

Il caso di *Jackie the Baboon*

Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies

Laura Budriesi

Alcune fotografie ingiallite della Grande guerra ritraggono un babuino in uniforme da soldato, Jackie (fig. 1).

Guardandolo ritratto in quelle vesti non sue, sapendolo abbigliato così per il volere del suo compagno umano – un fattore del Sudafrica che lo aveva cresciuto e costretto a seguirlo in guerra – si può avvertire la stessa impotenza malinconica che si prova leggendo le pagine di Pennac che raccontano del lupo grigio che, cieco da un occhio, vaga addolorato nella gabbia di uno zoo in *L'occhio del Lupo*.¹ Sotto la fotografia che gli fu scattata in uniforme si legge: *corporal Jackie*, caporale Jackie (fig. 2). Il babuino, infatti, oltre al grado, ricevette una medaglia per le ferite subite in battaglia e per il suo coraggio. La storia della cattura, della domesticazione di Jackie nella fattoria del Sudafrica e dell'antropomorfizzazione che l'hanno portato a vestire i panni di un soldato, ricordano la vicenda paradigmatica di Pietro il Rosso di Kafka, la scimmia che, per liberarsi dalla violenza dell'uomo, dovette letteralmente scimmiettarlo, recitare la parte di un uomo e raccontare l'intera sua esperienza come se fosse di fronte a una platea accademica: Pietro il Rosso si auto-antropomorfizza per sopravvivere.² Kafka utilizza il meccanismo della *macchina antropologica*, quale la intende Agamben – ovvero il meccanismo che forza tutte le altre specie ad appiattirsi sui modelli dell'umano, l'antropomorfismo – e la porta al punto limite e, così facendo, ne mostra il violento operare, ovvero l'essenza dell'antropomorfismo stesso.³

La storia vera di Jackie è stata teatralizzata dalla compagnia di Andy Brunskill & Jimmy Grimes con il titolo *Jackie the Baboon* (Surrey University - Ivy Arts Centre) nel 2016 e riproposta all'University of Surrey il 3 ottobre 2018, quando chi scrive ha potuto assistervi (fig. 5).

Lo spettacolo racconta la vicenda di Jackie da quando, cucciolo, fu trovato inerme (forse aveva perduto la mamma troppo piccolo) e fu adottato da Albert Marr nella cui fattoria in Sudafrica visse alcuni anni. Allo scoppiare del primo conflitto mondiale

¹ Daniel Pennac, *L'occhio del lupo*, Magazzini Salani, Milano 2005.

² Franz Kafka, *Una relazione per un'Accademia*, in Id., *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2017.

³ Cfr. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Sul tema rinvio anche al mio contributo: "Divenire animale. La performance come metamorfosi?", in *La passione e il metodo. Studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, AkropolisLibri, Genova 2019, pp. 150-162.



Fig. 1 Jackie e Albert Marr

Albert decise di partire – era il 1915 – con Jackie. Entrò a far parte del Terzo reggimento del Transvaal; gli ufficiali in comando decisero di arruolare anche il babuino. Del resto, stando alle cronache di guerra, Jackie non era l'unico babuino ad accompagnare l'esercito sudafricano, i primati, infatti, erano sfruttati per i loro sensi molto acuti. Lo spettacolo mette in scena momenti salienti della vita di Jackie durante il conflitto: dall'essere stato incatenato con violenza da alcuni soldati del battaglione, alla partecipazione alla battaglia di Delville Wood che costò moltissime vite a causa della geografia del luogo: si combatteva in un bosco particolarmente intricato in mezzo alla nebbia e là Jackie ebbe modo di aiutare le sentinelle durante i turni di notte. Altro focus drammaturgico riguarda una fase del conflitto combattuta in Egitto quando, il 26 febbraio 1916, Albert venne ferito.

Jackie restò accanto al compagno umano leccandogli ininterrottamente la ferita fino all'arrivo dei soccorsi, impedendogli di morire dissanguato. Successivamente, verso la fine del conflitto, nell'aprile 1918, furono feriti insieme in Belgio: la brigata si trovò sotto un violento attacco, Jackie cercò disperatamente di costruire un muro con le pietre che aveva intorno, nel vano tentativo di proteggersi.⁴ Non lo finì: improvvisamente un proiettile gli esplose vicino e una scheggia di metallo lo colpì alla gamba destra; lo stesso proiettile ferì anche l'amico inseparabile. Albert e Jackie furono medicati senza distinzioni di specie e il 5 maggio 1919 fecero ritorno insieme a Pretoria. Jackie fu premiato con una medaglia al valore e promosso caporale. Un paradosso della cultura antropocentrica. Visse soltanto un paio di anni dopo la fine della grande guerra, un incendio scoppiato nella fattoria se lo portò via, morì di paura, forse le memorie della guerra erano irrimediabilmente riaffiorate.

Animatrice del progetto, che coniuga riflessione filosofica e progetti spettacolari legati alla teoria come alla pratica degli Animal Performance Studies, è Laura Cull, filosofa della performance. Lo spettacolo è un tentativo di cogliere il punto di vista di un non-umano con i mezzi del teatro, in particolare grazie all'uso di un pupazzo animato (*puppet*), operazione che si colloca in un ambito di studi non molto frequentato in Italia, quello degli Animal Performance Studies e della Performance Philosophy. Il fermento culturale che anima questi progetti di ricerca

⁴ Cfr. la storia vera di Jackie: <<https://allthatsinteresting.com/jackie-the-baboon>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

riguarda che cosa i Critical Animal Studies possano offrire agli studi teatrali e, nello stesso tempo, come la pratica teatrale possa implementare le conoscenze degli Animal Studies; tutto ciò alla luce di una ridefinizione della rilevanza dei non umani nella cultura e nel pensiero contemporaneo.

Il campo degli Animal Studies (o Critical Animal Studies),⁵ oggi in rapida espansione, abbraccia un vasto territorio culturale, che va dalla filosofia all'attivismo, e comprende antropologia, sociologia, semiologia, storia, psicologia, storia dell'arte, teatro, cinema e studi letterari, assumendo la «questione animale» come prioritaria nella riflessione critica contemporanea. In questo ambito si sono cimentati studiosi di discipline teatrali quali Alan Read, che ha coordinato il numero monografico della rivista «Performance Research» del 2000,⁶ o Una Chaudhuri, curatrice del numero di «TDR/The Drama Review» del 2007,



Fig. 2 Jackie in uniforme.

Animals and Performance, che, nell'articolo *(De)Facing the Animals: Zooësis and performance*, pubblicato nella stessa rivista, propone che: « the term *Zooësis* to refer to the way culture makes art and meaning with the figure and the body of the animal». ⁷ Rispetto all'intersezione tra Animal Studies e Performance Studies segnalo i contributi di Laura Cull e della stessa Chaudhuri che hanno studiato le relazioni tra performance, filosofia e animali non-umani e hanno dimostrato come la filosofia e la performance possono essere trasformate dai non umani. Propongono di utilizzare un concetto di performance che non sia preconstituito (*ready-made*) e che, quindi, favorisca sperimentazioni e, soprattutto, suggerisca come la definizione di performance non sia *human centered*, ovvero ritagliata sul modello umano. La Chaudhuri evidenzia come molte questioni centrali nelle riflessioni degli Animal Studies siano condivise con i Performance Studies, come l'interesse per i concetti di *embodiment*, *presence*, *process*, *event and force* e, su questa base, propone un particolare ruolo della performance intesa come metodo di ricerca volta a trovare risposte alla questione animale, attraverso la scienza, la filosofia, ma anche attraverso la stessa pratica performativa e a esplorare modalità relazionali inedite tra

⁵ Cfr. Matthew Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, a cura di Massimo Filippi, Filippo Trasatti, Mimesis Edizioni, Milano 2012.

⁶ Cfr. Alan Read, *Editorial. On Animal*, «Performance Research», V, 2, (2000), pp. iii-iv.

⁷ Cfr. Una Chaudhuri, *(De)Facing the Animals: Zooësis and Performance*, «TDR/The Drama Review», LI, 1 (2007), pp. 8-20.



Fig. 3 Brunskill & Grimes, *Jackie The baboon* (2016-18), un momento di costruzione della marionetta

specie diverse.⁸ Entrambe le studiose propongono di bypassare la definizione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione e sottolineano che occorre concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication*.

Probabilmente non è stato sufficientemente enfatizzato come Richard Schechner, nell'elaborare la teoria della performance, abbia compiuto un passaggio radicale in questa direzione, includendo le attività dei primati nell'ampio spettro (*broad spectrum*) delle attività performative.⁹ Schechner, come è noto, definisce la performance sostanzial-

mente come comportamento comunicativo che è parte o è contiguo ad analoghi comportamenti: dalle cerimonie rituali agli incontri pubblici, è parte, cioè, di un continuum di fenomeni comunicativi. Da questo punto di vista è possibile esplorare i *punti di contatto* tra la performance e i fenomeni studiati da altre discipline: dalla psicologia, alla teoria della comunicazione, comprendendo anche l'etologia.¹⁰ Schechner infatti definisce la performance un *termine inclusivo*: «theatre is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life». ¹¹ La teoria della performance si apre quindi a una definizione non esclusivamente antropocentrica.

Al contrario, Victor Turner, fondatore, insieme a Schechner, dei Performance Studies, definisce l'essere umano come *performing animal* nel senso di *self-performing animal*: «in performance he reveals himself to himself». ¹² Laura Cull,

⁸ Cfr. Una Chaudhuri, *Of All Nonsensical Things* «Performance and Animal Life», 142, 2, pp. 520-525.

⁹ Cfr. Richard Schechner, *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*, Routledge, London-New York, 1988 [trad. it. parziale Id., *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma 1999] e Id. *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London-New York, 2006 (prima ed. 2002).

¹⁰ Rinvio a Fabrizio Deriu, *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, saggio introduttivo a Schechner, *Magnitudini della performance* cit., pp. i-xxxi.

¹¹ Schechner, *Performance Theory* cit., p. xiii.

¹² Cfr. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 81.



Fig. 4 Brunskill & Grimes, *Jackie The baboon* (2016-18)

nel contributo *From homo performans to Interspecies Collaborations*, propone un'espansione del concetto di performance che includa gli animali non umani e critica chi – seguendo Turner – definisce l'umano come l'unico in grado di eseguire performance, rinchiudendo l'ambito performativo in un contesto riduttivo a causa della esclusione completa dei non-umani dalla categoria della performance.¹³

In *Dramma, script, teatro e performance* del 1973, Schechner¹⁴ arriva a definire le teatralizzazioni umane come particolari tipi di ritualizzazioni radicate in

¹³ Laura Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015, pp. 19-36. I riferimenti della Cull sono a John Simons, *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*, Palgrave Mcmillan, Basingstoke and New York 2002; Shelly R. Scott, *The Racehorse As Protagonist: "Agency, Independence, And Improvisation"*, in S. E. McFarland, R. Heidiger (a cura di), *Animals and Agency, An Interdisciplinary Exploration*, Brill, Leiden and Boston 2009, pp. 45-66.

¹⁴ Cfr. Richard Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984, pp. 77-111. Nel saggio della Valentini, introduttivo alla raccolta, dal titolo *Professione cartografo* (pp. 11-38), l'autrice osserva che «la nozione di "performance" che Schechner adopera al di là dell'uso lessicale comune, copre pratiche diverse nello spazio oltre che nel tempo riferibile a diverse classi di spettacoli – il ciclo culturale degli Orokolo e spettacolo nò, la manifestazione sportiva e il gioco degli scimpanzé - designa semanticamente quella dilatazione dei confini del teatro come "genere" distinto e la sua progressiva indistinzione e ibridazione come pratica spettacolare e o performativa», nota 18, p. 23.

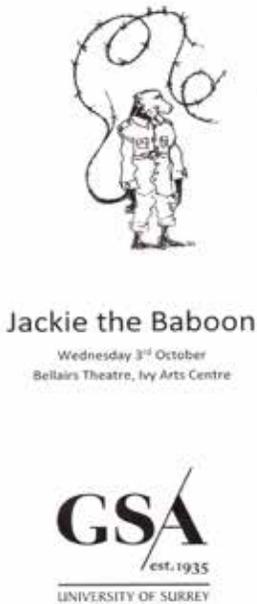


Fig. 5 Foglio di sala, 3 ottobre 2018

necessità e funzioni biologiche e, allo stesso tempo, analizza come le ritualizzazioni assumano connotati di teatralità in altre specie prendendo, come esempio, quello che definisce lo splendido studio di Jane Goodall sugli scimpanzé della foresta, oggetto del saggio *In Shadow of Man*.¹⁵ Del valore espressivo del rito parlava già l'etologia classica a cui Schechner si ispira: si veda Huxley¹⁶ che, come nota Anastasi in *Le forme etologiche delle performance*:

definirà la ritualizzazione come un riorientamento adattivo del comportamento verso funzioni espressive, prodotto dalla selezione naturale, che può essere accompagnata da processi di apprendimento. In altri termini, certi schemi motori perdono, nel corso della filogenesi, la loro specifica funzione originaria e vengono rifunzionalizzati a scopo cerimoniale e simbolico valorizzando di fatto, la comunicazione tra conspecifici.¹⁷

¹⁵ Nel 1960 Jane Goodall iniziò un progetto di ricerca sugli scimpanzé nella foresta di Gombe, in Tanzania, inviata dall'antropologo ambientalista Louis Leakey. Qui riuscì a farsi accettare nella comunità degli scimpanzé e ne divenne parte. Ne nacquero molti saggi, tra cui il celebre *In the Shadow of Man*, Houghton Mifflin, London 1971 [trad. it. *L'ombra dell'uomo*, Orme Editori, Roma 2011] in cui, dal titolo, è chiaro quanto la presenza dell'uomo costituisca una minaccia per i primati. Da allora l'attività dell'etologa ambientalista e animalista è stata inarrestabile; ricordo soltanto che nel 1986 ha pubblicato *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Belknap Press of the Harvard University Press, Boston [trad. it. *Il popolo degli scimpanzé*, Rizzoli, Milano 1991]. Nel 1977 ha fondato il *Jane Goodall Institute* (<<https://www.janegoodall.org/>>), organizzazione no profit, che lotta contro le terribili condizioni dei primati negli zoo, nei circhi e per la vivisezione.

¹⁶ Julian Huxley, *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man: Introduction*, in Huxley (a cura di), *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London, series B, Biological Sciences», 251, pp. 249-292.

¹⁷ Alessandra Anastasi, Vincenza di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Messina 2015. La prima sezione del volume (pp. 8-167), *Etologia e linguaggi della scena contemporanea*, a cura di Alessandra Anastasi, è dedicata alla concezione performativa del linguaggio e ai suoi possibili risvolti etologici. La Anastasi è autrice, oltreché della *Prefazione*, del saggio, *Le forme etologiche della performance*, pp. 50-66, la citazione è a p. 56.



Figg. 6-7 *The Handspring Puppet Company, War horse*

Anche Konrad Lorenz, nello studio sull'aggressività, pone l'accento sul valore espressivo autonomo delle ritualizzazioni, definendole comportamenti che perdono la loro funzione originaria per diventare pure cerimonie simboliche e ipotizzando che attraverso il processo di trasmissione filogenetica, in relazione a circostanze di speciale importanza (come corteggiamenti, lotte, minacce ecc.), nasca ogni volta «un istinto completamente autonomo» che per principio è indipendente.¹⁸ Secondo alcune teorie etologiche dal valore espressivo-performativo del rituale sarebbero derivati la musica, il canto e, probabilmente, anche il linguaggio umano. Alessandra Anastasi, nel contributo citato, parte dal quesito fondamentale: cosa spinge noi e le altre specie a comunicare? per individuare l'origine della questione teorica sulle origini del linguaggio nella sua *forza sensoriale e comunicativa*. Su queste basi propone alcune teorie etologiche che ipotizzano l'origine del linguaggio umano da un proto-linguaggio musicale: il canto sarebbe una componente universale utilizzata da diverse specie animali per creare e mantenere legami:

nel corso dell'evoluzione, il canto si è quindi distinto per essere una componente universale che viene utilizzata da diverse specie animali, per creare e mantenere legami parentali e sociali. Optando per la possibilità che anche gli ominidi attraverso il canto abbiano sviluppato la possibilità di mantenere legami sociali, potremmo ritenere che le prime vocalizzazioni siano state oggetto della selezione naturale che ha consentito, una volta rese disponibili le adeguate strutture periferiche e centrali, di modificare tali canti con l'aggiunta di parole.¹⁹

La stessa autrice pone domande giustamente destabilizzanti relative al dove stabilire il sottile confine che separa, nell'essere umano e nell'animale, la produzione di canti e, soprattutto, si interroga sul significato di musica. Cita Darwin di *The Descent of man* (1871) laddove di osserva che

¹⁸ Konrad Lorenz, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 59 ss.

¹⁹ Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 53.

è probabile che l'uomo primitivo o qualche progenitore di esso usasse per la prima volta la voce per produrre vere e proprie cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi i gibboni: possiamo quindi concludere in base a tante analogie che questa attitudine si deve essere particolarmente esercitata durante il corteggiamento amoroso - per esprimere emozioni come l'amore, la gelosia, il trionfo - e deve essere anche servita per sfidare i rivali. È probabile perciò che l'imitazione di grida musicali fatta con suoni articolati abbia dato origine a parole espressioni complesse e svariate emozioni.²⁰

Questi spunti etologici vogliono essere stimoli a uscire dall'ottica antropocentrica che ha caratterizzato anche gli studi sulle origini del linguaggio, si è concentrata su quello che rende unica la nostra specie, concetto che il primatologo Frans de Waal definisce «anthropodenial»: il rigetto a priori di caratteristiche comuni tra *homo sapiens* e altre specie.²¹ Rispetto alle possibili dicotomie tra gli esseri umani e altri animali la Anastasi, trattando del canto, nota:

dunque, se davvero esiste una qualche dicotomia nella produzione di canti tra uomo e animali, una possibile risposta potrebbe giungere dalle differenti pressioni adattative a cui le specie sono andate incontro.²²

Schechner, dal canto suo, osservando la danza della pioggia dei maschi scimpanzé e il “pubblico” di femmine e piccoli scrive: «le femmine con i piccoli, non appena cominciato lo spettacolo, si erano arrampicate su alcuni alberi vicino alla cima della cresta e lì si erano fermate osservando il tutto».²³ Se ne può dunque dedurre che ogni rituale ha i suoi attori, il suo palcoscenico, probabili spettatori e un vantaggio evolutivo evidente. Lo stesso autore si interroga su quello che definisce: «il valore fino ad oggi sopravvissuto delle performance» ovvero su «quale funzione svolge nello schema di comportamento degli scimpanzé e dell'uomo e forse anche di altre specie»,²⁴ riferendosi a una vasta gamma di azioni, di schemi di comportamento, non solo umani, connessi a dimensioni rituali e ludiche. Dopo la prima apertura all'etologia, Schechner ritorna sull'argomento in *Etologia e teatro*, ripartendo da Darwin che: «per primo in *L'espressione delle emozioni negli uomini e negli animali* (1872), ha proposto l'idea di una continuità di comportamento tra animali ed esseri umani».²⁵ Il teorico della performance si concentra quindi sul linguaggio del corpo per capire quanto sia geneticamente determinato e quanto sia

²⁰ Charles Darwin, *Le origini dell'uomo*, a cura di Franco Paparo, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, p.109 [ed. or. (1871), *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Penguin Classic, UK 2004].

²¹ Frans de Waal, *Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e negli altri animali*, Garzanti, Milano 2001, p. 101.

²² Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 51.

²³ Cfr. Schechner, *Dramma* cit., p. 97.

²⁴ Ivi, p. 98.

²⁵ Schechner, *Magnitudini* cit., p. 95.



Fig. 8 *The Handspring Puppet Company, War horse in Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance*

appreso e si domanda se esista anche una *rete culturale* tra uomo e altre specie: «il presupposto è che una rete inclusiva comprenda il comportamento animale quanto quello umano. C'è anche una rete culturale? In che misura gli usi e i costumi e le arti umane sono estensioni, elaborazioni e trasformazioni di culture animali?»²⁶

In questi e in altri fondamentali contributi relativi alle relazioni tra performance ed etologia²⁷ e nella sezione *Human and animal rituals* di *Performance Studies: An Introduction*²⁸, nella parte della teoria della performance che concerne il rito, compaiono significativamente i contributi di Charles Darwin, Julian Huxley, Konrad Lorenz, Edward Osborne Wilson. Schechner, in questo modo, ha inevitabilmente proposto una fondamentale anticipazione verso una potenziale direzione

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. Schechner, *Il futuro del rituale* in Id., *Magnitudini* cit., pp. 221-264, in cui, alla ricerca delle radici della ritualizzazione, costruisce un diagramma ad albero (l'albero del rituale) e, per spiegare cosa sia e come funzioni il rito, chiama in causa la dimensione etologica dell'essere umano; cfr. anche Id., *Verso una poetica della performance* in Id., *La teoria della performance* cit., pp. 112-152.

²⁸ Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, London-New York 2017.



Fig. 9 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

degli Animal Performance Studies: infatti, più oltre, dichiara che «già un'altra specie, evolvendosi, si impegna in un'attività *deliberata, cosciente, scelta*, che si può benissimo descrivere come una performance».²⁹

Tra l'altro non definisce queste performance degli scimpanzé – in una visione che sarebbe evuzionista – precorritrici delle performance degli esseri umani ma risultati di un percorso evolutivo parallelo, enfatizzando quindi che la dimensione estetica non è monopolio dell'uomo.

Anastasi si chiede:

siamo sicuri, che, al di là dei limiti ineffabili del problema di un'autocoscienza negli animali non umani, un Amleto-scimpanzé o bonobo non stia già ponendoci le domande decisive per mettere definitivamente in crisi i risultati di una riflessione antropocentrica sulla performance?³⁰

Anche secondo la lettura schechneriana i momenti performativo-estetici che accomunano l'animale-uomo e le altre specie sono forme di ritualizzazione radicate in funzioni biologiche profonde. Il rituale – quella tensione e inclinazione che rende straordinario un comportamento ordinario – è parte della nostra natura biologica ed è necessario alla nostra sopravvivenza e riproduzione.

La stessa Anastasi ripercorre le connessioni tra la nascita della musica, del canto e del linguaggio e lo sviluppo delle forme espressive all'interno dei rituali:

sia nei comportamenti ritualizzati osservabili in varie specie animali, sia nei riti umani, il canto è spesso associato ad altre forme espressive con cui esso si è co-evoluto. I canti coreografati di un uccello lira maggiore (*Menura novaehollandiae*) e le sacre danze di una tribù indigena, paradossalmente, possono presentare profonde analogie; il canto, il suono, la danza, seppur connotate culturalmente nell'essere umano rivelano un retaggio evolutivo che non può essere ignorato.³¹

Quindi, seguendo le comparazioni avviate da Schechner, come le anticipazioni

²⁹ Schechner, *Magnitudini* cit., p. 95.

³⁰ Anastasi, *Prefazione* cit., p. 9.

³¹ Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 59.



Fig. 10 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

dell'etologia classica, la studiosa propone anche esempi molto significativi di ritualità funebre, in parallelo tra società umane e specie animali. È il caso, ad esempio, del rito funebre malgascio (*Famadihana*) in cui una celebrazione festosa accompagna il disseppellimento dei morti ogni sette anni, prevedendo che esso avvenga al ritmo di una musica festosa; oppure del comportamento rituale delle ghiandaie di macchia (*Aphelocoma californica*) che vivono la morte di un loro compagno come una minaccia per l'intera comunità e quindi sospendono la ricerca del cibo volteggiando sull'area del ritrovamento del cadavere ed emettendo senza sosta uno stridio che ricorda l'esecuzione di un canto funebre. Classifica entrambe le pratiche come le «rappresentazioni collettive» di cui parlava Durkheim,³² contesti comunitari da cui nascono nuove forme conoscitive simboliche, credenze e riti, sia tra esseri umani sia tra altre specie non umane, e che consentono di produrre nuove identità individuali e collettive, citando anche il concetto di Malinovski del *contesto di situazione*: ovvero l'insieme delle circostanze interazionali e affettive in cui il comportamento ha luogo. Schechner definirebbe questi rituali come *performance efficaci*, infatti nella celebre distinzione il polo dell'efficacia e quello dell'intrattenimento (piuttosto che tra rito e teatro) non sono opposti binari, ma poli

³² Emil Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris 1912 [trad. it., *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma 2005].



Fig. 11 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

di un continuum: sottolinea che nessuna performance può essere risolta soltanto nell'efficacia né soltanto nell'intrattenimento:

una performance può definirsi in un modo o nell'altro in base a chi la esegue, in quali circostanze e per quali scopi. Lo scopo diventa il fattore determinante per decidere se una performance sia rituale o no. Se lo scopo della performance è realizzare un cambiamento, allora le altre qualità previste sotto l'egida dell'efficacia saranno realizzate e la performance sarà rituale. Qualora, invece, lo scopo della performance sia quello, prettamente ludico, di generare bellezza o far passare il tempo, allora la performance sarà indirizzata all'intrattenimento.³³

Rispetto all'ipotesi sollevata da Schechner in merito alle culture umane come elaborazione di culture animali, segnalo *Les origines animales de la culture* di Dominique Lestel, filosofo ed etologo che, oltre a prendere posizione contro l'opposizione, irriducibile per il pensiero occidentale, tra natura e cultura, mostra come i comportamenti culturali non siano propri soltanto dell'umano, ma emergano progressivamente nella storia del vivente.³⁴ La cultura non si può intendere più

³³ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, CuePress, Imola 2018, p. 156.

³⁴ Cfr. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Flammarion, Paris 2001.



Fig. 12 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

come qualcosa che fa uscire l'uomo dall'animalità, così come una scienza dell'animale non deve essere necessariamente una scienza naturale, ma anche una scienza culturale: di qui il contrasto tra la tendenza della biologia a leggere l'uomo come un animale *particolare*, e dell'antropologia che lo definisce invece un animale *speciale*; parallelamente va scardinata la convinzione ancora dominante del sapere scientifico che l'animale non-umano sia una sorta di robot perfezionato che risponde soltanto agli istinti. Per comprendere le società animali, la nozione di cultura, anzi di *culture* risulta estremamente utile all'etologia contemporanea.

Le scienze dell'animale possono trasformarsi in scienze sociali, uscendo dalle strettoie della biologia? La risposta potrebbe trovarsi, suggerisce Lestel, nel momento in cui:

les Sciences de l'animal se transforment en sciences sociales à partir du moment où l'*animal-objet* est éliminé, au profit de l'*animal-sujet* et de l'*animal-chose*, et où l'ambiguïté de cette distinction devient problématique. La phrase célèbre de Durkheim selon laquelle les faits sociaux sont des choses est fondatrice des sciences de l'homme, mais aussi des sciences de l'animal [...] de même l'animal des sciences de l'animal est une construction par laquelle le sujet animal peut devenir le sujet d'une science inédite, en l'occurrence une *zoologie culturelle*, pour les mêmes raisons qui font qu'il existe une anthropologie culturelle.³⁵

³⁵ Ivi, pp. 307-308.

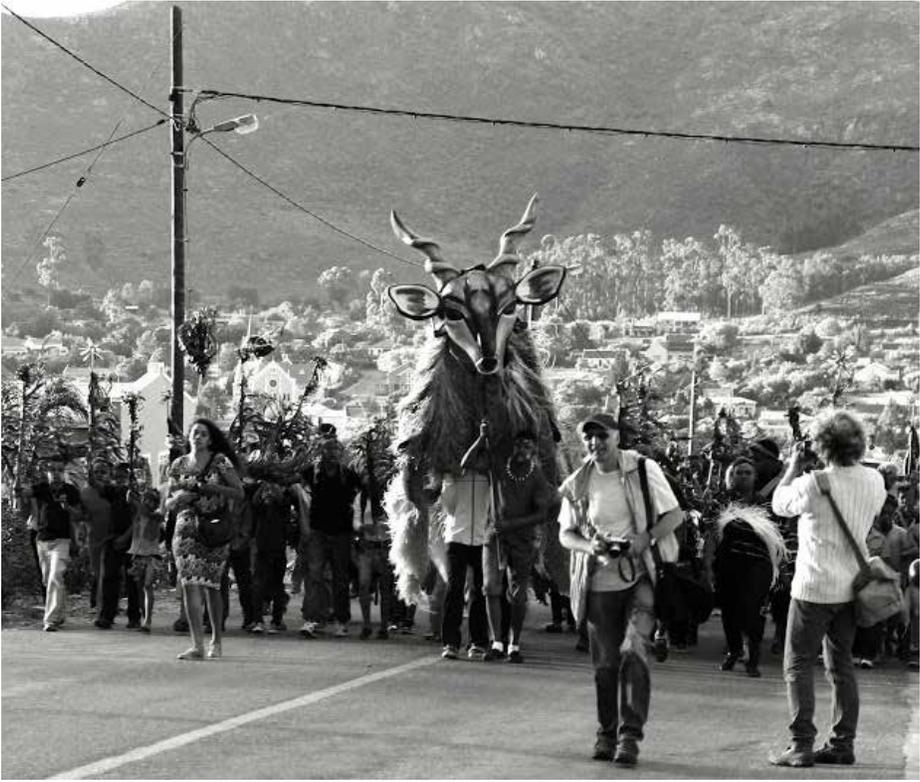


Fig. 13 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

Una parte non minoritaria dell'etologia contemporanea considera accettabile l'idea che l'animale sia un soggetto e che le scienze dell'animale possano essere autentiche scienze sociali. Il confronto tra società umane e società animali all'interno dello stesso alveo delle scienze sociali può portare a una migliore comprensione delle une come delle altre; l'uomo, come l'animale, si è evoluto nell'interfaccia tra natura e cultura:

la distinction entre l'homme et l'animal ne se superpose pas à la distinction nature/culture, comme l'a cru pendant longtemps. L'homme aussi bien que l'animal évoluent à l'interface de la nature et de la culture [...] le partage significatif, s'il existe, ne passe entre l'homme et l'animal, mais entre certains groupes d'animaux et certains autres, et qu'il existe une grande quantité de frontières significatives dont la plupart ne concernent pas l'homme.³⁶

³⁶ Ivi, p. 323.

Di fronte a quella che Lestel definisce per l'uomo la più grande crisi di identità della sua storia è necessario ripensare al tema dell'identità umana, dei rapporti tra uomo e animale e, in particolar modo, ripensare l'animale come soggetto di cultura: la possibile rivoluzione dell'etologia contemporanea.

Rispetto al tema dell'identità, Roberto Marchesini – filosofo ed etologo che spazia tra filosofia *post-human* e zooantropologia – considera l'alterità come parte della stessa identità dell'essere umano, sostenendo come la storia evolutiva della nostra specie non sia caratterizzata dall'allontanamento dall'animalità ma, al contrario, dall'interazione con diversi tipi di animalità.³⁷ Se la tradizione umanista è antropocentrica, ovvero definisce l'antropopoiesi come autarchica, la filosofia *post-human* descrive, a livello epistemologico, un antropodecentrismo in cui l'essere umano si costruisce in *congiunzione*, *contaminazione* e *ibridazione* con l'altro animale. La zooantropologia di Marchesini legge l'eterospecifico in senso *epifanico*, ossia l'altro animale annuncia una dimensione esistenziale possibile per l'uomo.³⁸ Un ulteriore elemento di fascino del pensiero di Marchesini deriva dal fatto che sarebbe proprio la passione a muovere l'uomo verso gli altri-di-specie, a indurre a un confronto immedesimativo in ambiti normalmente impermeabili all'influenza dei non-umani: la dimensione ontologica ed epistemologica:

gli slittamenti di dimensione ontogenetica, vale a dire i nuovi spazi di dimensione identitaria si traducono in nuovi obiettivi verso cui tendere e nuovi modelli da introiettare cambiano il modo in cui l'essere umano si percepisce e quindi si descrive. In questa prospettiva gli altri animali diventano i grandi interpreti logopoietici, cifra di base per le diverse forme della "creatività umana".³⁹

Marchesini mette in crisi «l'immagine eroica e autopoietica che ci ha consegnato la tradizione occidentale» e sostiene che il primo processo ibridativo sarebbe iniziato 50.000 anni fa, attraverso l'incontro con il lupo, che avrebbe modificato per sempre la storia dell'uomo. Da quell'incontro uomini e lupi si sarebbero modificati vicendevolmente dando origine a quelle che l'autore definisce «espressioni naturculturali» esito dell'incontro tra due esseri viventi da cui trasse origine una società antropica ibrida.⁴⁰

Ritornando alle esperienze teatrali, va osservato che Laura Cull, nel saggio sopra citato, critica l'apertura delle attività performative alle altre specie rivolta soltanto ai primati, come se si trattasse di una riproposizione della "macchina antropologica" di Agamben e richiama pertanto l'urgenza – sulla scorta del

³⁷ Cfr. Roberto Marchesini, *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Apeiron, Forlì 2014.

³⁸ Cfr. Roberto Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Udine 2014.

³⁹ Marchesini, *Fondamenti* cit., p.103.

⁴⁰ Ivi, p. 320.



Fig. 14-15 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

pensiero di Una Chaudhuri – di una visione della performance ancora più inclusiva:

I would suggest that we abandon those more reductive definition of performance in favour of those that affirm a more expanded view of what counts as *conscious behaviour, pretence, intention* and so forth.⁴¹

La questione principale che ne emerge riguarda la necessità di non approcciarsi agli altri animali con una predeterminata definizione di performance, al contrario è necessario lasciare il campo della performance *aperto* alla riconcettualizzazione e quindi alla mutazione continua, dovuta al nostro incontro con l'alterità di specie. Seguendo Chaudhuri e Cull, l'intersezione delle questioni critiche degli Animal Studies con la teoria della Performance – gli Animal Performance Studies – riguarda due aspetti: da un parte la chiarificazione degli oggetti di studio, ovvero quali comportamenti, attività e avvenimenti possono rientrare a pieno titolo in questo campo di studi, dall'altra, le metodologie impiegate in virtù del fatto che il particolare contesto della performance può generare nuove metodologie di ricerca:

to expand the concept of performance to include animals need not just, or not only, mean analyzing animal behaviour, activities and events (in the wild or elsewhere with or without interactions with humans) “as” performance. Rather, or additionally, the particular

⁴¹ Cull, *From Homo Prerfomans* cit., p. 24.

value of performance might lie in its capacity to produce new research methods to those already established in Animal Studies.⁴²

L'enfasi è sulla performance come processo *lived* (vivente) e *embodied* (incarnato) che permette di entrare in contatto con altre specie: *animalizzare la performance* diviene un metodo di ricerca in grado di produrre una contro-conoscenza rispetto al discorso scientifico dominante sugli altri animali.⁴³

Una Chaudhuri sostiene che la dimensione dell'*embodiment* – la pratica della performance e la conoscenza incarnata che ne deriva – può superare le barriere che il linguaggio verbale innalza nell'incontro tra specie:

if language is indeed a barrier [to understanding between the species], then the quest for a deeper, richer mode of understanding the animality we share with non humans might logically lead one of the embodied art of performance.⁴⁴

Cary Wolfe, autrice dell'antologia interdisciplinare *Zoontologies*,⁴⁵ come tiene a sottolineare in più luoghi Laura Cull, ritiene che non sia sufficiente la scelta dei temi per superare una visione limitatamente antropocentrica, ma che sia dirimente il *come* ci accostiamo a questi studi e, in questo senso, la via performativa può essere un modo per rimettere in discussione il ruolo del ricercatore (umano), ovvero non più colui che analizza gli animali da una posizione separata e superiore, ma colui che è implicato nel processo performativo stesso:

but who uses performance as a lived, embodied process of coming into contact with the ways in which animals communicate and perform beyond reductive, anthropocentric definitions of those terms, in ways that expose the instability of any claims of human exceptionalism.⁴⁶

Ritornando al progetto in esame, *Jackie the Baboon*, realizzato dalla compagnia di Brunskill & Grimes, ospite della Guildford School of Acting (GSA) tra il 2016 e il 2018, va sottolineato che gli interrogativi che hanno dato vita alla ricerca dell'Università del Surrey hanno avuto come focus l'esplorazione di un inconoscibile, di un mistero, che è il punto di vista di un non-umano.

Quali mezzi teatrali e performativi impiegare per tentarne un avvicinamento? Come impostare un progetto di ricerca che non riproponga una relazione di potere rispetto al corpo (o all'idea) di un non-umano, come superare la mimesi in quanto

⁴² Ivi, p. 25.

⁴³ Fra i numerosi contributi dell'autore rispetto a questo tema segnalo: Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Ombre Corte, Verona 2016.

⁴⁴ Chaudhuri, *Of All Nonsensical* cit., p. 521.

⁴⁵ Cary Wolfe, *Zoontologies. The question of the Animal*, University of Minnesota Press 2003.

⁴⁶ La citazione di Cary Wolfe è desunta dall'articolo di Laura Cull, *From Homo Performans* cit., pp. 34 ss.

impersonificazione acritica di un ruolo animale da parte di un attore umano, ovvero come far sì che la performance di un ruolo animale non perpetui le norme culturali e sociali, in particolare non perpetui quello che i Critical Animal Studies definiscono specismo, ovvero la discriminazione basata sulla specie?

Brunskill & Grimes come cammino verso il punto di vista di un non-umano hanno scelto la strada del teatro di figura, forse per via dell'*innocenza* connaturata alle marionette e ai pupazzi animati, al loro essere senza storia. Nella storia del teatro, però, la marionetta o il pupazzo non sono mai stati strumenti neutri, tutt'altro, ciò ancor più quando la scelta, come in questo caso, è ricaduta su una figura mista, a metà tra l'umano il non-umano, capace di interrogarci nel profondo attraverso l'altalena inquieta tra identità e alterità, somiglianza e differenza.

La collaborazione tra i due artisti è nata nei tre anni in cui sono stati associati al progetto *War Horse* della compagnia sudafricana *The Handspring Puppet Company*,⁴⁷ fondata nel 1981 da Drian Kohler e Basil Jones. Questa realtà produttiva e artistica è formata da attori in carne e ossa e da pupazzi, anche di grandi dimensioni, come nel caso stupefacente di Joey, il cavallo protagonista del romanzo ricco di sensibilità animalista *War Horse* di Michael Morpurgo del 1982, nonché dell'omonimo un film di Spielberg del 2011.⁴⁸ In occasione dello spettacolo teatrale, ambientato durante la prima guerra mondiale - in cui cavallo e compagno umano sono impegnati a combattere dopo essere stati tristemente divisi - fu creato un cavallo a grandezza naturale con i fianchi, la pelle e i tendini costruiti in acciaio e cavi (figg. 6-7-8). Il cavallo Joy, sul finire del primo conflitto mondiale, dopo essere stato fatto prigioniero dai nazisti è sul punto di essere abbato e venduto come carne da macello, perché ferito, ma viene miracolosamente salvato dal compagno Albert, anch'egli gravemente ferito.⁴⁹

La ricerca sulla marionetta, sia per *The Handspring Puppet Company* sia per Brunskill & Grimes, procede di pari passo con una riflessione etologica e filosofica che contempla il mettere in discussione le *narrazioni* storiche ufficiali. Un esempio fra tutti: il ruolo e il sacrificio misconosciuto dei non-umani nel primo conflitto mondiale attraverso le figure del cavallo Joey e del babbuino Jackie. Momento simbolico del percorso di ricerca esistenziale e artistica della compagnia sudafricana *The Handspring Puppet Company* è rappresentato da *Barrydale Day*

⁴⁷ <<http://www.handspringpuppet.co.za>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁴⁸ Michael Morpurgo, *War Horse*, Rizzoli, Milano, 2012; Steven Spielberg, *War Horse*, DreamWorks Pictures 2011.

⁴⁹ La vicenda letteraria del romanzo di Morpurgo non si discosta molto dalla storia del vero *War Horse*: un coraggioso cavallo inglese nato sull'isola di Wight chiamato Warrior, che fu portato in battaglia per la prima volta nel 1914 sul Fronte Occidentale. Dopo il suo ritorno nell'isola alla fine della guerra, nel 1918, Warrior diventò un eroe locale. Era montato dal giovane Jim Jolliffe, che lo aveva conosciuto sin da puledro. Si veda: <<https://www.cavallomagazine.it/notizie/gb-un-sentiero-sull-isola-di-wight-per-ricordare-il-vero-war-horse-1.815436>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

of *Reconciliation Parade and Performance*, corteo performativo organizzato ogni anno nella cittadina dell'entroterra sudafricano, nella regione del Karoo, nel mese di dicembre, in occasione della giornata della riconciliazione (figg 9-15). Dal 2010 la compagnia di fama internazionale ha partecipato all'organizzazione della parata in collaborazione con l'organizzazione non governativa Net Vir Pret e con il Center for Humanities Research,⁵⁰ che prevede momenti pedagogico-laboratoriali rivolti in particolar modo all'*empowerment* dell'infanzia. Protagonisti i giganteschi pupazzi zoomorfi che ogni anno connettono in maniera significativa l'esplorazione del significato della riconciliazione con un universo simbolico e valoriale connesso al non-umano. Nel 2016, ad esempio, la parata era dedicata all'elefante, all'indagine sulle connessioni ancestrali con questi animali, all'universo valoriale degli antichi abitanti della savana, alla fragilità degli ecosistemi che condividiamo:

The 2016 performance entitled *Olifantland* is inspired by Lawrence Anthony's novel *Elephant Whisperer*, a story about re-connecting to these powerful, hugely intelligent creatures. Through it, we explore our ancestral connections to elephants and our own potential to tap into their highly developed emotional landscapes and sense of community and family. Through *Olifantland*, we also explore difficult narratives of land, heritage and history by asking pertinent questions about the deeper meanings of reconciliation. The story is especially timely given that science is only now bringing to light the almost magical capabilities of elephants to communicate between each other via subsonic frequencies over vast distances. They also contribute substantially to the health and growth of eco-systems and delineate the significance of the ancient migration routes across Africa over millennia. *Olifantland* will provoke as much as it will inspire.⁵¹

Ritornando al progetto *Jackie The baboon* (figg. 3 e 4) della compagnia di Brunskill & Grimes,⁵² occorre evidenziare come l'esperimento della creazione e dell'animazione del pupazzo di Jackie derivi da un lungo percorso di sperimentazione e complessificazione del meccanismo dei differenti pupazzi, rigorosamente di animali non-umani protagonisti degli spettacoli di teatro di figura della compagnia stessa. Questo ha permesso agli attori di concentrarsi su quello che definiscono un «visual language of storytelling»⁵³ riferito, cioè, al movimento piuttosto che a un universo di parola, alle vie attraverso cui esprimere un personaggio non-umano,

⁵⁰ Il centro di ricerca è parte dell'University of Western Cape: <<http://www.chrflagship.uwc.ac.za/events/barrydale-annual-parade-and-performance>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵¹ <<http://www.handspringpuppet.co.za/tour-calendar/olifantland>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵² Cfr. il sito della compagnia: <<https://www.brunskillandgrimes.com/#/gipfel>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵³ Laura Cull ha intervistato Andy Brunskill e Jimmy Grimes rispetto al percorso artistico e filosofico che li ha condotti alla creazione del progetto, *An Interview with Brunskill and Grimes* in "Puppet notebook", *The state of the art*, 28, summer 2018, British Unima, p. 10.

su come rendere la sua interiorità senza l'uso della parola, escludendo naturalismo, psicologismi e antropomorfizzazione, traendo ispirazione dalla vita reale e dai suoni prodotti dalle diverse specie che il duo artistico porta in scena:

I'm more interested in visual storytelling and expression of thought or emotion through movement. Words are of less interest to me, and animals don't require them. It frees me up to entirely focus on expressing that character's story and internal experience through the movement and sounds of it's species, drawing inspiration from real life and finding a way to make it work on stage in different contexts.⁵⁴

Il personaggio senza parola di Jackie è costruito attraverso una drammaturgia sonora che vuole riprodurre i versi del babbuino come, ad esempio, il suo fiutare; il suo essere estremamente reale senza essere realistico veicola una presenza e tematizza la relazione con l'alterità.

Il pupazzo diviene partner a tutti gli effetti dei manovratori, con cui è stabilita una relazione paritaria, i manovratori sono performer che non divengono trasparenti per animarlo. In questo senso sono vicini agli esperimenti con marionette del teatro contemporaneo, a quella che Allegri definisce «l'ultima magia della marionetta: abdicare in parte al proprio ruolo di protagonista assoluta e uscire dal proprio mondo misterioso (e un po' inquietante), per entrare insieme al suo partner, semplicemente nel teatro».⁵⁵

Come per il progetto *War Horse* – importante tirocinio del duo artistico – esiste nel rapporto con i pupazzi zoomorfi una riflessione sul *divenire animale*, così come postulato da Deleuze e Guattari,⁵⁶ sulle ibridazioni identitarie, sullo sconfinamento verso l'altro da sé, sul *fare-corpo* con l'animale; un percorso che, del resto, da sempre, la marionetta ha posto in essere, a cavallo tra immaginazione ludica e fascinazione inquieta del doppio; alla marionetta o al pupazzo animato è connaturata un'energia metaforica che non cessa di porre domande e, in questo frangente, di indurre riflessioni. Il pupazzo di Jackie è privo del senso d'inquietudine, del disagio, del mistero che accompagna le marionette novecentesche da Maeterlinck a Kantor.⁵⁷

Il processo di costruzione della figura di Jackie (il duo collabora con disegnatori

⁵⁴ Laura Cull, *An Interview* cit., p.10.

⁵⁵ Luigi Allegri, "L'idea di marionetta", in *Il modo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Carocci, Roma 2012, p. 23.

⁵⁶ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelveccchi, Roma 2002. Su questo tema rimando anche al mio "Divenire animale" cit.

⁵⁷ Il mito novecentesco della marionetta come attore puro, come grado zero dell'attore, si rifaceva alla marionetta come simbolo di essenzialità e all'assenza di interferenze psicologiche: da Maeterlinck che aspirava ad un teatro di androidi, ad Alfred Jarry con l'idea di maschera-corpo, al manifesto di Gordon Craig *L'attore e la supermarionetta* (1908). Sarà anche simbolo del teatro dell'avvenire progettato dalle Avanguardie storiche, mentre nella seconda metà del novecento si ricorra a un immaginario della

e artisti) e il processo di animazione attraverso la strutturazione del movimento in scena crea quella che definirei *drammaturgia di corpi diffusi*: «senza alcuna gerarchia tra organico e inorganico, fra reale e virtuale dove il performer si pone in relazione con l’oggetto scenico e sul suo stesso piano». ⁵⁸ Ho preso a prestito una definizione nata in contesto analitico in cui erano le tecnologie digitali a tematizzare la relazione con l’*alterità*; in questo caso, però, a scomporre l’unitarietà della scena teatrale e dell’organismo attoriale è la dialettica tra la corporeità reale dei performer e la materialità della marionetta che impronta la scrittura scenica nello stesso tempo in cui programmaticamente denuncia e supera la reificazione dell’animale non umano. Il “corpo collettivo” che si crea dall’estensione dei movimenti dei performer – sono tre a metterla in vita – agli arti meccanici e alla motilità del cranio del babbuino rinegozia la distinzione gerarchizzante tra Uomo e Animale. I tre performer (su sei) che permettono i movimenti del pupazzo si alternano in questo ruolo repentinamente nel corso della rappresentazione e disegnano il movimento di una scena astratta e tangibile in cui la variazione è il principio ordinatore dei corpi, reali come meccanici. Rispetto al problema drammaturgico di come rendere conto al pubblico dei tre performer che vicendevolmente animano il pupazzo di Jackie e lo muovono da dietro ⁵⁹ e, di fatto, interferiscono nello spazio in cui il pupazzo si muove, la scelta registica è stata quella di rendere la figure dei personaggi scenici, a eccezione di Albert, il compagno umano di Jackie – che in certi momenti diviene egli stesso manovratore – quasi trasparenti, neutri, soltanto agganci drammaturgici al procedere della vicenda di Jackie, unico vero protagonista della pièce. Preferisco utilizzare il termine performer rispetto quello di attore perché in uno spettacolo di questo tipo siamo di fronte a degli attanti, a dei *doers* ⁶⁰ di una scena centrata sull’azione, sul fare, o meglio, sul far fare, in questo caso a Jackie, a un non-umano, facendo sì che si possa rendere esplicito il suo universo cinetico-gestuale e sonoro.

Il rapporto tra animatori e figura è sostanzialmente compenetrato in questa *drammaturgia di corpi diffusi* e, come si riscontra nelle tendenze più significative del teatro contemporaneo di figura e anche del teatro d’oggetti, piuttosto che essere tramite di una antropomorfizzazione questi pupazzi scrivono una scena antropodecentrata.

marionetta da Ariane Mnouchkine a Peter Brook, a Robert Wilson, fino a Tadeuz Kantor con i fantocci cadaverici del “teatro della morte”.

⁵⁸ Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni 2015, p. 131.

⁵⁹ Si veda Luigi Angelini «*Le tecniche del teatro di figura*» in *Il mondo delle figure* cit., pp. 35-36 in cui viene individuato nell’arte del *banraku* giapponese (messa a punto nella sua forma classica a partire dal XVII sec.) l’archetipo di ogni tipo di manovra da dietro la figura; nel *banraku*, del resto, viene dato per scontato che gli animatori sono presenti ma il mondo visibile è solo quello delle figure.

⁶⁰ Si veda Marco De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, pp. 48-49, Bulzoni, Roma 2013 in cui si fa riferimento alla terminologia utilizzata da Grotowski, partendo dalla celebre conferenza del 1987 dal titolo *Performer*.

Il pupazzo non è uno strumento neutro, ma risponde una precisa scelta drammaturgica della compagnia volta a rendere alcuni momenti della storia della guerra, contaminando le narrazioni ufficiali con quelle di *reietti*. La storia di Jackie è *vera* e questo fa sì che, con maggior forza, possa illuminare dati *sommersi* della storia ufficiale, la reale portata del coinvolgimento dei non umani nel conflitto mondiale. Fu, la prima guerra mondiale, una guerra di massa vissuta da milioni di esseri viventi, uomini e altri animali come emerge, una tra le fonti più significative, dal documentario di Folco Quilici *Animali nella grande guerra* e dal saggio di Lucio Fabi *Guerra bestiale. Uomini e animali nella grande guerra*.⁶¹ Anche dalla diaristica edita e inedita e dai filmati d'epoca è messa in luce la fragilità dell'esercito non-umano, la cui vita non aveva alcun valore, e riaffiorano anche gli intensi rapporti affettivi che si creavano, in particolar modo tra i cani, spesso abbandonati durante i bombardamenti e adottati dagli stessi soldati.

La forza politica, contro-culturale di opere come *Jackie the Baboon* ricorda, anche per via dei mezzi teatrali impiegati, il teatro di figura di uno dei gruppi più importanti di teatro politico americano degli anni Sessanta, il Bread and Puppet Theatre con il suo environment animato da pupazzi di ogni tipo e dimensione capaci di rendere incantesimo e contromagia, ovvero la favola, l'illusione e contemporaneamente il disincanto critico e lo straniamento.⁶²

L'aver proposto questo caso di studio è una scelta in linea con gli obiettivi degli Animal Studies che intendono contaminare le narrazioni ufficiali con storie *altre* per porre le questioni concernenti gli *altri animali* al centro della ricerca critica e contribuire a quella che Derrida definisce la questione filosofica centrale del XXI secolo, ovvero la questione animale.⁶³ Matthew Calarco in *Zoografie* si chiede se «sappiamo davvero pensare gli animali»⁶⁴, se esista cioè una riflessione filosofica o scientifica capace di rendere conto della lussureggiante molteplicità delle forme di vita degli esseri che noi chiamiamo “Animali”. La via alla decostruzione di questo plurale collettivo è stata aperta da Jacques Derrida come critica all'essentialismo

⁶¹ Folco Quilici, *Animali nella grande guerra*, 2015 e Id. *Umili eroi Storia degli animali nella Grande guerra*, Mondadori, Milano 2016; Lucio Fabi, *Guerra bestiale. Uomini e animali nella grande guerra*, Persico Europe, Costa Sant'Abramo (CR) 2004. I fotogrammi recuperati dai filmati di guerra nei quali gli animali non erano mai (o quasi mai) volutamente ripresi, ne testimoniano comunque la tragica quotidianità, il deperimento in trincea. Sono testimoniate le lunghe scalate sulle montagne innevate degli asini e dei cavalli degli alpini, le imprese dei cani, che si muovono tra spari e rumori assordanti, addestrati a infilarsi in pericolosi anfratti, il traino dei cannoni o il trasporto di vettovaglie affidati a bovini destinati a trasformarsi in cibo. I piccioni viaggiatori, usati per recare messaggi erano facili bersagli del fuoco nemico. Soltanto gli equini impiegati in guerra sono valutati intorno agli 11 milioni, 100.000 i cani, 200.000 i piccioni viaggiatori.

⁶² Si veda Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000, pp.141 e ss.

⁶³ Cfr. Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, *passim*.

⁶⁴ Calarco, *Zoografie* cit. p.11.

che, nella tradizione filosofica dominante, ha voluto rendere omogeneo ciò che invece è caratterizzato da una radicale eterogeneità. La scienza e la filosofia da sole non sono in grado di offrire una descrizione esauriente dell'animalità, sia per la loro origine antropocentrica sia perché - sostiene ancora Calarco - non sono in grado di realizzare quella rivoluzione linguistica e concettuale necessaria a comprendere appieno ciò che ruota intorno alla vita animale: «è indubbio, per quanto riguarda gli animali, che dobbiamo rivolgerci a un pensiero inedito, che abbiamo bisogno di nuovi linguaggi, di nuove opere d'arte, di nuove storie e perfino di nuove scienze e di nuove filosofie». ⁶⁵

Abbiamo notato come l'intersezione tra Animal e Performance Studies risulti fruttuosa perché si tratta di un ambito interdisciplinare e perché la natura stessa di questi studi pone in discussione la definizione riduttiva, quindi antropocentrica, di linguaggio: la performance qui proposta opera come comunicazione e conoscenza incarnata.

Jackie è un umile eroe che nulla aveva a che vedere con le nostre guerre: rivendichiamo per lui e per gli altri che verranno il diritto all'innocenza.

⁶⁵ *Ibid.*