

# Animot

---

L'ALTRA FILOSOFIA

numero dieci / 2020



*Animot. L'altra filosofia*

è una rivista accademica edita da Safarà Editore  
patrocinata dall'Università degli studi di Torino entro il progetto SIRIO

Direzione Responsabile  
MACRI PURICELLI

Direzione Editoriale  
CRISTINA PASCOTTO

Direzione Scientifica e Segreteria di Redazione  
LEONARDO CAFFO, VALENTINA SONZOGNI, VALENTINA AVANZINI

Comitato Scientifico e Consulenti

Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano); Martin Böhnert (Universität Kassel); Petar Bojanić (IFdt –Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Belgrado); Domenica Bruni (Università degli studi di Messina); Mario Carpo (The Bartlett school of Architecture, Londra); Felice Cimatti (Università degli studi della Calabria); Alberto Cuomo (Università degli studi di Napoli); Josephine Donovan (University of Maine); Maurizio Ferraris (Università degli studi di Torino); Luca Illetterati (Università degli studi di Padova); Patrick Llored (Université de Lyon); Roberto Marchesini (SIUA); Marco Mazzeo (Università degli studi della Calabria); Francesca Michellini (Universität Kassel); Pietro Perconti (Università degli studi di Messina); Monika Pessler (Sigmund Freud Museum, Vienna); Giacomo Pirazzoli (Università di Firenze-DiDA e crossinglab.com); Nigel Rothfels (University of Wisconsin-Milwaukee); Massimo Tettamanti (I-care).

*Animot. L'altra filosofia* è una rivista (cartacea e digitale) tematica semestrale: consultare il *Call for Papers* sul sito <http://animot.it> per inviare una proposta. Proposte di curatela o invii di articoli svincolati dalle tematiche, per la sezione di "varia", vanno inviati a Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni all'indirizzo email: [dir.scientifica@animot.it](mailto:dir.scientifica@animot.it).

*Animot. L'altra filosofia* segue la politica della peer-review con doppia revisione cieca: i contributi inviati saranno pubblicati, eventualmente, solo dopo tale procedura di revisione. A seconda del tema monografico scelto, Animot si riserva di pubblicare articoli su invito.

Per contatti e info, consultare il sito: <http://animot.it>

La pubblicazione di questo numero di *Animot* è stata possibile anche grazie al generoso contributo di LAV - Lega Anti Vivisezione, che ha devoluto parte del 5x1000 dei suoi soci a questo progetto editoriale.

Registrato presso il Tribunale di Pordenone con il numero 68.

ISSN 2284-4090

ISBN 978-88-97561-95-8

Proprietà letteraria riservata

# Animot

---

L'ALTRA FILOSOFIA

numero dieci / 2020

**L'arte per l'altro, ancora**

A cura di Gabi Scardi



In copertina:

Disegni di Atelier dell'Errore (laboratorio di Arti Visive, Reggio Emilia)

Indice

---

<b>EDITORIALE</b>	—————●	p. 7
<b>INTRODUZIONE</b> di Gabi Scardi	—————●	p. 10
<b>COFFEE IN THE MORNING FOR A VERY LARGE FLOCK OF FRUIT BATS</b> di Jimmie Durham	—————●	p. 14
<b>L'ANIMALE POSTUMANO. COSA C'È DIETRO LA PROLIFERAZIONE DEGLI ANIMALI NELL'ARTE CONTEMPORANEA?</b> di Ana Teixeira Pinto	—————●	p. 18
<b>THINKING ANIMALS</b> Claudia Losi intervistata da Pietro Gaglianò	—————●	p. 24
<b>UNA CONVERSAZIONE CON NINA KATCHADOURIAN ATTRAVERSO L'APERTO DI AGAMBEN</b> Nina Katchadourian intervistata da Francesca Brusa	—————●	p. 32
<b>CANI DI QUARTIERE</b> di Sonia Arienta	—————●	p. 42
<b>ANIMAL STUDIES E ARTE: ELEFANTI NELLA STANZA</b> di Giovanni Aloï	—————●	p. 76
<b>DISEGNI DI ATELIER DELL'ERRORE (LABORATORIO DI ARTI VISIVE, REGGIO EMILIA)</b>	—————●	p. 110

---



Dieci numeri, dieci numeri di un'avventura editoriale e di un'intensa amicizia che ha esplorato i temi della biodiversità, degli human Animal Studies, della filosofia della diversità provando a tenere fede al principio dell'unione tra arte e filosofia: l'animale parola, l'animale immagine. Usciamo con un leggero ritardo dovuto, come ovvio, alla situazione legata al Covid 19: forse il momento in cui la ricerca di *Animot*, tuttavia, mostra la sua profonda attualità, la sua urgenza. A essere infettato, qui e ora, è stato ancora un corpo animale il cui confinamento fisico richiama alla mente il destino, il sudore, il sangue degli animali non umani. Di questa unione tra arte e filosofia questo numero, affidandosi alla curatela di Gabi Scardi, ha voluto fare una specie di manifesto: torniamo ai temi dell'arte animale, dell'animale nell'arte, che tanti anni fa avevano guidato anche la pubblicazione di un nostro fortunato quaderno: *Un'arte per l'altro*. L'urgenza e l'importanza di questi temi ci ha spinto a scegliere di dedicarvi anche il numero successivo. Per il lavoro e per la generosità con cui ha curato questo numero e ha accettato di dedicarsi anche al prossimo, ringraziamo Gabi, professionista incredibile e amica straordinaria.

È un numero anche di grandi trasformazioni interne; alla direzione di Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni si aggiunge il coordinamento editoriale di Valentina Avanzini, una giovane curatrice di arte contemporanea e ricercatrice che da questo numero ha iniziato a guidare il processo di selezione, correzione, interpretazione dei materiali che compongono l'arcipelago intellettuale di *Animot*. A Valentina Avan-

zini, tanto i direttori scientifici che la direzione editoriale di Cristina Pascotto, danno il benvenuto in squadra. Questa rivista è nata dall'atto di amore e amicizia tra due persone che pensavano di poter cambiare tutto; una speranza giovanile e ingenua che ora, speriamo, possa passare un testimone infinito come la voglia di libertà e liberazione per ogni vivente.

Gabi Scardi articola questo numero in narrazioni distanti, in cui arte, filosofia, letteratura e teatro diventano voci di uno stesso, infinito dialogo. I cani dell'Aquila nella *pièce* inedita di Sonia Arienta, i pipistrelli di Durham e la balena di Claudia Losi sono forme ricorrenti di un *altro* con cui non si può smettere di confrontarsi, alla ricerca inesauribile di un avvicinamento. E in questo avvicinamento, arte e artisti diventano interlocutori privilegiati o meglio esploratori di modalità di vita con *l'altro* e, ancora una volta, *per l'altro*.

Completa *Animot X* l'inserito artistico dell'Atelier dell'Errore, meraviglioso laboratorio legato all'animalità e alla diversità, che ci racconta come ogni mostro sia in realtà un angelo, un angelo che protegge dai mostri reali che apparivano come invece gli angeli che non sono.

Un sentito ringraziamento alla LAV – lega anti vivisezione – che attraverso il suo cinque per mille ha deciso col consiglio di amministrazione di finanziare nuovamente *Animot* e il nostro progetto di ricerca: senza Gianluca Felicetti, che ha accolto con entusiasmo le nostre richieste, la rivista non sarebbe tra le vostre mani.

Durante il concepimento e le fasi di lavoro del numero una persona a noi cara è scomparsa prematuramente: a Paolo Sonzogni, che avrebbe accolto anche questo numero con un «Propio bene!», dedichiamo questo primo compleanno di *Animot* che raggiunge la sua cifra tonda.

***la Direzione***





**Gabi Scardi** è storica dell'arte e curatrice di arte contemporanea. La sua ricerca si focalizza sulle ultime tendenze artistiche e sulle relazioni tra arte e discipline limitrofe. Si interessa di politiche culturali e da anni è impegnata nell'ambito di progetti pubblici. È presidente di NAHR, Nature, Art & Habitat Residency, Val Taleggio, Bergamo. Ha lavorato con istituzioni e musei in Italia e all'estero. Tra gli altri: Pac, Milano; Museo del Novecento, Milano; Pirelli Hangar Bicocca, Milano; MAXXI, Roma; Biennale di Venezia; Royal Academy, Lon-

dra; Louisiana Museum, Copenhagen. Suoi contributi compaiono regolarmente su pubblicazioni nazionali e internazionali. Tra gli esiti principali della sua ricerca sul tema del rapporto tra animale umano e non-umano nell'arte si ricorda il Padiglione Greco della Biennale di Venezia del 2015, con il progetto *Why Look at Animals? Agrimiká* dell'artista Maria Papadimitriou. Suoi contributi sul tema hanno preso la forma di mostre e partecipazione a convegni, e sono stati pubblicati su giornali e riviste.

## ANIMALI NOI STESSI

Questo numero di *Animot* è il primo di due volumi dedicati al modo in cui l'arte, oggi, guarda al rapporto tra l'essere umano e gli altri animali. Lo si è voluto comporre lasciando spazio non solo a ricercatori che su questo tema riflettono, ma anche agli artisti stessi; perché nelle loro parole emerge la realtà del fare arte; ossia di un processo in cui momento ideativo e momento espressivo, procedure linguistiche e volontà di ascolto, significato e senso del fare tendono a fondersi.

Il tema ha immani proporzioni: la presenza degli animali nell'arte visiva oggi, come lo è stata in passato.

Dalle Grotte di Chauvet e di Lascaux, tra le rappresentazioni più antiche che si conoscano, alle cacce, alle nature morte, agli ibridi di sempre, ai personaggi delle animazioni di oggi, il rapporto uomo-animale ha costituito un ambito di riferimento sconfinato; ad esso gli artisti hanno fatto appello nel loro sforzo di esprimere la realtà e le visioni del mondo, il sentire profondo degli individui e delle collettività nella propria epoca. Del resto l'intero immaginario umano è popolato di animali che, in ogni fase di sviluppo della civiltà, hanno informato sogni, proiezioni archetipiche, costituendo di volta in volta oggetto di identificazione o perturbante minaccia; che hanno un ruolo centrale nelle tradizioni spirituali e nei relativi rituali; che compaiono nelle storie, dalle cosmologie, dalle mitologie fondamentali alle leggende, alle favole, all'illustrazione morale, ai racconti.

Negli ultimi decenni la relazione tra uomini e altri animali si è andata ulteriormente imponendo in termini di pensiero e di rappresentazione, e ha assunto connotazioni specifiche riconducibili all'ampia cornice del Postumanesimo; all'interno del quale si è rivelata essere un vero e proprio prisma attraverso il quale guardare alla società attuale e alle sue trasformazioni.

*Animot X* comprende saggi risalenti a momenti diversi: un testo di Ana Teixeira Pinto, *Post Human Animal*, precoce excursus attraverso l'opera di artisti nei quali l'oscillazione e la tensione tra animale e uomo contribuiscono a far emergere «il nuovo volto dell'umanità»; un saggio di Giovanni Aloi che si spinge al di là degli Animal Studies per demistificarne alcune posizioni, o per integrarle prendendo in considerazione questioni poco frequentate quali quelle relative agli aspetti materiali del fare arte. Seguono poi i dialoghi tra ricercatori e artisti: Francesca Brusa e Nina Katchadourian, il cui lavoro mette in evidenza la labilità delle categorie utilizzate per distinguere umano e non-umano; Pietro Gaglianò con l'artista Claudia Losi, il cui senso dello stare al mondo poggia sull'intimo intersecarsi e riflettersi di umani e non umani, e sulla loro relazione con un ambiente che è insieme naturale e culturale.

Un linguaggio diverso è introdotto da Sonia Arienta, saggista e autrice teatrale, con un testo che prende spunto dalla vicenda di alcuni cani, randagi o domestici, riunitisi in branco dopo che il terremoto dell'Aquila ne aveva sconvolto la vita. Nel momento del massimo disagio la recipro-

cità del legame uomo/cane e la proiezione dell'uno nell'altro prendono qui una forma più che mai esplicita, e struggente.

Al termine del volume una serie di disegni al tratto apre un'ulteriore prospettiva. Si tratta di alcuni frammenti dal bestiario fantastico di *Atelier dell'Errore*. Queste opere, generate nell'ambito di un'attività collettiva che si protrae negli anni, consistono in disegni di giganteschi insetti dalle forme inedite e dai mostruosi poteri: aggressivi divoratori di uomini, protettivi nei confronti di chi li ha creati, essi scaturiscono dalla necessità di esorcizzare paure, di reagire all'isolamento e alla pressione interiore, attivando le forze dell'immaginazione.

Infine: l'uscita di questo numero di *Ani-mot* era imminente quando è esplosa la pandemia di Covid-19. Quanto profondamente la diffusione di questo virus, come di altri che l'hanno preceduto, sia legato al degrado dell'ecosistema e al trattamento che riserviamo agli animali, è chiaro.

Di fatto, in quel momento arduo e destabilizzante abbiamo avvertito il bisogno di fare appello alla capacità, propria degli artisti, di dare forma ai dilemmi più cogenti, al suo sentire più complesso, e soprattutto di inquadrare l'esistenza dell'uomo nell'ambito di una più ampia cornice.

La prima risposta è arrivata da Jimmie Durham.

Le sue parole dicono, con la libertà, la singolarità, il ritmo della poesia, l'interconnessione di ogni cosa, il rispetto e la co-appartenenza, la necessità di ridimensionare il ruolo dell'uomo, che dev'essere tale non tra altri uomini soltanto, ma tra

un'infinità di esseri, viventi o inanimati. Procedendo per associazioni e paradossi, Durham concatena immagini di interdipendenza, di una fragilità che non è debolezza, ma caratteristica intrinseca di ogni forma, animata e non. A fronte della difficoltà che l'essere umano ha a riconoscersi nella vita altrui, e delle proterve, irresponsabili politiche di inimicizia che mette in atto, egli propone nuove, paradigmatiche forme possibili di "vicinato".

Il suo intervento apre la serie di scritti pubblicati nel volume.

Vorremmo che le sue parole ricevessero attenzione.



**Jimmie Durham** è Cherokee nato in Arkansas nel 1940. Artista visivo, scultore in particolare, ma anche saggista e poeta, lungo gli anni '70 è stato attivista politico di primo piano nell'American Indian Movement. Dedito al teatro e alla performance negli anni '60 e '70, dal decennio successivo inizia a realizzare bizzarri oggetti, assemblage e installazioni. Pur ricorrendo a elementi di scrittura e performance, la pratica di Jimmie Durham si traduce soprattutto in sculture nelle quali oggetti quotidiani e materiali naturali sono assemblati in

forme vivide. Il processo di produzione, che Durham definisce una «combinazione illegale con oggetti rifiutati», può essere considerato un'incarnazione dell'atteggiamento sovversivo che pervade il lavoro dell'artista. Durham è una delle figure chiave negli studi critici e teorici nell'ambito dei cultural e postcolonial studies, ha partecipato a numerose mostre internazionali e biennali in tutto il mondo. Alla 58esima Biennale di Venezia (2019) gli viene attribuito il Leone D'Oro alla Carriera. Vive e lavora a Berlino.

**COFFEE IN THE MORNING FOR A VERY  
LARGE FLOCK OF FRUIT BATS**

**JIMMIE DURHAM**

*buon giorno gabi. may this note find you well. i hope the text i sent is usable for your excellent project, but if it is, in my mind it works best with your note to me included at the beginning...*

*best, jimmie*

*o, the mis spelling at the beginning is deliberate...*

dear Jimmie

I hope you and Maria Thereza are keeping well, in this disrupting time.

I thought of contacting you at this particular period as, as you know, I fully believe art can help us question, think over and perform in life. This period of vulnerability in which we are led to review needs, priorities and rhythms of life, can be considered a cultural challenge and a stimulus for further reflection. I think, more than ever, now artists should not remain silent.

I believe the fact that exhibitions and events having been blocked, urges us to find ways to express ourselves.

Therefore I would like to hear the artist's voice and thoughts regarding issues such as the right of health care, transmission, pathology, vulnerability, isolation, spillover, the capacity of a virus to overcome any kind of borders. You are one of the artists that I look forward to receiving feedbacks.

Via this message I would like to ask you to share with me your thoughts/readings

of the current situation; it can be short text or an articulated one, can be accompanied with an image.

I am not yet sure what this collection would look like at the end; hopefully a publication; I'm going to let you know as soon as possible, but I am hoping it would help meditate on the present and prepare for the future. This emergency will sure be over, while our obligation to deal with the actual, to care for ourselves and loved ones and the larger society we live in, will remain.

I do hope you share this impulse and agree to be part of the project.

Thank you very much in advance for letting me know what you think.

All my very best

Gabi

*well, i would be glad to send a written text but probably will not have time to do it.,,,,. this morning was really difficult: we were woken by a loud noise at 4am on the terrace. i opened the window and a VERY LARGE flock of fruit bats (called 'flying foxes') flew into the house. about 70 000, more or less.*

*not knowing what to do, i offered them coffee more or less from desperation; i knew i did not have enough coffee for that many guests even if they were smallish guests, much less bat cups or sugar (although probably not all of them would have wanted sugar; some most likely would have preferred honey). it seems they wanted nothing more than to hang out awhile, and just as i tried to arrange coathangers and other devices we heard a strong knock on the front door.*

it was the police, of course, demanding to know if we were sheltering any vicunas. some neighbor, it seems, had reported seeing about 47 vicunas at our door. we said of course not but would they like a cup of coffee. it was a squad of about ten or twelve police-people in full armour, so in fact i knew i did not have that much coffee, not to mention police cups or sugar. in brazil the police often use as much as four spoonsfuls of sugar for one cup of rather weak coffee, but many others drink only roasted mate'. mate' has as much cafeine as does coffee but a much more mellow taste. (even though in argentina people, especially the police, drink mate' unroasted. like drinking unroasted coffee; so uncivilised as to be considered heretical, almost unlawful, certainly indecent in places like brazil. but argentina was colonized by people from catalunya and then from napolli so...

it is not really true, of course, that mate' has cafeine; i like the french attempt (even though i know it is childish and naive) at linguistic precision: in france only coffee has cafeine. tea has teine. 'how could tea have a coffeee ingerdiant, they seem to ask)

when we lived in marseille we often drank arab coffee, turkish coffee, and pretty good portuguese coffee. the portuguese coffee was, of course at the portuguese restaurant off cour julian where we would have roast chicken double-roasted garlic potatos. as we left marseille the owner-cook was retiring and gave the place to his daughter. when we went back years later she still ran it (that does not mean that she ran;;; simply that she oversaw the functioning) but the menu had changed.

«never go back», is maria thereza's motto; nothing remains as you knew it and the changes are always so strange as to discombobulate you. i know that is true but i still return to places and situations from the past... maybe it is just a male weakness;; sentimentality of a kind women have learned over millenia to do without. i am always sorry and disappointed. on the other hand, i am often sorry and disappointed by stuff in the present, so maybe it all evens out in the long run. i am not running these days but i do excersise on what is called a bycycle every day now, to get some physical acivity in these isolate days... a bycycle ought, necessarily, it seems to me, have two wheels; so as to respect its nomenclature. if things do not have a relationship with what they are called then language becomes unlanguage;;; we no longer mean what we say... my bycycle has no wheels, and goes, of course, no where.

that is more or less ok with me because it is in my studio and the windows are of course closed; so in fact wheels would be a kind of hinedrance;; if one can call an enabler a hinderer.

if my bycycle truly functioned as a bycycle it would be, of course, unuseful for the use i make of it, which is phsyical fitness of a kind.

in english the concept, if one exists, of "where" is truly esoteric (i have always loved that word, evn though i am not exactly sure what it means;;; for me it is like the word "salubrious"; it connotes sophistication and education while having a pleasnt sound). english speakers say (and of course, english writers write) "anywhere"



*"nowhere" "somewhere" "wherewith-  
al" "wherefore". then they say that they  
do not know where you are coming from;;;  
when they mean that they don't understand  
what you mean to say-  
jimmie*

**Ana Teixeira Pinto** è una scrittrice e teorica della cultura con base a Berlino. Attualmente insegna presso il DAI (Dutch Art Institute) ed è ricercatrice presso la Leuphana University, Lüneburg. I suoi testi sono comparsi in pubblicazioni come *Third Text*, *Afterall*, *Springerin*, *Camera Austria*, *e-flux journal*,

*Artforum*, *Inaesthetics*, *Manifesta Journal*, o *Texte zur Kunst*. Editerà *The Reluctant Narrator* (Sternberg Press, 2014) e la serie in uscita dedicata a *The Apolitical* pubblicata da Sternberg Press/MIT.

## L'ANIMALE POSTUMANO

### COSA C'È DIETRO LA PROLIFERAZIONE DEGLI ANIMALI NELL'ARTE CONTEMPORANEA?

ANNA TEIXEIRA PINTO

Verso la fine degli anni Quaranta, il filosofo francese di origine russa Alexandre Kojève visitò gli Stati Uniti. Per Kojève – senza dubbio uno dei più influenti interpreti di Hegel nel Ventesimo secolo e uno degli architetti della Comunità Economica Europea, precedente all'Unione Europea – la “Storia” era fondata sulla lotta politica.

Come Hegel e Marx prima di lui, Kojève credeva che l'umanità avrebbe prima o poi raggiunto il consenso riguardo alle proprie metodologie di governo. Consenso (come un'economia mista o una democrazia sociale) che avrebbe indicato chiaramente il punto finale dell'evoluzione sociale, quella che Hegel aveva chiamato “fine della Storia”.

Il viaggio negli Stati Uniti, però, portò Kojève a credere che ogni prospettiva futura avesse già avuto luogo. Guardando all’“eterno presente” della società americana, Kojève affermò che l’“Uomo” era scomparso, lasciando il posto a una creatura che, pur avendo esattamente lo stesso aspetto, non condivideva nulla dell'umano. L'umano, sosteneva, presuppone un processo storico, mentre questo nuovo essere era privo di storicità e, di conseguenza, di umanità. Per Kojève, l'uomo “post-storico” era tornato allo stato animale, pur mantenendo il proprio livello di civilizzazione. L'uomo post-storico costruì

sce i propri edifici e le proprie opere d'arte come «gli uccelli costruiscono i propri nidi e i ragni tessono le proprie tele» e realizza «concerti musicali come fanno le rane o le cicale»<sup>1</sup>.

Nel 1959, Kojève fece un altro viaggio, questa volta in Giappone, dove visse un «radicale cambio di opinione» riguardo all'Uomo post-storico. Fece infatti esperienza di come una società possa vivere in uno stato di post-storicità pur mantenendo qualcosa dell'umano. Mentre l'Uomo americano vive in armonia con il suo animale interiore, la cultura giapponese ha dato vita a comportamenti totalmente formalizzati, dove manierismo e convenzioni superano il “contenuto” opponendosi completamente al “naturale” o all’“animale”. I valori fortemente codificati della cultura giapponese (per Kojève, una forma di “snobismo”), la cui perfetta espressione può essere ritrovata nel tetro Noh o nelle tradizioni della cerimonia del tè o ancora nelle composizioni floreali come l'Ikebana, sono esistiti per secoli, pur sembrando straordinariamente postmoderni.

In Giappone è ambientato anche per il più recente video di Pierre Huyghe, *Human Mask* (2014). Le riprese in esterno del film, che mostrano una città deserta e in rovina, sono state girate all'interno della zona ad accesso vietato di Fukushima con una telecamera posizionata su un drone. All'interno, l'obiettivo si concentra su una strana creatura che indossa una maschera

.....  
<sup>1</sup> Note in appendice alla (seconda) edizione di *Introduzione alla Lettura di Hegel. Lezioni sulla Fenomenologia dello Spirito* (Ithaca; Cornell, 1938), pp. 139 - 162

Noh e i cui gesti e comportamenti appaiono in qualche modo umani. Apparentemente assorto nell'autocontemplazione, fa scorrere le dita e gli artigli su una lunga ciocca di capelli scuri e tocca l'involucro di plastica di un mazzo di fiori. Su una linea del tempo dell'evoluzione, l'essere umano viene normalmente posizionato fra l'animale e l'androide. In questa prospettiva, la creatura di Huyghe – mezza scimmia, mezza cyborg – potrebbe essere vista come la perfetta incarnazione di questa temporalità distorta che Kojève iscrive nella condizione "post-storica".

Gli animali, ci viene detto, non hanno una storia. Nelle performance i Beuys *How to explain painting to a dead hare* (1965) e *I love America and America loves me* (1974), in cui l'artista ha condiviso una stanza con un coyote per otto ore al giorno, l'animale appare come un Altro eteronomo. Mentre gli umani non smettono mai di riconfigurare fra di loro le proprie società e le proprie identità, un coyote, sembrerebbe, rimane sempre un coyote. L'animale in questo senso è un limite, il margine estremo dell'umano, una figura problematizzata in *L'animale che dunque sono* (2008) di Jacques Derrida e in *L'Aperto* di Giorgio Agamben. Ma l'"umano" e l'"animale" sono concetti flessibili, atti a connotare il sociale così come il biologico.

Nel 2005, Mircea Cantor porta un lupo in una galleria, questa volta insieme a un cervo. Sia il lupo che il cervo sembrano a disagio e, se Beuys riuscì infine ad abbracciare il suo coyote, in *Deeparture* di Cantor non c'è climax: il lupo e il cervo non fanno altro che evitarsi. Nel 2003, Anri Sala filmò

un cavallo emaciato fermo sul ciglio della strada (*Time After Time*), come se stesse portando il peso simbolico dello Stato albanese al collasso. «Ogni animale è un'artista donna» disse nel 1993 Rosemarie Trockel in risposta alla famosa affermazione di Beuys «ogni uomo è un artista». Insieme a Carsten Höller, nel 1997 Trockel costruì *Ein Haus für Schweine und Menschen* (*Casa per maiali e persone*) per Documenta X dello stesso anno. Ma fu solo nel 2012, con dOCUMENTA(13) che l'animale emerse come concetto polivalente per la speculazione artistica, che – riprendendo gli scritti di Donna Haraway – avrebbe potuto rinegoziare completamente l'umano. Per il suo progetto *Compagni di specie* (2014) e *Il manifesto dei compagni di specie* (successivo al libro di Haraway del 2003), in mostra alla *dépendance* di Bruxelles e alla galleria Deborah Shamoni di Monaco, Henrik Olesen delineò la continuità fra l'impianto dei microchip negli animali e i documenti di identità biometrici per gli umani, illustrata da una serie di collage fotografici che mostravano le affinità fra le specie. In *Tools for Infinite Monkeys (open machine)* (2014) utilizza le scimmie – con riferimento al Teorema della scimmia instancabile – come una metafora delle lame gemelle della casualità e della probabilità. Negli ultimi giorni di maggio, il Fotomuseum Winterthur inaugurerà *Beastly*, curata da Duncan Forbes, Matthias Gabi, Daniela Janser, Mallika Leuzinger e Marco de Mutilus; un mese prima la Casa delle Culture del Mondo (Haus der Kulturen der Welt, HKW) a Berlino presenta *Ape Culture*, mostra curata da Anselm Franke e Hila Peleg (anche

loro debitori del pensiero di Haraway) che prenderà i primati come confine poroso fra l'animale e l'umano. Ma il fermento di interesse intorno all'animale e la ripresa del "post-umano" di Haraway affonda le radici in qualcosa di più profondo che le micro tendenze nell'ambito delle modalità espositive. Sembra piuttosto essere insito alle crisi politiche, economiche ed ecologiche degli ultimi anni e alla consapevolezza che queste non siano riuscite a provocare un mutamento politico tangibile. Come formulato da Fredric Jameson nel 2003, «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo»<sup>2</sup>. Il momento in cui la natura viene completamente sublimata dalla cultura, quello che Hegel aveva teorizzato come destino dell'umanità, riemerge sotto una denominazione ancora più minacciosa: l'Antropocene, epoca geologica il cui inizio è dato nel 1945, l'anno della prima esplosione nucleare, pressappoco coincidente con "la fine della Storia" teorizzata da Kojève.

Nonostante sembri essersi diffusa ovunque una disaffezione politica, le teorie emerse negli ultimi anni – il realismo speculativo, l'Accelerazionismo e l'accezione di una condizione "post-internet" – non riescono ad avere una presa adeguata sulle nuove forme sociali e sulle categorie da esse risultate, dal momento che il terreno privilegiato dove si contende la distinzione fra sociale e politico – l'animale, in generale, e il primato, in particolare – ha preso il posto del territorio dove si combattono le

.....  
<sup>2</sup> Fredric Jameson, *Future City in The New Left Review*, numero 21, Maggio-Giugno 2003.

battaglie per il genere, la razza, la sessualità e i diritti umani.

La creatura in *Human Mask* è un macaco a coda lunga chiamato Fuku-chan che lavora come cameriere in un ristorante di Tokyo<sup>3</sup>. Nonostante Fuku-chan sia giapponese, la figura della "scimmia mascherata" deriva tradizionalmente dall'Indonesia, dov'è localmente conosciuta come Topeng Monyet. Cresciute in cattività o catturate da piccole, le scimmie vengono sottoposte a un processo di addestramento massacrante. Per rafforzare le gambe posteriori, vengono spesso appese per il collo con entrambe le mani legate per intere settimane di seguito, finché non acquisiscono una postura simile a quella umana, riuscendo a maneggiare oggetti e a eseguire piccole mansioni<sup>4</sup>. In *Ape Culture* alla Casa delle Culture del Mondo, *Human Mask* sarà messa in mostra insieme a *The Masked Monkeys* (2013-14) di Anja Dornieden e Juan David González Monroy, un video-saggio in cui scimmie imprigionate diventano un'allegoria delle gerarchie sociali. Quello che emerge dal video di Huyghe, più che un cupo commentario alla condizione post-storica di Kojève o allo sfruttamento degli animali, è la dimensione performativa dell'umano: così come "femminile" e "donna" non si sovrappongono necessariamente, l'"umanità" può essere vista come il frutto di azioni ripetute, che possono essere associate o meno al concetto di *Homo Sapiens*.

.....  
<sup>3</sup> Vedi: [tinyurl.com/q4pkmnu](http://tinyurl.com/q4pkmnu)

<sup>4</sup> Nonostante la pratica sia stata recentemente dichiarata illegale è ancora ampiamente diffusa.

Con un'associazione in qualche modo inaspettata, *Ape Culture* accoppia anche Max, *Mon Amour* (1986) di Nagisa Oshima e *Primate* (1974) di Frederik Wiseman, un inquietante documentario riguardo alla ricerca sugli animali. Nel film di Oshima, un'annoia casalinga altoborghese inizia una relazione con uno scimpanzé di nome Max. L'ossessione del marito nel guardare sua moglie che fa sesso con Max rispecchia l'accurata descrizione degli amplessi scimmieschi degli scienziati nel laboratorio di Yerkes. Ma Max, che diventa un significativo degli impulsi bestiali nascosti sotto la patina della civiltà, è infine domato e addomesticato, mentre nei laboratori di Yerkes, il ferreo impegno nei confronti del protocollo ha la meglio sulla dimensione morale e una potenziale empatia.

Negli anni Settanta, la metodologia scientifica comincia ad avvicinarsi alla satira di Oshima. Beatrix e Allen Gardner insegnano il linguaggio dei segni allo scimpanzé Washoe (catturato nel 1966 all'età di dieci mesi). Washoe è seguito da Nim (conosciuto anche come Nim Chimpsy, un gioco di parole con Noam Chomsky, il linguista), cresciuto da una famiglia umana, e successivamente dal gorilla Koko, che oltre a padroneggiare la comunicazione umana diventa famosa per il fatto di avere un gattino come animale da compagnia. Il tentativo di spezzare il silenzio fra le specie si è nel tempo esteso anche ad altri animali, ma in tutti questi esperimenti, gli scienziati e gli assistenti ricercatori – sempre solo donne bianche – hanno cercato di riabilitare gli animali selvatici facendoli diventare umani. Oltre a una celata dimensione

genderizzata e razziale, la comunicazione interspecie si carica così di un altro tipo di pregiudizi: la relazione umano-animale dipende, infatti, non tanto dal merito ma dalla gestione del potere. Non importa quanto sia buona la prestazione degli animali, finiscono comunque nelle gabbie dei laboratori.

In *Beastly*, si dimostra come l'incontro umano-animale possa alleviare le spaccature sociali (come nel lavoro di Marcus Coates); se ne mostra la dimensione erotica o un attaccamento incontenibile, come in *Infinity Kisses* (1986) di Carolee Schneemann, una serie fotografica che ritrae l'artista insieme al suo gatto Vesper. Può, alternativamente, prendere la forma di antagonismo o aggressione, come in *El Gringo* (2003), un video in cui Francis Alÿs si riprende mentre viene attaccato da un branco di cani, o di esposizione e spettacolo, come nelle sagome animali di Katja Novitskova.

Ora allegorico, ora materia prima, solo raramente all'animale è permesso di essere solo animale, come il gatto in *Büsi* (2001) di Fischli e Weiss, la volpe che mangia una salsiccia di Tue Greenfort (*Daimlerstraße 38*, 2001) o i cani che frugano e annusano la navata di una chiesa, inscrutabili nel loro essere cani, in *It Seems that an Animal Is in the World as Water in the Water* (1999) di Bojan Šarčević. Tutti gli esempi provengono da un'era pre-You Tube, eppure sembrano anticipare video virali come “pescatori russi danno da mangiare a una volpe” o “un gatto va sull'autobus” e tutti gli altri milioni di video di animali oggi rintracciabili online. È facile archiviare questi vide-

oclip come parte di una crescente e diffusa infantilizzazione o come sintomi di un'apparente condizione "post-critica". Ma il nostro desiderio di guardare video di animali potrebbe essere qualcosa di più che un sintomo di regressione.

Per Beuys, l'arte era lavoro e il proletariato l'unica classe universale. Nel momento in cui la maggior parte di noi sono esclusi da ogni cosa tranne da una relazione consumistica con la società civile, guardare video di animali può essere inteso come una forma di resistenza passiva. Mentre Konjève cercò di opporre l'"animale" al "costrutto", nel mondo diffuso delle economie post-fordiste, tutte queste figure sono potenzialmente un territorio di conquista. Se la questione della soggettività politica non può più trovare risposta facendo ricorso all'"artista" o al "cittadino", diventa difficile capire se siamo diventati il "giapponese", l'"americano" o il "post-umano" di Kojève. Sostituendo una nozione obsoleta di "umano", forse è proprio l'animale a essere diventato il nuovo volto dell'umanità.

**Testo pubblicato in  
Frieze, Issue 19, Maggio 2015  
Traduzione di Valentina Avanzini**

**Pietro Gaglianò** (1975) è critico d'arte e curatore. Dopo la laurea in architettura ha approfondito il rapporto tra l'estetica del potere e le contronarrazioni agite dall'arte, prediligendo il contesto urbano e sociale come scena dei linguaggi contemporanei, con una particolare attenzione per i sistemi teorici della performance. Nei suoi progetti è centrale la sperimentazione di formati ibridi tra arte e scienze sociali per coltivare la percezione politica dello spazio pubblico e della comunità. Insegna in istituzioni italiane e statunitensi ed è attivo in progetti e reti internazionali che sperimentano pratiche di arte e pedagogia non formale per l'educazione contro la discriminazione. Tra le pubblicazioni recenti *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori, 2020) e *Memento. L'ossessione del Visibile* (Post-media Books, 2016).

**Claudia Losi** (Piacenza, 1971) studia presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna (1994) e si laurea in Letteratura e Lingue straniere all'Università di Bologna (1997). Studia e viaggia per lungo tempo, in Italia e all'estero. Il suo lavoro parte dall'osservazione, teorico-pratica, dell'ambiente, naturale e antropizzato, aprendosi verso le scienze naturali e umanistiche attraverso l'attivazione di collaborazioni anche di lungo periodo, con scrittori, scienziati e professionisti di varie discipline. Interessata agli aspet-

ti storici e antropologici dell'ambiente in cui viviamo tenta d'indagare la relazione profonda tra narrazione collettiva e immaginario nell'umano. Opera con diversi media come installazioni site-specific e performance, scultura, fotografia, video e opere tessili e su carta. Tra le numerose esposizioni in Italia e all'estero, le più recenti includono: MAMbo, Bologna (2020); Ikon Gallery, Birmingham (2019); Voce a vento, Associazione Jazzi, Monte Bulgheria, Salerno; Installazione permanente presso la Scuola dell'Infanzia di Via Savona, Milano (2018); Monica De Cardenas Gallery, Milano (2017); Collezione Maramotti, Reggio Emilia; Weaving & We, Second Hangzhou Triennial of Fiber Art, Hangzhou, Cina; (2016); Triennale Design Museum, Milano (2016); La Maréchalerie\_énsa V, Versailles; Studio Orta Les Moulins, Boissy-le-Châtel; MAXXI, Roma (2012 e 2010); Via Farini-DOCVA, Milano (2011); MAGASIN, Grenoble; Royal Academy, Londra (2010); Stenersen Museum, Oslo; Museo Marino Marini, Firenze; Sharjah Biennial8, Emirati Arabi Uniti (2007). Nel 2019 è tra le organizzatrici del progetto pilota *Sette giorni per paesaggi*, un contenitore di incontri e laboratori a Piacenza, dedicati a una riflessione pratico/filosofica, con taglio antropologico, del paesaggio in cui viviamo. Con l'associazione EN Laboratorio Collettivo, di cui è co-fondatrice, sta lavorando a come proporre la seconda edizione, inizialmente prevista per maggio 2020.



## THINKING ANIMALS

CLAUDIA LOSI INTERVISTATA DA  
PIETRO GAGLIANÒ

**PG: Tra tutti gli animali che hanno ispirato e attraversato il tuo lavoro il più noto (e anche il più longevo per numero di metamorfosi cui il suo corpo è andato incontro) è sicuramente la balena. Animale arcisimbolico, dal mostro biblico all'incarnazione delle forze arcane in Melville, fino alla bandiera di ecologisti e animalisti, la balena si impone come corpo vivo, stupefacente, quasi metafora dell'inattingibile. Da dove arriva la tua balena, dove volevi che andasse?**

CL: *Balena Project* ha una storia lontana, almeno vista nell'arco temporale della mia vita. Non lontano da dove ho trascorso la mia infanzia, nell'Appennino piacentino, sono stati rinvenuti fossili di rinoceronte, ippopotamo e diversi cervidi. A uno strato ancora più profondo, quindi un tempo più remoto, appartengono numerosi ossi di cetacei recuperati durante scavi ottocenteschi nei calcari e nelle argille, sature di conchiglie fossili e, ancora, negli anni Ottanta del secolo scorso, con il ritrovamento di uno scheletro di una *Balenoptera acutirostrata*. Un tempo fossile sul quale camminare.

Accade così che nel 2004 decisi di "cucire" un corpo di balena, precisamente un esemplare adulto di *Balenoptera Physa-*

*lus* (Linnaeus 1758) della lunghezza di 24 metri circa. Una grande impresa, simile per la sua assurdità, alle balene preservate che per decenni hanno viaggiato come attrazioni da baraccone per tutta l'Europa. Per realizzarla usai un centinaio di metri di tessuto pregiato di lana, in due toni di grigio. L'imbottii d'aria e ovatta sintetica, dandole corpo e forma. Così iniziò il viaggio. Non avevo idea di quanto questo dispositivo immaginifico avrebbe vissuto, si sarebbe modificato, dilatandosi sui tempi lunghi di un'esistenza, la mia. Ancora oggi mi colpisce ricordare come, chi entrasse in contatto anche solo con l'idea di costruire e fare viaggiare questa balena, si lasciasse coinvolgere, offrendo il proprio contributo alla sua costruzione materiale e, soprattutto, narrativa. *Balena Project* comprende anche tutto questo: nasce dall'intrecciarsi di tante suggestioni, diventando innesco per forme inaspettate di generosità e cura, grazie a una serie d'incontri e coincidenze spesso straordinarie.

**Nel tuo racconto, nella tua memoria della balena, convergono la classificazione scientifica di Linnaeus e la dimensione relazionale, emotiva, generativa dell'incontro con gli altri. L'immaginario che ne scaturisce sembra connotato da un'osservazione fortemente antropocentrica. L'animale non umano quanto è distante da tutto questo?**

È vero, la metafora che più spesso è stata adottata per definire questa forma-bale-

na riguarda la sua capacità "contenitiva". Corpo di socialità, corpo narrativo. Le balene, quelle vive, restano parzialmente invisibili, come la parte sommersa di un iceberg: un non-pensato che chiede un supplemento d'immaginazione per risalire in superficie. Le balene contengono, raccolgono nella loro massa altra massa. Materia vivente, idee, sogni, transatlantici e grandi edifici, ponti sospesi e dirigibili. E molta gente, tante persone. Contengono tutto. E sfuggono, non si fan trovare, laggiù in quell'acqua così densa, dove i colori si fermano per diventare blu, quasi nero. Allora diventano davvero l'altro, un paradigma per l'umano. Molto simili a noi – il loro sangue-latte-sperma-canto – eppure così grandi da non potere essere contenute in una sola parola.

Ho conosciuto chi le va a incontrare nelle profondità marine, ne ascolta le voci, chi le ha dovute macellare per conservarne lo scheletro, chi le ha difese e lotta per la loro salvaguardia. Queste persone sono dentro questo progetto, con le loro molteplici voci. Lo racconterò a breve in un testo, che avrà il titolo *The Whale Theory*, dedicato a tutti coloro che mi hanno offerto la propria voce e soprattutto a loro, balene vere e balene immaginarie.

Gli animali «buoni da pensare» come direbbe, in altro contesto, Claude Lévi-Strauss.

**Osservando il tuo lavoro, ma anche alcune sue ricadute in termini editoriali e laboratoriali, sembra che tu sia attratta**

**più dall'immagine dell'animale che non dalla sua fisicità. Qual è la tua esperienza sensibile nel momento in cui ti confronti con la dimensione dell'animalità? L'animale non umano è l'altro, alla pari, o è ancora connotato da una condizione di subalternità?**

Non ho mai visto una balena nel suo elemento. O almeno, se è avvenuto, non l'ho mai saputo. Forse emersero, si mostrarono per un istante, mentre mi trovavo a navigare tra la Liguria e la Sardegna, oppure in Ecuador, durante un viaggio nelle Galapagos anni fa, e non me ne sono mai accorta. In parte questo incontro resta un mio desiderio, tra i più grandi; allo stesso tempo ho la ben poco ragionevole sensazione che per ora, per come si sono messe le cose nella mia testa, vada bene così. Arriverà il momento.

La visione antropocentrica, come chiedi nella domanda precedente, non si può aggirare. Il nostro è sguardo di esseri umani. Ma è interessante pensare che, nello stesso tempo, è anche sguardo di bestia verso bestia. È lì che si giocano, contemporaneamente, il nostro passato profondo, il presente e la proiezione di noi stessi, come specie, in un prossimo futuro.

Riflettendo sulla questione dell'animalità e della *Umwelt* (una densa definizione di "ambiente circostante") nella visione di Jakob von Uexküll, Giorgio Agamben scrive, in *L'Aperto* (2002): «L'ape, la libellula o la mosca, non si muovono nello stesso modo in cui noi li osserviamo né condividono con noi – o fra di loro – lo stesso tempo e lo stesso spazio».

Condividiamo noi esseri viventi tutti la stessa origine vitale, primordiale. Percepriamo la nostra esistenza e ciò che ci sta attorno in modo diverso, in tal modo ci troviamo nella posizione di osservare ciò che è *noi* (la nostra umanità o la nostra animalità), e nello stesso tempo non possiamo comprenderlo totalmente. Ma possiamo immaginarlo, questo sì, come *Sapiens*, abbiamo l'opportunità di farlo.

Sentivo per radio un riferimento a Warner Herzog e all'idea di "visione estatica" che si cerca narrando il reale: non documentario ma una "visione documentaria". In un'intervista con Mario Zanchi, su Doppiozero, Herzog dice: «Io ricerco una verità estatica, una trasparenza nitida, immagini che documentino segni di vita. Questa verità, che ho ricercato in ogni parte del mondo, ha a che fare, ancora una volta, con la visione collettiva». E poche righe più in là aggiunge: «Forse, sarebbe meglio lasciare stare lo spirito di quel luogo, non invadere uno spazio e non alterare il ritmo vitale di quei paesaggi e degli esseri viventi che li abitano. Vorrei anche aggiungere che quello che sto dicendo sembra privo del senso di humor, ma in realtà il film» – si riferisce a *Encounters at the End of the World*, del 2007 – «ha un tono molto umoristico e giocato su aspetti contraddittori».

**È uno sguardo, quindi, in cui prevale il controllo culturale da te esercitato. Ma che si nutre anche di una carica immaginativa, aperta all'ignoto, all'inaspettato, tanto più perché si tratta dello sguar-**

**do di un'artista. Quando mi misuro con l'esperienza dell'arte io provo sempre una certa insicurezza, un azzardo che governa i miei passi, e la percezione della natura (sia quella sovrana del deserto africano, o della montagna selvaggia, sia quella minuta del ragno domestico, del gatto che dorme placido) ha qualcosa di simile. Una forma di vertigine. Hai mai avvertito qualcosa di simile nell'approccio con l'universo animale non umano?**

Il termine *controllo culturale* mi mette, d'istinto, a disagio. Un disagio perché controllo vuole giudizio. E questa zona immaginativa per me ne è affrancata. Non è il rapporto che è controllato, è la restituzione, ciò che viene mosso attraverso l'opera.

La mia esperienza personale e "fisica", di animalità, riguarda, come radice, l'infanzia. Crescere in un ambiente contadino, dove l'animale era prossimo e distante contemporaneamente. Mi posso ritenere molto fortunata di averlo vissuto. Ma c'è un'esperienza per me fondamentale che credo descriva appropriatamente questa vertigine di cui parli. Parte da lontano, lontanissimo. Ho avuto l'occasione di visitare le grotte di Lascaux, in Dordogna, intorno ai 25 anni. Le grotte vere, non la controversa riproduzione per le torme di turisti. Fu un'esperienza che mi ha profondamente segnata. Un vero "incontro" che continua a riverberarsi negli anni sulle considerazioni che faccio rispetto al rapporto con l'animalità e, in generale, su quello che si può definire come la necessità di lasciare segno per l'umano.

Un segno sicuramente sacro, potente e aperto, oggi, a molteplici interpretazioni. Ero con Matteo Meschiari (scrittore e antropologo-geografo), col quale da allora, in varie forme, con più o meno distanza, continuiamo a muoverci in quelle grotte della mente.

Roberto Calasso, in un libro di quelli in cui è facile perdersi, racconta come ci fu un'epoca in cui gli altri esseri non si sapeva bene se fossero animali o dèi, «o signori di una specie o demoni o antenati». O semplicemente uomini. Fu allora che l'uomo cominciò a imitare i suoi stessi assassini, i predatori, diventando preda a predatore a sua volta, cacciatore. Voglio riportare un passo: «Per lungo tempo preferirono disegnare gli animali più imponenti e temibili, che soltanto di rado venivano cacciati. Disegnarli era un primo accorgimento per imitarli e circoscriverne la potenza. Invece le figure umane disegnate sulle rocce furono a lungo marginali e occasionali. Il modo più usuale, immediato e comprensibile, per rappresentare sé stessi era, per gli uomini, quello di disegnarsi come *animali compositi*, circondati da altri animali». (R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, 2016).

Anche John Berger ha scritto, con questo suo modo mai apodittico e fecondo, di animalità in *Perché guardiamo gli animali?* (2009): «Da principio gli animali entrarono nell'immaginario dell'uomo come messaggeri e come promesse» e attraverso di loro fummo in grado di tracciare la mappa dell'esperienza del mondo. «Se la prima metafora fu animale, fu perché la relazione fondamentale tra uomo e animale era

metaforica. All'interno di quella relazione, ciò che i due termini – uomo e animale – avevano in comune rivelava ciò che li differenziava».

**Un'ultima domanda richiama la citazione da te riportata da Lévi-Strauss che in *Il crudo e il cotto* (1964), parlando di universi tribali, poneva una distanza tra la visione utilitaristica dell'animale “buono da mangiare” e quella culturale, squisitamente antropologica, dell'animale ucciso e mangiato perché “buono da pensare”, inteso come parte di una visione totemica del rapporto della natura caratterizzato da prossimità, rispetto e necessità. Nella società contemporanea, questa relazione è quanto mai astratta. Secondo te sarebbe importante ripensare le abitudini alimentari, e non solo, in una chiave che si liberi di pretesti e giustificazioni, e di discutibili legami con la tradizione?**

Oggi, qui, nel modo e negli ambiti in cui viviamo, scegliere di cambiare e ripensare le nostre abitudini alimentari non richiede uno sforzo particolare. Le abitudini, le radici condivise, le forme della convivialità hanno ancora un peso nei costumi alimentari. Ma ci si può arrivare con facilità. Questione di sguardi ed educazione. Educazione per bestie.

Mi piacerebbe concludere riprendendo un brano da Telmo Pievani che, in un recente testo di divulgazione, *Imperfezione. Una storia naturale* (2019), ricorda come

Homo Sapiens, noi oggi, esibisse una straordinaria creatività simbolica immaginifica e come nello stesso tempo divenne ben presto «una presenza invadente e prepotente, portando all'estinzione tutte le altre specie umane e modificando profondamente gli ecosistemi che incontravano». Ed eccoci qua.<sup>5</sup>



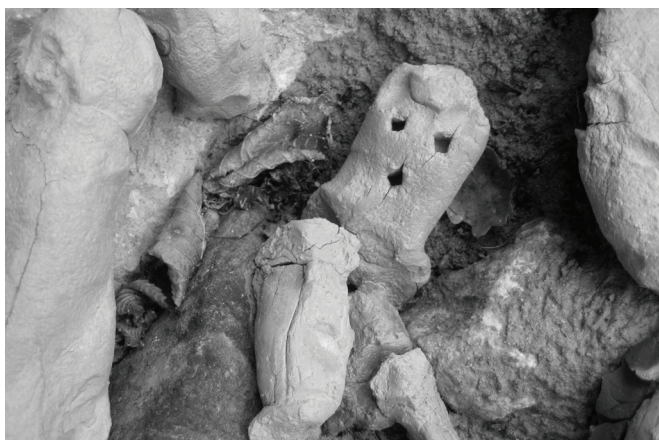
.....  
5 Il titolo *Thinking Animals*, proposto dall'artista, è ripreso dall'omonimo testo di Paul Shepard del 1978.

*The Whale Theory*, logo

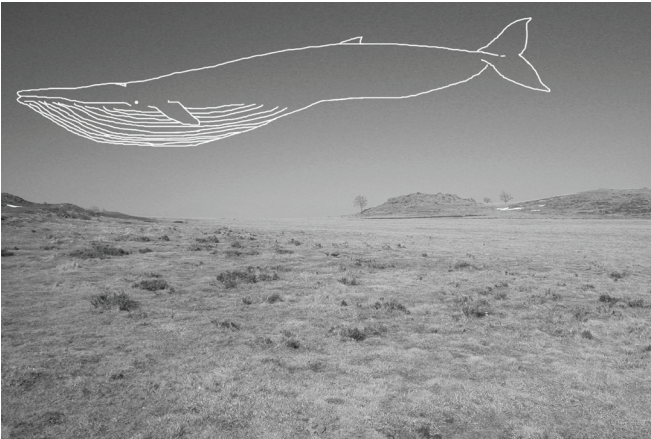


Balena Projecti\_Knotted Lines/ Dissolved Clays Linee annodate/ Argille disciolte  
Messe a dimora: 2009, Assab One, Milano; 2010, Fiume Avisio, Lavis, Trento.  
Foto: Serena Busana, Daniele Signaroldi, Francesca Dainotto, Davide Giacobbi.

Balena Projecti\_Knotted Lines/ Dissolved Clays Linee annodate/ Argille disciolte  
Messe a dimora: 2009, Assab One, Milano; 2010, Fiume Avisio, Lavis, Trento.  
Foto: Serena Busana, Daniele Signaroldi, Francesca Dainotto, Davide Giacobbi.



Balena Projecti\_Knotted Lines/ Dissolved Clays Linee annodate/ Argille disciolte  
Messe a dimora: 2009, Assab One, Milano; 2010, Fiume Avisio, Lavis, Trento.  
Foto: Serena Busana, Daniele Signaroldi, Francesca Dainotto, Davide Giacobbi.



Balena Project Appennini,  
2004

Roscoff, *La baleine échouée*  
en Décembre 1904



Balena Project, Fiorenzuola  
d'Arda, PC, 2007

**Francesca Brusa**, nata a Milano nel 1991, è curatrice e ricercatrice in arte contemporanea. Dottoranda in Teoria dell'Arte e Pratiche Curatoriali tra Friedrichshafen e Vienna, è attualmente ricercatrice alla Facoltà di Arte e Design della Libera Università di Bolzano. La sua ricerca si concentra sull'intersezione tra arte e pratiche sociali: lavoro, ecologia e pratiche emancipatorie. Tra le altre, ha curato la programmazione di spazi indipendenti come Kulturfolger (2015-2016) tra Zurigo e San Francisco, klarakiss.zipspace (2017-2019) a Zurigo e le mostre *Carnage* al museo antropologico Museum Rietberg (2017) di Zurigo e *Diplorama. What's the point?* alla Libera Università di Bolzano. Ha lavorato come assistente dell'artista Bonnie Ora Sherk alla 57a Biennale di Venezia e come assistente di Academiae Biennale a Fortezza nel 2018. Vive e Lavora tra Milano, Zurigo, Bolzano e Vienna.

**Nina Katchadourian** vive e lavora tra Berlino e Brooklyn. Il suo lavoro spazia dal video alla performance, dal suono alla scultura, dalla fotografia a progetti pubblici. Katchadourian indaga la relazione tra umano e non-umano attraverso l'associazione di elementi la cui relazione destabilizza ogni facile categorizzazione. Il suo lavoro è stato incluso nel Padiglione Armeno della 56a Biennale di Venezia nel 2015, che ha ottenuto il Leone d'Oro per la migliore partecipazione nazionale, nonché in istituzioni come la Serpentine Gallery di Londra, il de Appel di Amsterdam, Palais de Tokyo a Parigi e il Museo di Arte Moderna di Istanbul.



**UNA CONVERSAZIONE CON  
NINA KATCHADOURIAN ATTRA-  
VERSO L'APERTO DI AGAMBEN.  
NINA KATCHADOURIAN INTERVISTATA  
DA FRANCESCA BRUSA**

**FB: Quest'estate mi è capitato di leggere *L'aperto. L'uomo e l'animale* di Giorgio Agamben. *L'aperto* è un concetto centrale da cui partire per capire la relazione e le differenze tra umano e animale. Partendo dalla distribuzione dei concetti ineffabili di *humanitas* e *animalitas*, Agamben si rifà alla distinzione che Martin Heidegger compie tra la pietra come priva di mondo (*Weltlos*), l'animale come povero di mondo (*Weltarm*) e l'uomo come formatore di mondo (*Weltbildend*)<sup>1</sup>. Agamben introduce il concetto di aperto per cogliere la differenza tra il mondo umano e quello animale. Mentre «l'uomo è sempre di fronte, l'animale si muove nell'aperto»<sup>2</sup>, senza però riuscire ad accedervi. Agamben prosegue affermando che il «mondo si è aperto per l'uomo solo attraverso la sospensione e la cattura della vita animale»<sup>3</sup>, e ho pensato a come i tuoi lavori mi sono sempre sembrati tentativi di superare l'istinto di "cattura" esplorando la relazione secondo altri criteri.**

NK: Hai mai letto *Perché guardiamo gli animali?* di John Berger? Era parte del cor-

.....  
1 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale* (Torino, Bollati Boringhieri editori: 2002), 54

2 *ibid.*, 60

3 *ibid.*, 82

so su arte e animali che insegnavo qualche anno fa. Berger riconosce l'esistenza di un divario tra umano e animale e l'impossibilità di comunicazione tra i due lati come un'apertura che va a beneficio dell'animale e nella quale l'umano deve imparare a sentirsi a proprio agio. L'impulso è spesso quello di rendere l'animale simile a noi, di guardarlo secondo i nostri canoni e le nostre fantasie e di imporre la struttura del linguaggio umano alla comunicazione. Ho osservato il mio lavoro e mi sono chiesta spesso quanto di questa fantasia sia parte di quello che voglio fare. È interessante che la progressione che hai menzionato prima vada dalla pietra agli animali e poi agli umani. Ho lavorato spesso con le pietre, che per me hanno delle caratteristiche quasi umane. *Rock Family Tree* (1998) è stato uno dei primi lavori di mappatura genealogica. Tutto parte dal fatto che ho sempre trascorso le mie estati in una piccola isola nell'arcipelago a sud-est della costa finlandese, luogo in cui credo di aver imparato a guardare. Tutti i miei lavori originano in qualche maniera dalle esperienze che ho vissuto lì crescendo. Ci sono moltissime rocce nella foresta intorno alla nostra casa e come famiglia abbiamo una sorta di relazione personale con loro. C'è questa roccia grandissima che vado a salutare ogni estate e che per me è come un antenato. Quella roccia per me è incredibilmente viva, ma ci sono molte altre rocce a cui abbiamo dato un nome e altre intorno alle quali si svolgono determinate funzioni e attività. *Rock Family Tree* è un catalogo di tutte quelle rocce che hanno un'aura particolare, e se da un lato la mia intenzione

era quella di prendere in giro me e la mia famiglia per avere assurde proiezioni su queste rocce, dall'altro è un tentativo di estendere le categorie di umano e animale e di includere le pietre al di là della loro facile attribuzione ad una dimensione proto-linguistica.

*Barnacle Mixer* (2002) è un altro lavoro che cerca di estendere ogni tentativo di categorizzazione. I cirripedi<sup>4</sup> mi hanno sempre ricordato degli occhi che fissano e così ho provato a mescolare degli adesivi di occhi spalancati (quelli con le pupille che si muovono) con gli occhi degli scogli. Negli Stati Uniti c'è un'accezione del termine "mixer" molto specifica; se da un lato può voler dire mescolare, dall'altro può riferirsi ai balli della scuola negli anni Cinquanta in cui maschi e femmine potevano incontrarsi e ballare. L'incontro tra gli occhietti e i cirripedi è un incontro goffo e imbarazzante come quello tra maschi e femmine, regolato da una certa etero-normatività, una categorizzazione binaria.

**Questo mi ricorda lo sforzo di liberarsi dalla prospettiva che impone una relazione dicotomica tra umano e animale come categorie che si definiscono ed escludono a vicenda. La proposta di Agamben è quella di «riformulare ogni domanda sul "che cos'è?" come una domanda su "attraverso che cosa" (dia ti) qualcosa appartiene a qualcos'altro?»<sup>5</sup> cosicché a essere indagata è la relazione**

.....  
4 Crostacei che ricoprono scogli e balene

5 Agamben, L'Aperto, 22

**tra umano e animale e i confini e intersezioni tra le due categorie. Ho dovuto pensare al lavoro *Parasite* che hai presentato al Neuberger Public Art Biennial nel 2003 che ha come protagoniste, ancora, le rocce. In un boschetto ombroso, hai posizionato su dei massi centinaia di prese da roccia (da arrampicata) blu brillante. La relazione tra le prese blu e la roccia che aspirano a emulare fa emergere l'arbitrarietà delle categorie a cui appartengono. Attraverso cosa le prese appartengono, o no, alla roccia?**

Le prese per arrampicare mi hanno sempre affascinato per il loro essere una simulazione di quello che si trova fuori. La questione riguarda il loro funzionamento, infatti non devono necessariamente assomigliare alla roccia per assolvere alla loro funzione ed essere usate per allenarsi. Hanno colori e forme che sono deliberatamente non mimetiche rispetto alle granitiche e spigolose superfici su cui si scala all'aperto. La cosa interessante è che assomigliano alla roccia in maniera tattile, non visiva. Mi è sembrato curioso accentuare questa differenza posizionandole sulla roccia, anche perché si suppone che appartengano alla stessa categoria. Alla fine sembrava che una colonia di funghi blu avesse ricoperto i massi e che non si potesse più definire l'appartenenza dei due elementi a categorie definite e distinte. La sfida per me è stata far sì che queste prese artificiali si comportassero come se appartenessero all'ambiente, al bosco. Questo lavoro ha molto a che fare con la strategia che ho usato con i cirripedi...

L'opera *Quit using us* (2002) è arrivata dopo altre collaborazioni con i bruchi. Infatti, nelle opere precedenti ho indossato i bruchi come baffi in diverse ambientazioni (nella serie *Natural Crossdressing* dello stesso anno) e alla fine è arrivato *Quit using us*. A quel punto del processo mi sembrava che i bruchi si fossero finalmente ribellati e mi intimassero di lasciarli in pace e di rimetterli sull'albero da cui venivano, cosa che poi ho fatto. Questo lavoro appartiene alla fantasia secondo cui l'animale ci risponde usando il nostro linguaggio per essere capito. C'è una serie di lavori che ho fatto, come *Too Late* (2003), *Twitchers and Cheaters* (2008), *Quit using us* o *Marketing Tips for Spiders* (1998), in cui l'animale risponde, dice qualcosa o si definisce. I bruchi di *Quit using us* devono opporsi a qualcosa che è stato fatto loro anche solo per pensare di mandarci un messaggio. Mi piacciono questi momenti in cui si afferma qualcosa che viene affermata nell'istante immediatamente seguente. L'opera *Too Late* fa parte di questi lavori ma credo che sia il più ambiguo di tutti. *Too Late* è la fotografia di un nido in cui giacciono dei piccoli ovetti su ciascuno dei quali è apposta una lettera a formare la frase *Too Late* (troppo tardi). Il nido è un nido abbandonato; infatti alla fine di ogni estate in Finlandia è compito mio quello di svuotare tutte le cassette per gli uccelli, perché se non si svuotano gli uccelli non vi nidificheranno l'anno seguente. Spesso trovo piccole tragedie come questa, un nido pieno di meravigliose uova non schiuse. Che sia perché il nido è stato abbandonato o perché un genitore è rima-

sto ucciso, chiaramente qualcosa non ha funzionato. Questi sono momenti cruciali, quando vedi un nido così perfetto che però è completamente morto, quasi congelato nel tempo. Così ho messo queste lettere come a voler fare dire a queste uova, a questi quasi-uccellini, ai loro genitori: «Sei in ritardo! Non ce l'hai fatta in tempo e ora siamo morti». Pensando a tutta la questione ambientale e a come la mente umana di questi tempi si allarmi al grido «È troppo tardi! È troppo tardi!», io chiedo «è davvero troppo tardi?». Questi lavori con testo sono stati fatti tutti per stimolare la riflessione sulla relazione tra umani e animali. Questa relazione umano-animale ci fa sentire a disagio per essere così vicini ad essere appartenenti a una categoria (da noi creata) che all'improvviso sentiamo che qualcosa è fuori posto, come è accaduto con l'opera *Chloe* (1994) che si è trasformata in uno scandalo. Il museo che mi aveva invitato ad intervenire (Museo di Storia Naturale di San Diego) rifiutò il lavoro temendo che le persone, e soprattutto i bambini, avrebbero trovato sconcertante vedere un animale domestico in un museo di storia naturale. Ovviamente il fatto che fosse sconcertante e che spiazzasse il pubblico era il mio obiettivo, ma non è stato accettato ed erano come offesi dalla mia proposta. Credo che ci fosse anche un'altra ragione: al tempo diversi gruppi animalisti come PETA erano molto attivi; suppongo che il museo volesse evitare uno scandalo. Per me *Chloe* era solo un animale che si aggiungeva agli altri già presenti nel museo e devo dire che ho provato una certa soddisfazione nel vedere che il mio lavoro

era riuscito a suscitare tali reazioni, senza che io neanche lo avessi voluto! La riflessione che avevo previsto era un'altra. Infatti doveva far emergere un altro tipo di riflessioni, ma ho capito che Chloe faceva sembrare tutti gli altri animali fuori luogo e improvvisamente metteva in questione il perché alcuni animali appartenessero al museo e altri no. Ero un'artista molto giovane al tempo e non avevo mai avuto a che fare con conflitti emersi da un mio lavoro, è stato interessante affrontarlo per la prima volta con Chloe.

**A me sembra che Chloe appartenesse al museo di storia naturale più di tutti gli altri animali...**

Avevo proposto di posizionarla vicino al diorama dei coyote, e sarebbe stato sensazionale dato che si tratta dello stesso animale a qualche generazione di allevamento di distanza. Quando il museo mi chiesto di partecipare, mi sono chiesta se la gente imbalsamasse i propri animali domestici. Mi sono trovata a chiamare tutti gli imbalsamatori di San Diego e di fronte alla mia domanda, la maggior parte di loro era profondamente disturbata, come un tizio che mi ha detto «la gente dovrebbe seppellire i propri animali e farla finita!». Alla fine ho chiamato questa signora che mi ha detto che le capita spesso di imbalsamare animali domestici e mi ha invitata ad andare a casa sua e a visitare il suo studio. La casa era assurda, piena di animali imbalsamati e non. Ricordo la sensazione di vedere un cane sul pavimento alzarsi e l'altro no.

Era impossibile distinguere cosa fosse vivo da cosa fosse imbalsamato. Chloe era lì perché la sua padrona, che viveva a Palm Spring e che faceva imbalsamare tutti i suoi cani una volta morti, l'aveva mandata per una "sistematina". Quando ho chiamato la proprietaria di Chloe, una tipa molto eccentrica, mi ha detto che faceva imbalsamare tutti i suoi cagnolini una volta morti, e che erano tutti trattati alla stregua di figli, «eccetto per il fatto che non vanno a scuola!». Ho pensato che ovviamente nessuno farebbe imbalsamare i propri figli... Credo che per lei il fatto che volessi esibire Chloe fosse per esibire le sue qualità di bellezza, come in una fiera di bellezza per cani. È stata un'esperienza incredibile quella di sentire un confine così definito tra due specie e di non poter oltrepassarlo, o anche solo esplorarlo.

**Forse Chloe era troppo familiare o forse l'appartenenza di un animale a un museo di storia naturale è definito dal suo grado di prossimità al mondo umano. Sembra che gli animali siano sempre definiti in base al loro rapporto con gli umani...**

Ci sono anche delle differenze culturali importanti in gioco. Vivo a Berlino per metà dell'anno, e quando sono andata al Museo Zoologico ho visto che nella sezione dedicata all'evoluzione degli animali, c'erano due razze di cani, una molto grande ed una molto piccola a testimoniare l'evoluzione programmata da noi in maniera totalmente distaccata. Sono lì, tra un

giaguaro e ogni tipo di volatile, e non c'è alcun problema. C'è anche un'altra sezione molto interessante nel museo in cui è esibita la storia di Knut, l'orso polare che è stato la mascotte non solo della Germania, ma di tutto il mondo occidentale. Il piccolo Knut, che era rimasto orfano, si era affezionato tantissimo a uno degli operatori dello zoo con cui aveva stabilito un'amicizia straordinaria. Knut morì tragicamente a soli quattro anni per un attacco di cuore di fronte al pubblico dello zoo. Lo imbalsamarono e ora si trova al museo sotto l'insegna «L'orso polare che diventò una star». Questo negli Stati Uniti sarebbe impossibile, e ho dovuto pensare molto a questa differenza culturale nella relazione tra umani e animali.

**Pensando alle categorie e a come l'appartenenza a una categoria piuttosto che a un'altra sia determinata dalla comunanza di alcune caratteristiche, è emerso che se le prese da arrampicata condividono con la roccia l'esperienza tattile e per questa caratteristica potrebbero appartenere alla stessa categoria, molto più spesso il senso che determina l'attribuzione di due cose alla stessa categoria è la vista. Mi viene in mente *Mended Spider Webs* (1998), e come il tuo lavoro intervenisse sulle ragnatele per ricostruirle...**

Ero molto nervosa quando ho fatto quel lavoro per la prima volta. Avevo paura che venisse frainteso come un atto decorativo con la natura e connesso a un senso di

armonia, bellezza e a tutto un insieme di cose a cui non sono proprio interessata. Non volevo che venisse letto come un mio atto di aiuto ai ragni o come un'integrazione con la ragnatela. È diventato davvero interessante solo quando i miei interventi sulla ragnatela furono rigettati, perché a quel punto il ragno ha opposto resistenza e la relazione è diventata competitiva, almeno per me che mi stavo immischiando e oltrepassando la linea. C'è qualcosa di arrogante nella mia posizione, e l'idea di una competizione tra sorelle era la metafora che avevo in mente: «ti faccio vedere io, posso sistemare la ragnatela meglio di te!». E il ragno: «levati di torno, sono io l'autorità qui!». In un certo senso il mio lavoro riprende la ragnatela, ma ho usato un filo rosso per essere molto visibile e per offuscare la trama della ragnatela. Tra le fotografie che ho fatto, ho deciso di stampare quelle immagini in cui il mio filo è più visibile della ragnatela per enfatizzare il mio obiettivo. La competizione di cui parlo è quella di essere al centro dell'attenzione e di essere migliore dell'altra. Nel video *GIFT/GIFT* (1998) si vede che nell'atto di rammendare le ragnatele in realtà le danneggio notevolmente, perché è davvero difficile non incastrarsi e romperle! Tutto l'aspetto dell'aiuto che diventa inutile emerge immediatamente nel video. Così quell'atto di cura, il rammendare, si ritorce su sé stesso e il tutto appare terribilmente insopportabile.

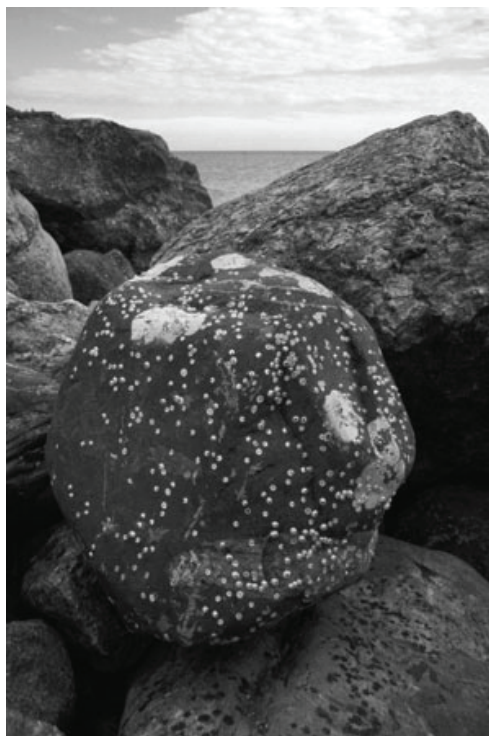
**Mi sembra di tornare proprio alla questione dell'aperto. Nel porti di fron-**

**te alla ragnatela, proietti la narrativa umana dell'aiuto e della cura, mentre il ragno che si muove nell'aperto si sbarazza di ciò di cui non ha bisogno. È curioso il tuo riferirti alla relazione che hai instaurato con il ragno come competitiva, perché mi rimanda a una competizione tra la chiusura umana e il rifiuto animale di qualunque aspettativa. Il ragno si libera del tuo filo rosso e dimostra che le ragnatele non sono abbandonate o danneggiate, ma sono lì per essere usate. Credo che questo episodio aiuti a capire il cambio di prospettiva.**

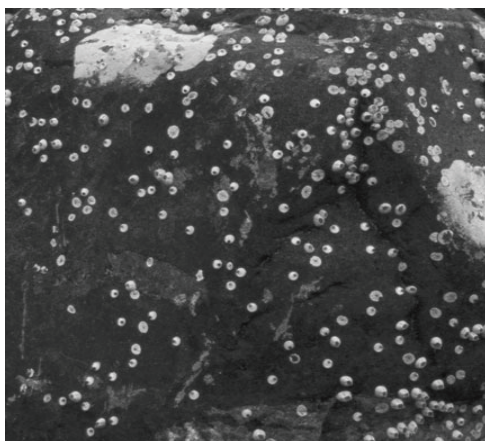
Esatto, è proprio a partire da un'incomprensione originaria che deriva il lavoro, dal fatto che io credessi che le ragnatele fossero abbandonate e che è totalmente sbagliato. Se riflettiamo sull'idea di rammenando, uno assume che un buon rammenando debba essere invisibile mentre ultimamente ho pensato a modi di rammenare che fossero deliberatamente evidenti. L'anno scorso molti dei miei maglioni preferiti sono stati divorati dalle tarme, ed io ero furiosa. Uno di questi maglioni blu scuro che usavo tutti i giorni è finito con sei o sette buchi sul davanti. Senza pensarci troppo ho preso del filo rosso, che è uno dei miei materiali preferiti, e ho cucito intorno a ciascun buco dei cerchi diagrammatici, come delle linee puntinate. I ricami che sembrano richiamare l'attenzione sui buchi servono a contenerli. Alcune persone mi hanno detto che sembrano dei buchi insanguinati, altre che il maglione ricorda le ragnatele. Non avevo minimamente pensato a questa connessione, e ora mi ritrovo

ad avere una relazione con queste tarme. «Se non puoi essere loro, unisciti a loro!». È molto diversa dalla dinamica che si era instaurata con i ragni perché ora cerco di seguire quello che l'animale fa anziché competervi.

**Questa conversazione è avvenuta nell'ottobre 2019**



*Barnacle Mixer*  
C-print, 60 x 41 inches, 2002  
Courtesy dell'artista



*Mended Spiderweb #8*  
(Fish Patch)  
Cibachrome, 20 x 20 inches,  
1998  
Courtesy dell'artista



*Chloe*

Taxidermied pet lapdog, pillow, towel, carpet in vitrine, 1994

Courtesy dell'artista



*Too Late*

C-print, 32 x 47 inches, 2003

Courtesy dell'artista





**Sonia Arienta**, dottore di ricerca (Arts du Spectacle, Grenoble-Alpes), è saggista, autrice teatrale, regista. Ha pubblicato i volumi: *Urli, mormorii, silenzi. Sociologia della voce nel teatro musicale e nel romanzo dell'Ottocento* (Carocci Ed. 2015), *Opera. Paesaggi visivi sonori abitati*. (Lim 2011), *Don Giovanni*. (Ricordi-Lim 2004), di prossima uscita: *“Qui m’ascolta o m’uccidi”*. *La rappresentazione della persuasione da Mozart a Puccini*, LIM. Collabora con saggi ai programmi di sala dei Teatri Alla Scala, Regio di Torino, Donizetti, Carlo Felice. Collabora a trasmissioni radiofoni-

che (Ridotto dell’Opera, RSI) e tiene conferenze sulla storia del melodramma. Come autrice debutta con *Strade/Corridoi* al Teatro Stabile di Genova, 2004, *Pareti domestiche* è finalista al Premio Riccione 2005. Ha firmato allestimenti come regista/scenografa al Teatro Regio di Torino, As.Li.Co, Arena, Opera de Oviedo, Teatro Donizetti. Docteur Associée, équipe Litt& Arts, Univ. Grenoble-Alpes. È laureata in Lettere Moderne all’Università degli Studi di Milano e in Scenografia all’Accademia di Belle Arti di Bre-ra. Vive e lavora a Milano.

## CANI DI QUARTIERE

SONIA ARIENTA

Personaggi:

Cani da interpretare e da caratterizzare come persone (anche nei costumi).

JUCANE: *detto Ju, cane pastore meticcio randagio.*

NERONE: *spinone randagio.*

GIGGINO: *segugio domestico.*

BIA': *meticcio randagio.*

TEA: *meticcio-labrador domestica.*

RINO: *meticcio labrador domestico.*

MORGANA: *che non parla. Pastore meticcio randagio.*

Pompieri, addetti alla protezione civile, turisti: *non parlano e sono interpretati dagli attori che in quel momento non sono in scena, o eventualmente da comparse.*

Note linguistiche:

*I cani che vivevano con gli umani parlano in italiano, ma da quando sono in branco acquistano toni, accenti, espressioni dialettali, con diversa frequenza e intensità, eccetto Tea che usa solo l'italiano e Rino quando si rivolge a lei. I randagi dalla nascita si esprimono in dialetto e italiano (Jucane e Nerone), o solo in dialetto (Bia'). Jucane quando entra in costante contatto con gli umani e diventa il capobranco parla sempre più sovente in italiano. A seconda delle intenzioni e dei contesti i personaggi possono cambiare rapidamente registro e passare dall'italiano al dialetto e viceversa anche nella stessa frase (per darsi un tono, per essere più minacciosi, o spontanei).*

## I

*Tramonto. Tutti molto agitati, spaventati, vanno avanti e indietro, corrono, scavano tranne Rino che, immobile, guarda davanti a sé i giochi di luce di una fontana che si presume f.s. Le voci si sovrappongono.*

RINO Giallo, giallo chiaro, giallo primula, giallo canarino, giallo... giallo... giallo paglierino, giallo pulcino, giallo limone, giallo girasole, giallo sole, giallo... giallo polenta, giallo oro...

GIGGINO Uh? UUH? Attenti... Sta per succedere...uh! Sta per succedere ancora. Via... via

BIA' Arriva... arriva... oh! aiutu... oh! ... succede...

*Tutti sobbalzano, rotolano, cadono, nervosi e impauriti*

GIGGINO Succede, attenti, succede, via via scappiamo...

TEA aiuto, succede, aiuto, aiuto

GIGGINO Succede... via, scappa

BIA' assai... succede... assai... oh

JUCANE succede... sì, succede

NERONE ajutu che.... che....

GIGGINO succede... uh... scappa, succede, succede

TEA aiuto, aiuto, aiuto

JUCANE continua... continua a succedere

TEA aiuto

Buio

*Tutti rotolano e sobbalzano come se il suolo vibrasse e saltasse*

GIGGINO oddio, da capo. Ripiglia

BIA' sopra, sotto, se move... se move tutto

TEA ho paura...  
 JUCANE ehi!... basta!... stop... stop ho detto  
 BIA' trema... tutto... trema. Quanto...  
 quantu trema  
 NERONE mo' nu poco meno... s'è fermatu...  
 mo' s'è fermatu...  
 BIA' no, no... mi sa che ripija<sup>1</sup>  
 GIGGINO s'è mosso, sì, s'è mosso di nuovo...  
 JUCANE attenti... n'atra vota...  
 TEA ho paura...  
 NERONE meno, meno... se move meno...  
 TEA ho paura...  
 RINO ma che è? Perché non si ferma?  
 BIA' saranno ji sorci... 'ssi sorci maledetti.  
 che se movono tutti inzieme ecco sotto<sup>2</sup>...  
 ohè... Mmo', la vvolete fini'? Ah? Finitela!  
 TEA shhh...che facciamo se i sorci salgono  
 e vengono fuori?  
 GIGGINO ma saranno poi 'ssi<sup>3</sup> sorci che  
 fanno tremare tutto?  
 BIA' e chi se no...  
 GIGGINO le talpe...  
 NERONE e ji scarrafoni.<sup>4</sup> Loco sotto<sup>5</sup> sta  
 tutto pieno de bestiacce  
 RINO è passato  
 BIA' e mo'?  
 JUCANE ce ne restiamo ecco.<sup>6</sup>  
 RINO attorno alla fontana....  
 BIA' ecco shtemo?<sup>7</sup> Con tutte 'sse bestiac-

.....  
 1 Ripija: ricomincia, riprende.  
 2 Ecco sotto: qui sotto.  
 3 'Ssi: 'sti, abbrev. di "questi".  
 4 Scarrafoni: scarafaggi.  
 5 Loco sotto: là/li sotto.  
 6 Ecco: qui.  
 7 Ecco shtemo: stiamo qui.

ce che manco si sa chi sono, sotto ju culu?  
 JUCANE ann'ammezzu la piazza pericolo  
 de crolli non ce ne sta  
 RINO Ju c'ha raggione, attorno alla fontana  
 che può succederci? Niente può succederci...  
 è il posto più sicuro  
 BIA aah... a... ajutu... attenti  
 JUCANE daccapo... trema..tutto n'atra  
 vota  
 GIGGINO meno di prima...  
 RINO oh, ohè, il bordo della fontana s'è  
 crepato un poco.  
 BIA' (*verso il suolo*) fittu!<sup>8</sup> statti fittu!...  
 Se loco sotto<sup>9</sup> ce schtanno tutte 'sse bestie  
 che scavano, vanno 'nnanzi e arrete,<sup>10</sup> la  
 colpa sarà pure de quaccuno...  
 NERONE è colpa dji jatti.<sup>11</sup> Sorci e talpe  
 dovrebbero magginarseli ji jatti, sta nell'ordine  
 delle cose...  
 BIA' e chi tè magnà ji scarrafoni?  
 GIGGINO le lucertole...  
 JUCANE L'ultimo che resta se pijia ji  
 avanzi...  
*Buio*

*Ju, Morgana, Nerone, Tea e Rino attraversano il palco. Ju è il primo della fila, escono e rientrano in scena ognuno con un po' di cibo, Ju ne ha di più, Nerone cerca di rubarglielo, litigano, ha la peggio. Ju condivide la sua porzione con Morgana. Bia' esplora e controlla ogni centimetro alla ricerca di avanzi, raccoglie briciole e pezzi caduti.*

.....  
 8 Fittu: fermo. Statti fittu: sta' fermo, fermati.  
 9 Loco sotto: là/li sotto.  
 10 'Nnanzi e arrete: avanti e indietro.  
 11 Jatti: gatti.

*Gigginò entra in scena da solo, annusa, esplora ogni angolo esce, rientra con un pollo e lo mangia.*

BUIO

JUCANE succede n'atra vota<sup>12</sup>

NERONE Ju, è da stamattina che 'sse bestie malidette fanno ji festini ecco<sup>13</sup> sotto... e tu solo ora te ne accorgi? Non fai gnente?

BIA' mo', mmo', che facciamo?

JUCANE aspettiamo che s'acqueti

NERONE trema... trema daccapo, s'è aperta 'n'atra buca entro ju prato

GIGGINO l'ho detto che erano le talpe... Quesse<sup>14</sup> scavano, scavano e crolla tutto

BIA' ma se escono fore tutte ce magna-no mentre shtemo a ddormi'

GIGGINO sentite a quiji!...poveretti stanno spaventati assai pure loro. (*si allontana per andare a vedere*)

JUCANE Sono usciti fuori dalle case come l'atra vota

NERONE mi sa che mo' non ce possono più rentra'

TEA e se non smette? Come facciamo se non smette? Se non smette più? Mai più? Può non smettere più?

BIA' domandaglielo alle bestiacce maliditte ecco sotto. E pure aji jatti e alle lucertole che non se le magnano

NERONE Ju, se fossi davvero ju capo le fermeresti à tutte 'sse bestiacce

BIA' è vero, Ju, fermale

JUCANE e che ce posso fa' io?

NERONE ah, non ce poi fa' gnente?

BIA' ma sci o no ju capu?...  
NERONE sci o no ju primo arrivato ecco?

Ji so' venuto solo pè secondo... che aspetti?

Ta fa' quaccosa...

TEA è una situazione d'emergenza...

RINO Ju intervieni, per favore...

BIA' sci... e poi te ta mette a cerca' lo magna<sup>15</sup>, che tenemo fame.

BUIO

*Palco vuoto, polvere e vento, luce calda. Morgana dorme vicino a Jucane, gli altri sono sdraiati in ordine sparso a prendere gli ultimi raggi di sole, al tramonto, sulla piazza. Rino è seduto. Ipnottizzato guarda un punto fisso fuori scena (dove si presume ci sia la fontana luminosa).*

RINO rosa, rosa chiaro, rosa pastello, rosa pesca, rosa... rosa caramella, rosa fragola, rosa baby, rosa carne, rosa salmone, rosa cipria... rosa antico, fuxia

(*All'improvviso Gigginò muove gli arti in modo frenetico come se stesse scappando, senza alzarsi.*)

GIGGINO Aiuto... aiuto... Scappiamo... Aiuto...

JUCANE no, no. Giggi', bbono... è tutto a posto, shtemo ecco... shtemo tutti ecco...<sup>16</sup>

GIGGINO via, via andiamo via

JUCANE bbono, bono.

GIGGINO viene giù tutto... viene giù... via, via

JUCANE buono t'ho detto... buono su, statte bbono

GIGGINO ... aiutoooo... scappa, scappa,

.....  
15 Sci...e poi te ta mette a cerca' lo magna': si e poi mettiti a cercare da mangiare.

16 Shtemo ecco...shtemo tutti ecco: siamo qui, siamo tutti qui.

.....  
12 N'atra vota: un'altra volta.

13 Ecco: qui.

14 Quesse: queste.

scappiamo

JUCANE ma non ci sta nisciuno che scappa, vedi?

GIGGINO nessuno?... è vero... nessuno che scappa... più nessuno che scappa... no... nessuno... non c'è più nessuno... no, non c'è nessuno, più... più... non ci sta più nessuno. uh... uh. Nessuno... nessuno... (*singhiozza, piange, ansima, ulula*)

BIA' n'atra vota eh?

JUCANE che ce voi fa'... tè aspetta' che jie passa. T'è passato? Eh Gi' t'è passato? Sci svejiu, sci?

GIGGINO non ci sta più... nessuno, uh... uh, uh.

JUCANE dormi, avanti... mettiti tranquillo...

GIGGINO nessuno, più nessuno... uh, uh.

TEA adesso dormi, poi vedrai che starai meglio... dormi...

GIGGINO gnisciunu, cchiù gnisciunu... uh, uh... cchiù gnisciunu...uh

RINO stai meglio?

GIGGINO gnisciunu, uh, uh...gnisciunu, nessuno, no, no... no, no... no... no... no... no... Nessuno... no... nessuno... no, no, più nessuno, no (*ad libitum*)

BIA' e pure gnende, più gnende da mmaggna'

*Buio*

TEA uno, più uno, più uno tre, più due cinque. Cinque più tre: otto, otto più sette: quindici

RINO che conti?

TEA Quindici più cinque: venti; venti più tredici: trentatré. Trentatré più due: trentacinque.

RINO Tea, che conti?

TEA Trentacinque più sei quarantuno.

RINO proprio non me lo vuoi dire?

TEA Quarantuno più uno: quarantadue; quarantadue più undici: cinquantatré; Shtemo ecco... shtemo tutti ecco: siamo qui, siamo tutti qui

RINO perché non te ne vieni a guardare con me la fontana? ce ne andiamo là davanti, soli soli e aspettiamo di vedere i colori che cambiano

TEA cinquantatré più quattro: cinquantasette; cinquantasette più cinque: sessantadue....

*Buio*

*Bia' esplora tutto il palco in cerca di cibo, esce, rientra esplora di nuovo, senza trovare niente. Rino è seduto e guarda lontano verso la fontana luminosa, il giorno sta calando. Porpora, ciclamino, malva, lilla, viola chiaro, viola, viola del pensiero, prugna, viola pervinca, viola scuro, blu di prussia, blu oltremare, blu cobalto, blu azzurro, blu carta da zucchero, blu aviazione, blu cielo, blu ottanio, blu petrolio.*

*Buio*

TEA sessantadue più dodici settantaquattro; settantaquattro più uno settantacinque, più due settantasette, più cinque ottantadue.

RINO ... fa freddo stasera... non è che torna l'inverno?...

BIA' allora shtemo senza magna' pe davvero... 'ngulu 'ssu friddu<sup>17</sup>

TEA Ottantadue più quindici: novanta.....

17 Allora shtemo senza magna' pe davvero... 'ngulu 'ssu friddu: allora stiamo davvero senza cibo, 'nculo sto freddo.

sette...novantasette più otto centocinque più tre, centootto, più due centodieci.

RINO ... non possiamo farci il bagno, è troppo freddo. Fra un po' si ghiaccia pure l'acqua...e siamo quasi in estate

TEA Centodieci più venti cento trenta, più trentasei centosessantasei, più tre centosessantanove, più sette centosettantasei...

*(entra Giggino)*

GIGGINO che sta facendo?

RINO conta, ma non mi vuol dire che conta. Quando glielo domando piange e ulula. Vieni a mangiare Tea, t'accompagno

BIA' ma che te magni, che non tenemo gnente...

TEA centosettantasei più quarantaquattro duecentoventi, più tre duecentoventitré, duecentoventitré più sei duecentoventinove, più due duecentotrentuno. Duecentotrentuno più quindici duecentoquarantasei... più due duecentoquarantotto. Duecentoquarantotto più nove duecentocinquantasette. Duecentocinquantasette più due duecentocinquantanove, più ventisei duecentoottantacinque...

GIGGINO sta ancora a contare

NERONE e che conta?

RINO non so

GIGGINO le hai parlato?

RINO Ho provato... le ho pure detto di venire con me a guardare la fontana... niente... da quando le bestiacce abbasso hanno ripigliato a fa' trema' tutto, sta cuscì. *Giggino si guarda attorno come se cercasse qualcosa ed esce di scena*

*Buio*

*Tea sola.*

TEA duecento-ottantacinque più quattro duecento-ottantanove, più uno, duecentonovanta. Duecentonovanta più dodici: trecentodue, più uno trecentotre. Trecentotre più due trecentocinque, più uno trecentosei, più uno trecentosette, più uno trecento-otto, più uno trecentonove. trecentonove, trecentonove, trecentonove, trecentonove... Morti sono tutti morti...

RINO *(Entra)* hai finito di contare? *(Tea annuisce)* *Entrano in scena Bia' e Nerone*

BIA' a Jucane ohé, in definitiva da magnà oji<sup>18</sup> non ce ne shta

NERONE ji sacchi della spazzatura sò voti...

JUCANE quissu<sup>19</sup> è nu problema

BIA' Tocca risolverlo alla svelta

*Buio.*

## II

*Ju attraversa la scena da destra a sinistra dietro a un vigile del fuoco e poco dopo ritorna da sinistra a destra seguito dal medesimo.*

BUIO

RINO in piedi con lo sguardo all'orizzonte, incantato. Arancio, arancio chiaro, arancio arancia, arancione, amaranto, cremisi, rosso, rosso chiaro, magenta, rosso vermiglio, rosso sangue, rosso ciliegia, rosso come un pomodoro, rosso carminio, rosso cardinale

.....

18 Oji: oggi.

19 Quissu: questo.

JUCANE che Giggi' non la trovi la posizione giusta? Stai nervoso?

GIGGINO no, no. È che se quiji<sup>20</sup> ci lasciano ecco e possiamo sistemarci dove ci pare, cercavo di mettermi più comodo al sole

NERONE finché dura

JUCANE Qessa è la zona mia, decido io se dura

NERONE pure la mia, che vuol di'? Ecco abito. Ecco... E 'na ote,<sup>21</sup> prima che se crollava tutto, shtea soltanto quacche shtraa chiù sopra...<sup>22</sup>

BIA' pure io, pure io, me ne shtea da 'sse parti... sottu la penzilina deju bbus<sup>23</sup> finché se n'è crollata.

RINO tutti in zona stavamo...

TEA no, io abitavo più lontano, in una bella casa, col giardino

NERONE Io sulla strada...

*Buio*

*Rino si sveglia di soprassalto*

RINO via, via, via, viaaaaaa, aaaaaa

BIA' mmo' ce risiamo

RINO aaaaaaaa, viaaaaa

TEA sono qui, siamo qui, sono qui,

BIA' svegliate

RINO via, via, via, via, via, via, via, via  
(*ansimando sotto voce e scavando*)

GIGGINO sveglia, sveglia, svegliati

RINO rotolano, rotolano qui, qui, ci schiacciano, ci mettono sotto, tutti sotto

.....  
20 Quiji: quelli.

21 E 'na ote: e un volta.

22 Shtea soltanto quacche shtraa chiù sopra: stavo soltanto qualche strada più in alto.

23 Me ne shtea da 'sse parti... sottu la penzilina deju bbus: stavo da queste parti... sotto la penzilina dell'autobus.

TEA adesso si sveglia, vedrai che adesso si sveglia

GIGGINO ehi, mi senti?

RINO i sassi... rotolano... ci vengono addosso

GIGGINO mi senti? Ahé, Rino

JUCANE che sassi?

RINO sassi, hai capito, solo sassi. Sassi sassi sassi sassi. Sassi sassi sassi sassi sassi sassi sassi... ci stanno tutti questi sassi, tanti sassi... tutti attorno, ma la strada.. dov'è? la strada non ci sta più...

GIGGINO se apri gli occhi, aprili bene, dico, vedi che stai con la testa contro il bordo della fontana... tieni una brutta posizione

RINO sassi sassi sassi sassi sassi sassi, solo sassi. 'Nna montagna de sassi

JUCANE e non capivi che cosa ci facevano tutti nello stesso posto?

RINO ci stava una strada dritta, stretta che a un certo punto faceva 'nna curva a destra e poi 'n'altra a sinistra, prima d'arrivare al cortile dove stava casa mè. Invece quando sono tornato ci stavano solo sassi. Sassi, sassi, sassi.

JUCANE la strada, dov'era andata, mo' lo sai... adesso lo sai

RINO sì. Ma in quel momento ho pensato "mme ne sò stato troppo in giro, me sò ddistratto e m'hanno cambiato le carte 'n tavola"... camminavo sui sassi e mi guardavo intorno. Altri sassi, sassi, sassi grigi, sassi tondi, sassi piatti, sassi bianchi.

BIA' pure io quissi sassi me li sò trovati 'nnanzi. Mi so' messa a correre. Correo e ji sassi se shposteano pure issi<sup>24</sup>

.....

24 Se shposteano pure issi: si spostavano anche loro.



TEA li facevano rotolare le talpe?  
BIA' e certo, scavavano abassu, scavavano sopra e indando i sorci zompavano 'nnanzi e arrete,<sup>25</sup> 'sse carogne,

RINO fortuna che la notte stava quasi finita. È arrivato un poco di luce

NERONE e che hai visto?

RINO un mare di sassi

GIGGINO e manco potevi nuotarci in mezzo...

Buio

*Jucane attraversa la scena al seguito di cinque vigili del fuoco.*

BUIO

*Giggino si alza e esce mentre gli altri dormono. Jucane e Morgana si svegliano ed escono insieme. Nerone entra in scena*

BIA' tengo 'nna fame...

NERONE mmmm

BIA' pure a te te bbrontola lo stomaco... come te bbrontola. Fame tu non la té?

TEA un poco

BIA' io me maggnerai... me mmaggnerei... che me mmaggnerei?...

NERONE fattela passa', che 'n giro tanto non ce sta ggnente.

BIA' Tocca cammina' assai, o mori' de fame. (esce)

Buio

*Jucane passa da sinistra a destra davanti a un vigile del fuoco. Dopo qualche secondo fanno il percorso inverso, ma i vigili ora sono tre.*

BUIO

.....  
25 Arrete: indietro.

JUCANE avete cacciato via ji cacalùsi, scì?<sup>26</sup>

GIGGINO eccome

NERONE (a Jucane) voleano rivini ecco. Come dire che ju territorio nostro lo diamo aggratis cusci, ai primi che arriano...<sup>27</sup>

BIA' già moriamo de fame nojiatri, ce manca che tenemo ppenza' pure aji cacalusi<sup>28</sup> che ce rubbano lo magna'...

GIGGINO se cibo non ce ne sta, tocca d'andare a cercarlo... e non è che tutti sono abituati a farlo

NERONE se te lo sei sempre trovato nnanzi beju e pronto,<sup>29</sup> poi è difficile procurartelo da solo... non teni le competenze...

GIGGINO però tieni l'istinto di sopravvivenza

JUCANE aji cacalùsi jiel'avete spiegato che quessa è zona mè, che comando ij<sup>30</sup> e non devono torna' chiù?

NERONE "che comando io" non gliel'ho ddetto... 'ngulo a ssoreta<sup>31</sup>

GIGGINO però Nerone al più giovane gli ha lasciato un promemoria sul brutto muso che teneva e 'n atro sulla recchia<sup>32</sup> destra.

JUCANE allora mo' possiamo pure dormi' nu poco aju sole *Morgana si avvicina a*

.....  
26 Avete cacciato via ji cacalùsi, scì?: avete cacciato via i cisposi, sì?

27 Cusci, ai primi che arriano: così ai primi che arrivano.

28 Cacalusi: cisposi.

29 Beju e pronto: bell'e pronto.

30 Che quessa è zona mè, che comando ij: che questa è la mia zona, che comando io.

31 'Ngulo a ssoreta: 'n culo a tua sorella.

32 Recchia: orecchio.

*Jucane e gli si accuccia vicino. Giggino esce Buio*

*Jucane passa sul fondo, dietro di lui tre vigili del fuoco e due volontari della protezione civile*

BUIO

*Giggino attraversa la scena con un pollo, si siede in un angolo e lo mangia.*

BUIO

*Entra Giggino*

GIGGINO ohè, ohè... avete visto? stamattina alla bonora Ju s'è portato in giro qui-ji,<sup>33</sup> tutti in fila sulla piazza. Stava davanti pure a quij'atri venuti da fore. Se ne sono andati a spasso tutti inzieme

BIA' ma shteano<sup>34</sup> in tanti?

GIGGINO tanti che ho rischiato d'esse calpestato.

NERONE che Giggì', non ci sci abituatu...? A te non t'ha calpestato mai nisciuno? Picchiato? Morzicato? Preso a calci? Cacciato a scopate? a sassate? Preso di mira con le freccette? A chi jie la voi da' da bī<sup>35</sup>

Buio

*Notte. Jucane cammina sullo sfondo davanti a cinque membri della protezione civile e un capocantiere con casco. Tutti hanno una lampada frontale*

BUIO

.....  
33 Stamattina alla bonora Ju s'è portato in giro qui-ji: stamattina presto, Ju s'è portato in giro quelli.

34 Shteano: erano, stavano.

35 A chi jie la voi da' da bī: a chi gliela vuoi dare a bere.

BIA' Ando'? Ando'... Ando'... Ando'? Ando' shtete? Ando' shtete? Shtete ecco?<sup>36</sup> Ando'? Ando'shtete?

GIGGINO qui.

BIA' ando'? ando'? Shtete ando'?

RINO qui stiamo, qui...

JUCANE ecco shtemo<sup>37</sup>... qui, tutti qui stiamo RINO sei sveglia? Bia', svegliati

BIA' ando'?

RINO qui. Stiamo tutti qui.

JUCANE ti ricordi che stiamo tutti qui? Per ora shtemo tutti ecco

RINO sì, tutti. Attorno alla fontana... guarda quanto è bella adesso che è sera... tutta accesa con le luci colorate...

BIA' e tu? Tu, ando' shtii?<sup>38</sup>

JUCANE Qui stavo. Qui. Non vedi?

BIA' ma prima...prima? Ando' shtii? Ando' shtii quanno le bestiacce loco sotto<sup>39</sup> hanno sollevato la terra, le shtrae<sup>40</sup> e hanno fatto veni' ggiù tutto la prima vota?

JUCANE a salutare ji amici miei, due shtrae abbasso

BIA' E tu? Tu ando' shtii, tu?

GIGGINO a pigliare 'na boccata d'aria, non riescivo a dormi'. La portafinestra della cucina stava aperta. Me ne so' uscito in giardino e non so' chiù potuto reentra'.

BIA' io shtea a dormi' sotto la penzilina deju bbus. Arria 'na ventata, forte, me svejio e me vedo tutta coperta de polve. Mo' non ci sta più la penzilina mia... E tu, ando' shtii tu?

.....  
36 Ando' shtete? Shtete ecco?: dove siete? Siete qui?

37 Ecco shtemo: qui stiamo.

38 Tu, ando' shtii?: tu dov'eri?

39 Loco sotto: là sotto.

40 Le shtrae: le strade.

TEA vicino alla finestra... quiji che vivevano con me s'erano spostati senza muoversi... così stavano immobili tutti e quattro, con gli occhi fissi. Sempre fissi a guardare... ma non vedevano più niente

JUCANE molti de quiji correvano per la shtraa e faceano versi strani

RINO versi nostri parevano...

BIA' shta 'n po' a vede' che quiji se mettono a pparla' come a' nnojatri...

TEA a casa mia non parlava più nessuno

RINO manco da me.

*Buio*

*Entra Jucane seguito dalla banda in silenzio, quando sono usciti si sente la musica.*

BUIO

JUCANE Chi è arrivato per primo ecco?<sup>41</sup> Te lo ricordi o no? Chi è che se n'è reve-nuto ecco, pieno di polvere e mezzo zoppo?... tenevi ji occhi de fore per la paura, cacaciusu.<sup>42</sup> Io me ne stavo in mezzo alla piazza...

NERONEaju buio manco hai visto che m'ero messo locojò.<sup>43</sup> Puzzavi de paura e de polvere pure tu.

GIGGINO magari sete venuti ecco insieme, ma pè ddui shtrae diverze.<sup>44</sup>

RINO come noi... io ho incontrato a essa tre shtrae sopra e ce ne siamo venuti alla piazza. Tenevamo tanta paura. Tremava la

.....  
41 Chi è arrivato per primo ecco?: chi è arrivato per primo qui?

42 Cacaciusu: fifone.

43 Locojò: laggiù.

44 Magari sete venuti ecco insieme, ma pè ddui shtrae diverze: magari siete venuti qui insieme, ma per due strade diverse.

terra, noijatri pure tremavamo... da non riusci' quasi a cammina'

TEA io giravo da tanti giorni... m'ero persa... ho rischiato di morire di fame. Poi ho incontrato lui. I miei amici sono tutti morti.

JUCANE (A Bia') tu scì<sup>45</sup> arrivata pè ultima

BIA' Stava passata l'ora deju pranzo già da n'pezzo...Tenevo 'na fame che me sarei magnata ju munnu<sup>46</sup> e pure la luna.

JUCANE V'ho visti arriare a tutti, stavo sdraiato ecco. Lo conoscevo 'ssu posto, sapevo che shtea sicuro. Ce venivo tutti ji giorni pure prima... perciò dico che quissa è zona mia...

NERONE quissa zona è zona mè, pure io la conoscevo

GIGGINO Quando sono arrivato io stavate tutti e ddui già a litiga'...

*Buio*

NERONE ancora te ne vai in giro a segnare ju territorio? N'atra pisciatina a j'angulu ti scì rifattu...<sup>47</sup>

JUCANE Ringhio, ringhiare.

NERONE Mordo, mordo, mordere. Mor-sicare. Morso.

JUCANE Morto.

NERONE Ringhio. Ringhio. Ringhiare.

JUCANE Mordere, mordere, mordere. Mo, mo, mo. Mor-de-re. Per parlare in pubblico bisogna pronunciare bene, scandire le sillabe. Se ti esprimi con voce monotona chi t'ascolta s'addormenta

NERONE e sei fottuto.

.....  
45 Tu scì: tu sei.

46 Ju munnu: il mondo.

47 N'atra pisciatina a j'angulu ti scì rifattu: un'altra pisciatina all'angolo ti sei fatto.

GIGGINO Chi ti vota più?

Buio

*Entra Jucane seguito dalla banda, da sindaco, autorità, vigili del fuoco.*

BUIO

BIA' *entra rapida* Ju sta loco sopra in priccissio con quiji' pure oji,<sup>48</sup> davanti a tutti. Li ha intruppati ch'è 'na mmeraviglia. Va nnanzi e arrete, nnanzi e arrete...<sup>49</sup>

NERONE è il lavoro suo no? quello sa fare...

BIA' Speriamo che Ju, a quiji se li intruppi ecco, così ce danno quacche cosarella pure a nojatri. Tengo 'na fame che mme mmagnerei ju munnu...

*Entra Jucane seguito da Morgana*

JUCANE (*a Nerone*) Spostati un poco in là...

NERONE di qui non mi muovo, è chiaro sì?

JUCANE questo è il posto mio, vattene più in là, Nero'

NERONE qui ci stavo io

JUCANE via, ho detto. Subbito. Qessa è zona mè<sup>50</sup>

NERONE 'ssa zona è pure mia.

JUCANE se non te ne vai subito... mmo' vedi che te faccio...

GIGGINO ne parliamo dopo. Ce ne andiamo a fare un giretto... Nero', due metri più su o più giù che te fa? Abbassa la coda... abbassala

.....  
48 Ju sta loco sopra in priccissio' pure oji: Ju è là sopra in processione anche oggi.

49 Va nnanzi e arrete, nnanzi e arrete: va avanti e indietro, avanti e indietro.

50 Qessa è zona mè: questa è la mia zona.

NERONE a pprenne ju sole ecco ce shtea ji<sup>51</sup>

BIA' così te ne potei shta vicino a issa eh? (*allude a Morgana*)

GIGGINO fatti gli affari tuoi

JUCANE vicino a chi? A chi vicino? A chi vuoi metterti vicino? Cane rognoso

NERONE pure collerico, selvatico, lunatico, scontroso, ispido, arruffato. Rabbioso. Mordo, azzanno, mastico, ringhio. Qessa è la zona mia, il mio posto. Il territorio mio. Casa mia. Vojio fini'de magna' 'n pace. Che ridi, eh?

RINO si guardano male

TEA è una questione di principio.

GIGGINO no-o di territorio: chi va a bere per primo alla fontana, chi passa per primo...

BIA' chi cammina nnanzi e chi cammina arrete

GIGGINO hanno pure litigato per chi doveva fare il bagno prima degli altri

RINO si guardano male... come si guardano male...

GIGGINO è l'istinto... A me me piace jire<sup>52</sup> a destra e a manca a cerca' cose... che m'importa chi entra o esce pè primo o pè secondo... a loro invece gli importa

JUCANE Nerone, non riconosci l'autorità costituita. Tutti non possono essere i primi della fila, o passare per primi dalle porte...

GIGGINO apposta le costruiscono strette... perché si passi uno alla volta...

JUCANE così si capisce subito chi comanda...

*Jucane e Nerone rotolano a terra, Jucane ha la meglio*

.....  
51 A pprenne ju sole ecco ce shtea ji: a prendere il sole qui c'ero io.

52 Jire: andare.

NERONE Capo. Erre. Re. Sovrano. Imperatore. Pi. Primo. Maestà. Pi. Primo Console. Pi. Principe dell'Impero. Top manager. Chief, Master, Lord, Mylord, Majesty. (*tutti insieme*) Leader, leader, leader, leader. *Nerone se ne va via, molto contrariato*

### III

*Bia' cerca briciole e avanzi microscopici, ogni tanto raccoglie qualcosa e mastica*

KYA Nerone non è tornato ancora? E quando torna?

GIGGINO magari manco oggi... s'è offeso

BIA' e chi lo sa se poi revie<sup>53</sup>...

TEA è brutto non rivedere più quelli che abitano con te. Così all'improvviso... è già capitato l'altra volta (*piange*)

BIA' 'na bbocca de meno

RINO è un bel po' che se n'è andato

BIA' potrebbe pure non reveni'... e chi s'è visto s'è visto... prima manco ce conosceamo

GIGGINO s'è arrabbiato assai stavolta

BIA' s'addove se n'è jito<sup>54</sup> non ci sta lo mmagna', vedete che retorna

GIGGINO non è solo per quissu... a Nerone gli piace andare in giro a cerca' cose... come a me... Sta nell'indole nostra...

BIA' a me me piace trova' lo magna' beju e prundu<sup>55</sup> (*fruga in cerca di cibo, non lo trova e si accuccia per dormire*)

*Buio.*

.....  
53 Revie': ritorna.

54 S'addove se n'è jito: se dove se n'è andato.

55 Beju e prundu: bell'e pronto.

TEA Nerone non s'è visto manco oggi

GIGGINO sta davvero arrabbiato

TEA e se non torna più?

NERONE (*entra in scena a sorpresa, in disordine e arruffato*) stamattina i sacchetti della spazzatura stavano voti. I cacalusi li hanno rubbati n'atra vota

BIA' ah, ha, cusci sci ritornato...

NERONE loco sopra da magnà non se ne trova.

BIA', TEA, qua nemmeno

BIA' tè fame pure tu, eh?<sup>56</sup>

TEA un poco

BIA' ij assaj

TEA ma Ju quanto sta via?

GIGGINO adesso... arriva...

RINO arriva, arriva, eccolo (*Jucane rientra*)

BIA' allora?

JUCANE quiji stanno a fa' 'na processione.

BIA' 'na pricissio'?

RINO e quindi...

BIA' ah svejiate, ce sta lo maggnà prundu.

*Buio.*

*Bia entra in scena molto contenta, segue due persone, raccoglie quello che buttano e lo mastica, di tanto in tanto estrae qualcosa da mangiare dalle tasche.*

BUIO

*Notte*

TEA aaaaaa, aaaaah aiutooo, arriva, arriva....aaaaaaa...aaaa

JUCANE ci pensi tu, sì? (*a Rino*) e tu? (*A Morgana. Morgana si alza e si avvicina a TEA, la accarezza*)

.....  
56 Tè fame pure tu, eh?: hai fame anche tu eh?

RINO stiamo qui, stiamo qui, mi senti?  
TEA aaaaaarrivaaaaaa, aiutooo  
RINO no, no... stiamo qui... Svegliati, svegliati stiamo qui, vedi?  
TEA Che brutto... ho fatto un brutto sogno, era proprio un brutto sogno  
RINO lo so, lo so...  
JUCANE purtroppo è normale... dopo...  
TEA mi crollava la casa in testa...  
NERONE no, non era un sogno  
GIGGINO tocca ammetterlo, è successo... a me... a lei, a lui, a noi, a quiji... è che... si fa fatica... a dirlo... non è normale vede' che crolla tutto  
TEA la casa dove stavo era... una bella casa assai...  
NERONE La casa di quiji voi di'  
TEA sì, stavano in quattro. Andavamo d'accordo, specie con quiji più piccoli, giocavamo insieme nel prato...  
NERONE mo' te ne stai ecco, nun ce penza'  
TEA la casa è sparita... (a Gigginò) a te... (a Rino) anche a te  
NERONE a me no, non l'ho tenuta mai io... la casa ti sparisce se la tè...  
GIGGINO quando so' ritornato, casa mè non ci stava più... e manco quiji che c'abitavano, solo odore di polvere si sentiva...  
RINO da un momento all'altro...  
GIGGINO tutto coperto di polvere stavo, mamma mia bbella... quanta polvere.  
TEA non si poteva respirare  
GIGGINO pure le recchie tenevo piene di polvere  
RINO e il naso no?...  
GIGGINO uguale a quando considero troppo dappresso ji angoli delle case  
TEA ci stava pure un altro odore strano...

BIA' come la robba in terra sulla piazza quando quiji fanno ju mercato?  
TEA sì ma stava dappertutto  
JUCANE è l'odore di quiji quando tengono paura.  
TEA di paura ne tenevano assai  
RINO pure nojialtri  
*Buio*

*Jucane entra in scena seguito da alcuni turisti.*  
*BUIO*

*Turista fotografa Rino, Bia', Jucane, Morgana, che poi lo circondano ai punti cardinali. Lo guidano e lo spostano qui e là. Ottengono pezzi del panino che sta mangiando*  
*BUIO*

TEA Sette per uno sette. Sette per due quattordici. Sette per tre ventuno. Sette per quattro ventotto. Sette per cinque trentacinque. Sette per sei quarantadue, sette per sette settanta.

BIA' ma cche cconti? Che stai a cconta' oggi?  
RINO conta quante vote è tremato tutto ecco sotto

BIA' scarrafonti, talpe e sorci pure oji shtau a zompa' nnanzi e arrete<sup>57</sup>

*Jucane arriva e beve alla fontana, seguito a breve da Morgana. Rino li osserva con sospetto poi li lascia passare*

JUCANE piuttosto conta le fotografie che quiji c'hanno fatto da stamattina

GIGGINO Ju a quiji se li porta da noijatri pure domani (a Ju), vero?

.....  
57 Pure oji stau a zompa' nnanzi e arrete: anche oggi stanno saltando avanti e indietro.

BIA' speriamo, così ce danno da mmagna' quaccosa

JUCANE (*continua a bere*) mo' se ne stanno tutti loco sopra<sup>58</sup>

RINO e tutto questo tempo con loro sci stato?

JUCANE mi guardavano, si sono avvicinati, m'hanno toccato, la testa, la schiena, pure dietro le recchie. M'hanno fotografato.

*entra* NERONE: e gli hai sorriso?

JUCANE: no

BUIO

*Gigginò mentre tutti dormono si sveglia, guarda attorno ed esce. Torna con un pollo e se lo mangia.*

BUIO

*Jucane arriva, un po' trafelato e accaldato, beve molto, quindi Morgana.*

BIA' che cce stava là de bbono?

JUCANE le telecamere

BIA' ma da mmagna'? nojiatri che c'abbiamo guadagnato oji?<sup>59</sup>

RINO un tizio m'ha regalato un pezzo di crêpe al formaggio

BIA' beato te. A me, mmanco 'na briciola m'è arrivata. Retocca ji a cerca' lo maggnà chissàdove (*esce*).

JUCANE (*a Nerone che cerca un angolo per urinare*) mo' non inozziamo 'n giro...

NERONE che vvoi? tu sci ju primo che sta' a' ribenedi' ogni angolo aji quattro punti cardinali per ricorda' a tutti che quissa è zona te

*Buio*

.....  
58 Loco sopra: là sopra.

59 Oji: oggi.

JUCANE so' arrivato io per primo ecco. Io sono arrivato, lo voi capi'? quissa è zona mia

NERONE de notte manco vedevi dove andavi...che stai a di'... stavano giorni e giorni che tremava tutto ecco sotto,<sup>60</sup> con 'ssi scarrafoli maledetti che uscivano da tutte le parti, che te voi' ricorda'?

GIGGINO ce ne siamo venuti uno dopo l'altro fino a ssa 'piazza e ce siamo restati. Che vol di'? era 'na gara? No. E allora ci starà quacche cosa chiù importante dell'ordine d'arrivo...

BIA' Gigginò tiene raggione... parliamo un po' deju mmagna'...

*Buio*

*Giorno. Gigginò dorme .*

GIGGINO scava, scava, scava, eddai scava, presto, bisogna scavare, scavare scavare, forza, scavare scavare scavare scavare scavare

NERONE datti 'na calmata Gi', stai facendo il solito incubo...da lì tanto non tiri fuori gnente, lo sai, a parte 'ssi scarrafoli che già ce ne so' pure troppi... (*A Jucane*)... Senti- a-mme, quijo (*accenna a Gigginò*)... quisso è uno che fa 'nna bbrutta fine prima o poi...

GIGGINO scavare, scavare, scavare, scavare...sca... (*si sveglia e si guarda attorno*)

JUCANE *a Nerone* l'hanno sgridato ancora?

GIGGINO capirai che ho fatto...

JUCANE sì, che hai fatto Gi'... Icci un po'<sup>61</sup>

NERONE Hanno detto che facevi casino

.....  
60 Ecco sotto: qui sotto.

61 Icci un po': dicci un po'.

assai, disturbavi il vicinato... ladru de cajine,<sup>62</sup> ha scavato intorno intorno aju pollaio di uno de quiji...mo' per colpa tua magari ce portano tutti chissà ddove entro 'na gabbia

JUCANE ancora i polli hai rubato? a quiji?

GIGGINO no... e chi l'ha detto?

JUCANE sta' un po' attento Giggi?... se quiji s'arrabbiano ti portano via, ti chiudono locojò... e bonanotte

BIA' e vengono a prenne pure a nnojatri (*A Morgana*) Tu che ici?<sup>63</sup> Non ici mai ggnente? non c'hai un'opinione? Perché te ne stai cusci zitta?

JU e lasciala in pace... lo sai che le hanno tagliato le corde vocali da piccola

*Buio*

*Una coppia si avvicina per fotografare Rino, Tea e Bia', loro la circondano per farsi dare cibo.*

*BUIO*

*Jucane entra seguito da cinque suonatori della banda*

*BUIO*

NERONE Ju... dove sta Ju? lo vedesti? (*a Tea*)

TEA se n'è andato stamattina a intruppare a quiji loco sopra

NERONE e Morgana? Dove sta?

TEA è andata dietro a Ju (*Gigginno esce*)

RINO Ju è andato con quiji alla sfilata. Se ne restanno tutti sulla piazza sopra

NERONE e noi ce ne stiamo ecco, ad aspetta' a uno che je piace farsi fa' le fotografie e jire 'n tilivisione tutti ji giorni. Che

.....  
62 Ladru de cajine: ladro di galline, di polli.

63 Tu che ici: tu che cosa dici?

scompare e riappare entro 'nu schermo piatto.

RINO Ju, a quiji se li porta ecco e fotografano pure a noi...

BIA' e ce danno da magnà 'nu muzzicu<sup>64</sup> de pane... teni fame pure tu, me sembra, c'hai lo stomaco che brontola

NERONE nojiatri possiamo sorridergli a quiji quanno ce fotografano? Glieli possiamo mostrare i denti?

RINO *scuote la testa mortificato*

BIA' e si' che ne tenemo tandi,<sup>65</sup> assai cchiù de quiji che ce servono a magnà 'ssa robba.

NERONE se fai vede' ji denti a quiji però te portano via col furgone, passa la voce che sci rabbioso e te mettono 'n quarantena.

GIGGINO Ju è stato là davanti a quiji per tutto il pomeriggio

NERONE senza farsi caccia' via a calci 'ngulu?

GIGGINO lo seguivano pure quiji che suonavano il tamburo

NERONE scommetto che teneva la coda bassa e le recchie basse

*Ju Entra in scena*

JUCANE embè? Che vuoi cacaluso? ce shtea vento<sup>66</sup>

NERONE in fila camminavi un poco shtorto?

JUCANE un poco, per via del vento...

NERONE e la coda? La movevi la coda?

JUCANE se ce shtea ju vento...

.....  
64 Nu muzzicu: un pezzo, un morso.

65 E sì che ne tenemo tandi: e sì che ne abbiamo tanti.

66 Che vuoi cacaluso? ce shtea vento: cosa vuoi, cisposo, c'era vento.



BIA' Ju, com'è jita la sfilata?<sup>67</sup>

JUCANE era un'inaugurazione. Molti erano foresti... tenevano odori strani

NERONE Ju, gli hai sorriso a quiji? io, al posto tuo...

JUCANE c'avresti avuto la faccia tosta de mostra' ji brutti denti che teni

BIA' ah Nero', se Ju sorride a quiji, ce tocca mori' de fame o magna' ji sorci e le talpe come ji jatti, come se non bastasse tutta l'acqua che mo' ce sta' a cade' addosso.

GIGGINO nella casa dove abitavo 'na ote,<sup>68</sup> ce stava 'nu terrazzo. Pijavo ju sole sopra la schena... e d'inverno quanno faceva friddu friddu poteo dormi' vicino a ju calorifero. Quanto tempo tè passa' prima che ce ne possiamo ritorna' a casa nostra? Ju, secondo te quiji lo sanno che dormiamo in mezzo alla strada e ci inzuppiano di pioggia?

#### IV

*Al parco.*

*Autorità e giornalisti si aggirano attorno alle nuove cucce di legno e le fotografano.*

*Morgana, Jucane e Bia si fanno fotografare.*

*BUIO.*

*BIA' esplora, gira attorno alla ricerca di avanzi, raccoglie qui e là qualcosa e mastica.*

JUCANE vi piace qua?

GIGGINO come no, come no...ci ho già

.....  
67 Ju, com'è jita la sfilata?: Ju, com'è andata la sfilata.

68 'Na ote: una volta.

pisciato nei punti giusti. Sono timido, ma piscio dovunque appena posso.

RINO pure io

BIA' a me me piaceva dormi' sotto la penzilina deju bbus.

NERONE e chi te impedisce de ji a cecanne 'n'atra, o de ji ando' te pare?<sup>69</sup>

BIA' mo' che quiji c'hanno dato 'sse cassette di legno nove nove, ce portano lo mmagagna' 'na vota a' jorno e cce fotografano, da ecco non me movo...

NERONE in cambio sapete quijii che vogliono? niente risse, niente casini, niente cagnare, niente merda, né pisciate e pisciattine sui muri, niente spazzatura sfrucigliata. Gnente. Gnente di Gnente. Vogliono che gli lecchiamo le mani, gli moviamo la coda 'nnanzi-arrete e non sorridiamo mai. Sapete che vi dico? Che decido io dove mme ne revajo a dormi'.

*Esce.*

*BUIO*

*Tre signore ben vestite distribuiscono cibo e bevande a Jucane, Giggino, Rino, Nerone.*

*BUIO*

*Tre turisti fotografano Morgana e BIA' che litigano.*

*BUIO.*

*Entra un passante, Rino lo segue finché lo fa allontanare dalla fontana.*

*BUIO*

.....  
69 E chi te impedisce de ji a cecanne 'n'atra, o de ji ando' te pare: e chi t'impedisce di andare a cercarne un'altra o di andare dove ti pare.

*Rino e Tea si lasciano fotografare da un passante per ricevere da mangiare.*

BUIO.

*Bia' segue ostinatamente una persona con un panino finché lo ottiene.*

BUIO

TEA Quiji me mancano assaj, con la più giovane andavamo a spasso tutti i giorni. A volte giocavamo a palla... Tu ci pensi a qui-ji dove stavi, al posto dove abitavi prima?

RINO era un posto...

TEA comodo-caldo, scomodo e freddo, secco, o umido?

RINO Stavo entro nu cortile, il panorama non era granché. M'annoio. Quijo che se ne abitava loco sopra a me, se ne stava fore tutto ju jorno, mi parlava poco... Quessa è 'na zona residenziale, ce sta la fontana... e vojatri

GIGGINO (*si sveglia*) fa freddo assai, oggi... friddu-friddu...

BIA' se vede che non tenete l'abitudine de shta' all'aperto.

RINO la mia casa era piccola...

BIA' mejio de gnende.<sup>70</sup>

RINO forse ero io troppo grosso...

GIGGINO dove stavo, sul terrazzo dopo pranzo arrivava ju sole. Quanno tornavo dal lavoro andavo a pijarlo. Se era staggi-one. Il sole non è che sta sempre lì alla stessa ora. Tè cercallo.<sup>71</sup>

BIA' casa me era la penzilina deju bbus e non me ne sò lamendata mai.

*Entra Nerone, tutti si voltano sorpresi*

.....  
70 Mejo de gnende: meglio di niente.

71 Tè cercallo: bisogna andare a cercarlo.

NERONE io ho dormito sempre dove capitava... *Gigginò, Kya e Rino lo vanno a salutare, gli fanno un po' di feste*

GIGGINO la casa è un concetto

NERONE dove te porti lo maggnà e poi dormi' 'n pace è casa te...

BIA' finché loco sotto<sup>72</sup> non revengono certe bestiacce che fanno crolla' tutto...

BUIO

JUCANE (*A Nerone*) cusci, sci tornatu...

GIGGINO hai dormito bene?

NERONE inzomma... già sò arrivato tardi... tic toc tic toc, è piovuto assai stanotte. L'acqua batteva sopra ju tetto, me shtea a sfracassa' le recchie

JUCANE ma se te ne stavi tutto zuppo di pioggia, in giro per le strade... apposta sei tornato... senti quanto puzzi

NERONE de che?

JUCANE di cane bagnato

NERONE cerchi rogne?

JUCANE Eh? Che voi?

NERONE sorridi Ju? mo' sorridi eh... a quiji poi sorridere?

GIGGINO quiji ci hanno dato 'sse cassette, che gli vo' sorridere?

JUCANE io sorrido a chi e quanno me pare...

BIA' Ju, non stà' a scherzà... quiji mo' ce portano lo magna' 'na vota a jorno, più ji écchessetra.<sup>73</sup>

GIGGINO che ici Ju?<sup>74</sup>

BIA' te scì sorriso a quiji?<sup>75</sup>

.....  
72 Loco sotto: là sotto.

73 'Na vota a jorno, più ji écchessetra: una volta al giorno, più gli extra.

74 che ici Ju?: che dici Ju?

75 Te scì sorriso a quiji?: hai sorriso a quelli?

JUCANE embè, se mi guardano fisso...

BIA' 'ngulu a ssoreta! Ju, quiji se ne accorgono

GIGGINO se ne sono accorti Ju? Iccelo...<sup>76</sup>

NERONE avrà sorriso con la testa bassa e le recchie basse. Lo sa che se sorride a quiji, lo portano via entru nu furgone.

BIA' e a nojiatri non ce portano chiù ju maggna' (*continua a perlustrare in cerca di cibo*)

Buio

*Morgana sola in scena guarda a destra immobile poi a sinistra. Entrano due turisti. Si mette in posa e se ne va senza farsi avvicinare.*

BUIO

NERONE che te stai a mastica'?

BIA' che ne so, è bbono... l'ho trovato loco sopra

RINO: (*guarda i colori della fontana*) giallo, giallo arancio, arancio, arancione, amaranto, vermiglio, rosso carminio...

NERONE (*a Bia'*) teni ancora fame? 'Nna vota o l'atra te 'ntossichi, da vero... (*fissa dove sta per entrare Jucane*)

RINO rosso magenta, rosso sangue, rosso cuore di bue

NERONE vedi vedi, come se ne vene... scommetto che gli ha pure leccato le mani a quiji e quiji ridono. Lui serio. Sempre serio.

(*Entra Jucane*).

Però piscia senza ritegno agli angoli delle vie, sui pali stradali, sul guardrail o contro i paracarri, manco negli angolini

76 Iccelo: diccelo.

nascosti, pè fa' sapere che quissa è zona sua. La carità, quiji ce fanno la carità... mo' se ne vengono a farce le fotografie perzino aju parco...

RINO a me piace se mi fotografano

NERONE scì, scì... pure a quessa (*accenna a Morgana*), che se ne sta in silenzio e a quess'atra (*indica Bia'*)

BIA' quessa (*indica Morgana*) sta zitta, zitta ma se mette sempre in primo piano, perché vole fa' vede' che tene ji occhi azzurri.

NERONE Se siamo un'attrazione turistica c'hanno da paga', c'hanno da paga' ju doppio. Eppoi chi ce garantisce che nu beju jornu<sup>77</sup> non ce fanno fa' pure a nojiatri la fine deji disperati loco sopra. Chiusi a chiave a mori' de fame entro na'cantina. Ve lo ricordate quanto si lamentavano? A me, me se rizzano ancora tutti ji pili quando ce penzo.

BIA' ma se ce portano lo magna' 'na vota a' jorno... Poi uno po pure jire a cerca' qualch'atra cosetta se tè ancora fame

RINO c'hanno sistemato le case sotto aji alberi, cusci tenemo un po' d'ombra e se vede pure la fontana

NERONE A quaccuno de quiji, nojiatri demo fastidio. Ce vorriano fa' secchi.<sup>78</sup> Magari col veleno...

BIA' no... che ici<sup>79</sup>... come aji sorci?

NERONE scì, scì.<sup>80</sup> Aggiungi che manco poi sorridere... quando quiji te fotografano devi fa' n'espressione penzierosa, .....

77 Nu beju jornu: un bel giorno.

78 Ce vorriano fa' secchi: ci vorrebbero far secchi.

79 Che ici: che cosa dici.

80 Scì. Scì: sì, sì.

triste. Tenere le recchie basse, muovere la coda. Inzomma, fare ju pajiacciu aggratis.

BIA' capirai che te costa, se poi te danno ju paninozzu che se stanno a magna'...

NERONE tu prova a sorridere... e te danno 'na polpetta avvelenata...

BIA' 'ngulu 'ssu munnu<sup>81</sup>

JUCANE zitti, bboni. Quiji sono nella stessa posizione nostra...

BIA' entro le casette de legno?

GIGGINO pure peggio

JUCANE alla beata carità delle bestiacce abbassu che fanno trema' tutto...

Buio

*BIA' cerca in terra avanzi, quando passa una coppia con borse della spesa la segue.*

BUIO

*Un turista vuole avvicinarsi a tutti i costi a Rino, che sta per aggredirlo. Il turista scappa. Rino raccoglie il panino che ha lasciato.*

BUIO

*NERONE a due turisti che vogliono avvicinarlo e che restano perplessi e un po' impauriti*

Lo volete un bel sorriso? CHEESE! E mo', che volete? Che ce state a fotogafa'? Penzate che siamo belli? O che siamo un fenomeno da baraccone? derelitti, disgraziati, orfani, fiji de nisciuno senza fissa dimora...Volete sape' perché ce ne shtemo ecco? Perché a nojiatri nisciuno c'ha preso chiù in casa? Perché ce ne viviamo tutti inzieme? CHEESE, CHEESE. Mi fotografi, ma tu mi pigliere-

.....  
81 'Ngulu 'ssu munnu: che si fotta sto mondo.

sti in casa tua? tieni paura che ti rubbo le cajine<sup>82</sup>? E mo' se ti seguio che mi fai?

Buio

*Bia' è impegnata a controllare in terra in cerca di cibo, non trova gran che ed esce.*

RINO Ju, ci shtea ju sindaco alla processione? Eh, ju sindaco ci shtea?

JUCANE scì

RINO e teneva la fascia tricolore?

JUCANE per forza

RINO i tamburi, eh Ju, ci shteano i tamburi?

JUCANE scì. Mi sò messo 'nnanzi a loro ma sono più veloce. M'è toccato aspettarli e poi tornare arrete e poi nnanzi, arrete e innanzi cuscì.

NERONE e secondo te quissu vol di' che li poi supera'? Che te credi, Ju, che gli poi sta' dietro a quiji? T'acchiappano quannu jie pare. Non ci riuscirai mai a stargli dietro...

JUCANE infatti io gli sto nnanzi e quiji mi seguono

NERONE per fargli vede' quanto cammini shtortu...

JUCANE (a Nerone) corro più veloce di loro e pure di te

NERONE tanto quiji, con il furgone t'acchiappano, quannu vojono

JUCANE porti rognà, tè la rognà, cane rognoso

GIGGINO Ju, a nojiatri c'hanno disegnati al di là della linea. Di qua ci sono quiji che stanno dentro, di là gli altri che stanno fuori... noi siamo gli altri che stanno fuori... fuori contesto, fuori zona, fuori gioco, fuori dal mondo, fuori dal loro mondo.

.....  
82 Cajine: galline, polli.

NERONE Apposta c'hanno messo entro le cassette de legno come i sette nani.

TEA siamo i sette nani noi?

JUCANE sette, siamo. Sette.

GIGGINO sette nani, sette cani.

*Buio*

*Giggino si sveglia, si guarda attorno e fa per alzarsi*

JUCANE che ti svegli adesso, Giggì? Dormi, dormiamo ancora un poco... è presto, assai presto.

GIGGINO quella notte là, prima che succedesse tutto... mi sono svegliato presto. Stava buio, molto buio, tenevo paura... voci dentro, fuori dicevano corri, vattene, corri, vattene via. Via

NERONE ho avuto la stessa sensazione pure io.

JUCANE anch'io

GIGGINO Anche tu?

NERONE anch'io, anch'io. Anche tu?

BIA' angh'io

GIGGINO anch'io

TEA anch'io

RINO pure io

GIGGINO me ne ero andato in giro tutto il pomeriggio a lavora' con quijo che abitava con me. L'ajutavo a cerca' lepri come al solito... Quannu so' revenuto a casa, ho scavato 'na buca, n'altra. Volevo acchiappa' le talpe. Il giardino stava pieno di 'sse bestiacce. Non riuscivo a sta' fermo. "Che c'hai" m'ha chiesto quijo un po' di volte... Mi sentivo strano. Mi sentivo proprio strano. Tenevo paura che tutte 'sse talpe faceano crolla' la casa...

TEA anch'io tenevo molta paura, ma non sapevo perché.

RINO quella notte mi sono detto "esci a farti un giro"... Entro le recchie sentivo rumore di vento e foglie. Tante fojie. 'Na sensazione strana, tanto shtrana ...

BIA' pure io la tenevo

JUCANE anch'io

GIGGINO Anche tu?

NERONE anch'io, anch'io. Anche tu?

BIA' angh'io

GIGGINO anch'io

TEA anch'io

NERONE anch'io. Anche tu?

GIGGINO sono ritornato verso casa subito dopo che ho sentito un rumore forte... "mo' arriva pure ju temporale" mi so' detto...

JUCANE invece non era il temporale...

GIGGINO la casa non l'ho più vista, me ne sono scappato senza... senza sapere dove... senza... Senza.

JUCANE Io mi sentivo già dalla sera prima un materasso di formiche rosse sotto ju culu. E non mi lasciavano in pace. Se movevano, innanzi, arrete... si sono mosse per tutta la notte finché è successo

TEA mi sa che non erano le formiche, Ju, erano gli scarrafoli...

NERONE le formiche sono troppo piccole per fare 'sso casino... ji scarrafoli io li ho visti la notte... correvano e spuntavano da sotto ju pavimento, ju pavimento tremava, s'è mosso, saliva, si gonfiava, stava per scoppiare, è scoppiato. 'Sse bestiacce hanno fatto veni' giù tutto

TEA quiji se ne stavano in casa a dormi' e io tenevo paura. Stavo agitata. Ho provato ad avvertirli, a spingerli fuori. Niente. Non hanno capito. È venuto giù tutto... Sono corsa in strada. A quiji non li ho più

rivisti... nemmeno la casa. Tenevo tanta paura...

*Le voci si intrecciano e si sovrappongono*

JUCANE anch'io

GIGGINO Anche tu?

NERONE anch'io, anch'io. Anche tu? Anche tu?

BIA' anghe io, Anghe tu? Anghe?

GIGGINO anch'io

TEA e RINO anche noi, anche noi, anche noi

JUCANE e tu?

GIGGINO e voi? Anche voi?

BIA' e tu

JUCANE tu? Tu? Tenevi pure tu paura? Pure tu? (*Ululano e battono mani e piedi su palco*)

BUIO

*Bia' segue gli addetti comunali alla disinfezione topi.*

BUIO.

BIA' *entra mangiando* è ora de magna', che non tenete fame? Non ce stanno ancora a' porta' gnende oji<sup>83</sup>... Quiji, non è che se dimendicano che esistiamo e ce moriamo de fame? (*raccoglie rapida da terra qualcosa e la mangia*)

NERONE ma se stai a mmagna' nun-ssacché, senza di' gnente a nisciuno

BIA' che c'entra, l'avevo visto ji pè prima.

NERONE dammene 'nu muzzicu

BIA' no-o, nun pozzo... è ju me...

NERONE 'na vota o l'atra t'intossichi e schiatti...

BIA' che voi? Porti rognà? Già mme sen-

.....

83 Oji: oggi.

do un poco de male aju stomaco... (*vomita*)

BUIO

*Bia' entra seguendo una donna che le dà del cibo, attraversano la scena, esce e rientra.*

BIA' teni 'na cosetta da magna' che tt'avanza?

GIGGINO no, mi spiace

NERONE nun te basta tutto quijo che già ce danno? BIA' che c'endra, tengo fame

JUCANE to' prendi (*passa un pezzo di pane a BIA'*) non mi va più.

NERONE Ju, a te, non te li hanno mai tirati ji sassi, quiji?

BIA' ma voiatri non tenete fame? (*nessuno le risponde*)

JUCANE (*a Nerone*) a me? No... a me me vojiono bene.

NERONE a noi invece ce li tirano... Qualche giorno fa l'hanno rifatto. Ci hanno aspettati. Venivamo avanti tranquilli, per ji fatti nostri, io e Gigginò. Di solito a lui lo lasciano stare. Sarà per via dell'età.

BIA' tè ta fa' quaccosa, Ju chi è ju capu ecco?<sup>84</sup>

NERONE lui è

BIA' e allora, se quiji a te, te vogliono bene... mo' te tocca de fa' quaccosa

GIGGINO sì, bisogna fa' quaccosa Ju...

NERONE prenni 'na decisione...

JUCANE ma voi, che avete fatto voi? Ancora casino la notte? Avete sporcato, o rotto arredi urbani? compiuto azioni tepistiche?

GIGGINO noo-o, quiji hanno tirato ji sassi a me e a lui, cuscì... senza motivo

.....

84 Tè ta fa' quaccosa, Ju chi è ju capu ecco: devi far qualcosa, Ju chi è il capo qui?

NERONE C'hanno visti e quanno siamo arrivati all'incrocio, fra la piazza e la shtraa che scenne, hanno iniziato a grida' "brutti bastardi" e a tirarceli. Pure grossi.

JUCANE V'hanno fatto male?

NERONE Siamo scappati

GIGGINO uno m'è arrivato vicino alle recchie, l'altro sulla testa, fortuna che era piccolo.

BIA' vabbè, io tengo fame, vado a cerca' quaccosetta.

*Buio*

*Bia' entra seguendo ancora gli addetti comunali alla disinfezione dei topi. Raccoglie una casetta con dentro le polpette avvelenate e le mangia.*

*BUIO*

NERONE Ju, sveglia, hanno preso ju vecchio che stava nella shtraa de sopra.

JUCANE ho visto, lo caricavano sul furgone... l'hanno messo dentro di peso, stava addormentato...

NERONE e mo'?

JUCANE non lo rivediamo più

NERONE Ju non fai gnente? Al posto tuo io...

JUCANE quando ti portano via così, vuol dire che hai fatto qualcosa di grave e non torni

RINO io sono tornato il mese scorso

TEA t'è andata bene

GIGGINO sei stato fortunato, sì...

NERONE ju vecchio là sopra invece...

JUCANE issu<sup>85</sup> non era dei nostri... vive-

va dove capitava, era 'nu cacaluso.<sup>86</sup> Quiji a te t'hanno lasciato torna' perché sapevano chi eri. Gnente rogne, gnente problemi. Quijo della sorveglianza s'è detto "Io a quisso lo conosco, è del quartiere. Sta in piazza, vicino alla fontana eaju parco insieme aj'atri. È uno a posto". Se no, figurati se ti liberavano cusci<sup>87</sup>...

TEA magari te ne stavi ancora là dentro adesso...

NERONE con quel muso che te ritrovi...

RINO Sorridevo a un tale, voleva avvicinarsi alla fontana... teneva un cattivo odore e 'sta sigaretta accesa... col vento mi stava a veni' ju fumo tutto addosso. Mi bruciava ju naso e jiel'ho fatto capi'.

JUCANE tu sci territoriale assai... Rino, la ggente che cammina la devi lassa' ji' dove je pare, pure se s'avvicina alla fontana. Che te credi? La fontana è de quiji. Quiji l'hanno costruita per loro...

GIGGINO nojialtri siamo mezzo-abusivi...

NERONE già ce fanno 'ssa grazia, non si sa fino a quanno, de lasciacci libberi de ggira' pè le shtrae, sdraiacce dove cce pare e durmi' aju parco senza metterce sottu 'na ruspa.

GIGGINO Rino, almeno sta' attento a come movi la coda e teni le recchie

NERONE soprattutto, smetti di sorridere a destra e a manca, o quiji ce sparano, ce portano via col furgone e bonanotte.

*Buio*

RINO *ipnotizzato dalla fontana.* Porpora, ciclamino, malva, lilla, viola chiaro, viola, viola del pensiero, prugna, viola pervinca,

.....  
86 'Nu cacaluso: un cisposo.

87 Cusci: così.

.....  
85 Issu: lui.

viola scuro, blu di prussia, blu oltremare,  
blu cobalto, blu azzurro, blu carta da zuc-  
chero, blu aviazione, blu cielo, blu ottanio,  
blu petrolio blu notte

*Buio*

*Morgana, Jucane, Tea e Rino dormono.  
Nerone e Gigginò entrano di corsa in scena.*

GIGGINO è morta, è morta

TEA che dici? chi?

RINO Chi è morto?

GIGGINO Bia', l'hanno avvelenata

NERONE l'abbiamo trovata...

GIGGINO stava sopra un cumulo di neve

NERONE Stanotte se ne sarà jita a ma-  
gna' de nascosto, per conto suo

GIGGINO aveva vomitato e sanguinava  
dalle gengive

RINO poveretta

NERONE gliel'avevo pure detto de smet-  
terla de magna' qualunque cosa

TEA aveva sempre fame

NERONE ta tè prenne 'na decisione Ju. Se  
fossi al posto tuo farei quaccosa...

GIGGINO ma che voi fa'? Bia' s'è magna-  
ta le polpette per jì sorci

JUCANE intanto vorrei piangere, poteva  
capitare a ognuno di noi

*Buio*

## V

*Sono passati cinque anni. Jucane si muove  
con estrema lentezza e fatica, più degli altri*

RINO: viola chiaro, viola, viola del pen-  
siero, prugna, viola pervinca, viola scuro,  
blu di prussia, blu oltremare, blu cobalto,  
blu azzurro, blu carta da zucchero...

GIGGINO come stai Ju?

JUCANE bene, bene... mo' me ne devo  
andare... non mi piace arrivare in ritardo

GIGGINO Ti volevo chiedere una cosa... (*Ju  
cerca di andare via senza dargli retta*) dove  
te ne vai? Ju, dove vai?

JUCANE alla sfilata

NERONE a quessa t'hanno invitato?

JUCANE devo andare, spostati

NERONE T'hanno invitato o no? T'hanno  
telefonato? Mandato un cartoncino, un bi-  
glietto, 'na mail?

JUCANE vado, ci vediamo dopo

NERONE Non l'hanno invitato, non  
l'hanno invitato...

GIGGINO dopo tutto 'sso tempo, mi pia-  
cerebbe tornare a casa mè... e mi chiede-  
vo... anzi volevo chiederti, Ju...

NERONE Ju, t'hanno invitato, a te? Ti  
invitano? In tutti questi anni, t'hanno  
invitato mai davvero alle loro feste? Ri-  
spondimi... Quiji t'hanno invitato mai uf-  
ficialmente? T'hanno detto mai "Lei deve  
presentarsi 'nnanzi alla banda, ai tamburi  
all'ora tale del giorno tale"... eh a te, quiji  
te l'hanno mai detta 'na cosa simile, in tut-  
to quisso tempo? mi rispondi o no?

JUCANE che vuoi? Devo andare ti ho det-  
to

NERONE hai ricevuto mai in tutti quissi  
anni 'na busta crema con entru 'nu carton-  
cino scritto in corsivo La Signoria Vostra è  
invitata alla processione? Alla festa? Alla  
commemorazione? All'anniversario? Al  
raduno? All'inaugurazione? All'apertura  
della nuova strada, della biblioteca, della  
scuola primaria o secondaria? Al vernissa-  
ge? Alla sfilata, alla parata, al corteo, all'e-  
sercitazione? C'era stampato sopra RSVP?



JUCANE ma che nne sa tu? sa leggere tu? Io no

NERONE e allora come fai a di' che quiji t'hanno invitato? E che non te cacciano via quannu jie pare

JUCANE erano inviti informali...

NERONE ti sei imbucato per anni alle loro feste e hai mangiato a sbafo...

Chi te credi d'esse? Cane da pastore, da caccia, da difesa, che sci tu? Non rispondi, non poi rispondere... Sci soltanto 'nu fiju d'un cane, come a me o a issu... nu gran bastardo... nu meticcio. Un equivoco...un errore del caso...

*Buio*

GIGGINO siamo libberi eppure troviamo lo magna' pronto tutti ji jorni... forse stiammo entro 'na gabbia senza saperlo...

NERONE chi te da' da magna' non te fa la carità aggratis. Te tiene sotto, sotto controllo... Sotto controllo, ci tengono sotto controllo quissi... così ora manco chiù randaggi siamo

GIGGINO randaggio significa che non teni un punto di riferimento... noiatri semo qui, tutti inzieme

NERONE ... allora che semo? cani da salotto? da riporto? Vacci tu a riporta' le palline di merda che te tirano i fiji de quiji... A me me piace jire ando' me pare... Sono ju fruttu deju caso. Ju fiju d'una cagna... (se ne va arrabiato)

GIGGINO Ju, è da un po' che volevo chiederti...

JUCANE io te volevo di' 'na cosa. Sai che 'na ote uno de quiji me pijiava sempre a bastonate... quannu intruppavo le pecore? Se se ne perdeva quaccuna, se la pijiavano

con me. Mo' me me piace assai che quiji me grattano la testa e dietro le recchie.

GIGGINO Pure a me... me lo faceva sempre quiju dove abitavo, quanno lo aiutavo a cerca' le lepri, che lavoravo per isso, inzomma... Ju, comunque, la mia domanda era quessa: secondo te, prima o poi ce lasciano torna' a casa nostra? Da me a quess'ora arriava ju sole...

RINO non penzarci, tanto non ce poi torna'...

GIGGINO non ci posso tornare a casa mia ancora...?

RINO nessuno può ritorna' Gigginio...

JUCANE per questo ci hanno sistemato dentro 'sse casette sotto aji'alberi. È una bella posizione.

RINO si vede pure la fontana

*Buio*

RINO in *piedi con lo sguardo all'orizzonte, incantato* azzurro cielo, azzurro mare, azzurro ciano, azzurro fiordaliso, azzurro chiaro, azzurro scuro, celeste, turchese, verde acqua, verde chiaro, verde erba, verde mela, verde prato, verde bandiera, verde smeraldo, verde bosco, verde fieno, verde scuro verde marcio, verde oliva, verdognolo, verde bile, verde ramarro, verde acido

RINO (*a Tea*) vedi, vedi, il colore? adesso ne viene un altro e poi un altro ancora

TEA ti piace molto eh sta fontana?

RINO adesso cambia colore, guarda...

TEA quiji dicono che noi di colori ne vediamo pochi, o che vediamo in bianco e nero.

RINO un altro, guarda... guarda quisso

che beju<sup>88</sup>

TEA bestiacce ce ne stanno ancora qui sotto?

NERONE e chi lo sa...

TEA possono scuotere tutto quanto un'altra volta...?

GIGGINO se gli pare...stanno ecco sotto,<sup>89</sup> non le possiamo vede'...

*Buio*

*Estate caldissima. Nerone entra in scena molto arruffato*

GIGGINO bentornato...

NERONE guarda 'nu poco, Ju tene la lingua fore pure oji, non me piace

GIGGINO e la coda?

NERONE ce poi scopa' pure la shtraa

*Entra Morgana e poi Ju, lentamente*

GIGGINO Ju, secondo te, quiji prima o poi ce lasciano torna' a casa?

NERONE ma che voi che ne sappia. Gli ultimi deji ultimi siamo...e cco sta tutto ingabbiato chissà fino a quannu...

GIGGINO Ju? Che c'hai?

JUCANE appena arriva sto vento non si respira più... non si respira... solleva un mare di polvere

NERONE Oggi alla processione barcolla-vi... facevi fatica a stargli 'nnanzi a quiji...

GIGGINO non è che sei stanco di intrupparli dopo tutti 'ssi anni? Ce possiamo pure andare a riposare un poco

JUCANE no, è che oggi fa caldo assaj

*A poco a poco se ne vanno via tutti, restano solo Jucane e Morgana vicini.*

*Buio*

.....  
88 Guarda quisso che beju: guarda questo che bello.

89 Ecco sotto: qui sotto.

NERONE che lo vedi Ju da locojò?

RINO se ne sta indietro... un poco poco più indietro, un altro poco più indietro

NERONE sì, assai chiù arrete...

RINO l'hanno guardato male?

TEA no, ma resta indietro, sempre più indietro

NERONE ogni anno è peggio... e mo' come se fa se sta messo cusci?

RINO gnente, che voi fare. Tiene la sua età come tutti qui intorno...

NERONE ji ddui con ju tamburu<sup>90</sup>, mo' gli camminano arrete...

RINO adesso lo superano... l'hanno superato. Lo guardano, fanno segno con il dito e si ggirano... parlano di lui

NERONE fra un po' crolla

RINO s'è seduto in mezzo alla shtraa<sup>91</sup>

*Morgana entra da sinistra, quindi esce e rientra alcune volte finché ricompare seguita da Jucane stremato*

NERONE Ju, non ti reggi in piedi... non vedi che non ti reggi in piedi...

RINO teni nu brutto aspetto vecchio me, riposati, dammi retta

NERONE Ju, ti tremano le ginocchia? Cammini storto... fai fatica a cammina'... Ti fanno male le ossa? Perché cammini cusci shtortu...?

RINO Ju, che c'hai? barcolli, vecchio me, si vede che barcolli.

NERONE Se fossi in te... mi metterei sdraiato bono bono

JUCANE a fatica Giggino dov'è?

NERONE che ne so, stava qui attorno  
RINO avete sentito...?

.....  
90 Ji ddui con ju tamburu: i due con il tamburo.  
91 Shtraa: strada.

TEA le bestiacce di sotto...

RINO si muovono un poco

*Buio*

*Entra la banda seguita a molta distanza da Ju che cammina molto lento.*

*BUIO*

TEA stamattina la fontana era ghiacciata e non si poteva manco bere un goccio

RINO sembrava di vetro... era bella... A me mi piace quando cambiano i colori, si vedono le sfumature dal viola al blu, dal blu al verde, dal verde al giallo, dal giallo all'arancio, dall'arancio al rosso, dal rosso al viola e ripiglia daccapo.

TEA fa freddo

GIGGINO a me piacerebbe ritornare nel posto dove stavo una volta con quijo... d'inverno ci stava tanto sole al pomeriggio.

*Buio*

*Morgana fa per alzarsi, spinge Jucane, lo guarda*

JUCANE restiamo ancora un poco qui aju sole

GIGGINO Ju non è che ti senti un poco di stanchezza pure oji?

JUCANE no, è che mi piace stare al sole. Così pure in pieno inverno si scalda la schena

GIGGINO pure a me piace ju sole. Nella casa dove stavo prima lo prendeo dopo pranzo sopra ju terrazzo, tornato dal lavoro

NERONE Ju, la cerimonia? Non dovevi andare alla cerimonia? arriva la banda

GIGGINO lascialo tranquillo

JUCANE 'ssa musica l'ho sentita tan-

te volte, uguale tutti gli anni... oggi posso pure arriva' in ritardo... qui al sole sto bene, è caldo

GIGGINO pure a me piace sta' sdraiato al sole, nel posto dove stavo prima...

TEA Ju se ci vai alla festa, poi ci racconti...

JUCANE è sempre uguale, ci stanno il sindaco, il vicesindaco, il presidente, il vicepresidente, il direttore e tutti gli altri... parlano, sorridono, battono le mani. Sorriso, applauso, sorriso, applauso, lungo applauso. E poi se ne vanno a magna'.

*Si sveglia di soprassalto*

JUCANE Giggino... Giggi'... dov'è Giggino?

TEA l'ho visto entrare nella zona rossa verso sera...

NERONE che crede de trova' entro lo-cojò?<sup>92</sup>

TEA Ha detto che voleva andare a controllare se d'inverno ci stava ancora il sole al pomeriggio così ci portava anche Ju

NERONE casa sua non ce sta chiù da anni...

JUCANE ma che ne sai? è giusto che vada a cercarla, se gli fa piacere, poi lo raggiungo e pijiamo ju sole sopra ju terrazzo

TEA infatti ha detto che voleva tornare là per prendere il sole insieme a te Ju... diceva di sentirsi stanco, molto stanco

NERONE Secondo me volea trova' 'nu posto ando' essere stanco, sempre chiù stanco in santa pace, entro la sua vecchia casa se la trova, o vicino a casa sua se non la trova chiù.

TEA Stanco, sempre più stanco, finché

.....  
92 Entro lo-cojò: là dentro.

farà fatica ad alzarsi per andare a cercare da mangiare?

NERONE Stanco, sempre chiù stanco finché non terrà manco chiù la forza de lecca' 'na goccia d'acqua se la vede...

Buio

*Morgana si alza, fa per uscire ma torna perché Jucane non la segue, fa per uscire, ritorna, alla fine resta vicino a Jucane che non accenna a muoversi*

JUCANE Giggino è tornato? Eh? S'è fatto vede' in giro Giggino?

NERONE no

RINO non ancora

JUCANE tutta 'ssa polvere, 'ssu vento a voi non danno fastidio?

NERONE no. Alza ju culu... beju, alzate, avanti, non ce sta tempo, te ne devi ji Ju<sup>93</sup>... fra poco lavano le shtrae... avanti, eddaji. Lo sai che arrivano e ce spruzzano addosso l'acqua gelida se non ti alzi. Sci stancu?<sup>94</sup> Mo' pure tu mi veni a di' che sci stancu da nun sta' 'n pedi... Te ne stai con la lingua de fore<sup>95</sup>... come in salita, ma sei fermo, seduto, acquattato. Alzati, che aspetti? Alzati...

TEA all'inaugurazione può andare qualcun altro al posto tuo se non te la senti...

JUCANE mo' vado, adesso mi alzo. Adesso... adesso mi alzo... (*resta fermo*)

NERONE che facciamo?

TEA se non te la senti... ci va... ci va...

RINO chi?

NERONE ci va lei, ci va...

JUCANE vai tu (*guarda Morgana*) quiji tengono bisogno di qualcuno che li accompagna... di noiatri. E noiatri di quiji... Tocca a te, adesso. Ho sonno, mo' me ne sto ecco a dormi' 'nu poco, aju sole... Va'... sì.. È arriato il momento.

*(Morgana si avvia lentamente, fuori scena, Jucane muore)*

Buio

*Morgana, Tea, Nerone, Rino circondano e guidano tre persone*

BUIO

*L'azione e i personaggi sono liberamente ispirati alla vita di un piccolo branco di randagi de L'Aquila alloggiati in un parco cittadino dopo il terremoto.*

È vietata la riproduzione e la diffusione del testo (copyright).

Per il prezioso aiuto in merito al dialetto aquilano si ringrazia Giorgina Cantalini, pragrammista e vicedirettrice della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi.

Per le immagini si ringraziano Anna Lucia Bonanni, Raniero Pizzi, Luigi Baglione e i Cani dell'Aquila

.....  
93 Te ne devi ji Ju: te ne devi andare, Ju.

94 Sci stancu: sei stanco.

95 Fore: fuori.

Foto: Giuseppe Alfonso



Foto: Giuseppe Alfonso



Foto: Giuseppe Alfonso















**Giovanni Aloi** è uno storico dell'arte moderna e contemporanea la cui ricerca è focalizzata sull'Antropocene e sulle nuove concezioni della natura in arte. Aloi insegna alla School of the Art Institute of Chicago e al Sotheby's Institute of Art di New York e Londra. È il caporedattore di *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* ([www.antennae.org.uk](http://www.antennae.org.uk)) e autore di *Art & Animals* (2011)

*and Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene* (2018), *Why Look at Plants? - The Vegetal World in Contemporary Art* (2019) and *Lucian Freud - Herbarium* (2019). Insieme a Caroline Picard, Aloi è il co-editore della serie *Art after Nature* della University of Minnesota Press.

**ANIMAL STUDIES E ARTE: ELEFANTI  
NELLA STANZA**

**GIOVANNI ALOI**

Publicato nel 2015 come editoriale esteso per il progetto *Beyond Animal Studies* di *Antennae* (2015-2016)

Conosciamo tutti il modo di dire in cui l'elefante indica un problema di cui tutti sono consapevoli ma di cui nessuno parla apertamente. La metafora rende bene il senso di uno stato culturale di paralisi – l'impossibilità paradossale di dire qualcosa che comunque tutti possono vedere. In questo articolo sosterrò che c'è ben più di un elefante nella stanza degli *Animal Studies* e dell'arte contemporanea; forse troppi per poter continuare a ignorarli, e troppi per permettere a un discorso produttivo di arte contemporanea di fare progressi in questo campo. Come si vedrà, molti degli elefanti che identificherò qui sono relativamente piccoli e strettamente connessi al campo degli *Animal Studies*, mentre altri sono di stazza maggiore e abbracciano più di una disciplina alla volta. Alcuni sembreranno elefanti nella stanza solo agli storici dell'arte o agli studenti. Per gli altri lettori, potrebbe trattarsi del primo incontro con questi elefanti. Sono venuto a conoscenza di molti di questi elefanti in più di quindici anni di insegnamento, di conferenze, di pubblicazioni e di lavoro a stretto contatto con i miei colleghi nell'ambito degli oltre trenta numeri di *Antennae* realizzati fino a questo momento. Fin dal principio, gli *Animal Studies* sono stati un'occasione di ripensare tutto quello che avevo imparato riguardo a me stesso,

all'umanità, agli animali e alle nostre relazioni con altre forme di vita ed ecosistemi. Per questo attribuisco grandissima importanza allo sforzo costante di pensare oltre: oltre i confini delle metodologie specifiche di ogni disciplina, delle certezze preconette, del sistema dei valori accreditati. Più di dieci anni fa, mi sono avvicinato agli *Animal Studies* con la promessa che avrei potuto apportare qualche cambiamento sostanziale a livello sociale, ben oltre i limiti accademici. Sono perciò convinto che la discussione sugli *Animal Studies* non possa permettersi di ristagnare in dimostrazioni di sapere accademico circolari e puramente performative, che non riescono a innescare un reale avanzamento di pensiero e d'azione nella vita di tutti i giorni. Ancora di più, in relazione nello specifico con il campo dell'arte contemporanea, mi sembra che il non riuscire a far progredire la discussione significhi sprecare l'opportunità di mettere a frutto il potenziale reale che l'arte contemporanea potrebbe avere nel ripensamento delle relazioni fra gli animali e gli umani.

Gli argomenti chiave esplorati nella prima parte di questo articolo riguardano i problemi intrinseci, le contraddizioni e i paradossi che gli artisti, così come gli storici dell'arte, devono affrontare lavorando con animali e arte all'interno dell'attuale sistema di valori stabilito dagli *Animal Studies*. Per chiarezza, ho concentrato la mia argomentazione su quattro elefanti che ho chiamato come segue: Accusa, Visibilità, Responsabilità e Materiali Artistici. La seconda parte dell'articolo si concentra invece più nello specifico sull'arte contempora-

nea, sugli *Animal Studies* e sulla necessità di superare la circolarità delle argomentazioni per poter integrare la prospettiva degli *Animal Studies* con le teorie e le pratiche dell'arte contemporanea.

Come si chiarirà, e come molti di noi già sanno, essere artisti, storici dell'arte o studiosi di *Visual culture* nell'ambito degli *Animal Studies* non è un compito semplice. Fare arte, e discutere di arte, sono attività invischiate in una serie di paradossi e contraddizioni interne che finiscono per richiedere la costruzione di un'etica complessa. Ritengo che questa etica non debba necessariamente combaciare con i parametri etici dei diritti animali o dell'agenda vegana. Questo non equivale comunque a sostenere che queste cornici teoriche debbano essere avvertite come incompatibili. È però di fondamentale importanza riconoscere i punti di incompatibilità fra queste cornici, al fine di evitare la già citata circolarità delle argomentazioni. Questo costituisce un'altra sfida per gli *Animal Studies*, di fatto la possibilità o impossibilità di rifarsi con coerenza a uno o più registri etici che possano coerentemente rendere giustizia agli animali, alla rappresentazione animale e all'ambito metodologico di discipline umanistiche diverse.

#### ACCUSA

I primi elefanti che vorrei mostrare sono quelli legati all'area delle pubblicazioni e delle conferenze in *Animal Studies*. L'elefante nella stanza più grande di tutti è quello che ho chiamato *Accusa*. Chi di voi ha seguito attraverso la lente degli *Animal Studies* gli eventi che hanno caratterizzato

gli ultimi vent'anni di arte contemporanea avrà probabilmente notato la ricorrenza di un predominante tono negativo. Mi sto riferendo nello specifico alla tendenza di articoli che denunciano la mancanza di una riflessione etica nel trattamento degli animali in arte contemporanea. Senza troppi giri di parole, sto suggerendo che ciò costituisce un esempio di cattiva pratica accademica. Inoltre, temo che l'efficacia di questo approccio sia limitata e che questo genere di indagine non renda giustizia all'arte contemporanea.

Com'è risaputo, il benessere e i diritti degli animali hanno contribuito grandemente all'eliminazione della crudeltà dalle gallerie, e in alcune occasioni, l'intercessione di gruppi di animalisti si è dimostrata essenziale per evitare che animali fossero uccisi in nome dell'arte. *Helena* (2000) di Marco Evaristi, *The Rat Piece* (1976) di Kim Jones, *Portable Fish Farm* (1971), *Theatre of the World* (1993) di Huan Yong Ping e *Don't Trust Me* (2007) di Adel Abdessemed sono stati analizzati con competenza da moltissime prospettive – una discussione che non faccia riferimento all'ambito dei diritti animali costituirebbe infatti un problema etico. Per chiarezza: il contributo dato all'arte contemporanea dalle lotte per i diritti animali è stato di fondamentale importanza. Temo però che ancora oggi qualcuno ritenga che la principale se non unica responsabilità di una critica dell'arte in termini di *Animal Studies* risieda nel continuo evidenziare un'attuale o presunta inappropriata del trattamento degli animali in arte. Negli ultimi anni ho notato la tendenza, da parte di certe voci

provenienti dal campo degli *Animal Studies*, a concentrarsi unicamente su istanze negative, come se gli *Animal Studies* costituissero una sorta di “organo di controllo” culturale. Credo che questo approccio sia riduttivo. Indicare il maltrattamento degli animali o denunciare una presunta scorrettezza nella rappresentazione degli animali in arte dovrebbe essere solo una delle potenzialità degli *Animal Studies* all’interno della sfera artistica.

È inoltre importante notare che la maggior parte degli esempi di crudeltà sugli animali menzionati sopra non possono essere considerati validi a livello accademico o rappresentativi di realtà più ampie nel campo dell’arte contemporanea. Molte delle più recenti pubblicazioni sugli animali in arte si sono concentrate su vecchi esempi in cui gli animali sono stati maltrattati o uccisi all’interno delle gallerie. Alcuni di questi esempi risalgono a più di cinquanta anni fa e sono già stati ampiamente discussi e criticati nel corso degli ultimi vent’anni. Personalmente, non sono sicuro di cos’altro potrebbe essere detto a riguardo, a parte ribadire l’uso evidentemente inappropriato degli animali nel contesto artistico. Questi esempi continuano però a riaffiorare, reclamati come indiscutibile testimonianza della noncuranza dell’arte contemporanea nei confronti degli animali in generale. È importante ricordare che esempi di questo tipo costituiscono situazioni isolate nella storia dell’arte moderna e contemporanea, e che buona parte di questi sono stati dimenticati o completamente ignorati dagli studiosi di storia dell’arte in primo luogo per una

mancanza di meriti artistici. Il recupero da parte degli *Animal Studies* di queste opere può essere considerato informativo, interessante da un certo punto di vista, e in qualche caso ha sollevato importanti questioni etiche. Continuare a concentrarci su questi esempi, però, comporta una percezione negativa inutilmente distorta di ciò che l’arte contemporanea può apportare all’epistemologia degli *Animal Studies*.

Allo stesso modo, sono stanco di saggi e interventi in cui gli studiosi si concentrano sul lavoro totalmente discutibile di studenti non ancora laureati in cui è presente crudeltà sugli animali. L’esempio degli studenti canadesi che catturarono e torturarono un gatto nel 2001, o di quelli che decapitarono un pollo nel 2013, sono fra i più ricorrenti.<sup>1</sup> Questi esempi, nonostante siano estremamente riprovevoli, non possono essere considerati rappresentativi del panorama artistico contemporaneo – nondimeno sono stati frequentemente utilizzati per supportare casi di condanna alla mancanza di etica degli artisti in generale e per sminuire le possibilità dell’arte contemporanea di contribuire alla discussione sugli *Animal Studies*.

È con un certo rammarico che dobbiamo riconoscere che, sfortunatamente, gli adolescenti sono troppo spesso coinvolti nella crudeltà sugli animali – questo è un problema reale. Facebook così come gli altri social media sono pieni di video e immagini davvero inquietanti con bambini che torturano gli animali – questo fenomeno

.....  
 1 *Fur flies over cat-killing film* in *BBC News*, 2004, disponibile online URL <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3657582.stm>

è diffuso in modo preoccupante, a livello culturale così come a livello geografico. Il fatto che un gruppo di studenti di arte abbia pensato che uccidere un animale in nome dell'arte fosse un'idea brillante non dovrebbe essere usato per screditare l'arte contemporanea in generale all'interno del sistema accademico.

#### VISIBILITÀ E LOGICA DEL TESTIMONE

Il secondo elefante nella stanza di cui voglio parlare si chiama Visibilità – è un elefante ben più grande di Accusa, e probabilmente molto più vecchio. È noto che negli ultimi venti o trent'anni la frequenza con cui è possibile incontrare il corpo di un animale in una galleria è innegabilmente aumentata. Si può sostenere che, in linea di massima, parlando di arte contemporanea, gli *Animal Studies* si siano interessati in particolar modo alle seguenti manifestazioni nelle gallerie:

- 1) La presenza di animali morti/im-pagliati.
- 2) La presenza di animali vivi.
- 3) L'uccisione di animali.

Questi fondamentalmente sono i casi in cui i corpi degli animali acquisiscono visibilità per mano degli artisti. La principale obiezione sollevata dal postumanesimo contro l'umanesimo riguarda il rifiuto di un'etica basata sull'abilità/intelligenza<sup>2</sup> e sul ruolo preponderante esercitato dalla visualità nell'epistemologia della cultura occidentale<sup>3</sup>. È stato dimostrato come

2 C. Wolfe, *What is Posthumanism*, Minnesota University Press, London and Minneapolis 2010, p. 141

3 Ibid. p. xxx

questi due parametri giochino un ruolo fondamentale nella produzione dell'umano come un'entità separata dalla natura. Come proposizione sottesa alla formazione del soggetto umano, la visibilità è stata storicamente connessa alla capacità dell'uomo di oggettivare. Il primato del consumo oculare è stato a lungo discusso nella storia recente della ricerca tecnologica e scientifica come insufficiente o comunque limitato. Questo slittamento ha radicalmente modificato il nostro concetto di visualità.

Mi sembra che al momento gli *Animal Studies* siano divisi in due grandi gruppi: uno che ha abbracciato il postumanesimo e la sua sfiducia nella visibilità come strumento per costruire la realtà e uno fondamentalmente basato sulla visibilità come massimo strumento epistemologico. In *What is Posthumanism?*, Cary Wolfe contesta la capacità intrinseca alla visualità di oggettivare, tentando così di smantellare la relazione dialettica dicotomica fra oggetto e soggetto – un passaggio che dovrebbe permetterci di superare le traiettorie date dell'umanesimo e la “violenza intrinseca” che lo ha modellato.<sup>4</sup>

4 In *What is Posthumanism?* Wolfe utilizza l'esempio della prospettiva centrale del Rinascimento e della sua costruzione panottica dello spazio, che fornì modelli normativi di soggettivazione umanistica, e si chiede cosa potrebbe comportare la relazione fra la rappresentazione contemporanea in filosofia e quella in arte. Wolfe costruisce la sua teoria comparando il *modus operandi* dell'artista Sue Coe con quello di Eduardo Kac e la struttura fondamentalmente come una critica alla visualità umana come principale modalità epistemologica umanistica nella relazione uomo-animale. È importante notare che la ricerca di Wolfe si interroga sull'etica



La visione onnisciente nella strutturazione degli *Animal Studies* è stata quindi fondamentale nello sviluppo di questo campo. La divisione epistemologica fra quelli che fanno affidamento sulla visibilità e quelli che non lo fanno (o almeno non lo fanno eccessivamente) è causa di serie limitazioni del discorso così come di disaccordi inconciliabili. Questo non significa che tutti gli studiosi di *Animal Studies* dovrebbero conformarsi al fallimento teoretico della visione come principale strumento epistemologico nella relazione uomo-animale, ma potrebbe essere utile riconoscere il ruolo complesso e spesso contraddittorio giocato dalla visualità all'interno degli *Animal Studies*. Più nello specifico, sarebbe importante riconoscere che i registri discorsivi dei diritti animali e del veganismo, pur diversi fra loro, sono generalmente basati su una logica della *testimonianza* come fondamento intrinseco della struttura etica della scelta e del giudizio. Questa logica della testimonianza, basata fortemente sul fattore visuale,

---

che comporta il fare arte – la posizione dell'artista come produttore di rappresentazione, sostiene Wolfe, può adombrare il senso ultimo del lavoro. Per questo, l'opera di illustrazione di Coe, nonostante l'artista abbia un evidente indirizzo etico-attivista, è ritenuta da Wolfe troppo dipendente da una *teatralità melodrammatica* che deturpa l'animale riducendolo alla mera contingenza materiale e all'operazione epistemica imposta dal medium: la piatta orizzontalità del foglio su cui le illustrazioni sono disegnate. Al contrario, i progetti multimediali e transgenici di Kac traggono vantaggio dalla negazione di quella "violenza della rappresentazione" presente nel lavoro di Coe e, per questo, più in linea con il posizionamento dell'umano nel postumanesimo.

ha offerto diverse opportunità al campo dell'arte contemporanea ma, allo stesso tempo, ha fortemente limitato la discussione, specialmente se si tiene in considerazione l'emergere di nuovi parametri in termini di biopolitica e di materialità. Questo non significa che l'etica dei diritti degli animali e del veganismo sia di per sé problematica. Piuttosto, il mio invito a riconsiderare alcuni aspetti della visualità sui quali è basata la loro agenda dovrebbe essere compreso come un'accettazione che i tempi e le prospettive mutano e che i contesti dovrebbero tenere conto di questi cambiamenti per poter mantenere una rilevanza nel dibattito contemporaneo.

Si può ancora dire che la visibilità del corpo animale nelle gallerie attragga ancora molta più attenzione e molte più critiche che altre proposte creative in cui i corpi degli animali sono assenti o sono stati processati. Damien Hirst, forse l'artista più (tristemente) noto per l'utilizzo degli animali nelle sue opere, è stato più volte accusato nell'ambito degli *Animal Studies* e forse è stato detto e scritto anche troppo riguardo alla mezza dozzina di mucche presenti nei suoi lavori degli anni Novanta. Nel frattempo, ho pensato a lungo all'importanza delle 32.500.000 mucche che vengono normalmente uccise negli Stati Uniti ogni anno nei mattatoi, le 90.277 che li vengono uccise ogni giorno, le 3.671 che saranno morte prima ancora che tu abbia finito di leggere questo articolo.<sup>5</sup> Questo paradosso fa emergere alcune do-

---

5 USDA, *Livestock Slaughter Summary*, National Agricultural Statistics Services, 2014, p.8

mande riguardo a quale sia effettivamente il ruolo della visibilità nella nostra cultura già saturata di immagini e quale sia la risposta etica da esso generata. Qual è il rapporto fra visibilità ed etica in relazione alla morte degli animali? In questo articolo, mi rifarò a diverse logiche della visibilità, concentrandomi su opere d'arte che deliberatamente traggono profitto dall'utilizzo dei corpi degli animali per mettere in discussione sistemi di pensiero, di valori e parametri etici.

Per il momento, è importante rendersi conto che le opere di Damien Hirst che coinvolgono mucche dissezionate non istigano l'allevamento o il macello di massa, ma costituiscono sicuramente la loro manifestazione figurativa – la manifestazione del fatto che molti di noi non si rendono conto che la macellazione avviene comunque, anche se a porte chiuse, dal momento che la carne arriva nei supermercati ben impacchettata e comodamente privata di ogni corporeità in vaschette di plastica coperte di cellophane. Le mucche dissezionate di Hirst sovvertono l'estetica naturalizzata della visibilità e dell'invisibilità nel biocapitale tramite una disturbante fusione della dissezione scientifica e di quella del mattatoio. Queste opere si limitano a mostrarci quello che la società non vuole vedere – non inventano né propongono nuove pratiche sociali – ci rivelano semplicemente quelle esistenti, o quelle passate. Con ciò, se non suggeriscono vie alternative per procedere, comunque non istigano né promuovono la crudeltà sugli animali. Come già notato da Susan McHug riguardo a un altro lavoro intitolato *This Little Piggy*

*Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*, che presenta un'estetica molto simile a quella delle mucche sezionate:

«Si può dire che *Piggy* di Hirst riguardi non tanto le speranze, ma i fallimenti della relazione maiale-animale nelle economie industriali urbane, lì dove meno ci aspetteremmo che persistano. Ma sembra anche possibile che queste e altre figure suine sfruttino differenti negoziazioni fra immagine e narrativa».<sup>6</sup>

È inoltre importante notare che le mucche di Hirst vengono procurate in modo etico – quelli che usa sono animali morti per cause naturali, i cui corpi sarebbero stati altrimenti eliminati. Interpretare l'uso che Hirst fa dei corpi delle mucche semplicemente come una messa in scena gratuita e irrispettosa della morte degli animali significa non aver in alcun modo compreso quello che queste opere ci dicono riguardo al rapporto di sfruttamento che da sempre abbiamo instaurato con gli animali: il desiderio di sapere come funzionano il loro metabolismo, l'interesse a confrontare il nostro sistema con il loro e poi imparare dalle similitudini e dalle differenze che incontravamo, il desiderio di mangiare la loro carne ma di non dover assistere alla loro sofferenza e alla loro morte. Allo stesso tempo, che ci piaccia o no, queste opere ci ricordano del costo della vita animale su cui si fonda la nostra cultura, la nostra conoscenza e il nostro progresso. La materialità dei corpi delle mucche nelle vetrine e l'esposizione dei loro organi interni

.....  
6 S. Mcugh, "Clever pigs, failing piggeries" in *Antennae*, n. 12, primavera 2010, p. 19

diventa così una scioccante chiamata alla consapevolezza nell'incessante desensibilizzazione perpetuata dal mondo di realtà virtuali che ci circonda.

Rendersi conto di tutto ciò non significa elogiare Hirst per l'uso degli animali nelle sue opere. Ma l'intensità con cui queste si impongono nella cultura popolare richiede un'indagine di cui gli *Animal Studies* dovrebbero tenere conto e che va ben oltre il semplice atto d'accusa. Ho l'impressione che molte persone disprezzino completamente l'opera di Hirst semplicemente per il suo successo economico e per la sua popolarità. Non aggiungerò altro su questo argomento, se non l'avvertimento che questa attitudine dice molto riguardo a un certo approccio elitario, borghese e ipocrita nei confronti della cultura, della cultura di massa e del denaro.

Come molte delle opere di Pop Art di Andy Warhol che possono essere storicamente collegate al lavoro di Hirst, lavori come *Mother and Child Divided* propongono una critica al consumismo insita direttamente nella materialità e nei paradigmi rappresentativi che utilizzano. Viene così estesa la ricerca di Warhol e la sua sperimentazione sul valore dello shock e della morte, proponendo un'interpretazione aggiornata, capace di superare i risultati che la testimonianza fotografica aveva ottenuto alla fine degli anni Sessanta. Come la maggior parte delle opere di arte contemporanea, quelle di Hirst essenzialmente costituiscono entità instabili aperte all'interpretazione. Questo testo non è basato su un sistema specifico di significati.

È comunque importante tenere a mente

che dietro alle radici nell'economia consumistica che incarnano, le "mucche sezionate" di Hirst costituiscono uno spettacolo disturbante perché ci ricordano che tutte le medicine che assumiamo per sopravvivere a malattie mortali e prolungare la nostra vita provengono dal sacrificio di altri animali. Ridurre le vetrine di Hirst a puro spettacolo, intrattenimento, o a un fenomeno da baraccone, significa negare quello che invece dovremmo affrontare: che, alla fine dei conti, nella storia del mondo occidentale, la produzione di conoscenza – conoscenza che può poi arrivare a salvare vite umane così come vite animali – è ineluttabilmente fondata su atti di violenza controllata. Sono le tante narrazioni materiali di violenza nascosta a intrecciarsi nelle vetrine di Hirst. Le opere smantellano la pretesa della cultura occidentale che «lo sfruttamento materiale del lavoro, così come quello della natura, appartiene al passato»<sup>7</sup> e portano la fastidiosa materialità della morte animale, che sta alle radici del sistema capitalistico, direttamente davanti agli occhi dei consumatori della classe alta e medioalta che frequentano le gallerie d'arte.

L'arte contemporanea si immerge deliberatamente nelle contraddizioni e nei paradossi che rendono la vita quello che è. Lo scopo è infrangere l'apparentemente stabile, ordinata e lucida superficie costruita dalle relazioni e dalle concezioni sociali che sono state naturalizzate – e questo è uno dei maggiori punti di forza che l'arte contemporanea ha da offrire al campo

7 N. Shunkin, *Animal Capital – Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2009, p. 43

degli *Animal Studies*. C'è così tanto da imparare da quello che Hirst ci mostra con alcune delle sue opere in cui sono presenti corpi animali, ma ho l'impressione che la strenua resistenza proveniente dai movimenti per i diritti degli animali e dai gruppi vegani di *Animal Studies* alla sola idea che una qualche conoscenza riguardo agli animali possa provenire da queste opere genererà una circolarità nella discussione e un vicolo cieco a livello epistemologico.

Che ci piaccia o no, Hirst (così come molti altri artisti conosciuti a livello internazionale il cui lavoro coinvolge gli animali) si è guadagnato un posto particolarmente importante nei manuali di storia dell'arte e verrà ricordato come un artista influente, con un forte impatto sia sulla pratica che sulla teoria. Ricavare considerazioni efficaci sul rapporto uomo-animale a partire da queste opere è una di quelle importanti responsabilità che una critica improntata agli *Animal Studies* dovrebbe tenere seriamente in considerazione. Ci illudiamo forse che se gli studiosi di *Animal Studies* continueranno a ignorare queste opere o si limiteranno a produrre articoli d'accusa con ben poco valore storico artistico, allora nessun altro al mondo se ne occuperà? Sfortunatamente, non è così. Basta guardare all'estesa copertura stampa che Hirst riceve regolarmente per notare quanto male e quanto raramente gli animali sono presi in considerazione, quando non vengono completamente dimenticati tanto dai critici quanto dagli storici dell'arte. D'altro canto, una critica del lavoro di Hirst basata sulla condanna dei diritti degli animali non costituisce una valida indagine storico

artistica e non lascerà alcuna traccia nella discussione sul suo lavoro. Perciò ritengo che sia così importante fare in modo che queste opere diventino funzionali per noi.

Come professore di arte moderna e contemporanea, ho la responsabilità di parlare di Hirst ai miei studenti da diversi punti di vista che, per quanto possibile, possano rendere giustizia all'artista, all'opera d'arte, a un approccio teorico inerente alla storia dell'arte e alla cultura visuale e a una critica affine agli *Animal Studies*. Allo stesso tempo, non posso imporre agli studenti un'analisi di queste opere basata unicamente sui diritti animali, dal momento che questo sarebbe riduttivo della quantità di prospettive che uno storico dell'arte deve tenere in considerazione.

Nonostante l'iniziale intenzione dell'artista, è importante rendersi conto che possiamo comunque imparare qualcosa di importante riguardo alla relazione uomo-animale e, cosa ancora più importante, dobbiamo permettere a chiunque di formare il proprio pensiero critico riguardo ai parametri etici necessari, senza imporre principi imperativi sulle opere d'arte prima ancora che queste possano esprimersi. L'analisi dei quadri di farfalle di Hirst che si sono dimostrati centrali per il mio articolo *On a Wing and a Prayer*, che prende in esame anche il lavoro di Mat Collishaw e su cui tornerò più tardi, nasce esattamente da questa necessità – quella di “ricavare il massimo” da opere d'arte famose in cui compaiono animali mostrando quanto ancora possiamo imparare da loro riguardo alla relazione uomo-animale, anche se a una prima analisi queste opere non sem-

brano proporre nulla di positivo. Inoltre, come storico dell'arte che ha sempre cercato di mediare fra diversi punti di vista etici e metodologici nella discussione pubblica e accademica sulla presenza degli animali in arte, mi rifiuto categoricamente di condannare in toto le opere che prevedono corpi di animali morti. Ritengo che ogni caso debba essere attentamente valutato e analizzato, per ragioni di cui tratterò più avanti in questo articolo.

#### MATERIALI ARTISTICI

È ora importante rivolgere la nostra attenzione a un altro elefante che è strettamente connesso con la visibilità – uno che perseguita la storia dell'arte tanto quanto gli *Animal Studies*: Materiali Artistici.

Per prima cosa, bisogna riconoscere che nell'ambito degli *Animal Studies* non esiste una critica negativa dell'arte classica. Credo che questo fenomeno sia di grande interesse, soprattutto perché – devo ammetterlo – mi sembra che sia caratterizzato da una certa ipocrisia metodologica ed etica. Come per i *Gender Studies*, in cui è stata data grandissima attenzione al problema della rappresentazione, buona parte della critica accademica riguardo alla rappresentazione degli animali nei quadri classici si è concentrata sulla forma, sullo stile e sulla composizione. In entrambi i casi, si è sottolineata l'oggettificazione o la presunta "liberazione" di ciò che è sempre stato tradizionalmente sottomesso dalla tradizione antropocentrica e patriarcale dell'arte classica. Vorrei sostenere che questa forma di critica non può essere sufficiente, quando regolarmente gli animali non sono solo

coinvolti sul piano della rappresentazione, ma sono direttamente inclusi nei materiali da cui il quadro stesso è composto. Una posizione etica seria, credibile e ben informata riguardo agli *Animal Studies* non può scegliere i propri argomenti in base alla convenienza. La visibilità si annida ancora nella stanza come un problema che dev'essere affrontato seriamente.

Può essere fatto un paragone interessante con la critica femminista e alcune opere prodotte nel contesto del femminismo che deliberatamente enfatizzano l'importanza della materialità in arte, concentrandosi criticamente, ad esempio, sulla natura totalmente genderizzata di alcuni materiali come il tessuto e la ceramica che vengono quindi inglobati in una certa arte fra gli anni Sessanta e Settanta.<sup>8</sup> Comunque, c'è una differenza sostanzialmente ovvia fra l'arte classica che oggettifica le donne e le opere d'arte di stampo femminista che propongono di denunciare lo stato delle cose: nessuna donna è mai stata uccisa per realizzare un'opera d'arte classica – nella creazione dei dipinti classici normalmente le donne venivano semplicemente spogliate.<sup>9</sup>

.....  
8 Uno degli esempi più significativi dell'importanza dei materiali in arte – indirizzato alla differenza di genere e alla femminilità in particolare – si ritrova in *The Dinner Party* (1979) di Judy Chicago dove il ricamo e la ceramica diventano elementi chiave dell'opera. Tracy Emin è invece un esempio di artista contemporanea che si rifà a questa tradizione attraverso la creazione dei suoi famosi quilts e dei suoi ricami. K. Deepwell, *Nuova Critica d'Arte Femminista: strategie critiche*, Manchester University Press, Manchester 1995

9 Ma come notava Susan McHugh in una delle nostre conversazioni su questo argomento: «La loro esistenza come soggetti viventi, pensanti e

Il paradosso che ci troviamo ad affrontare scrivendo di arte e facendo arte è che le disuguaglianze fra le vite degli umani e degli animali sono evidenti ovunque. Che siano rappresentati sulla tela o no, i prodotti animali sono presenti nella miscela di materiali utilizzati per la creazione degli oggetti di cui parliamo – sono stati resi invisibili, ma sono innegabilmente presenti. Queste morti animali, come quelle più visibili che invece attraggono grande attenzione in arte contemporanea, non possono più essere ignorate, specialmente nel momento in cui una rinnovata attenzione è diventata sempre più importante in diversi approcci all'interno degli *Animal Studies*.

#### DAL MEDIUM ALLA MATERIALITÀ?

La storia dell'arte ha sempre avuto un rapporto problematico con il trattamento dei materiali artistici. Un tempo, venivano considerati dominio esclusivo degli artisti. Come ho già detto, gli storici si sono sempre concentrati sul piano della rappresentazione, chiarendo il simbolico nascosto in opere d'arte splendidamente eseguite, discutendo gli aspetti formali così come quelli inerenti al contesto. Si sono occupati di materiali artistici soprattutto allo scopo di valutare la qualità di una produzione (nel caso vengano utilizzati materiali molto preziosi, ad esempio), per tracciare la metanarrativa di un particolare merito

---

creativi – non prendendo in considerazione la Padrona che si occupa dei lavori di casa permettendo così al Padrone di creare – è compromesso da una comparabile metodologia di rappresentazione oggettificante».

artistico o per elevare le abilità di un artista al rango di genio. Non è comunque mai stata dedicata grande attenzione ai materiali al di là dei tecnicismi utilizzati per dare materialità a un'immagine.

Detto ciò, è importante ricordare che ci sono stati tre momenti specifici e interconnessi fra l'estetica moderna e la critica d'arte in cui un rinnovato interesse per l'essenza del medium e per la sua materialità è stato preso in considerazione. In particolare: la concezione della specificità del medium in Greenberg, secondo cui un'opera d'arte deve inglobare un approccio critico e consapevole al proprio medium<sup>10</sup>, la tesi di Marshall McLuhan secondo cui il medium di un oggetto mediatico/artistico costituisce un messaggio ugualmente o addirittura più importante del contenuto sintagmatico proposto dall'oggetto<sup>11</sup>, e la teorizzazione di Rosalind Krauss della condizione postmediatica, che riconosceva l'importanza dei nuovi movimenti artistici superando la teoria di Greenberg sulla specificità dei media nell'arte postmoderna.<sup>12</sup>

Nonostante tutti questi tre contributi costituiscano in un modo o nell'altro il tentativo di avvicinarsi a una discussione sulla specificità del medium tenendo conto della sua materialità, in qualche modo vengono tutti meno a questo impegno semplicemente ponendo il medium al centro delle loro argomentazioni. Nel lavoro di tutti e

10 C. Greenberg, "Modernist Painting" (1960) in *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, ed. F. Frascina e C. Harrison, Sage, Londra 1982

11 M. McLuhan, *The Medium is the Message*, Penguin Books, Londra 1967

12 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 1999

tre gli autori, il termine *medium* sostituisce la specifica materialità dell'opera d'arte tramite una forma di trascendenza. Così il medium è allo stesso tempo materiale e immateriale, è sia singolare che plurale: singolare in termini linguistici, e plurale poiché fonde e allo stesso tempo appiattisce la materialità specifica di diversi stili di pittura, scultura e installazione.

Sostengo che l'inclusione di corpi visibili di animali all'interno dei materiali di diversi medium artistici costituisca una delle più importanti rivoluzioni nella storia dei materiali artistici perché è la prima seria opportunità di pensare in arte a una materialità non creata dall'uomo, al di là del registro simbolico della rappresentazione – rendere visibile il corpo di un animale costituisce una *critical manoeuvre* interdisciplinare di grandissima importanza. La presenza di materiali animali visibili insieme a quelli che sono tradizionalmente sempre stati usati dagli artisti provoca un decentramento nello sguardo storico-artistico antropocentrico, provocando una defrazione delle certezze metodologiche in approcci più sperimentali. È in questo contesto che l'emergere della Bio Art può essere concepito come stimolante, non solo per un discorso riguardante gli *Animal Studies*, ma anche per la creazione artistica, per la storia dell'arte e per la cultura visuale.<sup>13</sup>

.....  
 13 Questo articolo non si occupa di Bio Art per il semplice motivo che trattare questo argomento in modo competente richiederebbe una cornice e un'argomentazione completamente diverse. L'assenza della Bio Art in questo saggio dev'essere considerata intenzionale allo scopo di mantenere l'attenzione su un approccio specifico e più tradizionale al fare arte.

## LA BIOPOLITICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

Un contributo consistente all'importanza della materialità nel contesto degli *Animal Studies* è stato proposto dal pionieristico testo di Nicole Shukin *Animal Capital*. Shukin si schiera a favore di una ripresa della «storia materiale del potere economico e simbolico»<sup>14</sup> all'interno del discorso culturale, mettendo in discussione l'enfasi data dagli *Animal Studies* alla visibilità e alla rappresentazione. Fondamentale nella sua tesi è il concetto di «capitale animale», un paradigma che costituisce una «risposta risolutamente materialista»<sup>15</sup> alla questione dell'animale – la possibilità di pensare oltre la dimensione visuale sul piano della rappresentazione, di dare la stessa importanza al «valore simbolico del segno animale e al traffico fisico di sostanze animali»<sup>16</sup>. Possiamo quindi provare a trasporre il concetto di «capitale animale» di Shukin in un contesto storico artistico per portare alla luce quello che fino a questo momento è stato ignorato dagli storici dell'arte: che la rappresentazione animale è inscindibile dal consumo fisico o dall'assimilazione della materia animale. Una critica materialista, sostiene Shukin, è stata invece soppiantata da un'indagine filosofica – e come darle torto.<sup>17</sup>

Gran parte dell'argomentazione nei primi capitoli ruota intorno all'adozione della parola *interpretazione* (*rendering*), che connota il duplice livello del consumo,

.....  
 14 N. Shukin, 2009 pp. 1-48

15 Ibid. p. 6

16 Ibid. p. 7

17 Ibid. p. 12

caratterizzando alcune istanze del capitale come un processo.<sup>18</sup> *Interpretare* significa “rappresentare qualcosa”: la forma animale funziona come un simbolo nel contesto esteso della rappresentazione. Ma nella teoria di Shukin, interpretare significa anche “riportare” o “riproporre” la materia animale come una parte intrinseca della materialità della rappresentazione stessa. La doppia lettura di *interpretazione* permette quindi di pensare alle relazioni animale-umano come a una biopolitica della rappresentazione, offrendo così un’alternativa all’analisi puramente estetica della rappresentazione.<sup>19</sup>

Il concetto di *interpretazione* proposto da Shukin viene formulato tramite la discussione delle prime pellicole. A essere messa in luce è la capacità della pellicola di rappresentare la forma animale e, allo stesso tempo, di essere costituita di gelatina derivata da tessuto animale processato. Nella matericità del medium della rappresentazione risiede una storia invisibile di violenza sugli animali e di morte che semplicemente non possiamo ignorare quando parliamo di arte dal punto di vista degli *Animal Studies*. Come vedremo, riconoscere l’importanza dei materiali artistici all’interno di un contesto biopolitico che tenga conto della morte animale rischia di scatenare una reazione a catena che richiede la nostra attenzione.

.....  
18 Ibid. pp. 20-25

19 È in questo senso che le mucche di Hirst, contrariamente a come sono normalmente affrontate, possono essere davvero viste come la proposta di un certo livello di onestà riguardo alla loro matericità.

Il concetto di interpretazione di Shukin ce lo permette poiché attraversa diverse problematiche fondamentali nel campo degli *Animal Studies* – la dicotomia fra l’approccio materialista dell’agenda vegana e di quella dei movimenti per i diritti degli animali e l’interpretazione puramente poststrutturalista che vede invece gli animali come significanti. È qui in gioco la possibilità o l’impossibilità di mediare produttivamente fra queste polarità. È proprio questa dicotomia a provocare la maggior parte delle frizioni fra gruppi diversi all’interno degli *Animal Studies* – fra quelli che lavorano e riflettono con animali vivi e quelli che lavorano e riflettono con e attraverso la loro rappresentazione.<sup>20</sup> Ed è questa polarità, credo, che dev’essere attentamente calibrata per poter produrre uno sguardo più equilibrato sulle relazioni umani-animali.

#### VISIBILITÀ, INVISIBILITÀ E MATERICITÀ

A questo punto, vale la pena notare che non sono solo i materiali artistici ad aver rappresentato un enorme elefante nella stanza della storia dell’arte e che la nuova presenza animale in arte contemporanea è stata altrettanto mal gestita dalla storia dell’arte. Normalmente, il dibattito storico artistico riguardo ad artisti come Damien Hirst, Joseph Beuys, Oleg Kulik, Mat Collishaw e altri riduce la presenza animale nelle opere all’analisi della forma o del

.....  
20 L’uso della parola *rappresentazione* è qui volutamente semplicistico – nel modo in cui generalmente si ritiene che indichi la rappresentazione di immagini, visive o letterarie, di animali in opposizione alla matericità innegabile e alla realtà degli animali viventi.



significato simbolico. Questo approccio è evidentemente fallace, dal momento che in molti casi questa linea di indagine sorvola completamente su un rapporto ben più complesso che l'artista potrebbe avere con gli animali all'interno del proprio lavoro. Quando possibile, il ruolo di *Antennae* come unica rivista di cultura visiva veramente vicina agli *Animal Studies* è stato quello di colmare questa lacuna. Anche la marginalizzazione di una critica che tenga conto degli animali nell'analisi storico artistica mainstream è però problematica. Vorrei comunque suggerire che questo fenomeno potrebbe essere causato da una paura degli storici dell'arte a spostare il contesto d'analisi dalla semantica all'etica, uno spostamento a causa del quale la sfera etica rischierebbe di oscurare il merito artistico dell'opera.

Al di là dell'ombra del puro antropocentrismo disciplinare, è piuttosto probabile che il sorvolare su una critica che tenga conto anche degli animali in storia dell'arte sia dovuto anche alle difficoltà comportate dalla mediazione fra diverse necessità e i problemi legati al rendere giustizia a tutti.

Gli interrogativi riguardo all'importanza di considerare la matericità delle opere ha cominciato ad emergere timidamente soltanto negli ultimi anni.<sup>21</sup> Come sostiene an-

.....  
 21 *Surface Encounters: Thinking With Animals and Art* di Ron Broglio ha fornito alcune importanti coordinate riguardo alla materialità e alla sua piatezza effettiva e metaforica. Il volume *Visualità/Materialità*, pubblicato nel 2012, evidenzia più direttamente un insieme di problematiche relative a questo argomento in una più ampia cornice storico artistica e di cultura visuale. G. Rose e D. Tolia-Kelly (edito da), *Visuality/Materiality – Images, Objects and Practices*, Ashgate, Farnham 2012.

che James Elkins, la storia dell'arte si è tradizionalmente interessata alla materialità delle opere d'arte a un livello generico e astratto.<sup>22</sup> Il fenomeno, secondo l'autore, è stato fondamentalmente causato dall'aver fatto affidamento sulla fenomenologia, appoggiandosi soprattutto a Merleau Ponty, Sartre e Husserl.<sup>23</sup> Comunque Elkins chiarisce che il nuovo scenario della produzione artistica contemporanea è uno scenario in cui la materialità delle opere d'arte non può più essere ignorata. L'argomentazione di Elkin deriva dalla sua partecipazione a una conferenza dal titolo *Cos'è un'immagine? (What is an Image?)*. Durante la conferenza, il discorso si è concentrato sul libro di Elkins dal titolo *Cos'è un quadro (What a painting is)* in cui l'autore si concentra sull'analisi minuziosa di sezioni ingrandite di dipinti dell'ordine di 70 mm di larghezza<sup>24</sup>. Per Elkins, un'ispezione così ravvicinata della superficie pittorica avrebbe impedito ogni collegamento con le istanze storico artistiche del dipinto. In altre parole un'analisi troppo ravvicinata avrebbe ostacolato la componente visuale o, meglio, avrebbe sostituito un registro epistemologico di visualità con un altro.

Ridurre drasticamente la distanza fra l'osservatore e l'oggetto ha sviato la significazione affermativa in dipinti che erano invece strutturati per produrre un

.....  
 22 J. Elkins, *On some Limits of Materiality in Art History*, in *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, Zurigo, n. 12 2008 pp. 25-30. Numero speciale, S. Neuner e J. Gelshorn (edito da) *Taktilität: Sinnerfahrung als Grenzfahrung*, p. 25.

23 Ibid.

24 Ibid.

senso di affermazione nell'osservatore.<sup>25</sup> Attraverso l'analisi di Elkins, la Storia si rivela come una questione di distanza fra lo sguardo e il suo oggetto. L'«ispezione ravvicinata» della superficie pittorica di Elkins ha rimpiazzato la storicità con la materialità, aprendo una possibilità di articolazione di ciò che normalmente rimane inespreso nel discorso storico artistico.

In questo caso, è importante ricordare che le coordinate epistemologiche fra lo sguardo e l'oggetto, e il conseguente silenzio riguardo ai materiali artistici all'interno del paradigma semantico delle opere d'arte, si è storicamente formato attraverso le pratiche e le teorie dell'arte classica soprattutto, in modo particolarmente rilevante per l'arte moderna, a partire dal Neoclassicismo. Il punto di vista di Jean-August-Dominique Ingres riguardo alla pittura e alla matericità, ad esempio, rifletteva chiaramente l'opinione diffusa sulla loro relazione. Il maestro di gusto neoclassico nella Parigi del diciannovesimo secolo credeva che la manipolazione dei materiali da parte dell'artista dovesse essere totalmente invisibile allo sguardo, permettendo all'immagine di emergere al di là della materialità che ne forniva la visibilità. «Il tocco non dovrebbe apparire [...] al posto dell'oggetto rappresentato, esso mostra la tecnica del pittore: invece

del pensiero, ne proclama la mano».<sup>26</sup> La materialità del dipinto fu quindi eliminata dalla struttura semantica dell'immagine e concepita come un dominio esterno all'interpretazione storico artistica, appartenente piuttosto all'ambito della produzione. Per questo, Elkins sostiene che:

«Non si è mai data una spiegazione della matericità e della fisicità di un'opera che tenga in conto i limiti di una storica o critica attenzione alla materialità, e per questo non c'è alcun motivo di non andare avanti, spendendovi quanto più tempo possibile, trovando per essa quante più parole possibili».<sup>27</sup>

Approfondendo la sua argomentazione, riconosce anche l'esistenza di una forma di apprensione che ci impedisce di dedicarci realmente a questo compito. Questa apprensione, sostiene Elkins, è esacerbata da un intrinseco interesse a mantenere lo status quo e una paura per quello che potremmo dire.<sup>28</sup> «Nella storia dell'arte è un *topos*, un luogo comune, sostenere che la disciplina si interessi di materialità e fisicità. Ma è un *fatto*, un fatto poco piacevole, che la stragrande maggioranza degli storici dell'arte e dei critici non abbiano intenzione di esplorare oltre il punto in cui scrivere diventa difficile».<sup>29</sup>

Alla luce di questa emergente attenzione alla materialità in arte e nel campo degli *Animal Studies*, credo che occuparsi seria-

25 Il concetto di *affermazione* è qui utilizzato in senso foucaultiano, come l'autore la utilizza nei suoi saggi dedicati a Magritte e a Manet. M. Foucault, *This is not a Pipe*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles e Londra, 1983 e M. Foucault e N. Burriaud, *Mnet and the Object of Painting*, Tate Publishing, Londra 2011.

26 J.A.D. Ingres, "Notes 1813-27" in H. Delaborde, *Ingres, Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine*, Plon, Parigi 1870 pp. 93 - 177

27 J. Elkins, 2008

28 Ibid

29 Ibid

mente della materialità in arte contemporanea così come in arte classica, almeno dalla prospettiva degli *Animal Studies*, potrebbe significare riconoscere la morte invisibile degli animali: le trasformazioni animali che hanno reso possibile la rappresentazione. Chi ritiene inaccettabile l'inclusione visibile del corpo di un animale morto in un'opera, dovrebbe tener conto di tutte le morti animali che sono normalmente presenti in un dipinto classico. In altre parole, se si ritiene immorale l'uso che Hirst fa degli animali morti, si dovrebbe anche poter spiegare perché gli stessi criteri non dovrebbero essere applicati a opere d'arte di cinquecento anni fa che effettivamente contengono centinaia di animali morti, anche se non visibili.

#### TRANSUSTANZIAZIONE NELLE OPERE CLASSICHE

Il termine transustanziazione, etimologicamente connesso alla Chiesa Cattolica, implica la trasformazione di una materia in un'altra. La transustanziazione ha avuto un ruolo essenziale nel miracoloso – la possibilità di trascendere i limiti e l'essenza della matericità che manifesta la grandiosità di Dio attraverso la sua capacità di sovvertire le leggi fisiche. È possibile sostenere che la pittura classica si sia implicitamente riferita a questo processo di transustanziazione allo scopo di produrre immagini in cui la “pittura materica” dovesse essere trasformata in un'altra materia, almeno per via di imitazione. Così, nei dipinti classici dei maestri, la pittura blu diventa acqua, le sfumature di rosa diventano carne umana e i verdi, i viola e i rossi

diventano stoffe di velluto o di seta. Sotto a questo strato superficiale di transustanziazione se ne trova un altro, più nascosto e vicino all'idea di interpretazione di Shukin: una forma di transustanziazione che coinvolge la morte degli animali. Ora, è giusto identificare gli animali che venivano abitualmente utilizzati per produrre molte delle immagini che ammiriamo ancora oggi. È risaputo che durante il Rinascimento, l'aumento del commercio con l'India e la scoperta dell'America comportarono l'utilizzo di un nuovo pigmento rosso derivato dalla cocciniglia. Il *Coccus Cacti*, la cocciniglia che parassita le foglie del cactus, veniva essiccata e tritata per produrre tinta rossa.<sup>30</sup> Insetti di specie diverse come *Kermes Vermillio* e *Kerria Lacca* venivano usate in modo simile. Certamente è importante ricordare che la cocciniglia era culturalmente considerata parassitaria: una quantità troppo elevata avrebbe danneggiato la produzione agricola e, quindi, la coltivazione e l'uccisione non avevano mai posto problemi etici. Comunque, la cocciniglia non è l'unico animale ad essere stato utilizzato nella creazione di dipinti. La *Purpura patula* o *Purpura capillus*, un mollusco una volta molto diffuso nel Mediterraneo, veniva utilizzata per creare una sfumatura di viola che era estremamente costosa.<sup>31</sup> Il colore veniva estratto da una piccola ciste sul mollusco e, secondo l'archivio storico di Windsor e Newton, ne era perciò necessaria un'enorme quantità per poter produrre la tinta. «Nel 1908, P.

.....  
30 A.H. Church, *The Chemistry of Pinks and Painting*, Seeley Company, Londra 1901, p. 185

31 Ibid. p. 302

Friedlander raccolse appena 1,4 grammi di tinta pura da 12.000 molluschi». <sup>32</sup> Che ci importi o meno della morte dei molluschi (un altro animale che non restituisce lo sguardo), la mia attenzione è piuttosto rivolta direttamente all’impatto ambientale che pratiche di questo tipo hanno avuto sugli ecosistemi da cui gli animali venivano rimossi. L’archivio di Winsor e Newton sostiene che «per tutto il Mediterraneo, si possono ancora vedere i cumuli dei resti di conchiglie nei luoghi dove anticamente avveniva la tintura». <sup>33</sup> Cercare di visualizzare il quantitativo di molluschi uccisi allo scopo di produrre un quantitativo tanto esiguo di pigmento è di per sé complesso – valutare il disastroso impatto ecologico che pratiche di questo tipo potrebbero aver avuto su ecosistemi locali lo è altrettanto.

Oltre ai molluschi, anche le uova hanno costituito un comune ingrediente utilizzato per miscelare i pigmenti. Inizialmente in quella che veniva chiamata “tempera all’uovo” durante il Medioevo in Italia e in altre aree dell’Europa e poi durante il Rinascimento, fino all’adozione diffusa della pittura a olio all’inizio del Cinquecento. L’uovo rallentava l’asciugatura del pigmento e permetteva agli artisti di applicare meglio il colore e di avere più controllo sulla stratificazione delle sfumature. Ai tempi anche la cera d’api era utilizzata in modo simile. <sup>34</sup> Estratti gelatinosi prove-

nienti dalle vesciche degli storioni erano invece generalmente usati come un agente miscelante nella pittura a olio, così come in alcuni Paesi era utilizzata la colla di pesce. <sup>35</sup>

Forse meno noto ai non specialisti è che anche i conigli avevano un’utilizzazione nella pittura classica come elemento preparatorio. <sup>36</sup> Le ossa di coniglio, i tendini e la cartilagine venivano bolliti per farne colla che veniva applicata sulla tela prima della pittura. Si preparava così la superficie a ricevere il pigmento e a sopportare l’umidità del colore applicato. È da notare che in Italia così come in Europa centrale, i conigli venivano regolarmente cucinati per essere mangiati, piuttosto che tenuti come animali domestici, cosa che invece accade oggi in molti altri Paesi. In alternativa si usava anche la colla estratta dagli zoccoli dei cavalli. E, naturalmente, dopo essermi concentrato così tanto sulla matericità del dipinto, sarebbe sbagliato dimenticare i mammiferi che sono stati uccisi per produrre i pennelli. I peli e le setole di cavalli, cinghiali, conigli, maiali, buoi, scoiattoli, capre e tassi venivano comunemente utilizzati per produrre un’ampia gamma di pennelli di diverse grandezze e di diversi gradi di morbidezza. <sup>37</sup>

Come studioso di storia dell’arte e cultura visuale, non posso permettermi di ignorare l’uccisione di questi animali solo perché è accaduta nel passato e perché i corpi

.....  
32 Winsor & Newton, *Articles and Inspiration*  
URL <http://www.winsornewton.com/uk/discover/articles-andinspiration>

33 Ibid

34 J. Elkins, *What Painting Is*, Taylor and Francis, Abingdon, 2000 p. 18

35 Ibid.

36 Ibid.

37 J. R. Gentgens e G. L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Courier Corporation, Chelmsford 2012

degli animali sono stati resi invisibili. Ed è per questa stessa ragione che non posso condannare totalmente l'uso degli animali in arte contemporanea senza riconoscere un'ipocrisia di fondo. Questo è il vero dilemma che gli storici dell'arte impegnati negli *Animal Studies* dovrebbero considerare seriamente. La maggior parte della produzione artistica nell'arte occidentale ha sempre comportato l'uccisione e l'utilizzo degli animali. Ed è importante sottolineare che l'uccisione di animali avvenuta nel passato è tanto importante quanto quella che avviene nel presente.<sup>38</sup>

Alla luce di tutto ciò, tentare di trovare una posizione priva di ambiguità all'interno di una disciplina in cui l'uccisione animale ha costituito il *modus operandi* essenziale con cui è stata realizzata la maggior parte degli oggetti non è un compito semplice e non ho remore nell'affermare che la critica dell'arte degli *Animal Studies* si è per lo più limitata a parlare di morte animale solo in relazione alla visibilità animale. Negoziare queste complessità interne non è impossibile, ma, come dicevo, l'etica richiesta per questo compito è complessa e potrebbe non combaciare

.....  
 38 Ce lo ricorda un gruppo di studiosi attenti ai diritti degli animali che giustamente si indignano per la morte dell'elefante Topsy (che fu ucciso con l'elettroshock nel 1903 per pubblicizzare il sistema di corrente elettrica DC) e di altri casi studio che vengono ripresi dal passato per documentare l'ingiustizia che ha dominato la relazione uomo-animale. Si pensi agli animali crudelmente condannati dai Romani nel Colosseo, o ai tantissimi animali macellati al mercato di Smithfield a Londra durante l'età vittoriana. Gli *Animal Studies* hanno mosso critiche a questa situazione nonostante la distanza storica che ci separa.

perfettamente con l'agenda etica dei diritti animali o con le voci provenienti dai movimenti vegani che normalmente prendono le distanze dall'arte contemporanea.

#### QUESTIONE DI SCELTA?

Qualche mese fa, mi è capitato di discutere il tema delle morti degli animali nascoste in arte classica con uno storico dell'arte impegnato con i diritti animali. La sua obiezione alla mia argomentazione era che «i pittori del Rinascimento non avevano una scelta». Non sono d'accordo. Questa è una scusa ricorrente basata sulla disinformazione che è stata spesso utilizzata al solo scopo di negare l'importanza della morte animale quando conviene a una certa argomentazione o a una certa agenda.

Durante il Rinascimento, i pigmenti venivano ricavati tanto da vegetali e minerali quanto dai corpi degli animali. Se gli artisti, incluso Leonardo che sembrava molto attento agli animali, avessero davvero considerato intollerabile la morte degli animali, avrebbero cercato modi per sviluppare una produzione di pigmenti che escludesse completamente la morte animale.<sup>39</sup> Tecnicamente, sarebbe stato possibile. La scelta di uccidere o non uccidere

.....  
 39 L. Lutwack, *Birds in Literature*, University Press of Florida, Gainesville 1994, p. 152

In "Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies", Carol Gigliotti discute i riferimenti all'amore di Leonardo per gli animali e scrive: «era estremamente attento alla condizione degli animali utilizzati unicamente a scopi umani, anche se a volte lui stesso li utilizzava per i propri». C. Gigliotti, "Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies" in *AI and Society*, 2006, n. 20, (1) pp. 22-34

gli animali ci ha sempre accompagnato, e lo vediamo bene nella scelta fatta dagli artisti di non uccidere animali domestici per creare pigmenti o strumenti artistici. Gli artisti avevano una scelta durante il Rinascimento tanto quanto hanno una scelta oggi: tanto oggi quanto allora era culturalmente accettato uccidere alcuni animali mentre non era possibile ucciderne altri.<sup>40</sup>

Cosa ancora più importante, partendo dalla storia sociale dell'arte e dalla sua vicinanza al mecenatismo, sappiamo che gli artisti rinascimentali vivevano in una realtà economico-sociale molto più complessa e dominata da contraddizioni di quella della "favola" della mitografia che la storia dell'arte mainstream vorrebbe farci credere. Ben lontano dal ritratto del genio trascendentale completamente guidato dalla sublimazione della sua bruciante passione artistica che non riesce ad imbrigliare, gli artisti del Rinascimento lavoravano in un campo professionale ipercompetitivo, caratterizzato fundamentalmente dal dena-

ro e dal potere.<sup>41</sup> Gli artisti gareggiavano fra loro per l'attenzione dei potenti, nel tentativo di assicurarsi i contratti più prestigiosi e remunerativi – e non c'era solo la loro reputazione in gioco. Desideravano sicurezza, tranquillità, e ammirazione che si potevano trovare solo al riparo della corte. Il bisogno di uccidere animali per il loro lavoro derivava fundamentalmente dal bisogno di andare incontro agli alti standard imposti dal sistema del mecenatismo e del mercato che valutava il loro lavoro. Artisti come Hirst paradossalmente lavorano in un sistema che mantiene alcune caratteristiche sostanziali di quello rinascimentale.

Non da ultimo è importante considerare che gli artisti avrebbero avuto la possibilità di non dipingere affatto. Se Leonardo avesse realmente considerato il valore della vita degli animali, come sosterrebbe alcuni, avrebbe potuto semplicemente rinunciare a dipingere. Come altri, anche se sporadicamente, dipingeva per guadagnare la benevolenza, la protezione e la ricchezza che desiderava per elevarsi da una vita di miseria nell'Italia del Rinascimento. Come è noto, si spostava di corte in corte per soddisfare la sua ambizione di costruire la più efficiente e letale macchina da guerra ma vista dal genere umano, non per diffondere l'amore per gli animali.<sup>42</sup> Una critica informata da parte di storici dell'arte seriamente impegnati negli

.....  
40 Se è vero che l'emergere dei movimenti per i diritti degli animali risale al diciannovesimo secolo, questo non coincide con un'improvvisa consapevolezza del valore della vita animale. Il valore della vita animale è sempre stato un fattore chiave per le azioni umane nella storia e si può prendere come prova il simbolismo di cui certi animali sono stati investiti mentre altri ne sono completamente estranei. Si può comprendere meglio l'avanzare dei movimenti dei diritti per gli animali come un fenomeno correlato alla nuova concezione di identità e alla legge che ha modificato la società attraverso i drammatici cambiamenti socio culturali causati dalla rivoluzione industriale.

.....  
41 Per un approfondimento si veda A. Hauser, *The Social History of Art*, 4 vol, Routledge, Londra e New York, 1951

42 M. Kemp, *Leonardo on Pain: an Anthology of Writings by Leonardo Da Vinci, With a Selection of Documents Relating to his Career as an Artist*, Yale University Press, New Haven, 2001

*Animal Studies* ha il dovere di sottolineare queste complessità e contraddizioni intrinseche, che contribuirono a plasmare le grandi personalità degli artisti che oggi ammiriamo.

Finora mi sono concentrato esclusivamente sui dipinti classici per focalizzare la mia argomentazione, però è importante ricordare che la morte animale è accaduta sistematicamente nella realizzazione di alcune delle più famose illustrazioni di storia naturale. Esiste un legame nascosto fra la morte degli animali e le illustrazioni naturali che normalmente passa inosservato nella discussione su lavori di artisti estremamente conosciuti e ammirati come John James Audubon e Maria Sibylla Merian. Le magnifiche illustrazioni di animali prodotte da entrambi possono essere paragonate al processo della tassidermia – la morte dell'animale è necessaria per produrre una visione estetizzata della vitalità. La differenza fondamentale fra la tassidermia e l'illustrazione rimane comunque solo in superficie. Mentre la prima si gioca nell'ambiguità dell'affermazione di una vitalità che viene rappresentata attraverso la pelle animale, le illustrazioni di storia naturale hanno sempre nascosto ogni materialità animale in una complessa opera di sostituzione e appiattimento. Come rivelato da Maria Sibylla Merian in una lettera, uccidere le farfalle per poterle disegnare non era mai una pratica piacevole:

«Se si vuole uccidere velocemente una farfalla, bisogna mettere la punta di un ago da rammendo su una fiamma finché non diventa bollente o rosso incandescente e infilarlo nella farfalla. Muore imme-

diatamente e senza danneggiare le ali».<sup>43</sup>

Com'è noto, inoltre, neanche la tecnica di Audubon si basava sul dipingere gli animali vivi, ma sul mettere in posa uccelli appena uccisi, a volte anche centinaia alla volta per poter dipingere una tavola.<sup>44</sup> Audubon avvolgeva sottili fili intorno ai corpi ancora caldi per mettere gli animali nelle pose richieste dalle imposizioni estetiche della disciplina. Questi esempi mostrano un altro punto cieco a livello etico, un'altra circostanza in cui l'animale morto viene nascosto e contemporaneamente risuscitato senza lasciare traccia del processo che implicava la sua morte e che era necessario perché l'immagine apparisse. E qui non importa che, come per la pittura classica, i pigmenti utilizzati da Merian e da Audubon derivassero dagli animali, creando così di fatto un doppio livello di complessità. Alla luce di questa argomentazione, bisogna anche ricordare che nemmeno oggi i materiali dell'arte sono completamente privi di materia animale. Mi chiedo ancora quanti artisti impegnati con la critica nel campo degli *Animal Studies* sul livello della rappresentazione controllino accuratamente che nessun animale sia stato sfruttato nella creazione dei materiali che utilizzano.<sup>45</sup>

.....  
43 Maria Sibylla Merian citata in J. Neri, *The Insect and the Image: Visual Nature in Early Modern Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 161

44 J. A. Fiameno, *Other Selves: Animals in the Canadian Literary and Imagination*, University of Ottawa Press, Ottawa 2007, p. 69

45 Esistono alcuni libri che spiegano quali ingredienti sono contenuti in quali materiali. Fra gli altri, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* di Ralph Mayer (con un'ottima sezione dedicate ai pigmenti) e *Color* di Victoria Finlay sono estremamente dettagliati.

## ARTE CONTEMPORANEA E RESPONSABILITÀ

Tornerò ancora una volta sull'esempio dell'opera di Damien Hirst per suggerire una strada produttiva che coinvolga capitale animale, biopolitica e arte. È importante chiarire che questo articolo non vuole difendere il lavoro di Hirst su un piano etico ma che intende utilizzarlo come un esempio chiaro e polarizzante di arte molto conosciuta che utilizza gli animali. Le opere d'arte di Hirst sono più semplici e più note a un vasto pubblico rispetto a quelle di artisti più complessi e concettuali con cui abbiamo familiarizzato nella discussione sugli *Animal Studies*. Credo che questa immediatezza renda il suo lavoro molto utile a livello didattico. Vorrei quindi chiarire che non credo che il lavoro di Hirst costituisca un contributo consapevole agli *Animal Studies*, ma sostengo invece che, nonostante questo, le sue opere possano dirci molto di più di quello che già pensiamo di sapere riguardo alle relazioni umano-animale-ambiente nel momento in cui si segue un impianto materialista.

Che piaccia o no, Hirst si è guadagnato una posizione molto solida nei libri di storia dell'arte e verrà ricordato come un artista di rilievo che ha fortemente influenzato la pratica così come la teoria e il mercato. Come ho già spiegato, essendo uno storico dell'arte che lavora regolarmente con gli studenti, devo prendere questo tipo di arte in considerazione. Una storia dell'arte che si rispetti deve rendere conto, almeno per completezza, degli artisti chiave di uno specifico periodo e Hirst è stato sicuramente un artista fundamenta-

le dell'ultimo periodo postmoderno (oltre a essere uno degli artisti più famosi della contemporaneità). Dover pensare a come presentare il suo lavoro ai miei studenti trovando un equilibrio fra interrogativi etici e critica storico artistica mi ha portato a concentrarmi sul suo lavoro e su quello di altri artisti normalmente ostracizzati dai testi di *Animal Studies*.

Una strategia produttiva nel caso dei corpi degli animali visibili in arte contemporanea è quella di tracciare il percorso di produzione e consumo che ha portato l'animale in questione a diventare parte di un'opera d'arte – in altre parole, diventa interessante rendere conto delle biopolitiche comportate dal capitale animale in gioco. Questo approccio propone una riconfigurazione delle passate metodologie storico artistiche di stampo marxista come la storia sociale dell'arte di Hauser o l'attenzione di Baxandall per i materiali, i contratti, le commissioni e il mercato nel discorso della produzione artistica. Ma in ogni caso ciò implica superare l'analisi della rappresentazione per comprendere meglio la natura e il contesto della relazione animale-umano implicata nella realizzazione dell'opera d'arte. Da questa prospettiva, la materialità dell'opera diventa una traccia di questa relazione, una piattaforma da cui l'incontro fra l'artista e l'animale si espande in una rete infinita di rapporti fra umani e animali. Questa cultura materiale della produzione artistica basata sulla valutazione dei legami fra l'interazione del lavoro e dei materiali artistici connette gli animali morti agli animali vivi, alla rappresentazione delle biopolitiche, alle



realtà sociali che coinvolgono aree geografiche molto distanti ma interconnesse, alle considerazioni sul nostro atteggiamento nei confronti dell'ambiente e alle azioni e all'etica dell'*Antropocene*.

Un buon esempio di questo approccio si può ritrovare in un'analisi di queste relazioni nell'opera di Hirst *Butterfly Wing Paintings*. Il rapporto fra bellezza, arte, morte animale ed epistemologia scientifica è complesso e costituisce un tema importante nell'opera di Hirst. Nel 2003, l'artista ha dovuto affrontare nuove critiche per una serie di opere che contenevano ali di farfalla. Comunemente conosciuti come "dipinti caleidoscopici", la serie è composta da un gran numero di tele diverse per forma e dimensione sulle quali si trovano una moltitudine di ali di farfalle staccate dal corpo dell'insetto e sistemate in modo da produrre l'effetto complessivo di una vetrata. Tutte le composizioni presentano diversi livelli di armonia entropica strutturata intorno a motivi geometrici ripetuti.<sup>46</sup> Ciò che inizialmente sembra caotico e casuale si rivela poi perfettamente ordinato e inscritto in moduli precisi.

Ancora una volta, le immagini di Hirst propongono tensioni carnali e simboliche

.....  
46 Il mio saggio "On a Wing and a Prayer: Butterflies in Contemporary Art" approfondisce l'estetica implicata nell'uso delle ali di farfalla nelle opere di Hirst e Collishaw. L'analisi delle opere in queste pagine propone una lettura complementare indirizzata sostanzialmente alla materialità delle ali, sorpassando il registro della rappresentazione.

G. Aloï, "On a Wing and a Prayer: Butterflies in Contemporary Art" in *The Routledge Handbook of Human-Animal Studies* (Routledge, London and New York, 2014, pp. 68 - 83

fra la vita e la morte che tradizionalmente nel sedicesimo secolo venivano esplorate dai quadri di nature morte – ovviamente, ogni cosa viene esasperata con l'inserimento di vere ali di farfalla. Le grandi combinazioni geometriche sono sfuggenti e, in un caleidoscopio di illusioni ottiche, composizioni armoniche continuano a emergere e riapparire in un caos apparente. Riposizionandosi sulla tela tracciano motivi connessi e simmetrici. Bellezza e orrore coesistono in questa ambigua dimensione pittorica: mostrano una tensione difficile da gestire emozionalmente. Come può tanta bellezza nascere da tanta morte? Come per la tassidermia, la superficie animale che compare nell'opera funziona come una dimostrazione innegabile della morte dell'animale – non c'è nessuna ambiguità. Anche qui, come nelle mucche sezionate, dobbiamo confrontarci contemporaneamente con due registri storico-epistemici della visualità: l'estetica sistematica e razionalizzata della raccolta entomologica delle farfalle e la libertà decorativa propria dell'esuberanza barocca, che evoca quell'effetto caleidoscopico che affascinò il pubblico del diciannovesimo secolo. La curiosità dello sguardo verso l'opera naturale viene qui dolorosamente esposto, ricordandoci che qualsiasi atto che abbia un valore epistemologico implica (e ha sempre implicato) un'incomprensibile violenza verso gli animali (e le piante). E ci ricorda anche che la bellezza estetica può paradossalmente derivare da un atto di violenza. Diviene qui evidente come il consumo visuale abbia giocato e giochi ancora oggi un ruolo chiave nella

nostra relazione con gli animali. Ciò che davvero è terrificante quando ci si trova davanti a queste tele non è soltanto quello che vediamo – le ali staccate delle farfalle – ma quello che vediamo nel riflesso di noi stessi: le drammatiche contraddizioni che implica essere un animale umano in mezzo agli altri animali.

Torniamo quindi al punto che ho chiarito prima riguardo all'importanza di approfondire un'analisi della materialità delle opere d'arte come un elemento intrinseco di un'indagine sull'arte vicina agli *Animal Studies*. Come ho già sostenuto, è importante andare oltre la materialità dell'animale che viene deliberatamente incluso nell'opera dall'artista. Hirst avrebbe potuto chiedere ai suoi assistenti di dipingere ali di farfalla sulla tela, o avrebbe potuto usare fotografie. Ma la matericità animale costituisce un elemento instabile nelle opere – un elemento che è parte della rappresentazione e allo stesso tempo ne eccede il registro. Superando la rappresentazione e mettendo in discussione la relazione fra la rappresentazione e il contesto socioculturale e biopolitico che ha permesso all'opera di manifestarsi, ci fornisce alcune direzioni interessanti per la discussione di queste opere.

Nell'introduzione a *Per la critica dell'economia politica*, Marx ha già sostenuto la necessità di connettere la rappresentazione con la cultura che lo ha prodotto.<sup>47</sup> Fu poi Trotsky successivamente a rifiutare il formalismo come un tentativo di isolare

.....  
 47 K. Marx, *A Contribution to the critique of Political Economy*, Charles H. Kerr, Chicago, 1904

la rappresentazione dai rapporti storici e sociali che la hanno prodotta.<sup>48</sup> Queste tesi si sono concentrate sulla possibilità che l'arte possa avere uno scopo politico attraverso la rappresentazione di modelli che incarnavano le ideologie volte a sfidare i valori borghesi. Attraverso l'ambiguità e la chiarezza delle sue opere, Hirst pone sfide simili al suo pubblico, mettendo in discussione i confini del gusto, i legami fra arte e vita quotidiana, la quantità di soldi che si deve pagare per possedere un'opera d'arte che inevitabilmente si deteriorerà entro l'arco della vita del suo possessore – critiche illuminanti riguardo all'atteggiamento di Hirst nei confronti del mercato e dei suoi stessi acquirenti sono state in circolazione per anni.<sup>49</sup>

Comunque, oltre a questi aspetti e dalla prospettiva degli *Animal Studies*, c'è molto di più da imparare sul superamento degli ostacoli della rappresentazione guardando a esempi di storici dell'arte come Michael Baxandall, il cui contributo all'argomento si è riferito alle modalità con cui le scelte degli artisti sono state influenzate dai rapporti sociali locali, dal mecenatismo, dal gusto generalmente accettato, e dalla matericità dei materiali artistici.<sup>50</sup> Baxandall è risalito alle transazioni economiche che hanno permesso la creazione di opere d'arte nel Rinascimento, fornendoci

.....  
 48 L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Haymarket Books, Chicago 1925, pp. 15-16

49 M. Craig-Martin, "My Pupil Damien Hirst: Michael Craig-Martin on the making of art's wunderkind", in *The Independent*, Friday 30th March 2012

50 M. Baxandall, 1980

una forma di ricerca che connette la rappresentazione a un rete di relazioni biopolitiche.

Cercare di capire come Hirst si procuri la ali di farfalla per la creazione delle sue opere costituisce un primo passo in questo processo analitico. Seguendo questa linea di pensiero, ho scoperto che, nel 2003, Hirst è diventato il più grande importatore di farfalle tropicali.<sup>51</sup> Le farfalle che usa, come molti degli animali presenti nei suoi lavori, sono “reperiti eticamente” – vengono acquistati da allevamenti di farfalle nei tropici. Prendere consapevolezza di questi aspetti della sua pratica mi ha portato a effettuare più ricerche sugli allevamenti di farfalle, su come operano e sull’impatto che hanno sull’economia così come sull’ambiente. È così che sono venuto a sapere di due ordini di commercio delle farfalle: uno legale e uno illegale. La tratta legale vale al momento 100 milioni di dollari ed è prevalentemente gestita da allevamenti di farfalle nei tropici.<sup>52</sup> Comunque, parallelamente a questo, prospera ancora una tratta di importazione illegale di farfalle del valore di 200 milioni di dollari. Si ritiene che la tratta illegale non possa espandersi di più a causa della controparte regolamentata.

Anche se suona incredibile, la raccolta di farfalle è ancora molto praticata e al-

51 W. Januszczak, “Enfant Terrible – Interview: Damien Hirst” in *Waldemar TV* URL <http://www.waldemar.tv/2003/08/enfant-terrible/>

52 M. J. Parsons, “The butterfly farming and trading industry in the Indo-Australian region and its role on tropical forest conservation” in *Tropica Lepidoptera*, Vol 3, Supplement 1, 1992, pp. 1-31

cuni collezionisti sono pronti a pagare cifre immense per un esemplare intatto di lepidottero. L’importazione di farfalle e la tratta illegale delle farfalle ha ispirato negli ultimi anni un buon numero di libri di successo.<sup>53</sup> Benché questo non sembri neanche lontanamente positivo, ci sono altri elementi da tenere in considerazione.

Qualche gruppo per i diritti degli animali potrebbe criticare l’allevamento sistematico delle farfalle, così come accade per l’allevamento di pecore o di mucche. Alla fine, il concetto, a livello strutturale, è lo stesso: gli animali vengono sistematicamente nutriti, uccisi e venduti per il consumo – il processo costituisce una forma di sfruttamento.

Bisogna però considerare che gli allevamenti di farfalle sono stati costituiti allo scopo di preservare gli ecosistemi in cui vivono le farfalle selvatiche cercando di arginare la coltivazione massiva che veniva praticata durante il periodo vittoriano e fino agli anni Sessanta e Settanta.<sup>54</sup> È stato provato che, garantendo un rifornimento alternativo regolato e legale a tutti i mercati del mondo, gli allevamenti di farfalle contribuiscono efficacemente a preservare l’ecosistema e il contenimento dell’ucci-

53 Fra gli altri, si veda J. Speart, *Winged Obsession, The Pursuit of the Most Notorious Butterfly Smuggler*, Harper Collins, New York 2012 e P. Laufer, *The Dangerous World of Butterflies: The Startling Subculture of Criminals, Collector and Conservators*, Rowman e Littlefield, Lanham, 2010

54 M. W. Hancock, *Boffin’s Bokks and Darwin’s Finches: Victorian Culture of collecting*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, p. 214

sione di farfalle selvatiche.<sup>55</sup> È dimostrato inoltre che gli allevamenti di farfalle forniscono impiego alla popolazione locale prima impiegata nel bracconaggio o che non aveva altra alternativa che venire coinvolta in attività criminali di altro tipo. Così, come risultato, le economie locali sono supportate dagli allevamenti di farfalle e allo stesso tempo vengono preservati gli ecosistemi. Questo è un punto piuttosto importante nella questione della nostra responsabilità verso gli animali e verso gli ecosistemi.<sup>56</sup>

Troppo spesso, la relazione uomo-animale come viene affrontata negli *Animal Studies* si riferisce soltanto al benessere degli animali, non considerando che il benessere umano e quello animale sono normalmente strettamente e inestricabilmente

.....  
55 M. J. Parsons, 1992

56 A questo punto alcuni si staranno chiedendo se molti visitatori a una mostra di Hirst svolgeranno ricerche sull'uso che l'artista fa delle farfalle nel suo lavoro come ho fatto io. Onestamente, la mia risposta è: no. Ma sarebbe sbagliato credere che il frequentatore medio di una galleria approfondisca tutto ciò che vede: è il motivo per cui esistono gli storici dell'arte. Per comprendere meglio il mio punto, basti pensare ai testi di Roger Fry o Clement Greenberg sul cubismo e sul collage. Il frequentatore medio di una galleria probabilmente non aveva letto quei testi e guardava al Cubismo da una prospettiva completamente diversa, probabilmente senza pensare ad alcuni aspetti del cubismo e del collage prima di provare un qualche desiderio di saperne di più. Solo a questo punto si sarebbe potuto rivolgere ai testi di Greenberg e Fry e implementare le proprie prospettive sullo stile e sul medium. Gli storici dell'arte sono importanti perché offrono teorizzazioni alternative per le opere d'arte. Come gli artisti vedono potenzialità nei materiali o nelle idee, gli storici dell'arte vedono potenzialità nelle idee e nelle opere.

te connessi. Gli interrogativi etici riguardo all'uccisione delle singole farfalle nella creazione delle opere di Hirst sono ancora importanti e pertinenti. Eppure è anche possibile rendersi conto di come la morte sistematica delle farfalle di cui vediamo le ali nel suo lavoro supporti un sistema che previene la perdita di animali e la perdita di piante, oltre a beneficiare a livello economico le realtà sociali che vivono in quell'area.

Ma è qui che incontriamo un altro problema relativo all'abbordare gli *Animal Studies* e l'arte tenendo conto dei diritti animali. Ci stiamo opponendo strenuamente alla morte dei singoli animali o alla distruzione di ecosistemi disseminati in tutto il mondo con la conseguente e implicita morte di innumerevole specie di animali e piante? Queste due preoccupazioni sono compatibili? Ovviamente, in un mondo ideale le farfalle non dovrebbero essere uccise e basta. Ma il nostro mondo è tutt'altro che ideale e ogni decisione ha un costo. A volte ho l'impressione che le argomentazioni degli *Animal Studies* tendano verso un utopismo che mina la validità della tesi originariamente proposta. In teoria, possiamo essere estremamente pronti ad adottare un pensiero postumanista, ma il mondo in cui viviamo sembra ancora parecchio lontano da un'applicazione della teoria in pratica.<sup>57</sup>

È importante chiarire che non sto sostenendo che, producendo i suoi dipinti di

.....  
57 Per una critica alla tesi di Wolfe su postumanesimo e arte si veda S. Baker, *Artist / Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 236 - 239

farfalle, Hirst stia aiutando l'ambiente – anche se, in qualche modo, lo sta facendo. La rete di rapporti che è stata svelata costituisce un'entità contro cui possiamo scagliarci, contro cui possiamo manifestare o che possiamo supportare, a seconda del nostro personale orientamento etico e della nostra agenda. Le ali di farfalla dipinte sulla tela (su cui invece i corpi degli animali sono stati applicati per intero ma resi invisibili) avrebbero provocato la stessa curiosità e la stessa volontà di ricerca? La mia risposta è no. La matericità irriducibile del corpo animale mostrato in un'opera d'arte contemporanea, nella sua trasgressiva instabilità, è tale da stimolare i sensi e provocare il bisogno di spiegare e capire lo stato attuale delle relazioni umano-animale.

Informarsi riguardo alla realizzazione delle opere e rintracciare le origini della materialità animale nell'opera ha fatto emergere problematiche attuali fondamentali per i rapporti umano-animale all'interno di un contesto ecologico. Probabilmente non per Hirst, ma questo non ci deve impedire di percorrere questa strada. L'intenzionalità dell'artista non costituisce l'unica, o la più importante lettura dell'opera. Nulla viene fissato o irrevocabilmente definito dalle parole dell'artista o del critico d'arte. Ogni interpretazione e modalità di interpretazione è diversa e ugualmente valida.

Questo approccio aggiunge qualcosa al livello semantico dell'opera d'arte? Sì, lo fa. In arte contemporanea, la materialità diventa un'importante indice nella consapevolezza che la scelta che l'artista compie preferendo un materiale a un altro

costituisce un discrimine significativo nel paradigma sintagmatico dell'opera stessa. Posta di fronte all'apertura ermeneutica delle opere d'arte contemporanea, la materialità non può essere contenuta nell'analisi della rappresentazione simbolica.<sup>58</sup>

Questo, per Elkins, è il momento in cui scrivere diventa difficile, poiché richiede allo storico dell'arte di allontanarsi dalle tradizioni consolidate della storia dell'arte. Concentrarsi sulla materialità dell'opera permette di connettere il registro della rappresentazione con le contraddizioni del mondo esterno, e questa, credo, è una delle maggiori potenzialità di un'analisi capace non solo di concentrarsi sul registro della rappresentazione, ma anche di considerare l'utilizzo dei materiali nell'opera come parte del registro della rappresentazione. Ci si potrebbe chiedere: questo approccio potrebbe dimostrarsi utile per analizzare ogni opera d'arte? La mia risposta è no. In questo contesto, la sfida è quella di sviluppare un approccio metodologico specifico per ogni opera d'arte allo scopo di incrementare ciò che potrebbe essere detto riguardo, a proposito o intorno a un'opera d'arte specifica. Insieme alla fine delle metanarrative annunciate dal postmodernismo e alla messa in discussione della preminenza della visione in epistemologia (cosa che ancora non ritengo interamente possibile) si dovrebbe anche arrivare ad abbandonare il peso che abbiamo dato fin

58 Nel primo Novecento, Duchamp aveva già introdotto una difficoltà, considerando la materialità attraverso la creazione di *ready made* in cui la materialità di una macchina proveniente dalla dimensione quotidiana permette all'oggetto di entrare nello spazio della galleria.

qui ad approcci metodologici sistematici per incontrare l'opera ogni volta su un terreno diverso. Questo è esattamente il punto in cui scrivere diventa difficile.

**Traduzione di Valentina Avanzini**

## **BIBLIOGRAFIA**

S. L. Adams, *The Methodologies of Art*, Westview Press, Boulder 1996

S. L. Adams, *The Methodologies of Art*, Second Edition, Westview Press, Boulder 2009

G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford University Press, Redwood City 2002

G. Aloï, 'On a wing and a prayer: Butterflies in contemporary art' in *The Routledge Handbook of Human Animal Studies*, Routledge, Londra e New York 2014, pp.68-83

S. Baker, *Artist | Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012

K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007

M. Baxandall, *The Limewood of Renaissance Germany*, Yale University Press, New Haven 1980

BBC, 'Fur flies over cat-killing film', BBC News, 2004, URL <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3657582.stm>

J. Bell, *Mirror of the World: A New History of Art*, Thames and Hudson, Londra e New York, 2010

R. Broglio, *Surface Encounters: Thinking With Animals and Art*, Minnesota Press, Minneapolis 2011

L. Bryant, N. Srnicek, e G. Harman (ed)

'Towards a speculative philosophy' in *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, RePress, Melbourne 2011

H. A. Church, *The Chemistry of Pints and Painting*, Seeley Company, Londra 1901

M. Craig-Martin, (2012) 'My pupil Damien Hirst: Michael Craig-Martin on the making of art's wunderkind', in *The Independent*, Friday 30th of March, URL <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/my-pupildamien-hirst-michael-craigmartin-on-the-making-of-arts-wunderkind-7600564.html>

T. de Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, University of Chicago Press, Chicago 2010

K. Deepwell, *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, Manchester University Press, Manchester 1995

A. Dumbadze, e S. Hudson, *Contemporary Art 1989 to Present*, John Wyles and Sons, Chichester 2012

S. Edwards, and P. Woods, *Art and Visual Culture 1850 - 2010 Modernity to Globalisation*, Tate, London 2013

J. Elkins, *What Painting Is*, Taylor and Francis, Abingdon 2000

J. Elkins, 'On Some Limits of Materiality in Art History, 31: *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Zurich n. 12, 2008 pp. 25-30. Special Issue S. Neuner, and J. Gelsorn, (ed) *Taktilität: Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, p.25, Enterprise Ltd

A. J. Fiamengo, *Other Selves: Animals in The Canadian Literary and Imagination*, University of Ottawa Press, Ottawa 2007

V. Finlay, *Color : A Natural History of the Palette*, Random House Publishing, 2007

M. Foucault, *This is Not a Pipe*, Universi-

- ty of California Press, Berkeley, Los Angeles e Londra 1983
- M. Foucault e N. Bourriaud, *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London 2011
- J. R. Genttens, e L. G. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopedia*, Courier Corporation, Chelmsford 2012
- C. Gigliotti, 'Leonardo's choice: the ethics of artists working with genetic technologies' in *AI and Society*, n. 20, pp.22-34, 2006
- P. Goodfellow, *Avian Architecture: How Birds Design, Engineer, and Build*, Princeton University Press, Princeton 2011
- C. Greenberg, 'Modernist Painting', in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 1960 ed. F. Frascina, and C. Harrison, Sage, London 1982
- W. M. Hancock, *Boffin's books and Darwin's finches: Victorian cultures of collecting*, University Press of Kansas, Lawrence 2007
- A. Harden, (coordinatore della sessione) 'The art history of the animal', in *Association of Art Historians, 39th Annual Conference and Bookfair*, University of Reading, Academic Session 10, 2013 URL <http://www.aah.org.uk/annual-conference/2013-conference/session10>
- G. Harman, *The Quadruple Object*, National Book Network, Lanham 2011
- A. Hauser, *The Social History of Art*, 4 vol., Routledge, Londra e New York 1999
- R. Howells, and J. Negreiros, *Visual Culture*, Polity Press, Stafford 2011
- D. A. J. Ingres, 'Notes, 1813-27', in H. Delaborde, *Ingres, Sa Vie, Ses Travaux, Sa Doctrine*, Plon, Paris 1870, pp.93-177
- M. Iversen e S. Melville, *Writing Art History: Disciplinary Departures*, University of Chicago Press, Chicago 2010
- W. Januszczak, (2003) *Enfant Terrible—Interview: Damien Hirst*, in *Waldemar TV* URL <http://www.waldemar.tv/2003/08/enfant-terrible/>
- E. Kant, *The Critique of Judgment*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1987
- M. Kemp, *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci, With a Selection of Documents Relating to His Career as an Artist*, Yale University Press, New Haven 2001
- E. Kirksey, *The Multispecies Salon*, Duke University Press, Durham 2014
- R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post - Medium Condition*, Thames and Hudson, Londra e New York 1999
- P. Laufer, *The Dangerous World of Butterflies: The Startling Subculture of Criminals, Collectors and Conservationists*, Rowman and Littlefield, Lanham 2010
- L. Lutwack, *Birds in Literature*, University Press of Florida, Gainesville 1994
- K. Marx, *A Contribution To The Critique of Political Economy*, Charles H. Kerr, Chicago 1904
- R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Faber and Faber, London 1991
- S. McHugh, 'Clever pigs, failing piggeries' in *Antennae*, n.12, Primavera 2010, pp.19-24
- M. McLuhan, *The Medium is the Message*, Penguin Books, London 1967
- N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra e New York 2013
- J. Neri, *The Insect and The Image: Visual Nature in Early Modern Europe*, University

of Minnesota Press, Minneapolis 2011

J. M. Parsons, 'The butterfly farming and trading industry in the Indo-Australian region and its role on tropical forest conservation', in *Tropical Lepidoptera*, Vol.3, supplement 1, 1992, pp.1-31

J-M. Rebate', 'Breton's post-Hegelian Modernism' in J. Swearingen, and J. Cutting-Gray, (ed) *Extreme Beauty: Aesthetics, Politics, Death*, A&C Black, Londra 2003, pp.17-28

R. Sheppard, *Modernism - Dada - Post-modernism*, Northwestern University Press, Chicago 2000

M. Stokstad e M. Cothren, *Art History vol.1 and 2*, Laurence King Publishing, Londra 2011

R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Paperbacks in Art History, 1981

G. Rose e P. D. Tolia-Kelly (ed), *Visuality/Materiality — Images, Objects and Practices*, Ashgate, Farnham 2012

R. Kuenzli, *Dada*, Phaidon Press, London 2006

N. Shukin, *Animal Capital — Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 2009

P. Singer, *Animal Liberation*, New York Review of Books, New York 1975

J. Speart, *Winged Obsession, The Pursuit of the Most Notorious Butterfly Smuggler*, Harper Collins, New York 2012

L. Trotsky, *Literature and Revolution*, Haymarket Books, Chicago 1925

USDA, *Live stock Slaughter 2013 Summary*, National Agricultural Statistics Services Winsor & Newton, 'Articles and

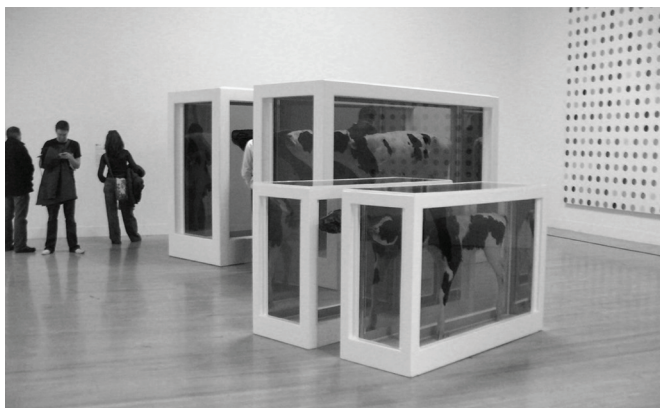
Inspiration', 2014 URL <http://www.winsor-newton.com/uk/discover/articlesand-inspiration>

C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minnesota University Press, Londra e Minneapolis (2010)



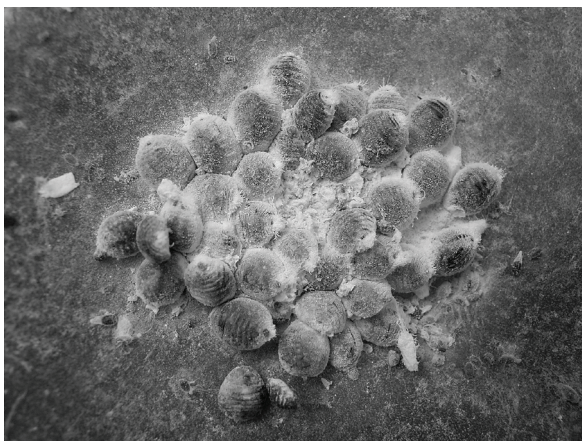


Farfalla nella camera di cova della  
crisalide, fotografia di Nedral, licen-  
za CC BY-NC-SA 2.0

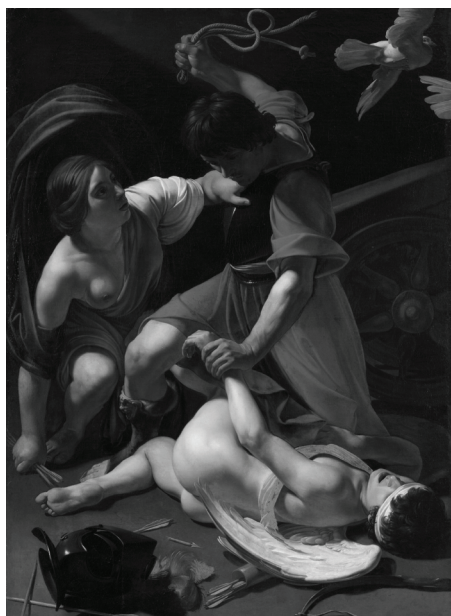


Damien Hirst, *Mother and Child Divided*, 1993, mostra alla Tate Modern in London, 2012, fotografia di Pavel1998, licenza CC BY-NC-SA 2.0.

Frank Vincentz, *Dactylopius coccus growing in Barlovento*, La Palma, Canary Islands, 2008 Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.



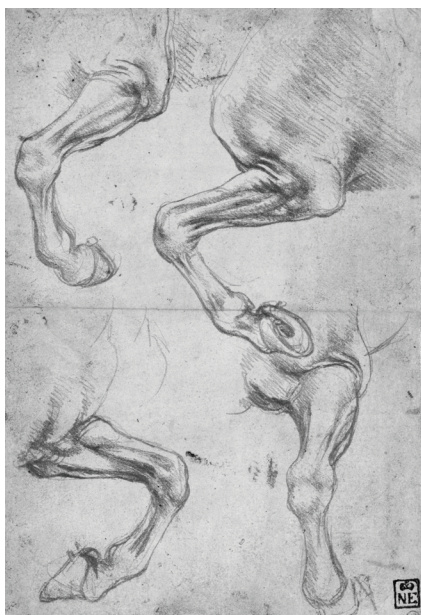
Damien Hirst, *dettaglio di un dipinto di farfalle*, fotografia di iwishmynamewasmarsha, licenza Attribution-NonCommercial 2.0 Generic (CC BY-NC 2.0)



Bartolomeo Manfredi, *Cupido castigato*, 1613, Art Institute of Chicago, CC0 Public Domain Designation



*Purpura patula*, presso Naturhistorisches Museum, Braunschweig, Germany. Fotografia di Daderot, licenza Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.



Leonardo da Vinci, *Studio di una zampa di cavallo*, 1485-1495, Pubblico dominio



Mari Sybilla Merian, 'Plate LX', *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*. Acquerello, inchiostro e grafite, 1705. Pubblico dominio



John James Audubon, 'Plate 11' of *Birds of America* depicting *Bird of Washington*. Pubblico dominio



Nido di ptilonorinchidi, Broome Bird Observatory, fotografia di Mark Wiley, licenza CC BY-NC-SA 2.0



**Atelier dell'Errore** è un laboratorio di Arti Visive progettato da Luca Santiago Mora per la Neuropsichiatria Infantile. Ha iniziato la propria attività nel 2002 per l'Ausl di Reggio Emilia.

Nel 2013 si estende il laboratorio alla Neuropsichiatria Infantile dell'ospedale di Bergamo.

Nel 2015, ospitato come work in progress all'interno della Collezione Maramotti di Reggio Emilia, nasce la prima sperimentazione di Atelier dell'Errore BIG, studio di arti visive dedicato ai ragazzini maggiorenni che dopo molti anni di lavoro con decidono di continuare la propria esperienza artistica con Atelier dell'Errore.

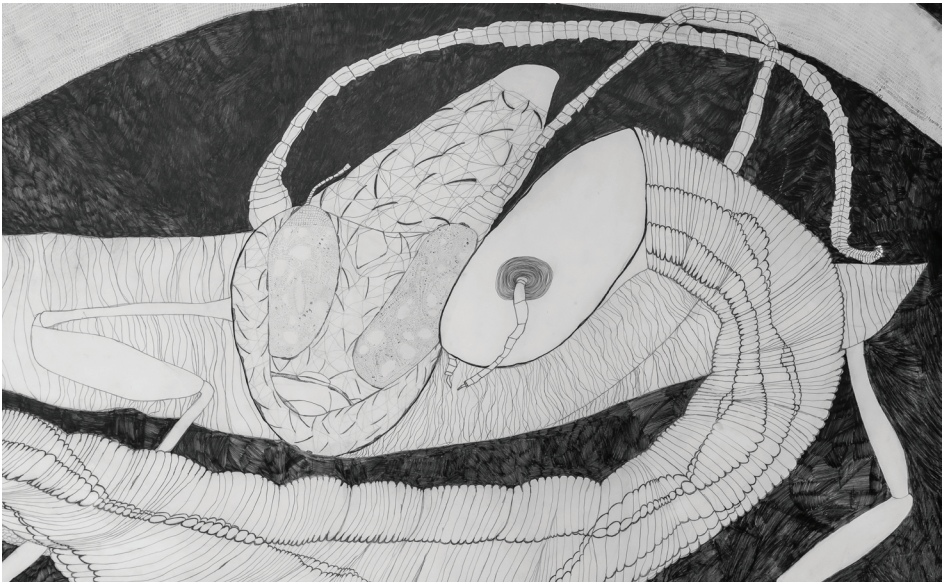
Nel 2018, dopo tre anni di sperimentazione, l'ormai riconosciuto

collettivo artistico Atelier dell'Errore BIG si costituisce come studio d'arte in forma cooperativa i cui soci lavoratori sono gli stessi ragazzini dell'atelier assunti come disegnatori professionisti.

Atelier dell'Errore si rivela così un'opera d'arte relazionale, una scultura sociale con prestigiosi riconoscimenti internazionali ed esposizioni in tutta Europa.

Dal 2017 Atelier dell'Errore si dedica anche all'attività performativa presentando il lavoro con i propri ragazzi in numerosi teatri italiani e esteri fra cui Teatro delle Albe di Ravenna, Teatro dell'Arte-Triennale Milano, Arte Sella e Fondazione Cini in collaborazione con Mario Brunello.

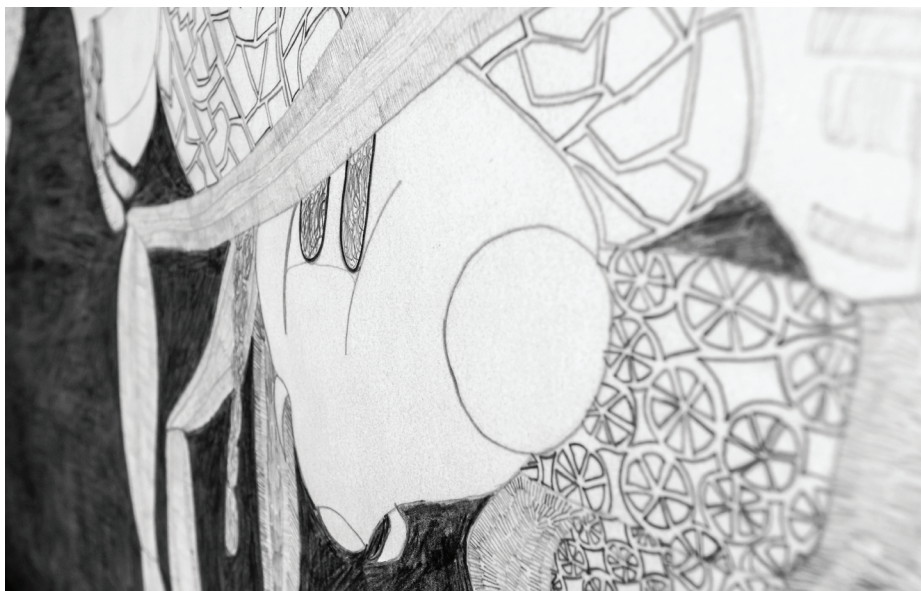






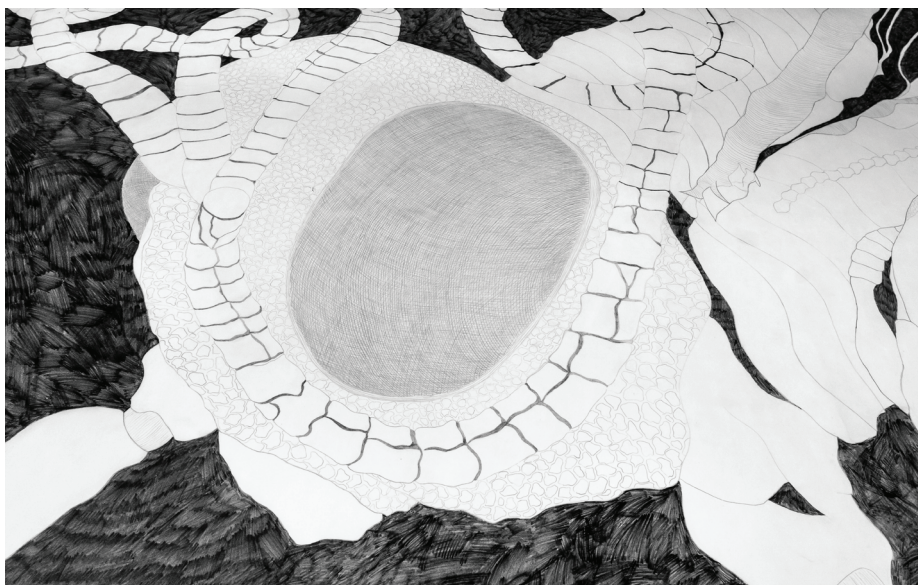


























**Numero 1 • 2014**

***Jackie D.***

a cura di Leonardo Caffo e Maurizio Ferraris

**Numero 9 • 2019**

***Ripensare l'animalità***

a cura di Nicola Zengiaro

**Numero 2 • 2014**

***Architettura e animali***

a cura di Mario Carpo e Valentina Sonzogni

**Numero 3 • 2015**

***Narrare, graffiare***

a cura di Natale Fioretto ed Emanuela Jossa

**Numero 4 • 2015**

***Cinema: animale razionale***

a cura di Silvio Alovisio ed Enrico Terzone

**Numero 5 • 2016**

***Amor, c'ha nullo amato... amar bestiale***

a cura di Domenica Bruni e Marco Ferraguti

**Numero 6 • 2016**

***Psicoanimot***

a cura di Felice Cimatti

**Numero 7 • 2017**

***Das Animal***

a cura di Daniele Balicco e Cecilia Canziani

**Numero 8 • 2018**

***A partire da Tiziano Terzani***

Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni  
con Angela Terzani

Per informazioni e abbonamenti:

[www.safaraeditore.com](http://www.safaraeditore.com)

[info@safaraeditore.com](mailto:info@safaraeditore.com)







Safarà Editore  
via Piave 26  
33170 Pordenone  
Italia

*[www.safaraeditore.com](http://www.safaraeditore.com)*

Finito di stampare in Italia nel mese di settembre 2020