

Lo specchio teriomorfo: vedersi nell'alterità animale.

Roberto Marchesini^{}*

Abstract: La dimensione fenomenologica delle altre specie è sempre stata per l'essere umano motivo di riflessione su se stesso e nello stesso tempo di immaginazione. L'animalità per certi versi è diventata un costrutto che l'essere umano ha utilizzato per definirsi in opposizione (specchio oscuro), per altri un luogo d'ispirazione (epifania). L'evoluzionismo darwiniano ha messo in discussione l'antropocentrismo, ma nello stesso tempo ha fatto emergere un fermento di idee contrapposte sul concetto di animalità, che ha influenzato l'arte, la filosofia, l'antropologia. I movimenti artistici collegati al pensiero postumanistico hanno visto nell'ibrido teriomorfo un nuovo modo per rappresentare la condizione esistenziale della contemporaneità.

Keywords: teriomorfismo; filosofia postumanista; arte postumana; epifania animale; zooantropologia

Abstract: The phenomenological dimension of other species has always been a source of self-reflection and imagination for humans. In some ways, animality has

^{*} estero@sua.it

become a construct that humans have used to define themselves in opposition (dark mirror), in others a place of inspiration (epiphany). Darwinian evolutionism has questioned anthropocentrism, but at the same time has brought out a ferment of opposing ideas on the concept of animality, which has influenced art, philosophy, and anthropology. Artistic movements linked to post-humanist thought have seen in the theriomorphic hybrid a new way to represent the existential condition of contemporaneity.

Keywords: theriomorphism; posthumanist philosophy; posthuman Art; animal epiphany; zooanthropology

1. Premessa

L'alterità animale è sempre stata per l'essere umano una sorta di specchio distorto, in grado di riflettere paure, desideri, fantasie da cui partire per la definizione di una condizione, quella umana, sempre plastica e in divenire. Potremmo, pertanto, definire lo specchio animale una sorta di sorgente d'ispirazione, il luogo dove l'umano incontra l'altro-da-sé e nello stesso tempo ciò che lui stesso potrebbe diventare, l'altro-in-sé, costituendo l'innesto dell'"antropo-poiesi". Con questo termine, formulato in antropologia culturale da Luigi Remotti e Ugo Fabietti, si è voluto significare l'importanza del dimensionamento culturale nella costruzione dell'umano. Tuttavia, l'antropologia umanista ha sempre considerato questo processo come un fenomeno interno all'essere umano, in cui l'alterità animale poteva semplicemente figurare come materiale utile per confezionare un evento ideativo che si svolgeva, però, in modo autarchico e autopoietico.

D'altro canto, il confronto con le altre specie ha sempre avuto un'indiscutibile cittadinanza nella definizione dell'umano, in filosofia come in antropologia e nell'arte. Giorgio Agamben nel saggio *L'Aperto* ha definito il confronto con l'alterità animale una sorta di macchina antropologica, ipotizzando che la dimensione umana si sia andata definendo nel tempo in una sorta di relazione polemica con l'alterità animale¹. Credo che la sua considerazione sia un buon punto di partenza per analizzare lo specchio animale, un'importante critica all'autarchia autopoietica dell'umano, ma non esaustiva, perché questo rapporto è stato molto di più di un semplice confronto realizzato per opposizione. Nel saggio *Epifania animale* ho voluto sottolineare come l'incontro con l'alterità animale non possa essere analizzato solo sul piano fenomenico, presupponendo una sorta di distacco dialettico o al più un atteggiamento di contemplazione, perché l'interazione con il mondo animale ha sempre avuto per l'essere umano una valenza rivelativa².

L'incontro con l'alterità animale va considerato come un momento di *metamorfosi dell'umano*, la fluidificazione della sua costituzione di

1 G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

2 R. Marchesini, *Epifania animale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014.

retaggio e del relativo baricentro identitario, un processo che porta a una condizione metastabile, che consente l'immaginarsi in una nuova dimensione esistenziale. Questo momento epifanico può dar vita a esiti profondamenti differenti, tra cui anche il distanziamento polemico dall'alterità animale, vale a dirsi il pensarsi per opposizione, ma il più delle volte si svolge per assimilazione di predicati animali all'interno della condizione umana. L'antropo-poiesi, intesa come momento di ontopoiesi e non di semplice ontogenesi (svolgimento di caratteri filogenetici), è prima di tutto un farsi-alterità, un'inclusione di qualità eterospecifiche all'interno della condizione umana. Dobbiamo, inoltre, pensare tale processo come qualcosa di più di una biomimesi – vale a dire l'imparare strategie e modelli performativi utili dalla natura – perché nel rapporto con l'alterità animale è vigente un processo d'ibridazione esistenziale. Mi spiego meglio. L'essere umano ha sicuramente imparato dagli uccelli l'arte del volo, lo dimostrano l'*Ornitottero* di Leonardo da Vinci e la silhouette degli aeroplani, ma ancor prima ha scoperto dagli uccelli "che si può volare", vale a dire una dimensione esistenziale possibile, seppur non ancora attuabile, una virtualità da abitare attraverso lo spirito o immaginando intermediari divini.

Lo specchio animale sta alla base dell'ibridazione, intesa come momento in cui l'uomo vede i predicati animali sovrapporsi al proprio corpo, modificarne in parte le fattezze, per cui le braccia diventano ali o si aggiungono sulla schiena, solo per fare un esempio. Lo specchio animale, perciò, non riporta l'immagine fedele dell'uomo che si riflette nell'alterità grazie a un processo d'immedesimazione, ma una sorta di *pastiche* di predicati umani e non-umani che aprono la soglia ontopoietica dell'umano e rendono la sua identità qualcosa sempre in divenire. Questo non significa negare all'essere umano delle caratteristiche particolari che facilitano il processo epifanico, come la marcata empatia, la tensione desiderante, l'accesa immaginazione, che fanno sì che nella nostra specie l'ontopoiesi sia incomparabilmente più frequente e pervasiva rispetto alle altre specie. Ciò che si afferma è altro, ma comunque importante, vale a dire che l'evoluzione culturale non è un evento che l'essere umano realizza in solipsia e attraverso una sorta di emanazione autarchica. L'ipotesi che il divenire umano sia un processo interno

all'uomo e che si realizza in autonomia è un presupposto che ritroviamo puntualmente nelle considerazioni umaniste, vuoi che si basino su una concezione compensativa della cultura, come nell'antropologia filosofica di Arnold Gehlen, vuoi che si segua una versione di gravidanza, del tipo fenotipo esteso, propria della sociobiologia. La lettura teriomorfa dell'umano ribalta questa concezione, considerando l'umano un frutto ibrido.

2. La raffigurazione dell'alterità animale

Analizzare lo specchio animale non significa solo avere una nuova chiave di lettura per l'antropo-poiesi, ma anche interpretare in modo differente il modo in cui l'essere umano ha pensato e raffigurato l'alterità animale. Riflettendosi nello specchio animale, l'uomo ha visto se stesso in una dimensione ibrida e decentrativa, che di certo è risultata più produttiva rispetto a quella narcisistica della contemplazione di sé, non a caso da sempre considerata narcotica nel suo fissismo autoreferenziale. È altrettanto innegabile, per operazione inversa, che l'essere umano guardando l'alterità animale non abbia semplicemente visto l'altro-da-sé, bensì un'entità che in qualche modo parlava di sé. In altre parole, è molto difficile per l'essere umano guardare l'alterità animale in modo oggettivo, perché questa immagine riporta sempre qualcosa di sé. Questo processo di reciproca contaminazione ha caratterizzato il modo di raffigurare gli altri animali fin dalle prime espressioni del Paleolitico nei dipinti rupestri che, non dimentichiamolo, sono databili a partire da circa 30.000 anni fa, come dimostrano le grotte di Cosquer, di Cussac, di Pair-non-Pair e soprattutto di Lascaux e di Altamira, definibile come la Cappella Sistina della Preistoria. Oltre alle raffigurazioni rupestri, il paleolitico ci ha regalato anche statuette incentrate sul tema animale e realizzate in avorio, come le figurine di Vogelherd, databili circa 35.000 anni fa.

La riproposizione della forma animale ha caratterizzato in modo consistente l'espressione artistica, come ha dimostrato la mostra d'arte *Il bello e le bestie* tenutasi nel 2005 al Mart di Rovereto e curata da Lea Vergine. Qui venivano riportate alcune famose opere sul tema

dello zoomorfismo, tra cui quelle: di Arnold Böcklin dedicate a figure mitologiche di centauri, di Franz von Stuck sui fauni, di Frida Kahlo sull'ibridazione dei corpi, di Albrecht Dürer sulle sirene, fino ad autori più contemporanei della *corrente teriomorfista*, come Matthew Barney e Daniel Lee. Nella sezione video comparivano anche installazioni di Marina Abramović e Joseph Beuys sempre dedicati al rapporto tra l'essere umano e gli altri animali. Questa mostra ha potuto offrire solo un piccolo assaggio di come l'alterità animale abbia influenzato l'immaginario dell'uomo, dando vita a entità mitologiche e divinità, mostri e teratologie, creature angeliche e messaggeri della natura: l'intero pantheon di quell'ossessione per il fantastico che alberga in noi. Del resto, l'uomo ha visto animali un po' ovunque, nelle costellazioni, per esempio, e non a caso parliamo di zodiaco, termine che proviene dal greco antico *zōidiakós* la cui etimologia deriva dal termine *idion* che vuol dire segno e *zōion* che significa animale. Alcune ricerche sulle doti percettive della nostra specie hanno dimostrato che la zoomorfia ha un carattere prototipico per l'essere umano, vale a dire un'elettività ricettiva rispetto ad altri stimoli, come riportato da Paul Shepard nel saggio *The Others*³.

Un caso particolare riguarda la tendenza a raffigurare l'alterità animale in chiave antropomorfa, una propensione che si afferma in modo consistente soprattutto nel XX secolo e la cui diffusione si deve senza dubbio assegnare all'eredità disneyana. La pervasività di questa cultura, che non solo antropomorfizza ma trasmette un'immagine edulcorata della natura, ha avuto un impatto considerevole nel modo in cui le generazioni del Novecento hanno interpretato le altre specie. L'epopea dei personaggi disneyani ha inizio nel 1928 con il cortometraggio animato *Plane Crazy* diretto da Walt Disney e Ub Iwerks, in cui compare per la prima volta Mickey Mouse, che sarà seguito nel 1934, nel cortometraggio *La gallinella saggia*, da un altro personaggio, Donald Duck, che darà il via alla saga dei paperi, curata in seguito da Carl Barks. La Disney production ha indubbiamente avuto una forte ricaduta sull'immaginario delle generazioni del secolo scorso e ancora

3 P. Shepard, *The Others. How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1997.

oggi il suo influsso è notevole. Le sue opere a fumetti e i lungometraggi, iniziati con *Biancaneve e i sette nani* (1937), ove gli interpreti animali figurano in vesti antropomorfe, hanno dato vita a un genere che avrebbe avuto in seguito un grande successo e una schiera di altri autori dello stesso filone, come William Hanna e Joseph Barbera. Oggi non si contano i disegnatori che utilizzano i diversi animali come maschere per caratterizzare dei personaggi.

Cerchiamo, allora, di comprendere meglio questa tendenza a usare la forma animale per rendere immediato il carattere che si vuole rappresentare. L'utilizzo degli animali come espressione di vizi e virtù dell'essere umano si era affermato fin dall'antichità nelle favole del greco Esopo (VI secolo a.C.) e del latino Fedro (I secolo d.C.), dove ogni specie era chiamata a interpretare una caratteristica del comportamento umano, in conformità a quello che si riteneva peculiare di quel particolare animale, come la furbizia della volpe, l'operosità della formica, l'incosciente spensieratezza della cicala. Sempre nel segno dell'antropomorfismo va ricordato *Le Roman de Renart*, una raccolta di racconti medievali con intenti satirici del XII e del XIII secolo, nei quali gli animali agiscono al posto degli esseri umani. Ritroviamo il medesimo artificio nella letteratura fiabesca posteriore di Jean de La Fontaine (1621-1695) di Charles Perrault (1628-1703) e dei fratelli Grimm (XIX secolo). Il mondo della favola rispetterà sempre questo "topos narrativo" basato sull'utilizzo antropomorfo degli animali, ne è un esempio la favola di Carlo Collodi *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* apparsa per la prima volta nel 1881 o il romanzo di Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* pubblicato nel 1865, in cui la protagonista incontra in un mondo sottosopra una serie di esseri umani bizzarri, per certi versi teriomorfi, e animali antropomorfizzati. Nel 1902 l'illustratrice e scrittrice Beatrix Potter pubblicava il racconto *The tale of Peter Rabbit*, una serie di avventure interpretate da animali antropomorfizzati, come per l'appunto Peter il coniglio, Jemima l'oca, Tommy il gatto.

Molto spesso si pensa che la cultura disneyana abbia inaugurato una metamorfosi profonda nel modo di percepire l'animale: in parte è vero, ma nello stesso tempo non bisogna dimenticare che l'antropomorfismo ha radici molto antiche, anche se la narrazione dei grandi favolisti e di

altri artisti presentava tratti differenti. Nel 1829 l'illustratore Jean-Ignace-Isidore Gérard, conosciuto con lo pseudonimo di Grandville, pubblicava *Les métamorphoses du jour*, una serie di settantacinque scenette in cui i personaggi venivano ritratti con corpi umani e volti animali. In questo caso la forma animale diventava una sorta di rivelatore teso a comprendere meglio l'essere umano. Per comprendere questa tendenza è utile, per esempio, rifarsi all'opera *De humana physiognomica* (1586) scritta dal filosofo e scienziato Giovanni Battista Della Porta, un'opera in cui si mettono in relazione i tratti caratteriali delle persone con le somiglianze del volto alle varie specie. Altre volte si modificano i tratti animali per enfatizzare l'aspetto dell'inusuale e del fantastico, come ricaviamo dalle opere di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) e di Conrad Gessner (1516-1565), anche in questo caso ritroviamo il *mélange* tra forma umana e forma animale. È compito oggi della zooantropologia comprendere anche questo aspetto, vale a dire far luce sulle diverse modalità attraverso cui l'uomo si rappresenta questa relazione con le alterità animali, perché si tratta di un rapporto che va ben al di là di una semplice interazione, ma che entra in modo profondo nella nostra umanità.

3. L'immagine volatile dell'animalità

Abituati a considerare l'alterità animale come un "controtermine dell'umano", faticiamo a comprendere la complessità dell'incontro-confronto con il non-umano. In una concezione umanistica, infatti, l'animalità rappresenta una sorta di categoria uniforme – si afferma, per esempio, che tutti gli animali non hanno una certa qualità oppure che presentano una particolare caratteristica – e ciò consentirebbe di individuare la condizione umana per opposizione di predicati. In questo caso si afferma che "solo l'essere umano è in grado di...", presupponendo tra l'altro che non sia importante conoscere le altre specie per sostenerlo. La dicotomia è in genere sviluppata per qualità contrapposte, in cui l'essere umano viene descritto come il polo positivo, dotato di qualità superiori, mentre l'animale rappresenterebbe il polo negativo, divenendo così lo "specchio oscuro" dell'uomo. Una forma più raffinata di distinzione vede nell'animale un'entità epimeteica – vale a dire frutto dell'elargizione

del titano Epimeteo, dimenticando la specie umana – caratterizzata in tal senso da qualità incarnate, mentre all'essere umano spetterebbe la dimensione prometeica e quindi l'autodeterminazione e la libertà. Anche in questo caso, notiamo che la distinzione punta a considerare i non-umani dei *minus habentes*, perché la presunta incompletezza umana, cavallo di battaglia del pensiero umanista, trasformerebbe l'essere umano in un'entità superiore proprio perché non vincolata al dono di Epimeteo che azzerava le possibilità ontopoietiche.

Ma è evidente che non esista questo fantomatico animale contraltare della condizione umana. Così, spesso, mi diverto a raccontare, durante le mie lezioni, d'aver incontrato durante la mia intera carriera di etologo cani, gatti, cavalli, etc., ma mai e poi mai un animale. È evidente che l'animale è un concetto non una realtà, costruito appositamente per far risaltare la nostra specie rispetto a tutte le altre. D'altro canto, se è vero che l'animale come entità predicativamente uniforme non esiste, è innegabile che esista l'animalità, come condizione biologica e ontologica. Ecco, allora, che ogni specie, essere umano compreso, risulta essere una particolare espressione dell'animalità, per cui non risulteremmo altro che uno dei tanti modi in cui l'animalità si manifesta. È scorretta anche l'affermazione che si sente ripetere spesso, nei termini di "l'animale che c'è in me", che prevederebbe una parzialità animale dell'umano, quando al contrario noi siamo interamente animali. Ciò non significa che non vi siano delle peculiarità nell'uomo, se vogliamo anche di grande valore, ma vanno intese come specifiche declinazioni dell'animalità.

L'alterità animale è stata pensata in modo oppositivo e come entità inferiore rispetto all'uomo, durante il medioevo le si sono attribuite persino qualità demoniache: in ogni caso le si è sempre negato un principio di protagonismo. Noi umani, peraltro, abbiamo fatto di questo connotato la chiave di volta del divenire antropo-poietico, un processo fatto di conquiste, non assegnabili al determinismo lineare di causa-effetto vigente nei fenomeni naturali. Per tale ragione ci riteniamo entità storiche, dotate di creatività e di quella libertà che ha come conseguenza l'interpretazione del vissuto e la possibilità di scegliere il proprio avvenire. All'alterità animale tale possibilità viene negata a priori, per cui mentre la storia dell'umanità viene letta come un cammino di traguardi e di autodeterminazione, un viatico sicuramente arduo ma in grado di

produrre un'emancipazione. Al contrario, l'animale – inteso in questo caso come categoria oppositiva all'essere umano – non può far altro che proseguire lungo la sua strada filogenetica, fatta di mutazioni casuali e selezione necessitata, ma dipendente dalle condizioni esterne. In realtà, oggi sappiamo che tutte le specie modificano il loro ambiente – teoria della nicchia – e così facendo influenzano le pressioni selettive. In altre parole, dobbiamo parlare di una creatività e di un protagonismo animale.

La descrizione dell'animale non-umano, viceversa, è sempre stata condotta attraverso la totale adesione al fondale della natura, potremmo dire in un assorbimento così marcato da non poter prevedere alcuna salienza, a differenza di una sbandierata emergenza dell'umano, unico vero protagonista nel consesso del mondo. In questa lettura l'alterità animale è conformata dall'istinto, in cui l'apriori non è concepito kantianamente come principio d'esperienza, bensì come un automatismo. In tal senso, viene negata una soggettività al comportamento animale, il quale non può esistere nel senso pieno del termine, perché la sua espressione è già predeterminata. Questa entità, priva di possibilità valutative e decisionali, non può far altro che ripetere quanto già iscritto nei suoi geni, in un completo determinismo. Anche nel suo rapporto con l'esterno l'animale non può realmente apprendere, vale a dire farsi delle conoscenze da utilizzare come strumenti espressivi, ma solo essere condizionato attraverso il meccanismo delle associazioni tra gli stimoli che riceve, i riflessi che mette in atto e le conseguenze che ottiene. In questa logica, se l'animale non esiste, non può nemmeno morire, per cui coerentemente per Martin Heidegger l'animale può solo cessare di funzionare. In queste parole riecheggia l'animale automa formulato da René Descartes.

La narrazione dell'animale si costruisce, perciò, attraverso una definizione ontologica, che prescinde dalle reali caratteristiche della specie ed è pensata per opposizione come: i) bruto, cioè entità priva di quelle facoltà che fanno dell'uomo un'entità razionale, morale, libera, autodeterminante, etc; ii) macchina, vale a dire un'entità che non ha finalità a muoverla ma solo cause, per cui ogni espressione deve essere rigorosamente pensata come frutto di automatismi. A ben vedere, l'artificio categoriale mostra tutte le falle, pur essendo estremamente

funzionale, poiché la sua volatilità consente di trasformare l'animale in quello che è utile in un certo momento, per far passare un ragionamento che nasconde abilmente la sua dimensione tautologica. Affermare che gli animali presentano particolari predicati solo in virtù di un gioco di oscillazione di sfondo rispetto a quello che si pretende siano i predicati umani è, di fatto, una *petitio principii*, tuttavia, svelarne il carattere infondato non è facile, perché viene posto da buona parte della filosofia occidentale in modo assiomatico, vale a dire come fondamento dell'analisi ontologica.

Uscire da questa dicotomia categoriale significherebbe, infatti, mettere in discussione l'intero paradigma umanistico, basato non sulla specificità dell'essere umano, bensì sulla sua specialità, vale a dire su una differenza ontologica, quella illustrata da Heidegger, che pretende di non fondarsi su dei predicati, anche se poi li richiama, seppur in modo preconcelto. Del resto, anche nell'*Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola è evidente che si mira a una differenza ontologica e non solo ontica rispetto agli altri animali. Nell'umanismo l'uomo non è più l'animale che si differenzia perché in possesso della ragione o del logos, ma semplicemente "non è un animale". Ma è facile scorgere nella dicotomia tra l'essere umano e l'animale un errore rilevante, in quanto si confronta un'entità specifica, l'uomo, dotata comunque di predicati riconoscibili, con una categoria, l'animale, che nella mancanza di specificità non può che possedere delle attribuzioni. In effetti, la condizione animale può avere solo dei *metapredicati*, cioè delle qualità che non dipendono dalla veste specie-specifica, per cui l'animalità in natura non si manifesta, perché nascosta dalla maschera della specie. Quando ci riferiamo all'animale non possiamo parlare di predicati, per cui la comparazione è già scorretta in partenza. È allora conseguente che l'essere umano può compararsi al cane o al gatto in modo predicativo, non all'animale. Stante il fatto indiscutibile che l'essere umano, in quanto specie, aderisce alla dimensione animale, si troverebbe a opporsi a se stesso, ma ciò non ha senso.

D'altro canto, anche queste riflessioni ci mostrano come lo specchio animale non ci riporti mai un'immagine pura, ma rifletta le paure, le proiezioni e le fantasie insite in questo rapporto. Si tratta, perciò, di uno specchio oscuro: non per il fatto che l'alterità animale interpreti

tutte quelle qualità negative che l'essere umano vuole espungere dalla propria condizione, ma perché ciò che riflette non è mai così chiaro e trasparente come a prima vista potremmo pensare.

4. Teriomorfismo e postumanismo

La lettura umanistica basata su una concezione disgiuntiva e oppositiva dell'essere umano dalle alterità naturali si fonda prima di tutto su una lettura preconcepita della condizione umana tesa a marcare le differenze. Come primo punto, necessario e sufficiente a fondare il paradigma umanista di specialità umana e antropo-poiesi, vi è la divergenza costitutiva, potremmo dire naturale, dell'uomo, inteso come mancante di qualità adattative. Questa narrazione parte dalla presentazione di un essere umano nudo, nel senso estensivo di inerme e inadatto alla sopravvivenza nell'ambiente naturale, e privo di istinti, ossia carente di competenze innate e nello stesso tempo infantile e tracimante, cioè non canalizzato, nella sua espansione comportamentale. È interessante notare che nel pensiero occidentale la dimensione prometeica dell'umano, intesa come autodeterminante e perciò svincolata o addirittura emancipata dalla natura e in contrasto con essa, trova una convergenza con la tradizione abramitica dell'uomo che si ribella alla divinità attraverso la conoscenza e scopre la sua nudità, dove l'atto del vestirsi ricorda da vicino il bisogno compensativo – mi vesto perché sono nudo (non mi sento nudo perché mi vesto) – del mito dei due titani.

L'umanismo che emerge dai padri fondatori del XV e XVI secolo è un punto di svolta nella cultura occidentale, seppur con legami profondi con la cultura classica e con il concetto di *Humanitas* sorto nel Circolo degli Scipioni. Stiamo parlando di una svolta marcatamente antropocentrica, un grande progetto che troverà nei filosofi e negli artisti a venire dei rifinitori di questa visione del mondo, nettamente diviso tra l'essere umano da una parte e tutte le entità naturali dall'altra. In questo senso, l'uomo carente, proprio per il suo distacco dal tellurico, presenta non solo una differenza ontologica, che inevitabilmente conduce come in un piano inclinato alla concezione della non-animalità dell'umano, ma anche una

dimensione di purezza e di distacco che non ammette contaminazioni e tanto meno reciprocazioni. In tale ottica non è possibile parlare di alterità animale, perché l'altro di specie è schiacciato in quella sorta di fondale che si ritiene essere la natura, per cui può essere solamente guardato, come peraltro qualunque altro fenomeno naturale, che sia vitale o abiotico. Per l'umanismo, infatti, non c'è differenza tra un animale e una cascata: il corso di entrambi è rigidamente predeterminato, cosicché anche il comportamento animale non diviene altro che il frutto di una concatenazione di automatismi. All'animale non è dato l'esserci, la presenza e con lei qualunque forma di protagonismo, perché dentro l'animale macchina non c'è nessuno.

Come un fiume non sceglie e non ambisce di arrivare alla foce, ma semplicemente vi giunge in modo teleonomico, così non vi può essere una teleologia animale e di conseguenza nessun punto di sovrapposizione onto-poietica tra i due domini, che non possono in alcun modo mescolarsi, quasi fossero acqua e olio, finiti nello stesso bicchiere, la Terra, quasi per un caso fortuito. Mentre gli individui si sviluppano l'un l'altro attraverso il dialogo, i giovani crescono grazie alla cerniera intergenerazionale, ogni scienziato si avvale delle acquisizioni che lo hanno preceduto, come nani sulle spalle di giganti, ogni tradizione si sviluppa grazie al commercio culturale con le altre, mentre cioè l'umano è un'entità in divenire, creatrice di mondi, l'animale è fissato sul suo retaggio, immobile e ripetitivo, come una farfalla spillata nella teca entomologica. Se tutto ciò che è umano è un magma capace di produrre in continuazione nuove forme, l'animale è imprigionato nella sua veste epimeteica, costretto in un mondo povero, rigidamente perimetrato in una povertà di stimoli e in un'indigenza di espressioni, è povero di mondo, incapace di emergere dallo stordimento fruitivo del suo misero angolo, che non può nemmeno contemplare ma solo subire. Per lui il mondo non si traduce mai in un panorama, non gli è data quella possibilità di distacco che sta alla base dell'immaginazione e dell'intelligenza, di quell'*intus legere* che è andare oltre la superficie delle cose, il porsi domande, il dire di no, il non accontentarsi dell'apparenza.

Dopo aver stabilito le fondamenta all'edificio antropocentrico, l'umanismo pone un confine invalicabile tra l'umano e l'animale: tra le due dimensioni ontologiche non ci può essere permeabilità, si tratta di un Rubicone da non oltrepassare. L'animale è natura morta anche nella

sua espressione vitale, se vivere e morire è dato solo a chi possiede un protagonismo, perché in questa visione del mondo, non è sufficiente un moto fisiologico per dirsi d'essere in vita. Una natura morta può essere semplicemente contemplata o studiata, può essere indagata al più, ma certo essa non può dialogare con noi e, soprattutto, non può interrogarci. Per l'umanismo l'animale anche nella sua cinetica o nella sua interazione con il mondo e con noi, altro non è che passività. L'arte umanista, ben rappresentata nella già citata mostra al Mart e curata da Lea Vergine, mette in mostra questo animale osservato e reinterpretato, questa natura morta cui è preclusa ogni forma di reciprocazione: può essere solo guardato, ma non è in grado di guardarci e tanto meno di mettere in discussione il nostro sguardo. Il Rubicone della sola alterità umana, in cui solo il volto umano può darsi come alterità, e della circoscrizione al solo ambito interpersonale, dove solo l'uomo è persona, di ogni possibilità dialogica, sancisce l'unidirezionalità dello sguardo. Porre un *limes* invalicabile significa, altresì, difendere la purezza dell'umano, che altrimenti rischierebbe quel fuzzy categoriale con l'animale, peraltro già a rischio dopo l'opera di Charles Darwin.

Non entro nel merito della fondatività del pensiero umanistico, in realtà altamente confutata vuoi nella definizione d'incompletezza dell'umano vuoi nella concezione dell'animale come entità retta da automatismi, perché ciò che mi interessa approfondire ora è il secondo argomento, vale a dire l'idea di autosufficienza e autodeterminazione del processo antropo-poietico. Se cominciamo a pensare l'umano non in termini di autarchia e autopoiesi, bensì come momento d'ibridazione con le alterità non umane, si aprono degli scenari ontopoietici tutti da scoprire. Mettere in discussione la concezione di purezza dell'umano e iniziare a guardare le dimensioni dell'umano, nel loro divenire antropo-poietico, come momenti di contaminazione con le alterità non-umane, significa infatti far decadere quell'unidirezionalità dello sguardo: l'animale semplicemente guardato o rappresentato, che lo trasforma in natura morta. Questa metamorfosi è avvenuta grazie alla prospettiva postumanista che, a partire dalla fine degli anni '90, ha ridisegnato i contorni dell'umano.

La filosofia postumanista – al riguardo rimando al mio saggio *Post human, verso nuovi modelli di esistenza* – non è una forma di antiumanismo, in quanto riprende la visione in divenire dell'umano e le

sue peculiarità, e non va confusa con il transumanismo, un movimento che si propone il potenziamento dell'uomo attraverso la tecnologia⁴. Il postumanismo supera la concezione autarchica dell'umano e ne prospetta una visione per certi versi antitetica rispetto a quella umanista. Innanzitutto, rifiuta la dicotomia umano vs animale, non nel senso di non riconoscere delle peculiarità dell'umano che lo rendono in qualche modo speciale, ma perché mette in discussione la classica categoria dell'animale, passando da una visione predicativa dell'animale a una metapredicativa, ossia una dimensione condivisa declinabile in vario modo. In tal senso l'umano è una espressione dell'animalità, una delle tante predicazioni in cui l'animalità può manifestarsi.

Per tale ragione l'animalità nelle sue diverse manifestazioni non può più essere costretta all'interno di un costrutto, giacché non rappresenta un'entità contrapposta, ma una dimensione che ci riguarda e, in quanto tale, è permeabile, perché fatta di condivisioni e reciprocazioni. Così, l'eterospecifico diviene a tutti gli effetti un'alterità e la sua lettura va completamente ridefinita. La filosofia postumanista considera l'antropopoesi il risultato di un processo d'ibridazione transpecifico, il frutto della tendenza umana a includere le alterità non-umane, con cui ha sempre instaurato un rapporto dialogico, venendone modificato, proprio come la relazione interindividuale ci trasforma e l'incontro tra culture differenti sta alla base dell'evoluzione delle culture. Se la visione umanista poneva l'Uomo di Vitruvio come entità che denudandosi era chiamato a rappresentare la condizione umana, per il postumanismo è l'ibrido la rappresentazione corretta dell'umano.

A differenza del vitruviano, all'ibrido non è data la possibilità di svestirsi, perché le contaminazioni ricevute nel corso del cammino dell'umanità fanno parte intimamente di ciò che definiamo umano. L'arte ha così cominciato a rappresentare l'umano non più nei termini della purezza e della distinzione, bensì in quello della coniugazione e della contaminazione, nei due aspetti: i) del "cyborg", che mette in luce come la tecnologia sia sempre interna al corpo, modificandone le coordinate; ii) del "teriomorfo", mostrando come l'alterità animale sia già

4 R. Marchesini, *Post human, verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

presente nelle espressioni culturali dell'essere umano. La condizione ibrida non è un evento emergente nel nostro tempo, perché ha sempre caratterizzato la condizione umana, per cui siamo sempre stati cyborg e teriomorfi, siamo sempre stati ibridi. Ciò che il postumanismo introduce è la semplice presa di consapevolezza di tale processo ontopoietico. Nel rappresentare il teriomorfo, l'artista trasforma la tela in uno specchio che ci sollecita a prendere atto di quello che siamo: l'animale che dunque siamo, per riprendere le parole di Jacques Derrida, e l'alterità animale che assumiamo nell'espressione culturale.

Il movimento teriomorfista – e qui rimando al *Manifesto teriomorfista* – attraverso l'opera di artisti come Karin Andersen e Daniel Lee, trasforma l'alterità animale non più come natura morta da contemplare o rappresentare, e nemmeno come entità che abita accanto a noi o che si rifugia all'interno di una natura incontaminata, bensì come presenza viva in noi⁵. Questi ibridi non sono, perciò, creature fantastiche, quali potevano essere gli animali mitologici dell'antichità o le maschere antropomorfe dei fumetti e i supereroi zoomorfi del nostro tempo, ma siamo noi, per cui l'opera, per quanto aberrante o distorto ci possa apparire, diventa uno specchio che riflette in modo fedele ciò che siamo. Pertanto, non contempliamo l'alterità animale come "altro-da-noi", bensì come "altro-in noi", non contempliamo più l'animale nella sua lontananza, ma il nostro essere animali e parallelamente il nostro aver incluso l'alterità animale per divenire umani. Un ulteriore aspetto che caratterizza l'arte teriomorfista è il ribaltamento di prospettiva. Nel divenire specchio, l'opera trasforma l'animale guardato, rappresentato come natura morta, in un animale che ci guarda, che ci interroga e soprattutto che ci intercetta. Non dobbiamo, quindi, confondere l'arte teriomorfista con una delle tante forme di rappresentazione del fantastico, né come una proiezione futuristica dell'umanità del domani, perché ciò che viene proposto in queste opere è una sorta di fotografia, seppur interpretata, di ciò che siamo sempre stati.

Bibliografia

- Agamben, G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini, R., *Post human, verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini, R., *Epifania animale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014.
- Remotti, L., *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Laterza, Roma 2013.
- Remotti, L., Fabietti, U., (eds), *Dizionario di antropologia. Etnologia. Antropologia culturale. Antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna 1997.
- Shepard, P., *The Others. How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1997.