

Performance bug. La mostruosità come orizzonte nella performance multispecie

Teresa Masini

Università Iuav di Venezia

DOI: 10.54103/st.256.c549

Abstract

Mettendo in risonanza le genealogie del termine “bug” come un “errore di sistema” con quelle dello sviluppo della teoria dell’aleatorietà come apertura all’indeterminato nella performance, questo saggio esplora lo scenario instabile e non pacificante della coabitazione multispecie che emerge dall’individuazione di ingressi animali “disturbanti” all’interno della scena performativa contemporanea. La teoria del “*performance bug*” permette di ri-significare la presenza intermittente e storicamente strumentalizzata dell’animale a teatro, trasformandola in ottica di resistenza. Queste forze, che operano sottotraccia, vengono individuate non solo in corpi animali, ma anche in presenze transcorporee espresse tramite linguaggi frammentati e scritture rarefatte, riconducibili a uno “spettro animale” della rappresentazione. Attraverso un metodo “zoohauntologico”, l’obiettivo è sottolineare l’emersione di una dimensione mostruosa – qui chiamata *Animalfuturismo* – negli impianti rappresentativi dei casi studio selezionati, sostenendo che questa dimensione, portata alla luce grazie all’azione del performance bug, permetta di accogliere l’impurità dei corpi mutanti e delle relazioni sia vitali che mortifere che compongono un abitare caotico e collettivo, inteso come campo dal quale riconfigurare nuove forme del politico.

Parole chiave

Performance; multispecie; bug

Performance Bug. Monstrosity as the Horizon in Multispecies Performance

Abstract

By drawing connections between the genealogies of the term “bug” as a “system error” and the development of aleatory theory, conceived as the opening to the indeterminate in performance, this essay explores the unstable and unpacifying scenario of multispecies cohabitation that emerges from the detection of “disturbing” animal presences within the contemporary performative scene. The theorization of the “*performance bug*” fosters a re-signification of the intermittent presence of animals on stage – historically instrumentalized – transforming it into a form of resistance. These forces, latent in nature, are identified not only in animal bodies but also in transcorporeal presences expressed through fragmented languages and rarified writings, which can be traced to an “animal specter” of representation. Through a “zoohauntological” approach, this study seeks to foreground the emergence of a monstrous dimension – termed *Animalfuturism* – within the representational framework of the selected case studies. This paper argues that this dimension, revealed through the action of the performance bug, enables the acceptance of the constitutive impurity of mutant bodies and of the vital and lethal relations that compose a chaotic collective form of dwelling, understood as a space from which new political configurations may emerge.

Keywords

Performance; Multispecies; Bug

Breve storia della performance multispecie

Storicamente, il mito dell’unità originaria e dell’eccezionalità umana su cui si fonda la rappresentazione nella scena teatrale occidentale ha influenzato lo spettatore, plasmando la sua concezione di ambiente, di natura e di alterità. Teatro e società, politicamente connessi, si sviluppano paralleli come spazi di costruzione dei confini e di presa dell’umano sull’“altro da sé”. Questo è particolarmente evidente nell’interazione che lo spettacolo intrattiene, dalle sue origini, con l’animalità, e ai derivanti utilizzi dei corpi

animali impiegati nel corso dei secoli. Dalle origini greche del teatro, che vedono l'abbandono dell'altare del rito nel gesto di rimozione del cadavere di un capro appena sacrificato, l'animale rientra, da un ingresso laterale, sul palcoscenico inedito della rappresentazione. Lo fa ancora in un'ottica di sussunzione: da elemento decorativo o modello impersonato da attori umani nella tragedia e commedia greca (Orozco 2013: 11), l'animale continua ad abitare la scena occidentale in maniera *on-off* a seconda dei periodi storici e delle esperienze culturali¹, impiegato come forza lavoro, come simbolo, allegoria e poi come co-attore: in generale, come mezzo utile alla riuscita materiale o immateriale, estetica o rappresentativa, della messinscena. Questi diversi utilizzi dimostrano, da un lato, come la logica dello sfruttamento animale sia interiorizzata e diffusa a tal punto da manifestarsi, in modi diversi, all'interno di diverse pratiche e discipline, comprese quelle delle arti e della cultura. Dall'altro lato, la diffusione di un utilizzo più immateriale del corpo animale porta in evidenza il carattere perturbante di questa materia agente, nella sua capacità di destabilizzare il formato rappresentativo e disorientare l'idea di attorialità e di presenza scenica. Tra chi lo accoglie e chi lo rifugge, tra chi ne è attratto e chi teme la sua imprevedibilità, l'animale viene accolto sul palcoscenico a partire dal suo valore d'uso, anche nella valorizzazione della sua condizione di liminalità come espediente all'interno della scena. In questa pratica di rivalutazione dell'animale si inserisce il primo spettacolo dichiaratamente animalista, che risale al 1984 con la prima di *The Others* di Rachel Rosenthal al Japan America Theatre di Los Angeles. Coerentemente con lo sviluppo di un nuovo sapere ecologista e con i movimenti delle lotte degli anni '70, mossi anche da e nella performance, l'impiego immateriale del corpo animale porta al formarsi di una costellazione di filoni, più o meno politicizzati, di una nascente scena interspecie, che mette a critica della presenza di corpi animali vivi all'interno delle pratiche artistiche. Nel lavoro di Rosenthal, il palcoscenico ospita più di trenta animali vivi, in quell'occasione liberati da un uso non solo strettamente materiale, ma anche meramente "rappresentativo". Gli animali – cani, gatti, maiali e altri animali, tra cui il suo amato topo domestico Tatti Wattles, a cui dedicherà anche un libro (Rosenthal 1996) – liberi di mostrarsi per ciò che sono e di muoversi nello spazio a loro concesso, permettono a Rosenthal di porre l'accento sulla posizione discriminante delle soggettività animali all'interno

1 Ad esempio, nelle "rappresentazioni" liturgiche. Cfr. Allegri *et al.* 2008: 50.

della società, a partire dalla lettura di un manifesto in difesa dei loro diritti. Questa performance sposta la concezione della presenza animale a teatro, fino a quel momento pensata solo in termini utilitaristici, aprendo la strada a un nuovo tipo di compresenza interspecie sulla scena.

Se si osserva, infatti, il teatro degli ultimi cinquant'anni, è evidente come la performance sia entrata in una fase dove la presenza animale viene impiegata come produttrice di “pensiero in sé”², prima e oltre che come risorsa rappresentativa. Lentamente emergono riflessioni che si distanziano da un superficiale utilizzo simbolico, individuando nella presenza del soggetto animale sulla scena l'elemento di turbamento necessario proprio alla ridefinizione del sistema in cui viene inserito. Alla genesi di queste sperimentazioni spiccano gli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio (ora solo Societas); qui, l'animale esorbita sul palcoscenico in quanto *puro corpo*, consentendo di esplorare i limiti e le potenzialità della scena a partire dalla sperimentazione dei linguaggi e delle scritture del corpo: l'incontro col corpo animale diventa la soglia per interrogare l'“animalità” insita nella propria materia. Scrive Romeo Castellucci, uno dei registi insieme a Claudia Castellucci e Chiara Guidi:

L'animale è una presenza, spesso un fantasma, che permea la materia e mi porta via con sé. La materia è la realtà ultima. È intesa come la minima comunicazione possibile. Questo è ciò che mi interessa: comunicare il meno possibile. E il livello più basso di comunicazione possibile è la superficie della materia (Castellucci 2000: 23).

Ci vorrà però ancora del tempo perché l'ecocritica teatrale inizi ad affrontare questo slittamento sul piano politico e filosofico. Le prime discussioni risalenti agli anni '70 e '80 si concretizzano infatti durante gli anni 2000, con un vero e proprio “*animal turn*” (Cull Ó Maoilearca 2022: 53-68) dei performance studies. Tra le teorie che valorizzano le potenzialità della presenza animale sulla scena spicca il lavoro di Erika Fischer-Lichte, estetologa che riconosce nella rilevanza data dalla svolta performativa degli anni

2 Il concetto prende spunto dall'idea di “teatro pensante” proposta da Annalisa Sacchi, secondo cui il teatro è «una forma che pensa in sé, un linguaggio che parla la sua lingua, una lingua straniera rispetto a quella di tutte le altre arti» (Sacchi 2013: 61). In questo saggio, tale prospettiva viene estesa alla presenza animale in scena, intesa come materia pensante: non più semplice elemento decorativo, forza lavoro invisibile o figura simbolica, ma soggettività agente, capace di generare senso inedito all'interno della performance stessa.

'60 e '70 al concetto di “a-disposizionalità” (Fischer-Lichte 2014: 87-89) del corpo animale vivente: uno spostamento rispetto al modo in cui viene percepita la postura oppositiva degli animali inseriti in un impianto rappresentativo. Con l'animale, scrive, «fa l'ingresso sulla scena una naturalità “originaria”, “misteriosa” e “imprevedibile”» (188) tradotta in comportamenti che «generano inevitabilmente delle emergenze» (189), delle posture *indisciplinate* rispetto al contesto che sono in grado, in questo modo, di interrogarlo profondamente.

Le teorie che esplorano le traiettorie dell'*animal turn* guadagnano un ulteriore contributo nel secondo decennio del XXI secolo, grazie al lavoro di Una Chaudhuri. Teatologa impegnata nello studio del rapporto tra teatralità ed *ecocriticism* – con una particolare attenzione all'animale non umano –, Chaudhuri conia in quegli anni l'espressione “teatro delle specie” (2016) per descrivere una tendenza emergente «alla comune dimensione dell'animalità, la nostra come quella dei non umani» (Budriesi 2022: 168) nella pratica performativa contemporanea. Il teatro delle specie, secondo Chaudhuri, sarebbe capace di mettere «a disposizione le risorse della performance per affrontare quello che probabilmente è il compito più urgente della nostra specie: comprendere, per trasformarlo, il nostro modo di abitare un mondo che condividiamo intimamente con milioni di altre specie» (158). La lettura ecologista e anti-antropocentrica che la studiosa fa della performance multispecie dialoga intimamente con l'ideale di *togetherness* interspecie che emerge dalla complessità della “*zooësis*”, ossia l'insieme stratificato delle rappresentazioni animali che permeano la vita sociale e culturale, personale e collettiva, tra cui:

l'allevamento di animali domestici, le mostre canine, le esibizioni equestri, i rodei, le corride, i sacrifici animali, la sperimentazione scientifica, la conservazione delle specie, la tassidermia, la caccia, l'utilizzo di pellicce, il consumo di carne, ognuna con il proprio personale archivio e repertorio, i propri spazi e le proprie temporalità, i propri interpreti e il proprio pubblico (Chaudhuri 2007: 9, trad. mia).

I modi in cui l'animale prende parte a spettacoli e contesti sociali, alla realtà e alla finzione, diventano per Chaudhuri parte dello stesso bacino che richiede un'urgente presa di responsabilità umana rispetto alle vite e ai corpi animali e una strategia di *liveability* condivisa.

A questo proposito, segna un punto di svolta nel contesto italiano *Animal Performance Studies*, conferenza curata da Laura Budriesi nel 2020. L'evento pubblico prima e la diffusione degli interventi in una pubblicazione del 2022 poi mettono in dialogo i massimi esponenti di human-animal e critical animal studies con artisti performativi che lavorano a stretto contatto con gli animali, contribuendo a mappare un insieme di fenomeni che si interrogano sulla compresenza di umano e animale sulla scena da una prospettiva antispecista. In un panorama come quello dei performance studies, che ha saputo accogliere il contributo delle pratiche artistiche alla produzione di conoscenza intercettando le tensioni politiche della scena contemporanea, l'ingresso delle teorie antispeciste potenzia la ricerca intorno ai dispositivi, alle logiche e alle potenzialità nascoste dietro la *performatività di specie* (Filippi 2016), mettendo a problema non solo le modalità di trattamento dell'animale, ma la sua stessa condizione di lavoratore culturale "inconsapevole". Iniziando a illuminare le logiche antropocentriche che governano i processi rappresentativi di coabitazione sulla scena e le rotte alternative percorribili, gli animal performance studies aprono la strada alla teorizzazione del *performance bug* (Masini 2024: 11-21).

Performance bug: una contronarrazione dell'animale infestante

Il performance bug irrompe in questo scenario come strategia oppositiva rispetto all'egemonia dei significati, delle narrazioni e delle rappresentazioni antropocentriche che non considerano le dinamiche di potere esistenti all'interno della scena performativa contemporanea: come abbiamo visto, infatti, il soggetto animale è inserito nello stesso circuito capitalista governato da «un'ideologia naturalizzata su cui si innestano le tecniche di controllo sociale dei corpi» (Caleo 2018: 72), anche, e soprattutto, nel caso della messa al lavoro dei corpi non umani nelle pratiche artistiche.

L'anatomia del performance bug si struttura grazie all'eco lasciata da alcuni nodi concettuali – ma profondamente materiali – provenienti da differenti momenti storici e da discipline apparentemente distanti. Il primo utilizzo del termine "*bug*"³ che si riferisce all'apparizione di un elemento indesiderato durante un processo creativo è dell'inventore Thomas Edison. Nel 1870,

3 Letteralmente, il termine *bug* significa "piccolo insetto".

in una lettera indirizzata a Tivadar Puskás, Edison scrive: «Il primo passo è un'intuizione, che arriva come una fiammata improvvisa, poi le difficoltà crescono, le cose non funzionano più ed è allora che dei “bug” – così sono chiamati questi piccoli guasti e difficoltà – si manifestano» (Hughes 1989: 75). Per Edison, la miniaturizzazione dell'insetto come veicolo di un potere “pericoloso”⁴ si connette alla paura della potenza del suo opposto, l'animale esageratamente grande, “l'elefante nella stanza”: solo vent'anni più tardi, Edison sarà infatti protagonista nell'esecuzione di Topsy, un'elefantessa del circo di Coney Island sentenziata a morte per aver opposto resistenza ai suoi addestratori. In quell'occasione, l'obiettivo di Edison era dimostrare l'efficacia – per imporsi sul mercato durante la *War of the Currents* – della sua recente invenzione, la corrente elettrica; da potenziamento della vita urbana e domestica, finalizzata alla pubblica e privata illuminazione, l'invenzione della corrente si trasformava così in un dispositivo di necropolitica⁵. Nel frattempo, il bug, ancora in stato progettuale, dava avvio alla sua prima divisione cellulare.

Il secondo utilizzo del termine per individuare un elemento di disturbo avviene in ambito informatico. Nel 1947 Grace Hopper, in quel momento a capo di un gruppo di informatici della marina militare statunitense, ritrova ciò che resta di una falena fulminata tra gli ingranaggi danneggiati di un proto-computer (Shapiro 1987). Da quel momento, “bug” viene impiegato per descrivere l'ingresso di una componente non umana dentro il linguaggio sorgente di un software progettato e codificato dall'uomo. Natura, cultura, e artificio paiono confondersi, e il ritrovamento di quel primo “errore di sistema” sancisce un evento chiave nella riscrittura dell'invasività animale come atto di resistenza.

Facendo un lungo passo in avanti all'*animal turn* del XXI secolo, la storica correlazione tra la figura dell'insetto e la pratica di *disturbance* viene indagata

4 Il timore della potenza distruttrice dell'“estremamente piccolo” si verifica anche nel caso delle componenti macchiniche delle nuove tecnologie scientifico-informatiche che daranno vita al mito del cyborg (Haraway 1985: 45).

5 L'esecuzione di Topsy, ripresa dalle videocamere, costituisce uno dei primi filmati dal vivo catturati dalle telecamere cinematografiche: è servita, allo stesso tempo, come momento promozionale dell'impero tecnologico di Edison e come documentazione pubblica degli effetti mortali della corrente elettrica che, dal 1888 circa, avrebbe iniziato a diffondersi a macchia d'olio come strumento di morte nelle pene capitali (Shukin 2009: 242-243).

da Una Chaudhuri. All'interno di un saggio su *Bug* (1996), spettacolo di Tracy Letts che ripercorre le notti insonni di una donna perseguitata dal ronzio di un insetto, il carattere tensivo di una presenza invisibile – ma mostruosamente immaginabile attraverso deboli suoni, spostamenti d'aria e segni sul corpo – risignifica un contesto domestico e familiare come luogo *infestato*. Ciò che la protagonista crede di conoscere sulla parvenza degli insetti vacilla, e uno scenario mostruoso, dominato da nuovi dispositivi sensori, si apre davanti a lei. Il desiderio fallace «di vedere gli insetti, [...] di far uscire quei piccoli corpi dai loro nascondigli ed esporli alla vista – con la speranza di poterli poi eliminare, o almeno controllare – è legato al nostro istinto di sopravvivenza come specie, che è sempre però storicamente condizionato» (Chaudhuri 1996: 324). Il terrore, continua Chaudhuri,

è raddoppiato da altre due caratteristiche degli insetti: il loro disprezzo per i confini territoriali e la natura di ciò che portano con sé. Gli insetti si fanno beffe dei confini che custodiamo più ossessivamente: le pareti delle nostre case – la casa è, ovviamente, il luogo geopatologico più emotivamente turbolento – e la pelle che avvolge i nostri corpi. Intrufolandosi nei domini privati e nell'intimo delle nostre vite, gli insetti trasformano le loro dimensioni relative in un vantaggio; sono visitatori furtivi e non invitati, occupanti abusivi e trafficanti dei nostri spazi più intimi (323).

Bug di Tracy Letts diventa allora una domanda rivolta a quella parte dell'inconscio terrorizzata all'idea che un altro animale, nel caso dell'insetto radicalmente diverso dall'umano, lo costringa a rinunciare al controllo, detronizzandolo dalla sua posizione di superiorità.

Mettendo in risonanza i riferimenti, le personalità e gli eventi che hanno portato alla sistematizzazione della performance negli anni '60 del Novecento – primo fra tutti John Cage e il suo pensiero sull'aleatorietà –, si registra il passaggio da una centralizzazione dell'opera intorno alla figura dell'autore alla sperimentazione di un'*opera aperta*, come definita da Umberto Eco (1962). Il performance bug, in quanto ingresso di un elemento potenzialmente disturbante nell'impianto rappresentativo della performance, si inserisce nello stesso anti-sistema. Questo concetto è particolarmente evidente nell'indeterminatezza costitutiva della performance multispecie, dal momento che l'azione performativa dei corpi animali non potrà mai essere completamente prevedibile e controllabile come quella dei co-attori umani. In questo caso, le circostanze esterne sono solo parzialmente governate dal

regista, il che non solo riduce la sua sovranità sull'opera, ma cambia anche la grammatica della scena, creando un «nuovo campo di estetizzazione, principalmente connesso a un meta-discorso sociale, dove il pubblico è invitato a dirigere la propria attenzione sulla creazione della musica – e del rumore [...] come paesaggio, ambiente, contesto in cui è immersa la vita quotidiana, l'ordinario» (Sacchi 2024: 142).

Tornando al giorno d'oggi, Ana Vujanović scrive che «se la cognizione dovesse essere considerata in un senso molto più ampio di quello che comunemente abbiamo, allora anche il campo della conoscenza come deposito di pratiche cognitive deve essere rivisitato e ampliato» (Vujanović 2017: 44) verso una forma conoscitiva alternativa. Questa conoscenza incarnata è propria di ogni piccolo e insignificante organismo vivente capace di percepire l'ambiente circostante e di adattarsi ai suoi cambiamenti, nonostante manchi della capacità razionale di osservare e indirizzare il processo di quel vivere. Vujanović aggiunge: «Tutti gli elementi che utilizzo sono fragili [insignificanti, precari], perché li vedo come inneschi di una danza che accoglie una cognizione non solo razionale» e questa condizione, continua, può essere senz'altro programmata, ma la programmazione artistica non protegge dalla contingenza e dall'aleatorietà dell'esperienza e dal modo in cui questa mina i concetti rappresentativi esistenti.

Attraverso la prospettiva politica del performance bug, l'animale sulla scena, da superficie di iscrizione trasparente, non diventa tanto “soggetto di scrittura”, come accade nei lavori di co-creazione artistica più recenti che non si interrogano sulla messa al lavoro dei corpi, quanto un ingresso imprevedibile, disallineato e scomodo, che mette in crisi la narrazione della coabitazione sulla scena per come la conosciamo. Il performance bug, nonostante esplori diverse rappresentazioni con la presenza animali per analizzarne le caratteristiche primarie e le genealogie, non si riferisce alla materialità dei corpi animali in quanto segni scenici, ma alla materialità dei loro desideri, delle loro lotte e delle loro manifestazioni fantasmatiche e più-che-umane. Questi slanci transcorporei non sono riconducibili agli “utilizzi immateriali” dell'animale a teatro (come nell'impiego simbolico), ma a sperimentazioni linguistiche, scritture frammentate e combinazioni di movimenti e temporalità che possono essere inseriti come veri e propri “errori” di sistema nel codice sorgente che governa l'impianto rappresentativo della performance.

Animalfuturismo. Coabitazioni mostruose e orizzonti animali

Interrogando lo scenario performativo attuale, dominato dalla visione essenzialista di una coabitazione che sarebbe immanente al rapporto tra specie umana e specie animale, la prospettiva politica del bug valorizza il carattere caotico e indisciplinato della convivenza, per sua natura organizzata attraverso movimenti che Bénédicte Boisseron chiama “*divenire-contro*” (2018). La coabitazione si apre allora come un campo “mostruoso”, in cui relazioni e saperi situati dialogano con l’obiettivo comune di riscrivere le loro rappresentazioni. In questo contesto, ciò che viene indagato sono i modi di abitare diversamente all’interno della rappresentazione stessa, intesa come un sistema umano costruito e solidificato di segni, traduzioni e specchi che riflettono un’immagine distorta da cui non è mai possibile sfuggire completamente.

Deeparture (2005), l’installazione audiovisiva di Mircea Cantor che documenta una performance “animale”, è un esempio interessante per avvicinarsi alle tensioni generate e osservate all’interno di questa scena, in cui l’alterità sfugge ai processi di conquista e rimane un campo aperto e illeggibile, dotato di autonomia autopoietica e capacità sovversiva rispetto al formato canone. Nel filmato di Cantor si vedono un lupo e un capriolo all’interno di una sala museale completamente vuota, se non per la loro presenza. I due esemplari stanno semplicemente lì, due corpi culturalmente definiti all’interno di un circuito chiuso e prevedibile di preda e predatore che vorrebbe vederli agire, anche in quel luogo antropizzato e deputato alla finzione, secondo le funzioni che normalmente ricoprono nell’ecosistema. Eppure, nella stanza bianca e asettica di quello spazio museale non accade nulla: il tempo passa, ma gli animali non si affrontano, a malapena entrano in contatto guardandosi con sospetto, incapaci di comprendere realmente dove si trovano e quale ruolo/funzione biologica impersonare in uno spazio a loro ostile e sconosciuto. Presentati al di fuori del loro ambiente, gli animali cessano di essere “referenti assenti” (Adams 1990), ma anche di configurarsi come costruzioni: vagano per la stanza in uno stato di allerta, un’attenzione verso l’esterno diffusa in tutto il corpo, come se qualcosa non fosse al suo posto o non stesse procedendo come dovrebbe. Quell’aura inquietante che turba la visione e la destabilizza non proviene dalla presenza del nemico naturale e della preda destinata a soccombere, né dal fatto che un delitto

annunciato non si verifichi mai. Emerge, piuttosto, dall'anomalia suscitata da quella compresenza (del lupo, del capriolo e dello spettatore umano che li osserva), immessa in un regime rappresentativo egemonico. La domanda implicita nello spettatore "Il lupo attaccherà?" riguarda l'aspettativa, continuamente disattesa, di un pericolo imminente che, non concretizzandosi, impedisce all'umano di compiere quell'operazione specchiante con cui interpreta i comportamenti, i gesti e le reazioni animali come se fossero suoi o riferiti a sé. Al di là di qualsiasi riferimento allegorico di radice panteistica o relativo al rapporto di dominio dell'uomo sulla natura, l'opera di Cantor mostra ciò che c'è sotto le molteplici rappresentazioni della convivenza: la linea sottile della modellazione dell'altro, la quale, una volta rivelata, fa emergere la coabitazione come uno spazio impuro, generato a partire da attaccamenti instabili e rischiosi.

Il secondo caso qui preso in esame è *Pokot* (2017), film diretto da Agnieszka Holland e tratto dal romanzo *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti* (2012) di Olga Tokarczuk. Janina Duszejko è un'insegnante di inglese che vive in un luogo desolato in mezzo ai boschi, segnato da inverni rigidi e silenzi assoluti. La sua vita, centrata su un curioso rapporto, amorevole ma mai simbiotico, con la natura circostante e gli animali che la attraversano, scorre regolarmente secondo i ritmi delle stagioni, fino a quando i suoi due cani, compagni di vita, spariscono, vittime di un gruppo di sadici cacciatori. È così che inizia il giallo che, si scoprirà solo alla fine del racconto, vede Duszejko iniziare a uccidere uno a uno i colpevoli di quegli e innumerevoli altri omicidi animali, inscenando l'attacco di una bestia tremenda, assetata di sangue o di vendetta. Incidendo orme sulla neve, disegnando posizioni particolari dei corpi e utilizzando armi inconsuete, la donna lavora, a prova di scientifica, direttamente sulle scene di questi *delitti bestiali*, con l'obiettivo di offrire l'immagine di una convivenza pericolosa attraverso la rappresentazione di un mostro, che è anche la trasposizione lucida dell'impurità del rapporto asimmetrico tra umano e animale. Durante le sue battute di "caccia", Duszejko impersona le stesse soggettività animali di cui, nei suoi discorsi da attivista per i diritti animali che sfoga contro cacciatori e poliziotti, rivendica l'innocenza, ma che diventano, attraverso di lei, un assassino perfetto, il risultato di tutte le operazioni rappresentative dell'umano. Per i cacciatori, mortalmente «dissanguati» e contaminati da ferite multiple» (Timeto 2018: 138) a questo punto è inutile pensare che la soluzione sia instaurare

una condizione di pacifica convivenza che l'umano richiede essenzialmente sempre e solo per sé; poiché l'innocenza presuppone la non-relazionalità, l'unica relazione attuale davvero possibile è quella attraverso un'impurità mostruosa che ci permetta di abbandonare l'autoconvinzione, profondamente antropocentrica, di essere individui delineati e impermeabili a infiltrazioni esterne. L'obiettivo diventa, allora, potenziare la capacità di «divenire in/appropriati [insieme/controllo] e condividere il mondo con gli altri in/appropriati, “in zone di confine chiasmiche e meno letali” di *rigenerazione*, non di rinascita» (139). Rispetto alla visione di un mondo omogeneo, innocuo e immobile, questa prospettiva valorizza le zone caotiche e simpatetiche in cui «composizione e de-composizione, ingestione ed escrezione si alternano in modi anche sgradevoli e pericolosi» (134) generando, però, un proliferare di «nodi di esistenze mortali e carnali, e non unità definitive».

Nel tardo capitalismo, esperienze estetiche come quelle appena analizzate sono in grado di interrompere una registrazione in *loop* di visioni confortanti, tese a livellare soggettività, rapporti e forme di incontro. L'immissione di elementi pericolanti riesce a valorizzare gli spazi di soglia tra ciò che vive e ciò che è costruito, tra ciò che è animale e ciò che è umano, tra ciò che è reale e ciò che è rappresentazione, concetti più fragili e interconnessi di quanto non appaiano. Questo scenario mostruoso, che James Clifford (1988) individua come la perdita dell'autenticità e di un'arida purezza umana, può tuttavia portare all'emergere della possibilità di ricomporre indefinitamente questi oggetti culturali in strutture dotate di un nuovo senso:

Le performance come ambienti caotici, dove le maschere umane si confondono con la pelle animale, aprono un immaginario in cui il riconoscimento di una bestialità costitutiva dell'*anthropos* – assunto come forza geologica e mai come entità – diventa il dispositivo di hackeraggio di un sistema essenzialista e preordinato dei viventi, verso l'immaginario di un nuovo futuro animale. Come scrive Stacy Alaimo, l'*anthropos* è infatti un movimento caotico di forze transcorporee, di cui è difficile non solo identificare un principale e originale motore, ma anche individuarne la direzione e quantificarne l'impatto, che, il più delle volte, agisce contemporaneamente su più fronti e attraverso molteplici soggettività (Masini 2025).

Questo scenario, osservato e prefigurato attraverso una *lente animale*, apre la scena all'"animalfuturismo". Appropriandosi della linea di pensiero

anti-egemonica del movimento afrofuturista, l'animalfuturismo si propone come una corrente di resistenza alla purezza degli enti e dei sistemi che li accolgono, valorizzando riscritture caotiche di rappresentazioni animali nel mondo artistico-performativo. A partire da una prospettiva ecologicamente situata, l'animalfuturismo accoglie la turbolenza del performance bug come una possibilità di inversione delle linee di umanizzazione esistenti, offrendo uno sguardo inedito sulla coabitazione. Secondo questa prospettiva, la convivenza multispecie si nutre di complessità che solo un approccio trasformativo alla mostruosità (Metta 2022) come quello del disturbo animale è in grado di affrontare: attraversamenti, manomissioni e conflittualità temporanee, capaci di proiettare gli eventi passati come pezzi di orizzonte, assumono il ruolo di segni politici determinanti per la costruzione di un nuovo futuro animale. Rivolgendosi agli elementi di disturbo o di discontinuità che rompono e smentiscono una presunta linearità storica (Piazzesi 2023), calibrata su precisi dispositivi epistemici ed estetici, l'animalfuturismo tiene conto del «processo, conflittuale e discontinuo, di produzione e soggettivazione» Secondo un'ottica animalfuturista, le rappresentazioni diventano allora pattern effimeri e mutevoli, all'interno dei quali un capriolo, un lupo e una "bestia infame" (Filippi 2024: 14) possono invitare a sostare, senza dare risposte univoche e senza la smania di doverle necessariamente produrre. L'animalfuturismo, riconoscendo la mostruosità costitutiva della coabitazione multispecie, non mira a correggere il tiro di queste operazioni disturbanti. Al contrario, mira ad accogliere forme e visioni immaginifiche nel presente che valorizzino, prima di tutto, le potenzialità poetiche e creative delle impurità che sfidano un ordine prestabilito. L'animalità comincia a vacillare, a uscire dagli schemi prestabiliti, a produrre nuove vibrazioni per simpatia. Può la "scena del disturbo" farsi promotrice di una prospettiva inedita negli studi critici sull'animalità?

Bibliografia

Adams, C.J. (1990). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Trad. it. di M. Andreozzi, A. Zabonati (2020). *Carne da macello. La politica sessuale della carne: Una teoria critica femminista vegetariana*. VandA.

Alaimo, S. (2016). *Exposed. Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Trad. it. di L. Fontanella (2023). *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*. Mimesis.

Allegri, L. et al. (2008). *Breve storia del teatro per immagini*. Carocci.

Boisseron, B. (2018). *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*. Columbia University Press.

Budriesi, L. (2022). Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà. In Ead. (Ed.), *Animal Performance Studies* (pp. 162-186). Accademia University Press.

Caleo, I. (2018). Dentro le turbolenze espressive della materia. Una cartografia di nodi critici tra materialità, performativo, assemblaggi, artificio e corpi non umani. In EcoPol (Ed.), *Bodymetrics. La misura dei corpi* (pp. 63-100). IAPh Italia.

Castellucci, R. (2000). "The Animal Being on Stage". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 5(2), 23-28.

Chaudhuri, U. (2016). *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*. Routledge.

Chaudhuri, U. (2007). "(De)Facing the Animals. Zooësis and Performance". *The Drama Review*, 51(1), 8-20.

Chaudhuri, U. (1996). "Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality". *Theatre Journal*, 65(3), 321-334.

Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Trad. it. di M. Marchetti. (2010). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arti nel secolo XX*. Bollati Boringhieri.

Cull Ó Maoilearca, L. (2022). "Unlearning Anthropocentrism in Performance Studies. Towards an interspecies ethics of knowledge". In L. Budriesi (Ed.), *Animal Performance Studies* (pp. 53-68). Accademia University Press.

Eco, U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.

Filippi, M. (2024). "Molteplicità in agguato ed ecologie bizzarre: gli animali secondo Deleuze". *Aut aut*, 401, 7-22.

- Filippi, M. (2016). *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*. Ombre Corte.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Trad. it. di S. Paparelli (2014). *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (pp. 179-189). Carocci.
- Haraway, D.J. (1985). *A Cyborg Manifesto*. Trad. it. di L. Borghi (2018). *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Feltrinelli.
- Hughes, T.P. (1989). *American Genesis: A History of the American Genius for Invention*. Penguin Books.
- Masini, T. (2024). "Performance Bug. Una ricerca sugli 'errori animali' nella scena performativa contemporanea tra coabitazioni multispecie e zoohauntologia". *Liberazioni: Rivista di critica antispecista*, 59, 11-21.
- Masini, T. (2025). "Disturbing Multispecies Performance. Uno sguardo animal-futurista alla coabitazione". *RootsRoutes*, 15(47).
- Metta, A. (2022). *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*. DeriveApprodi.
- Orozco, L. (2013). *Theatre & Animals*. Palgrave Macmillan.
- Piazzesi, B. (2023). *Del governo degli animali. Allevamento e Biopolitica*. Quodlibet.
- Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.
- Sacchi, A. (2013). "Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica". *Itinera*, 5, 48-75.
- Shapiro, F.R. (1987). "Etymology of the Computer Bug: History and Folklore". *American Speech*, 62(4), 376-378.
- Shukin, N. (2009). *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*. Trad. it. di B. Nogara Notarianni (2023). *Capitale animale. Biopolitica e rendering*. Tamu.
- Timeto, F. (2018). "Donna Haraway e la teratotropia degli altri in/appropriati". *Aut aut*, 380, 127-139.
- Vujanović, A. (2017). A Late Night Theory of Post-Dance. A Selfinterview. In D. Andersson, M. Edvarsdsen, M. Spångberg (Eds.), *Post-Dance* (pp. 44-66). MDT.