Laura Budriesi

Il contributo di Una Chaudhuri e Laura Cull

Verso una animalizzazione degli studi teatrali

Premessa a mo' di dedica

Jill Phipps è morta sotto le ruote di un camion che trasportava vitelli. La polizia non aveva fermato il convoglio degli animali destinati al macello. Il conducente non fu incriminato. Era il 1995.

Jill Robinson, visitando una "fattoria della bile d'orso" in Cina, incontrò un orso imprigionato in quegli allevamenti dell'orrore dove la bile viene ancora oggi estratta mentre l'orso è ancora vivo. Nel 1998 Robinson ha fondato l'associazione *Animals Asia* con lo scopo di liberarli; ne sono stati salvati circa 700 e ora vivono in centri di recupero in Cina e in Vietnam.

Dian Fossey fu uccisa nella sua capanna, in Ruanda, molto probabilmente dagli stessi bracconieri a cui tentava disperatamente di sottrarre le ultime vite degli amati gorilla di montagna. Nessuno è stato incriminato. Era il 1985.

Jo-Anne McArthur ha fotografato le estreme condizioni dello sfruttamento animale in molta parte del mondo, e ha anche dedicato un progetto alle donne attiviste[1].

Le sorelle Aph e Syl Ko, blogger e scrittrici[2], sono impegnate nella lotta antirazzista e antispecista, soprattutto a renderne evidente il nesso.

Non si intende sottovalutare le lotte della componente maschile del movimento animalista, una su tutte quella di Barry Horne, attivista che morì in carcere stremato dagli scioperi della fame. Dopo molte liberazioni di animali, nel 1996 venne arrestato e condannato a 18 anni di carcere, una sentenza politica che mirava a indebolire il movimento di liberazione formatosi in Gran Bretagna e non solo. Il 5

[1] https://unboundproject.org; https://weanimalsmedia.org (ultima consultazione: 11 aprile 2023).

[2] A. Ko e S. Ko, *Afro-ismo. Cultura pop e femminismo nero*, a cura di Feminoska, Milano, VandA, 2020.

novembre 2001 Barry Horne morì dopo 15 giorni di un nuovo digiuno di protesta; vista, reni e fegato erano ormai irrimediabilmente compromessi. Aveva 49 anni.

Tra ecofemminismo e Critical Animal Studies

L'ecovegfemminismo di Carol J. Adams[3], le teorie di Donna Haraway sul divenire-con le specie-compagne[4] – come molti concetti operativi nati nell'alveo della teoria femminista radicale che include gli animali, oltre i dualismi disgiuntivi e gerarchizzanti uomo/animale, natura/cultura[5] – si sono intersecati negli ultimi anni col campo di studi (e di pratiche) che è stato definito Critical Animal Studies (CAS)[6], interdisciplinare e, soprattutto, indisciplinato. Rispetto agli Animal Studies, i Critical Animal Studies sono parte dell'*animal turn* del pensiero contemporaneo, non soltanto perché non si riferiscono agli animali come a un argomento di ricerca fra i tanti, ma in quanto si posizionano, accanto all'attivismo militante, all'interno del dialogo fra pratiche e teorie, al fine che di questi studi possano beneficiare anche i non umani, considerati alleati nella lotta di liberazione e non soggetti passivi[7].

I saperi di cui si nutre questo contributo hanno avuto una lunga gestazione sul campo, nelle lotte più che ventennali per i diritti animali a cui chi scrive ha preso parte, considerando la sua come "partecipazione osservante" alle lotte antispeciste[8]. Nell'organizzare le giornate di studio che hanno preceduto queste riflessioni i

[3] C.J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne*, Milano, VandA, 2020 (ed. or. *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 1990); Id., *Neither Man nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, New York, Continuum, 1995; C.J. Adams e J. Donovan (a cura di), *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham, Duke University Press, 1995.

[4] D. Haraway, *Il Manifesto delle specie compagne. Cani, Persone e altri partner*, trad. it. M. Martelli, Roma, Contrasto, 2023 (ed. or. *The Companion Specie Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003); Ead., *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

[5] Il termine ecofemminismo è stato coniato da F. d'Eaubonne nel 1974 (si veda il suo *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1974), ma già dagli anni Sessanta era attivo un movimento che si proponeva di indagare le connessioni tra sessismo e altre espressioni del dominio umano, come l'abuso delle risorse naturali e degli animali. All'interno della terza ondata del femminismo, che comprende la questione ambientale, della quale le autrici di riferimento sono K.J. Warren, C. Merchant, C.V. Plumwood, C. Diamond, si situa un'ulteriore specificazione che prende come riferimento principale l'abuso sugli animali, come hanno fatto C.J. Adams e G. Gaard.

[6] F. Timeto, *La classe zero: introdurre i Critical Animal Studies attraverso quello che non sono*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», 44, 2021, pp. 35-45; S. Best, *L'ascesa e la caduta dei Critical Animal Studies*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», 2007, pp. 1-51.

[7] Cfr. S. Colling, *Animali in rivolta. Confini, resistenza e solidarietà animale*, a cura di Feminoska e M. Reggio, Milano-Udine, Mimesis Eterotropie, 2017.

[8] L. Budriesi, *The Performative Dimension of Anti-Speciesism' Activism: Essere Animali and Anonymous for the Voiceless*, in «EASTAP Journal», 2022, n. 4 (*Activism and Spectatorship*), pp. 70-112, https://journal.eastap.com/eastap-issue-4/ (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

redattori della rivista hanno domandato agli autori quale fosse il loro *posizionamento*: chi scrive vorrebbe collocarsi entro la galassia dei CAS perché condivide il tentativo di fare ricerca su e accanto all'attivismo, nell'intento di mettere in comunicazione, anche in Italia, i Critical Animal Studies con il teatro e la performance.

Il dialogo tra lo spettacolo dal vivo e i CAS è stato aperto con grande slancio da due studiose: Una Chaudhuri negli USA e Laura Cull in Inghilterra, poi in Olanda. Transitando attraverso concettualizzazioni, riletture, alleanze con artisti-attivisti, si considera qui il loro contributo agli studi teatrali. In Italia, al momento, questo confronto non è rappresentato[9].

Preliminarmente si fornirà un breve excursus su alcuni concetti migrati dall'attivismo femminista a quello antispecista perché essi nutrono le riflessioni delle due studiose e mostrano con chiarezza l'intreccio tra Women Studies, Gender Studies e Critical Animal Studies.

Concetti operativi prodotti dal pensiero femminista sono stati applicati, una volta riformulati, nell'ambito dei Critical Animal Studies perché il pensiero femminista come i Critical Animal Studies convergono nel mettere in risalto come privilegi e oppressioni si rafforzino vicendevolmente e come la categoria di specie sia strumentale al consolidamento di svariati assi di discriminazione quali la razza, il sesso, il genere e quindi la specie.

Dalla *Feminist Standpoint Theory* alla teoria del punto di vista animale

La teoria del "punto di vista animale"[10] può essere considerata estensione della *Feminist Standpoint Theory* secondo la quale una persona o un gruppo oppresso possono acquisire una visione precisa della natura della realtà sociale che risulta offuscata e irraggiungibile dalla posizione viziata dell'oppressore. La teoria del "punto di vista animale" considera il ruolo fondamentale che i non umani rivestono nel dare sostanza al mondo naturale e forma a quello umano nell'ambito di relazioni co-evolutive; essi hanno rappresentato da sempre una forza fondamentale nel determinare la psicologia, la vita sociale e la storia umana; parallelamente il dominio degli animali umani su quelli non umani è alla base del dominio su altri umani e sul mondo naturale. La teoria del "punto di vista animale" – come estensione della *Feminist Standpoint Theory* – può essere utile punto di partenza per l'analisi delle performance interspecie nella storia dello spettacolo dal vivo: l'inten-

[9] Rinvio al tentativo di aprire in Italia questo campo di studi attraverso il coinvolgimento di studiosi di varie discipline in dialogo con gli studi teatrali di L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, https://books.openedition.org/aaccademia/12265?lang=it (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

[10] S. Best, *Il punto di vista animale*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», VII, 2016, n. 25 (*Territori delle pratiche*), pp. 30-48. Si tratta del primo capitolo del suo *Animal Liberation and Moral Progress. The Struggle for Human Evolution*, Kahnam, Rowman & Littlefield, 2013.

to è restituire ai performer non umani il rilievo che hanno avuto nella storia del teatro e della performance.

Il concetto di referente assente tra teoria femminista e antispecista

Scrofa, cagna, gallina... L'illuminante concetto di "referente assente" di Carol J. Adams mette in evidenza quali sono i corpi che rendono possibile il processo di asservimento e animalizzazione: se qualcun* viene trattat* come una bestia o come "carne da macello" questo accade perché esistono corpi che rendono possibili tali espressioni (e comportamenti), perché essi vengono davvero macellati.

Nonostante la violenza sessuale e il mangiare carne paiano essere forme distinte di violenza, Adams sostiene che «le immagini culturali e gli atti di violenza sessuale reali si basano spesso sulla conoscenza di come gli animali vengono macellati e consumati»[11].

L'autrice collega la misoginia culturale occidentale con la sua ossessione per il consumo di carne e sottolinea espressioni quali: "macellazione delle donne"[12] o, sull'altro versante, "stupro degli animali"[13]. In entrambe le espressioni è presente quello che definisce "referente assente". Quando si fa riferimento alla "macellazione delle donne", gli animali (macellati) sono i referenti assenti; se si parla di "stupro di animali", i referenti assenti sono le donne: grazie alla struttura del referente assente, si gioca una dialettica di assenza e presenza di gruppi oppressi. Infatti, quando ci si riferisce a un gruppo oppresso assente, al contempo si definisce anche l'altro. Ciò ha implicazioni teoriche sia sulle questioni di classe e di razza sia sugli atti di violenza esercitati contro le donne e gli animali. Oltre a mettere in connessione distinte forme di violenza, quella sui corpi delle donne e la macellazione degli animali, il concetto di referente assente si gioca nel rapporto tra animale e carne perché dietro ogni pasto c'è un'assenza: la morte dell'animale in quanto il suo posto è occupato dalla carne[14].

[11] C.J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», I, 2010, n. 1, pp. 23-54, p. 27. Questo articolo è la traduzione italiana del cap. 2 del saggio di C.J. Adams, *The sexual politics of meat. A feminist-vegetarian critical theory* [1990], New York, Bloomsbury, 2017 (*The rape of animals, the butchering of women*, pp. 18-43). Recentemente l'opera è stata tradotta in italiano: C.J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, trad. it. M. Andreozzi, Milano, VandA, 2020.

[12] Ivi, pp. 26-27.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

Il concetto di *zooësis* e quello di *gynesis*

La studiosa statunitense Una Chaudhuri ha aperto il campo a una lettura non antropocentrica della letteratura drammatica e della dimensione performativa delle arti dal vivo. È pioniera dell'intersezione tra i Critical Animal Studies e gli studi sul teatro e la performance, in primis attraverso la definizione del concetto di *zooësis* e la sua intersezione con quello di *gynesis*:

> (from the Greek *zoion* = animal) refers the ways the animal is put into discourse: constructed, represented, understood and misunderstood. In proposing the term I also share Jardine's progressive ambition of contributing to new modes of thinking and writing that would valorize the animal and bring a heightened ethical attention to human-animal relationship[15]

per riferirsi alle modalità attraverso cui le arti e la cultura costruiscono e rappresentano i non umani. Il termine *zooësis* rinvia al platonico *poiesis* e all'aristotelico *mimesis*, utilizzati nella teoria critica, ma più direttamente ispirati al concetto di *gynesis* proposto dalla teorica femminista Alice Jardine per restituire centralità alle donne: «the putting into discourse of 'woman' [and] the valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is, historical connotation, and somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing, speaking»[16].

Dalla performatività di genere a quella di specie

Di Judith Butler è celebre la concezione performativa del genere: la studiosa definisce la performatività come ripetizione ritualizzata che deriva la sua forma dall'essere citazione di norme che preesistono al soggetto. Ovvero l'identità non si dà a priori, a livello ontologico o biologico, ma è il risultato di una specifica opera di costruzione. Il genere non si configura quindi come identità stabile, ma come identità istituita attraverso la ripetizione stilizzata di certe azioni che la stessa Butler definisce "performative": la performance del genere è un'azione "sociale", "collettiva", "pubblica" e "ripetuta"[17].

I generi risultano quindi prodotti socialmente e culturalmente, i ruoli che vengo-

[15] U. Chauduri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Abington-New York, Routledge, 2017, p. 5.

[16] A. Jardine, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*, Ithaca NY, Cornell University Press, p. 25; Ead., *Gynesis*, in «Diacritics», XII, 1982, n. 2 (*Cherchez la Femme. Feminist Critique/Feminine Text*), pp. 54-65.

[17] J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996; Ead., *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006; Ead., *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

no assegnati non sono essenze naturali, ma "recite"; tuttavia, essendo agiti e non solo subìti, possono anche essere rifiutati.

Massimo Filippi ha proposto un'analogia con "la performatività di specie" indicando come il concetto di specie sia stato elaborato dalla tradizione occidentale come *costrutto politico/performativo* e non come descrizione innocente, ingenua e neutrale di gruppi di viventi molto simili tra loro[18]. Non si intende – sottolinea – sostenere che le specie non esistono ma, parafrasando quando sostiene Derrida a proposito della natura: «non c'è natura, ma solo effetti di natura: denaturazione o naturalizzazione»[19]; la nozione di specie è più operativa che mai come costrutto politico, performativo, quindi:

> si potrebbe affermare: "non c'è specie ma solo effetti di specie, specialità o speciazione" – il riconoscimento di alcune *caratteristiche speciali* che trasformano alcuni corpi in *corpi che contano* (generalmente umani) e la *speciazione*, ossia la produzione di *corpi che non contano*, produzione che comprende non solo corpi non umani ma anche, come la storia ci insegna, moltissimi, la stragrande maggioranza, dei corpi umani[20].

In questa direzione la lettura politica dello specismo sottolinea come lo sfruttamento degli animali abbia una devastante dimensione materiale e la distinzione gerarchica tra chi è umano e chi non lo è finisca per essere soltanto l'ideologia giustificazionista dello smembramento dei corpi animali. Lo specismo diviene norma sacrificale ovvero frutto dell'intersezione tra l'ideologia che legittima lo smembramento dei corpi degli altri animali e l'insieme dei dispositivi che lo rendono possibile. Lo specismo è una macchina, simile a quella definita da Giorgio Agamben «macchina antropologica»[21] che funziona separando l'Uomo dalla nuda vita; il suo funzionamento è garantito da definizioni stabilite a priori su cosa sia l'Uomo; questa cornice normativa è in grado di rendersi invisibile trasformandosi in legge di natura.

[18] . M. Filippi e M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
[19] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 168.
[20] M. Filippi, *Una* specie *di performatività*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal performance studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 3-22. Cfr. anche Id., *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Verona, Ombre corte, 2016.
[21] G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Gli animali come le donne non devono essere misurati secondo modelli maschili

C.J. Adams[22] come C. Mckinnon[23] sostengono che gli animali, come le donne, non hanno bisogno di essere misurati rispetto agli standard degli uomini, implicitamente considerati universali, per vedere riconosciuto il proprio valore esistenziale. Le disuguaglianze devono essere affrontate secondo le specificità: trattare le donne come animali, e viceversa, riduce i membri di entrambi i gruppi allo status di cose; i confronti, piuttosto che le analogie, sono comunque possibili, anche se la questione animale richiederebbe l'analisi di termini propriamente animali[24].

Parallelamente gli animali non devono essere misurati su standard umani rispetto al linguaggio, a livello cognitivo. Nel campo dei Performance Studies, Laura Cull – studiosa assunta qui come riferimento – rispetto ai caratteri della performance come «deliberate, conscious, chosen activity» (secondo la nota definizione di Victor Turner, all'epoca della collaborazione con Richard Schechner nell'elaborazione della teoria della performance dell'uomo come «self-performing animal [...] in performing he reveals himself it himself»)[25], propone di abbandonare le definizioni riduttive di performance a favore di quelle che propongono una visione più ampia di ciò che si può intendere come "comportamento cosciente", "finzione", "intenzione" e così via. Per quanto riguarda il "comportamento cosciente", ciò può comportare l'esplorazione dell'idea che ci siano diversi livelli di coscienza esibiti da diversi animali, inclusi gli umani. Ma si può anche andare oltre riconoscendo che gli animali possono essere diversamente coscienti in senso qualitativo. Cull, in particolare, tende a sottolineare come sia necessario abbandonare l'atteggiamento che prevede di avvicinarsi agli animali con una definizione predeterminata di performance e come si debba consentire alla performance di essere aperta alla perpetua mutazione e riconcettualizzazione rispetto ai nostri incontri con animali[26].

[22] C.J Adams e J. Donovan (a cura di), *Animals & Women. Feminist Theoretical Explorations*, Durham-London, Duke University Press, 1995.

[23] C. McKinnon, *Of Mice and Men: A Feminist Fragment on Animal Rights*, in R. Sunstein e M.C. Nussbaum (a cura di), *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 263-276.

[24] Cfr. D. Haraway, *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in L. Grossberg, C. Nelson e P.A. Treichler (a cura di), *Cultural Studies*, London, Routledge, 1992, pp. 295-337.

[25] V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 81. Si veda anche R. Schechner, *Performance Theory*, London-New York, Routledge, 2003.

[26] L. Cull, *From Homo Performans to Interspecies Collaboration*, in J. Parker-Starbuck e L. Orozco (a cura di), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 19-36.

Il contributo di Una Chaudhuri agli studi teatrali

La prima studiosa su cui vorrei riflettere è Una Chaudhuri relativamente a due direttrici del suo percorso: la rilettura di alcune opere celebri della letteratura drammatica secondo il pensiero biocentrico, postumano e antispecista e il progetto performativo, primo nel suo genere, di messa alla prova del concetto di divenire animale finalizzato ad animalizzare la pratica performativa, ricerca teorica e pratica tenutasi alla NYU tra 2004 e 2005[27].

Il teatro occidentale, quello che Chaudhuri definisce la più antropocentrica delle arti, ha fatto sì che gli animali in teatro fossero sempre fuori posto – *out of place*[28] – in particolare a partire dal Rinascimento, dalla nascita dell'edificio teatrale con la scena prospettica di città che ha sottratto al teatro la dimensione dell'aperto, nata insieme al teatro stesso nella Grecia classica. Come conseguenza di questo processo, iniziato alle soglie del moderno e tuttora in corso, la tradizione della drammaturgia occidentale sembra aver represso l'animalità. La tragedia antica si ritiene abbia remote radici nell'animalità, in quel "canto del capro" a cui rinvia l'etimologia (peraltro non certa) del termine, e al suo legame con uomini, capri, centauri. Il teatro moderno sembra aver scisso il legame con l'animale instaurato a partire dalla commedia antica, di cui gli enigmatici cori animali, quali quelli sopravvissuti di Aristofane, sono superba prova. Gli animali appaiono sulla scena dalla fondazione stessa del teatro[29]. Come la psicanalisi ha dimostrato, il rimosso ritorna.

Una Chaudhuri ha investigato a lungo l'*animalità rimossa* nella tradizione drammaturgica occidentale, secondo quella che definisce una "tradizione ombra" nata nell'antichità e sviluppatasi appieno nella modernità, che forse potrebbe risponde-

[27] Cfr. U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Abingdon-New York, Routledge, 2017, p. 5; Ead., *Of All Nonsensical Things': Performance and Animal Life*, in «PMLA», CXXIV, 2009, n. 2, pp. 520-525; Ead. e S. Enelow, *Animalizing Performance, Becoming-Theatre: Inside Zooësis with The Animal Project at NYU*, in «Theatre Topics», XVI, 2006, n. 1, pp. 1-17.

[28] Nel circo ci sono ancora alcuni pacchiani richiami alla natura. Il teatro esclude vigorosamente la natura. Cfr. N. Ridout, *Stage Fright, Animals, and Others Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 98.

[29] Cfr. K.S. Rothwell, *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A study of Animal Choruses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. I cori di Aristofane de *Le Vespe* (422 a.C.), *Gli Uccelli* (414 a.C.), *Le Rane* (405 a.C.), offrono i più conosciuti esempi di cori animali nella commedia greca del V secolo a.C., ma vasi dipinti del VI secolo che ritraggono figure *ibride*, uomini in costumi da gallo, toro e cavallo, indicano che le commedie erano l'ultima fase di una lunga tradizione. Inoltre, nel lasso di tempo in cui appaiono le commedie di Aristofane, sono databili frammenti di altre sedici commedie con titoli che rinviano agli animali, tra cui ricordo *Le Rane* di Callia (430-20 a.C.?), *Le Bestie* di Cratete (prima del 420 a.C.), *Le Api* di Diocle di Fliunte (410-380 a.C.), *I Pesci* di Archippo (401-400 a.C.). L'autore riflette sulle tipologie di animali che si trovano nei titoli, che non sono animali selvaggi, predatori, ma *social animals* (animali sociali), che hanno dimostrato come natura e cultura coesistessero.

re all'interrogativo che il filosofo Thomas Nagel si poneva nel celebre saggio del 1974: *Cosa si prova ad essere un pipistrello?*[30].

Alcune delle opere drammatiche che Chaudhuri ha preso in esame sono: *The Hairy Ape* di Eugene O'Neill (1922), *Le Rhinocéros* di Eugène Ionesco (1959), *The Zoo Story* (1959) e *The Goat or Who is Sylvia* di Edward Albee (2000), *The Gnadiges Fraulein* di Tennessee Williams (1966), *Equus* di Peter Shaffer (1973), *Cries from the Mammal House* di Terry Johnson (1993), *The Swan* di Elizabeth Engloff (1994), *Far Away* di Caryl Churchill (2000)[31].

Secondo l'autrice queste opere sono significative non perché hanno un soggetto animale, ma in quanto sono "drammaturgie animalizzate" (*animalizing plays*) nel senso deleuziano del termine, sono momenti di incontro e contaminazione reale con l'animalità oggetto dei Critical Animal Studies. Segnala come la dimensione dell'animalità (postumana) di queste opere si muova in direzione opposta rispetto a quella della lettura metaforica dell'animale che, nel pensiero moderno, è catturato irrimediabilmente dalla simbolizzazione[32]. Sempre secondo Chaudhuri la tradizione che da Esopo transita per i bestiari medievali e arriva fino all'immaginario della Disney e alla quasi totalità delle attuali fiabe per l'infanzia e la tendenza che trasforma gli animali non umani in simboli e metafore – proiezioni emozionali e psicologiche dell'umano – alimentano quella, inesorabile, del loro sistematico sfruttamento che consiste nello smembramento simbolico e materiale dei corpi attivato dallo specismo come ideologia giustificazionista. L'autrice si ispira alle riflessioni di Jean-Marie Pradier che segnala come non separabile lo sfruttamento materiale degli animali dal processo di simbolizzazione che li riguarda.

Paradossalmente il silenzio degli animali, la nostra incapacità di intendere a fondo il loro linguaggio, li condanna a un destino rumoroso sicché gli animali sono costretti, come scimmie kafkiane, a recitare l'umano:

> the silence of animals dooms them to a vociferous fate: since they will not speak, they are ceaselessly spoken, cast into a variety of discursive register, endlessly troped. [...] As literary symbols and metaphors, as pets, as performers, as signifiers of wild, as purveyors of wisdom, in fables, in fairy tales, in nature films, in zoos, in circus, at fairs, rodeos, fox hunts, dog shows, the animals are forced to perform us[33].

[30] T. Nagel, *What Is It Like to Be a Bat*, in «The Philosophical Review», LXXXIII, 1974, n. 4, pp. 435-450.

[31] Cfr. U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, London, Rouledge, 2017. Se si volesse aggiungere a questo elenco un'opera non esaminata da Chaudhuri, si potrebbe indicare *Zoo* di Sergio Blanco, che narra l'incontro tra un drammaturgo – lo stesso Blanco – un gorilla e una veterinaria e tratta dei sorprendenti incroci tra le loro esistenze: S. Blanco, *Zoo*, Milano, Il Saggiatore, 2022, con prefazione dell'etologo R. Marchesini.

[32] Cfr. S. Baker, *The Postmodern Animal*, London, Reaktion Books, 2000.

[33] U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, cit., pp. 37-38, che riprende J. Baudrillard, *Simu-*

Le opere di cui Chaudhuri tratta mobilitano figure animali che resistono all'antropomorfismo e propongono dimensioni materiali, corporee, dell'animalità, chiamando in causa altri sensi che vanno oltre l'oculo-centrismo della tradizione teatrale. Come le rane dell'opera omonima di Aristofane furono prima e primariamente udite, così, ad esempio, la capra di cui Martin si innamora nella tragedia contemporanea di Albee, *The Goat or Who is Sylvia?*[34] è prima esperienziata attraverso l'odorato; allo stesso modo i rinoceronti nella pièce di Ionesco inizialmente vengono uditi[35]. Non si entrerà nel merito dell'analisi di *The Goat*, si intende soltanto sottolineare come il corpo dell'animale sia portato nel salotto, spazio per eccellenza del dramma dal naturalismo in avanti (naturalismo che Chaudhuri sostiene abbia ucciso la natura, mettendola al servizio della simbolizzazione); un corpo – quello della capra Sylvia – squartato, sanguinante, che evoca il capro sacrificale da cui avrebbe tratto origine la tragedia antica.

Nelle opere sopra citate la materialità animale, già presente nella dimensione drammaturgica, non può che essere esaltata dalla dimensione performativa che vive di incorporazione, presenza, esperienza condivisa di spazio-tempo di un'animalità comune. Chaudhuri sostiene inoltre che questi testi drammatici possono fornire agli attori la rara opportunità di esplorare e trasmettere altri modi di essere e di pensare attraverso la via performativa: essi costituiscono una sfida alla tradizione antropocentrica del dramma e della tradizione performativa e sono portatori di quella che la studiosa definisce *therio-theatricality*. Sottolinea che l'animale come soggetto dell'opera viene sistematicamente ignorato dalla critica per un motivo specifico, perché la tradizione occidentale prevede che l'identità drammatica sia forgiata esclusivamente attraverso il linguaggio, così come la separazione uomo/animale.

Chaudhuri prende in esame il celebre testo di Eugene Ionesco, *Le Rhinocéros* (1959), dalla trama semplicissima e folgorante: in una cittadina francese cominciano ad apparire rinoceronti – prima uditi, attraverso barriti, rumore di zoccoli, poi percepiti attraverso la polvere che invade lo spazio – finché il primo rinoceronte viene avvistato in città e progressivamente si scopre che tutti gli abitanti si stanno trasformando in rinoceronti. Gli umani sono attratti dall'energia che promana dai grandi quadrupedi e i rumori che producono, prima sordi e angoscianti, si trasformano a poco a poco in suoni musicali, sono i rinoceronti la nuova umanità: «Guarda! Sono loro l'umanità! Sono così allegri... si sentono così bene nella loro pelle! Non hanno affatto l'aria di essere pazzi. Sono normalissimi e hanno tutte le

lacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti, a cura di M.G. Brega, Roma, Pgreco, 2008, pp. 111 sgg.

[34] E. Albee, *The Goat or Who is Sylvia?*, New York, Overlook, 2000.

[35] E. Ionesco, *Il Rinoceronte* [1959], trad. it. G. Buridan, Torino, Einaudi, 2022.

ragioni»[36]. Questa l'ultima dichiarazione del protagonista alla fidanzata prima che lei stessa fugga tra i rinoceronti. Berenger, il protagonista, difende strenuamente la propria umanità, ultimo umano rimasto, ma si perde nell'impossibilità di essere compreso, di condividere un ordine sociale, e nella dissoluzione della sua stessa identità:

> BERENGER [...] E prima di tutto dovrei convincerli, bisognerebbe parlare con loro... Ma per parlare dovrei imparare la loro lingua... O forse loro impareranno la mia?... Ma che lingua parlo, io? Qual è in realtà la mia lingua? È italiano, questo? Sì, dev'essere italiano. Ma che cos'è poi l'italiano? Possiamo anche chiamarlo italiano, se vogliamo, tanto nessuno può contraddirmi: sono solo a parlare. Ma che sto dicendo? Che dico? Riesco ancora a capirmi, poi? E se, come diceva Daisy, fossero loro ad aver ragione?[37].

La crisi del linguaggio fulcro di questa pièce ha come bersaglio particolare la logica e costruisce, attraverso la figura del filosofo, sillogismi strampalati che già sembrano bypassare la separazione uomo animale come fondata sul linguaggio.

> FILOSOFO (*al vecchio signore*) Altro sillogismo. I gatti sono mortali. Ma anche Socrate è mortale. Dunque, Socrate è un gatto.
> VECCHIO SIGNORE ... e ha proprio quattro zampe. Verissimo. Ho un gatto che si chiama Socrate.
> FILOSOFO Vede...
> [...]
> VECCHIO SIGNORE (*al filosofo*) Socrate dunque era un gatto.
> FILOSOFO La logica ce l'ha appena dimostrato[38].

Nello spazio per eccellenza della civilizzazione, la città, Ionesco ha scelto di introdurre animali rari e bizzarri come i rinoceronti, come Albee ha messo in scena il cadavere della capra nel salotto: sono animali che riducono in macerie gli spazi antropocentrici. Il primo atto de *Le Rhinocéros* inizia in un caffè, spazio de-animalizzato a eccezione della comparsa del *pet*, il gatto del personaggio "casalinga", che viene schiacciato dai rinoceronti. La didascalia recita: «galoppo, un barrito, soffio affannoso e scalpiccio degli zoccoli di un rinoceronte [...] mentre i rumori si allontano, entra la casalinga [...]. Tiene tra le braccia il cadavere del gatto sanguinante»[39].

Il gatto della casalinga rappresenta una modalità attraverso cui leggere il significato dell'animalità moderna, esemplifica le pratiche culturali legate a certi animali, come la cura dell'animale da compagnia, il *pet-keeping*, pratica attraverso cui la

[36] Ivi, p. 124.
[37] Ivi, p. 127.
[38] Ivi, p. 32.
[39] Ivi, p. 40.

modernità ha cercato di compensare la separazione ontologica e materiale tra umano e animale[40].

Ionesco ha optato per la scelta di animali enigmatici e originali che opacizzano l'operazione allegorica, rendendola resistente a una spiegazione razionale (l'obbedienza della massa al conformismo, alle dittature novecentesche); la scelta di un animale con poche o nessuna associazione specificamente culturale rende l'allegoria dell'autore incontrollabile, la dimensione della *zooësis*[41] – come culturalmente rappresentiamo gli animali – oltrepassa la metafora politica.

Chaudhuri fa un esempio della *terio-teatralità* perché presenta il proprio soggetto, anzi la molteplicità dei soggetti, i rinoceronti, attraverso il corpo. Altra dimensione dell'animalità è la molteplicità che sfida l'unitarietà dell'identità[42], un esercito di rinoceronti sta prendendo possesso della città e dell'umanità che progressivamente diviene rinoceronte: «they are *many*, and its feature of the animals that Ionesco's dramaturgy realize most vividely [...] it is a *multiplicity* that the animal most seriously challenges human identity»[43]. Del resto, che la specie umana sia invischiata in una rete biologica ed ecologica con numerose specie non umane ormai è una certezza a livello scientifico[44].

La *zooësis* in questa pièce si gioca sul piano diegetico, ma è nella dimensione performativa, materiale, corporea che risiede il suo senso più profondo, così come la trasformazione di Jean in rinoceronte, quel *divenire-rinoceronte* è una delle scene più celebri di trasformazione della letteratura drammatica di tutti i tempi, trasformazione lunga, scandita da un linguaggio apparentemente logico, ma che si dimostra grottesco e inquietante perché uno dei due interlocutori (Jean) progressivamente si sta trasformando, gli appare un piccolo bernoccolo sulla testa, la sua pelle si fa sempre più spessa e verde:

> (*Jean cammina per la stanza come una bestia in gabbia...*)
> [...]
> BERENGER Ma rifletta un momento: si rende conto che abbiamo una filosofia

[40] Cfr. P. Amstrong, *What Animals Mean in the Fictions of Modernity*, London, Routledge, 2008.
[41] Cfr. qui la prima parte del saggio in cui viene illustrato il neologismo di Chaudhuri.
[42] A questo proposito cfr. anche J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.
[43] U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, cit., pp. 126-127.
[44] Cfr. l'"ipotesi Gaia", teoria formulata per la prima volta dallo scienziato inglese J. Lovelock, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press, 1979, e co-sviluppata dalla microbiologa L. Margulis. La teoria della simbiogenesi è stata elaborata agli inizi del Novecento dal botanico russo K. Mereschkowski e approfondita dalla Margulis negli anni Sessanta. Secondo queste teorie gli organismi eucarioti si sono evoluti dalla funzione simbiotica con organismi procarioti, in particolare batteri e archei. Queste teorie sono state riprese anche da Haraway, cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham-London, Duke University Press, 2016 (trad. it. parziale di C. Colasanti, *Chuthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero Press, 2020).

> che quegli animali non posseggono, e una scala di valori che non si può abolire? Ci sono voluti secoli di umana civiltà per costruirla.
> JEAN (in bagno) Demoliamo tutto quanto, staremo meglio!
> BERENGER Ma lei non dice sul serio. Lei sta scherzando, lei fa della poesia... Brr! (quasi un barrito)
> [...]
> BERENGER Mi stupisce sentirle dire certe cose caro Jean. Che cos'ha in testa? Sì, dico, le piacerebbe davvero essere un rinoceronte?
> JEAN E perché no? Non ho i pregiudizi che ha lei, io.
> BERENGER Parli più chiaro. Non capisco la sua pronuncia è confusa.
> [...]
> (Berenger si interrompe perché Jean appare sfigurato. È diventato completamente verde. Il bernoccolo sulla testa si è quasi trasformato in un corno da rinoceronte).

Non si può non associare questa trasformazione al concetto di "divenire animale" di Deleuze e Guattari[45] (spesso evocato dalle autrici prese in esame in quanto uno dei più produttivi a livello estetico) in quanto tema dell'ibridazione tra uomo e animale, modificazione identitaria e decostruzione dell'essenza dell'essere umano, concezione di una corporeità in divenire, di un corpo che sconfina verso l'altro da sé, un *fare-corpo* con l'animale. In questo divenire animale assoluto, cuore della pièce di Ionesco, secondo Chaudhuri risiede la grande sfida all'umanesimo, la dimostrazione dell'instabilità dell'identità, nel cui punto culminante risiede nientemeno che la morte della nozione tradizionale del carattere drammatico nel teatro occidentale. L'animale, dopo un lungo esilio, torna a unirsi al progetto postumanista del tardo modernismo.

L'enigmatico concetto del divenire animale è il cuore dell'esplorazione performativa dell'Animal Project realizzata alla New York University (NYU)[46] che ritengo opportuno segnalare rispetto al contributo di Chaudhuri agli studi teatrali orientati verso i Critical Animal Studies. L'esperienza si può leggere come esplorazione intellettuale e performativa del concetto estetico deleuziano. Ha previsto un percorso di training finalizzato all'elaborazione di una drammaturgia – *Hanimalet* – innestando il concetto di divenire animale sull'opera shakespeariana *Hamlet*, tentativo di incorporare l'investigazione teorica, mettendo a confronto le relazioni di potere tra adulti e adolescenti (tema rintracciabile anche in Shakespeare) e sottolineando come il *divenire* sia presente nei corpi adolescenti, mai fissi. Chaudhuri assimila il corpo adolescente al "corpo animale": il comportamento nel branco,

[45] Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2002.
[46] Rinvio al resoconto dell'esperienza in U. Chaudhuri e S. Enelow, *Animalizing Performance, Becoming-Theatre: Inside Zooēsis with the Animal Project at NYU*, in «Theatre Topics», XVI, 2006, n. 1, pp. 1-17.

l'asservimento forzato al mondo adulto, il corpo che è sé, ma non ancora sé, individuando l'adolescente particolarmente adatto a seguire il processo del divenire animale. Nel lungo percorso laboratoriale è stata investigata quella che la studiosa statunitense definisce *animalculture*, termine che letteralmente indica il ruolo dell'animale nella cultura contemporanea, poiché ritiene che la rappresentazione degli animali sia un nodo cruciale della cultura occidentale contemporanea.

Il lavoro preparatorio ha attinto a un progetto fotografico critico rispetto a certi immaginari culturali, il "consumo animale" nel turismo e nella fotografia, traendo spunto dal saggio fotografico *Animals* di Art Shay[47] in cui, tra le altre immagini, è ritratto un elefante nella savana e il gioco di sguardi che si instaura tra uomo e animale: i turisti ritratti mentre guardano l'elefante e l'elefante che guarda il fotografo.

Ogni performance doveva includere, kafkianamente, almeno una trasformazione dall'umano all'animale e dall'animale all'umano. Nella scena dell'elefante, ad esempio, è stato inserito un nuovo personaggio in grado di mediare tra l'elefante e i turisti nella savana, l'informatore nativo, che si riferisce all'elefante come a un membro della propria comunità, uno di cui tollera e apprezza il carattere curioso, fino a che il nativo stesso diventa elefante:

> After warning-inviting his clients to gaze upon the elephant, Elon suddenly made a half-turn and became the elephant. Standing squarely on both feet, he bent forward slightly at the waist and extended his right arm to the floor, balling his fingers into a gentle fist and allowing the arm to swing slowly from side to side. The pace of the performance slowed, as did the quality of the gaze being performed: it became deliberate, knowing, resigned. [...] Then, unexpectedly and quite electrifyingly, he spoke. He said he would not hurt us. His voice and his words were surprisingly apt: gentle yet unsentimental, simple yet mysterious[48].

Questo esperimento si basa su una delle dimensioni ricercate dai Critical Animal Studies, ovvero su come la pratica performativa possa proporsi come metodo di ricerca tanto sul piano ontologico quanto su quello epistemologico grazie al potere delle arti dal vivo di trasformare la percezione e aprire nuove dimensioni del pensiero. La dimensione del divenire animale è intrinsecamente relazionale e in grado di mettere in atto una "deterritorializzazione" multipla, trasportando (e forse trasformando)[49] non solo il performer ma anche l'animale e lo spettatore. L'impe-

[47] A. Shay, *Animals*, Champaign-Illinois, University of Illinois Press, 2002.
[48] U. Chaudhuri e Enelow, *Animalizing Performance*, cit., pp. 7-8.
[49] Rinvio alla celebre distinzione di Schechner tra performance trasportativa e performance trasformativa, invece che tra teatro e rito, in Id., *Performance Studies: An Introduction*, London-New York, Routledge, 2002.

rativo del divenire non è tanto portare l'umano nel regno dell'animale, quanto piuttosto portare l'animale e l'umano in prossimità l'uno dell'altro.

Progressivamente, nel corso del progetto di ricerca della NYU, gli "incarichi di trasformazione" sono diventati sempre più stratificati, fino a includere diverse trasformazioni da e verso l'essere umano in animale, con varie soste intermedie. La più complessa di queste esplorazioni è arrivata in risposta al seguente esperimento realizzato da uno dei performer con l'intenzione di scoprire stili di animalizzazione e modalità di movimento attraverso di essi, creando un vocabolario e una sintassi di trasformazione, un linguaggio del divenire:

> TRANSFORMATION ETUDE
> I am myself, a human animal.
> I transform slowly into an animal.
> I bump back to my human self.
> I transform to a cartoon of the same animal. I speak.
> The real animal rises from within to replace the cartoon.
> A new (second) animal overtakes the original animal from without. —The original (first) animal emerges to co-exist with the new animal. The cartoon animal emerges to co-exist with the new and original animal.
> Your human self emerges to co-exist with the cartoon, original, and new animal.
> Your conglomerate self becomes molecule [...][50].

Chaudhuri riferisce che, nel corso del training, umani e animali si prestavano reciprocamente comportamenti, gesti e fisicità: si iniziarono a includere cambiamenti di prospettiva, teatralizzazioni del "punto di vista animale", finalizzati a un auspicabile spazio scenico "deterritorializzato". Il percorso non intendeva fornire risposte ma aprire nuovi interrogativi:

> When we become animal, what do animals become? [...] How did this research-theatre affect our notions of animality and of ourselves as a relational species? How does one investigate a different body/being without interrogating it?[51]

Il contributo di Laura Cull O' Maoilearca agli studi sulla performance

Laura Cull O'Maoilearca, influenzata dagli studi di Una Chaudhuri, rispetto all'intersezione tra Critical Animal Studies e Performance Studies (per i quali ha proposto la definizione di *Animal Performance Studies*)[52], si occupa delle relazioni tra

[50] U. Chaudhuri e Enelow, *Animalizing Performance*, cit., pp. 9-10.
[51] Ivi, p. 15.
[52] Questa definizione ha dato il titolo alla raccolta di saggi L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., che contiene gran parte degli interventi presentati al Convegno internazionale organizzato presso il Dams di Bologna nel 2021 (*Animal Performance Studies. La scena del*

performance, filosofia e mondo animale per investigare come la filosofia e la performance possano essere trasformate dai non umani e parallelamente come, per approcciarsi agli animali, si debba abbandonare l'idea di una predeterminata nozione di performance, come qui indicato nella prima parte del saggio. Questo in consonanza con la proposta di alcuni studiosi di bypassare la dimensione 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 sottolinea che occorre concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication*[53]. Nel proporre una definizione allargata di performance si vuole riflettere rispetto ai seguenti temi: *quali* comportamenti, attività, situazioni possono essere presi in considerazione dagli Animal Performance Studies? *Come* debbono essere affrontati? La necessità di includere gli animali è fondamentale non tanto per analizzare i loro comportamenti *as performance*[54], quanto piuttosto per focalizzare l'attenzione sul particolare valore della performance animale, per aprire nuove modalità di ricerca rispetto a quelle già presenti sul terreno dei Critical Animal Studies: «the animal performance as research», nell'espressione di Laura Cull[55].

Le principali caratteristiche della performance – il suo essere processo vivente e incarnato, condivisione di uno spazio e di un tempo nello stabilire una dimensione intrinsecamente relazionale – sono condivise dagli animali, come proposto da Chaudhuri[56] e ripreso da Cull. Quindi "l'animal performance" si propone quale metodo di ricerca in grado di proporre una contro-conoscenza degli animali rispetto a quella dominante nel pensiero scientifico. In questo passaggio centrale Cull si

non umano in una cornice antropologica e filosofica) a cui la stessa Laura Cull Ó Maoilearca ha partecipato, dando poi alle stampe il contributo *Unlearning Anthropocentrism in Performance Studies. Towards an interspecies ethics of knowledge*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 53-68. Si veda anche Ead., *From Homo Performans to Interspecies Collaboration* in *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, in J. Parker-Starbuck e L. Orozco (a cura di), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 19-36. La stessa autrice, in collaborazione con F. Fitzgerald-Allsop, sta per pubblicare un saggio sulle "performance interspecie" dedicato interamente a contributi di artisti in direzione non antropocentrica. F. Fitzgerald-Allsop è anche autrice di *Becoming-with-Animal: Ecofeminist Performance Practice*, in «PRS», II, 2020, n. 2, pp. 99-119, https://openjournals.utoledo.edu/index.php/prs/index (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

[53] Cfr. M. Puchner, *Performing the Open: Actors, Animals, Philosophers*, in «TDR: The Drama Review», LI, 2007, n. 1 (T193), pp. 21-32. Inoltre cfr. L. Budriesi, *Divenire animale. La performance come metamorfosi*, in AA.VV., *La passione e il metodo studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, AkropolisLibri, 2019, pp. 150-162.

[54] Per la distinzione di Schechner tra *is/as* performance cfr. Id., *Performance Studies*, cit.

[55] L. Cull, *From Homo Performans*, cit., p. 25.

[56] U. Chaudhuri, *The Stage Lives*, cit. Si vedano anche K. Raber e M. Mattfeld (a cura di), *Performing animals. History, Agency, Theater*, University Park Pennsylvania State, University Press, 2017; U. Chaudhuri e H. Hughes (a cura di), *Animal Acts. Performing Species Today*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

ispira alle ricerche di Haraway[57] e Despret[58]. La studiosa è da anni impegnata nella ricerca sulle "performance interspecie" partendo da alcuni interrogativi (condivisi con Chaudhuri) ovvero: cosa può offrire la performance alla comprensione e alla pratica di un approccio etico alla conoscenza degli animali non umani? Cosa costituisce un modo etico di conoscere gli animali non umani e come può essere praticato nelle "performance interspecie"?

Significativo esperimento, che ha ispirato Laura Cull, è stato quello eseguito nell'ambito del rapporto tra arte e animali da Lisa Jevbratt alla University of California (UCSB) nel corso del quale agli studenti è stato chiesto di collaborare a un progetto artistico insieme a individui di altre specie e di elaborare metodi che consentissero loro di sperimentare il mondo *insieme* agli animali[59]. La pratica della collaborazione interspecie si distingue dalla lunga tradizione degli esseri umani che supportano un'"arte animale". Cull critica, a questo proposito, gli esperimenti che tendono a mettere in campo l'addestramento degli animali per produrre forme estetiche (dipinti, disegni, ecc.) che gli umani riconoscono come corrispondenti alla loro nozione di arte. Al contrario afferma che le collaborazioni con altre specie devono avere il potenziale di produrre eventi e oggetti inimmaginabili senza i co-creatori non umani. Jevbratt suggerisce che gli umani partecipanti possono sforzarsi di adottare una prospettiva animale e di ripensare il concetto di arte da quel punto di vista:

> we need to put ourselves in the animal's position (zoomorphism) and imagine other senses and the creative realms of those senses. For example, what "sculptures" would one make if one used sound to understand one's spatial surroundings, like dolphins and bats?[60]

Gli interrogativi che sia Jevbratt sia Cull si pongono sono i seguenti: come possono essere condotte attività scientifiche o artistiche in collaborazione con qualcuno le cui esperienze, sensazioni e la cui conoscenza sono difficili o impossibili da comprendere? Si può collaborare con qualcuno di cui non si conoscono le intenzioni? Come definiamo il successo di un'esperienza se non riusciamo a comunicare (almeno in modo tradizionale) con il nostro collaboratore?[61].

[57] D. Haraway, *The Companion Specie Manifesto*, cit.; Ead, *When Species Meet*, cit.
[58] V. Despret, *Che cosa rispondono gli animali... se facciamo le domande giuste?*, Milano, Sonda, 2018 (ed. or., *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016); Ead, *Responding Bodies and Partial Affinities in Human-Animal Worlds*, in «Theory, Culture & Society», XXX, 2013, nn. 7-8, pp. 51-76.
[59] L. Jevbratt, *Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals'*, 2009, pp. 1-17, InterspeciesCollaboration.net (ultima consultazione: 16 maggio 2023).
[60] Ivi, p. 17.
[61] Ivi, p. 3.

Questi interrogativi sono confinati nell'ambito del linguaggio: senza un linguaggio comune il collaboratore non umano non può far conoscere i propri interessi e non si può essere sicuri che abbia acconsentito alla collaborazione. Secondo questo punto di vista, la collaborazione interspecie cadrebbe inevitabilmente nella proiezione antropomorfica, nei suoi tentativi di comprendere gli interessi dei partner animali. Tuttavia, all'interno di una definizione ampliata di linguaggio, si può sostenere che gli animali sono perfettamente in grado (come lo sono gli umani neonati) di esprimere i loro interessi con altri mezzi.

Un progetto particolarmente significativo in questo senso è *Sheep Pig Goat* che, tra il 2017 e il 2020, ha coinvolto Cull come "research adviser", insieme a biologi, antropologi, esperti nel campo dei Critical Animal Studies[62], e la compagnia inglese Fevered Sleep[63]. Il progetto si incentra sulla possibilità di sperimentare modalità etiche volte a conoscere i non umani attraverso i mezzi della performance, una forma di *conoscenza incarnata* finalizzata a esprimere la continuità differenziale tra umani e non umani che Cull paragona al lavoro sul campo di alcuni etologi proponendo, a questo riguardo, il concetto di "interspecies empathy"[64], dimostrando come alcuni esperimenti performativi siano in grado di accrescere la conoscenza e l'empatia verso gli animali che va oltre la consueta relazione di potere. In questo percorso si è voluto consentire agli animali una maggiore possibilità di mettere in atto la propria *agency* nel processo stesso della produzione della conoscenza su di loro. L'empatia ricercata è *incarnata*, una "embodied empathy"[65] e si determina nel processo di collaborazione interspecie: l'etica stessa è il risultato di comportamenti incarnati.

Nel corso della ricerca performativa *Sheep Pig Goat*, lontanissima dall'utilizzo degli animali a fini circensi, è stata proposta una serie di incontri tra umani e non umani in uno spazio performativo. Protagonisti: tre pecore, due maiali e quattro capre; gli artisti umani erano un clarinettista, un suonatore di viola e due danzatori. Musicisti e performer sono stati indicati dai registi come esperti improvvisatori e "conversatori non verbali", scelti per le loro competenze nell'attenzione relazionale. Originariamente si era pensato a un esperimento performativo rivolto a un pubblico

[62] Come lo sono G. Marvin, uno dei curatori insieme a S. McHugh di *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, New York, Routledge, 2014 ed E. Fugde, animatrice del British Animal Studies Network, https://www.britishanimalstudiesnetwork.org.uk (ultima consultazione: 16 maggio 2023). Significativi gli studi di Fudge, in particolare le sue letture della cultura inglese della prima età moderna, di cui segnalo *Perceiving Animals. Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2000.

[63] Cfr. il progetto filmico a cura della compagnia Fevered Sleep: https://vimeo.com/217677086; sulla compagnia, https://www.feveredsleep.co.uk/start-here (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

[64] Cfr. L. Cull Ó Maoilearca, *The Ethics of Interspecies Performance: Empathy beyond Analogy in Fevered Sleep's Sheep Pig Goat*, in «Theatre Journal», LXXI, 2019, n. 3, pp. E1-E22, p. E3.

[65] Ivi, p. E2.

animale, echeggiando il famoso *Concert for dogs* di Laurie Anderson (2010)[66] o le "performances for pets" di Krõõt Juurak e Alex Bayley[67], tuttavia, nel corso della realizzazione, la compagnia si è gradualmente allontanata da questa idea, privilegiando un progetto che offrisse ai visitatori umani quello che i registi Harradine e Butler descrivono come spazio in cui osservare correttamente, rispettosamente e attentamente gli animali che partecipano a uno spettacolo, riflettere e riferire ciò che hanno visto – che si tratti del linguaggio del corpo di un maiale o di una capra – per offrire a un pubblico più ampio l'opportunità di prestare attenzione agli animali. Essendo umani e non umani reciprocamente coinvolti, gli animali non erano meri oggetti di osservazione. I loro "gestori" supervisionavano ogni aspetto della loro partecipazione, il fine era quello del massimo rispetto del loro benessere, nessun animale sarebbe stato destinato alla macellazione per il consumo umano.

Non si tratta certamente di uno spettacolo inteso come prodotto; al pubblico si è offerta l'opportunità di assistere a un *processo di ricerca*. Laura Cull definisce *Sheep Pig Goat*, a tutti gli effetti, un percorso di ricerca per il suo porsi domande sia esplicite, espresse nel linguaggio verbale umano, sia non verbali e corporee: «how well do humans see animals as they really are not as we tell ourselves they are?», «What do animals perceive, when they perceive us?»[68]. Anche agli artisti i registi hanno posto una serie di domande lasciate aperte: «What happens if...? Can you see how...? Is there any...? Could you...?»[69]. Essi hanno segnalato che sono stati gli animali a indirizzarli su come dirigere gli artisti.

È necessario riflettere anche rispetto ai seguenti interrogativi: quali domande avrebbero potuto porre gli animali stessi? Quali domande si ponevano le pecore, i maiali e le capre sul comportamento delle creature (umane) con cui si trovavano a condividere lo spazio e il tempo? L'obiettivo è quello indicato da Despret che orienta nel porre agli animali le domande giuste[70].

Sono domande atte a "lasciar parlare" gli animali stessi, non si tratta di quelle che hanno una risposta prevista in anticipo, come ad esempio: gli animali possono esibirsi? Una capra può ballare? Gli animali sono capaci di attività deliberate, coscienti e scelte che ci consentirebbero di concedere loro lo status di autentici artisti? I ricercatori si sono chiesti: come possiamo metterci in ascolto delle domande che nascono dagli animali? In che modo gli animali potrebbero cambiare la stessa idea del porre domande?.

In questo senso – è bene ribadirlo – questo progetto non è tanto un'applicazione della performance alla ricerca sugli animali, quanto una sorta di animalizzazione sia

[66] Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=38g4VzkIf14 (ultima consultazione: 16 maggio 2023).
[67] Cfr. http://www.performancesforpets.net (ultima consultazione: 16 maggio 2023).
[68] L. Cull, *The Ethics of Interspecies Performance*, cit., p. E7.
[69] *Ibid.*
[70] V. Despret, *What Would Animals Say?*, cit.

della performance sia della ricerca: esso manifesta la forza epistemica della performance nel porsi come modalità di indagine e di ricerca.

Concludendo si segnala che alla domanda posta a Harradine e a Butler su cosa fosse accaduto nelle performance, i registi hanno dichiarato che in realtà era successo poco; hanno affermato che gli animali hanno spesso mostrato disinteresse all'incontro, ma contestualmente hanno aggiunto che è anche successo molto e proprio perché si è verificata una molteplicità di avvenimenti, nessuna singola risposta ha il potere di definire il senso dell'evento nel suo insieme. La performance era un luogo di apprendimento ma anche di dis-apprendimento: «to learn to encounter animals as if they were strangers, so as to unlearn all of the idiotic assumptions that have been made about them»[71].

Cull sottolinea come le performance interspecie richiedano nuove competenze che non possono essere sviluppate dall'oggi al domani. Per generare una "comunicazione incarnata" una via efficace può essere quella di mettere in gioco i corpi, quelli degli animali e quelli dei ricercatori, ma non necessariamente; si può infatti costruire una prospettiva di interazione senza coinvolgere il corpo. L'"imparare disimparando", previsto nelle pratiche performative, può presentare analogie con le metodologie di alcuni etologi, in tal senso si possono indicare gli sforzi compiuti da Shirley Strum per "pensare con i babbuini": «I made a determined effort to forget everything I knew about how baboons are supposed to behave. Instead, I tried to let the baboons themselves 'tell' me what was important»[72].

Come segnalato in apertura, si ritiene che nel contesto italiano degli studi teatrali sia significativo rivolgere l'attenzione alle esperienze di Una Chaudhuri e di Laura Cull in quanto nel nostro paese gli Animal Performance Studies non sono percorsi a livello scientifico.

Lo stesso non si può dire considerando il livello artistico. Alcune artiste infatti ben rappresentano l'anticipazionismo delle pratiche rispetto alle riflessioni teoriche. Marta Cuscunà, con il progetto *Earthbound* (2021), coniuga riflessione teorica transfemminista e antispecista, performance e attivismo politico[73]. Barbara Berti[74] con azioni performative in collaborazione con alcuni cani, ha praticato l'incorporazione dell'essenza del cane, una *zoomimesis*[75] che ha portato la performer umana a uno stato "altro" di presenza percettiva.

[71] L. Cull segnala che si tratta di una dichiarazione del regista A. Harradine, frutto di un colloquio personale con l'artista.

[72] S. Strum, *Almost Human*, New York, Random House, 1987, p. 30.

[73] Rispetto a questo tema cfr. L. Budriesi, *Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà*, in Ead. (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., pp. 162-190.

[74] Cfr. BAU#1; BAU#2; The Situation.DOGOD, https://barbaratopi.wordpress.com/research-practice/ (ultima consultazione: 23 maggio 2023).

[75] Neologismo che si deve a Roberto Marchesini; il concetto di *zoomimesis* mette in discussione

Non è possibile approfondire qui il percorso di queste artiste, ma soltanto lasciare, in conclusione, per artist* che verranno, l'invito con il quale Chaudhuri conclude l'excursus su *Le Rhinocéros* di Ionesco:

> and for the human animals who must now – at long last – share the stage of western representation with other species, I hope I have shown here that the will find few better resources than those of theatricality – of live embodiment performance – for joining in the great drama of animal alterity[76].

l'essenza pura e immutabile dell'essere umano, perché sempre coinvolto in momenti di *sconfinamento* o *ibridazione* con le alterità animali: R. Marchesini, *Zoomimesis*: *imparare dalle altre specie*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., pp. 41-52; Id., *Post-human, verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Id., *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Udine, Mimesis, 2014.

[76] U. Chaudhuri, *The Stage Lives*, cit., p. 130.