della rappresentazione, fantasmi che infestano le case, invocando una responsabilità di ascolto e di manovra.

E se le scimmie disturbate nei laboratori di sperimentazione animale con cui ho introdotto questo articolo non fossero infestate tanto da un

30 Ivi, p. 69.

31 Leigh Claire La Berge, *Art Worker Animal: Animals as Socially Engaged Artists in a Post-Labor Era*, in *Ead., Wage Against Artwork. Decommodified Labor and the Claims of Socially Engaged Art*, Duke University Press, Durham 2019, pp. 118-56.

32 Cfr. N. Shukin, *Capitale animale*, cit., p. 27.

33 Cfr. F. Timeto, *Deadly Contagions, Vital Contagions*, cit.

passato che fatica a scomparire, o da un futuro che ricade nella ripetizione comune a ogni vita in cattività<sup>34</sup>, ma da un'esistenza possibile proprio grazie a quella condizione alterata, densa di temporalità che si incrociano e si innervano nei corpi, di spazi mai abitati, di storie alternative e futuri già avvenuti, spettri evocati dalle paure, dai desideri, dalle disillusioni, dall'amore? Rilevo, nell'idea di infiltrazione e attraversamento temporanei di uno spazio, un gesto coreografico capace di proiettare l'evento oltre il suo orizzonte biologico di *liveness*, nel contesto di una stasi politica in cui il qui ed ora della performance sembra non essere più abbastanza. Seguendo il filo di José Esteban Muñoz, anche l'effimero e il fantasmatico producono resti materiali, archivi che già parlano la lingua di una futurità possibile<sup>35</sup>.

Un caso centrale di zoohauntologia è *Rectum Crocodile* (2024) di Martin M'tuomo, dove la rivendicazione postcoloniale prende forma nelle figure spettrali di animali a loro volta minorizzati. Nella performance, la pratica corporea diventa, per l'artista guadalupano, veicolo di stratificazione della violenza colonialista, che lo investe nella sua stessa biografia. Il primo tempo si apre con un bambino, che, attraverso il formato di una favola della buonanotte, evoca sulla scena gli abitanti umani e non umani di una piantagione di cotone: uccelli, felidi, canidi, donne e uomini, grandi alberi e altre creature naturali lentamente emergono da diverse zone del palcoscenico, un tappeto verde che accoglie dentro, su un unico piano, tanto lo spazio attoriale quanto lo spazio del pubblico. Ogni soggetto ed elemento performa il proprio linguaggio, abbaiando, cantando o urlando suoni o parole umane piene di rabbia e di violenza, «con dovizia di particolari e scurrilità»<sup>36</sup>, e persino «l'albero di cocco sotto il quale questo *j'accuse* di due ore ha luogo ha qualcosa da dire, denunciando tutti gli uomini appesi ai suoi rami dal diavolo europeo colonialista»<sup>37</sup>:

[...] Le performer eleganti e tutte uguali, coi loro ventagli in *pendant*, entrano ammiccanti e miagolanti in scena, ma questo ennesimo siparietto dura molto poco, perché subito cominciano a sghignazzare, facendo il verso al

34 Cfr. J.M. Langford, *Toward a Hauntology for the Other-than-Human*, cit.

35 Cfr. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, trad. it. di Antonia Anna Ferrante, Nero, Roma 2022.

36 Francesca Lupo, *L'ordito della denuncia: "Rectum Crocodile" di Marvin M'toumo*, in "Altre Velocità", 13 luglio 2024, [www.altrevelocita.it/lordito-della-denuncia-rectum-crocodile-di-marvin-mtoumo](http://www.altrevelocita.it/lordito-della-denuncia-rectum-crocodile-di-marvin-mtoumo), ultima consultazione: 26.8.2024.

37 *Ibidem*.

proprio verso, a una immagine che il bianco ha fatto del nero (figuriamoci della donna!), che le quattro in queste due ore hanno mangiato voracemente e vomitato sulle facce bianche del perimetro. Ed è proprio una sfilata, sia letterale che metaforica, a cui si assiste, mentre si susseguono vestiti, pelli scoperte e soprusi, che fanno tutti capo agli stessi corpi<sup>38</sup>.

I corpi, le pelli, le maschere si mischiano, si confondono, perturbando la visione: violenza coloniale e violenza specista convergono nei «corpi che sussultano sul posto e in corse sfrenate»<sup>39</sup>, mentre

il centro da cui scaturisce il movimento sono fianchi e glutei: è sul cocchige che sono poggiate le teste degli animali interpretati, invertendo così il davanti con il dietro; mostrare il culo per prendersi gioco della Storia e delle costose pelli di coccodrillo<sup>40</sup>.

*Rectum Crocodile* diventa, in questo modo, un formato estetico per riflettere sul colonialismo, sulla scomparsa, sulla permanenza dei corpi e sui loro resti, sul prendere parola per conto dell'altro, sul rappresentare l'altro per parlare di sé.

Queste storie allargate sono il punto di partenza da cui prende avvio la portata politica del *bug*. Dove il soggetto animalizzato è stato segregato, ucciso, mutilato, ridotto a oggetto o a una parte di esso, silenziato, rimosso, interrogato, rispedito oltre il confine, sedato, rinchiuso, allontanato e dimenticato, il *performance bug* fa il suo ingresso. Con gli strumenti del potere e uno *standpoint* contemporaneamente queer, decoloniale e animale, la scena del disturbo diventa un luogo per illuminare dinamiche di sfruttamento e immaginare nuovi percorsi percettivi, e così cognitivi. Garantire un ecosistema aperto a queste infiltrazioni significa essere coscienti della non-innocenza di queste opere, e al tempo stesso riconoscere che anche il disturbo è un soggetto impuro e non pacificato che potrebbe portare guai, turbolenze nello stato delle cose da cui tracciare nuovi percorsi nell'atmosfera.

L'obiettivo di questa ricerca è produrre un campo di saperi esteso, liberato ed etico, antispecista e decoloniale, a partire dalla lotta dell'invisibile, del temporaneo e dell'indeterminato: il disturbo animale sulla scena performativa contemporanea.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.