

Esodo e divenire-animale

Felice Cimatti

Non si capisce un filosofo se non cercando di capire bene ciò che intende dimostrare, e in verità non dimostra, sul limite fra l'uomo e l'animale (Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 157).

L'animale scappa. O meglio, non è tanto che l'animale scappa da qualcosa, come se scappasse da un pericolo, e cercasse rifugio in un luogo sicuro, nella sua tana, ad esempio. Questa è una rappresentazione umana dell'animale. In realtà l'animale è la fuga, è il fatto stesso del fuggire. L'animale scappa non da qualcosa, l'animale è lo scappare come tale. Un animale non scappa da un posto per andare in un altro posto. L'animale è lo scappare senza che ci sia alcun luogo da cui si scappa, né una meta da raggiungere. L'animale scappa, intransitivamente, così come la pioggia piovono, o il sole riscalda.

Per questa ragione è così difficile pensare l'animale, perché per pensarlo dobbiamo metterlo da qualche parte, nella sua tana ad esempio, o nella savana, o nella barriera corallina. Ci viene sempre da pensare l'animale come qualcuno che sta da qualche parte – il suo “territorio” – da cui si allontana a malincuore, e dove vuole sempre tornare. Pensare vuol dire mettere ciò che si pensa in un luogo, in un concetto ad esempio, in definitiva metterlo dentro una parola. Perché la parola è una trappola, prefigura la gabbia, lo zoo, il documentario naturalistico, il museo di zoologia. In sostanza, prefigura la morte: “il fatto di vedersi dare il proprio nome [...] coincide con il lasciarsi invadere dalla tristezza, [...] o perlomeno da una specie di presentimento oscuro della tristezza. O meglio ancora, da un *presentimento del lutto*. Un lutto presentito perché, mi sembra che qui, come in ogni denominazione, abbiamo a che fare con l'annuncio di una morte futura accompagnata dalla sopravvivenza di uno spettro, quello della longevità di un nome che sopravvive a chi lo porta” (Derrida, *L'animale che dunque sono*, pp. 57-58).

*Non è che il nome uccide, è che il nome fissa la fuga dell'animale in una posizione, lo inchioda in un posto, il 'suo' habitat, da cui non deve allontanarsi, appunto perché ogni animale vive in un determinato ambiente, e da quello non può spostarsi. Ora, non ci interessa se esista davvero un luogo naturale dell'animale; qui interessa questa radicale non pensabilità dell'animale. Si potrebbe definire così l'Homo sapiens: quel vivente che non riesce a pensare l'animale, e che per pensarlo lo deve mettere in una gabbia. Che la gabbia sia di ferro oppure concettuale non fa molta differenza. Rimane una gabbia. Per questa ragione, sono gli artisti, i poeti, quelli che riescono non tanto a pensare, ma a permettere all'animale di mostrarsi. Il pittore, ad esempio, non vuole dirci cos'è l'animale (per questo il pittore non è un filosofo, anche se la citazione di Derrida posta in epigrafe potrebbe essere adattata anche all'artista). Il suo lavoro è più modesto, ma anche più ambizioso. Più modesto, perché il pittore non cerca il concetto, la definizione, la rappresentazione esplicita. Il pittore non dice cos'è il mondo, il pittore è il mondo che cerca di vedersi attraverso gli occhi del pittore. In questo senso il pittore 'aiuta' la visibilità del mondo ad essere ancora più evidente. Il pittore, anche quello di regime, non ordina al mondo di essere così e così. Il “visuale”, che è un'altra delle manifestazioni dell'animalità come fuga, è più forte di ogni immagine. In questo senso il pittore, anche quello più 'umanista', è comunque al servizio dell'animale. Il pittore – spesso suo malgrado – lascia essere animale l'animale. Perché l'immagine, anche quella più artificiale e costruita, comunque scappa via, è più potente della sua descrizione e del suo progetto: nelle immagini “nulla”, scrive Didi-Huberman, “è qui 'del tutto'. Tutto è quasi” (Georges Didi-Huberman, *Davanti all'immagine*, p. 299). Non esiste un 'tutto' che esaurisca la potenza del “visuale” (ivi, p. 33), che altro non è che questa radicale e incolmabile eccedenza del mondo rispetto alle nostre parole. Allo stesso tempo, e per questa stessa intrinseca ‘incapacità’ a dire tutto dell'immagine, il pittore è più ambizioso del filosofo. Infatti il pittore permette all'animale di presentarsi come un animale, misterioso e banale, impensabile e quotidiano, spaventoso e ovvio. Come il leone della “Noia, Video 3'33” (2009), in cui Mauro Folci ci mostra l'incontro fra un leone ed un uomo. Sono fermi, ai due lati di un tavolino, l'uomo seduto, il leone poggiato sulle zampe posteriori. Un incontro che è al di là di qualunque rappresentazione dell'animale, perché se il leone è un leone, e l'uomo un uomo, non c'è nessun'altra ragione perché i due si incontrino. Per questo è un incontro, perché non c'è nessuna ragione che lo giustifichi. Un incontro che non doveva avvenire, e che proprio per questo è avvenuto. “Noia” ci lascia senza parole, e forse è questa la noia a cui allude il titolo scelto dall'artista. La noia che assale invincibile quando non c'è più niente da dire, perché tutto è già stato detto, e rimane solo l'evidenza muta delle cose, potentissima ma anche del tutto ovvia, perché non c'è niente di più noioso dell'ovvietà delle cose. Folci non*

ci dice cos'è l'animale, tantomeno ci dice cos'è l'uomo. Nemmeno ci mostra l'animale. Organizza un incontro, e lo lascia essere. Ci obbliga, noi spettatori, a vedere quello che non sappiamo pensare. Questa è la noia, vedere quando non ci sono più parole. In un certo senso è solo allora che cominciamo a vedere qualcosa.

È interessante come il leone di Folci continui a scappare anche se rimanga fermo con le zampe poggiate sul tavolo. Scappa attraverso lo sguardo dello spettatore, che continua a guardare, come catturato dalla sua immobilità, e che tuttavia non può non pensarlo come il paradosso di un leone fermo, che non uccide e non ruggisce. Per questo scappa anche se non si muove. È talmente fermo che la sua immobilità frema. La noia è la tensione che induce nello spettatore, che si annoia perché non succede nulla, perché il leone non balza con le fauci spalancate sull'uomo, e perché questi non fugge via terrorizzato. Una noia senza riposo. Piena di movimento e di attese, e che tuttavia lascia insoddisfatto lo spettatore, viziato da troppi documentari sui leoni del Serengeti, in Tanzania.

Scappa anche l'asino di Robert Bresson, dal film *Au hasard Balthazar* (1966), che compare in un altro lavoro di Folci, "Penultimità", un video presenta in loop l'ultimo istante della vita dell'asinello: "reiterare l'immagine dell'ultimo momento della vita dell'animale, spingendola con l'espedito del loop a non concludersi mai, ha significato confrontarsi con questa accezione dell'esaurimento che è la penultimità, il passo che precede la fine. La penultimità è il gioco spericolato che avviene sull'orlo della fine". E così, con le parole dello stesso Folci, la penultimità non cessa di 'penultimare', di continuare a non finire. In questo senso l'asino di Bresson può non smettere di scappare. L'animale è questa continuità di movimento che sfugge ad ogni cattura, anche alla morte, come ci ha mostrato Derrida. Solo la cosa nominata muore, l'animale invece continua a scappare, e così può divenire cibo, escremento, terra, gas; che non sono altro che la continuazione della fuga sotto altre forme. Appunto perché la fuga dell'animale non finisce mai, come il loop di Folci.

In "Vacanze", 2017, c'è questo orso che ci osserva, che ricorda quello minaccioso di *Grizzly Man* (2005) di Werner Herzog. Sullo sguardo animale s'è detto tantissimo, proprio a partire da Derrida, e dal gatto che l'osserva quando esce dalla doccia. Tutto un parlare di occhi e sguardo che è presto diventato stucchevole, perché, ancora una volta, ha spostato il discorso dall'animale che scappa all'uomo che si sente osservato. Lo sappiamo bene, ormai, gli occhi sono lo specchio dell'anima, e così via fino ad arrivare velocemente all'etica e al rispetto dei diritti degli animali. L'orso di Folci non si sa che stia guardando, in effetti non si sa mai che guardino gli animali. Di sicuro non ci osserva come noi osserviamo lui, cercando in quegli occhi la violenza della natura o l'ingenuità ottusa della bestia. Sono occhi, tutto qui. Per questo si tratta di una "vacanza", perché ci portano via dalle nostre parole e dai nostri concetti. L'animale è la vacanza dell'uomo. L'uomo che non c'è più, la sua vacanza da sé stesso. Solo quando non c'è più, quando appunto è in vacanza, può incontrare l'animale, come il leone, o l'asino 'morto' nel prato. L'orso ci guarda non per vederci, ma perché gli occhi sono affascinati dal "visuale", e non per spiegarlo o ridurlo ad una parola. Il "visuale" mangia lo sguardo. L'orso di Folci ci porta in vacanza, nostro malgrado, cioè ci trasforma in "visuale", mondo, cosa. Per questo ci spaventa, non perché l'orso sia pericoloso (non lo è più di un qualsiasi umano), ma perché l'orso, come animale che scappa, fa scappare dall'uomo anche l'uomo che sta osservando.

In effetti se l'animale coincide con la sua fuga, l'animale non cessa di diventare quell'animale che sta scappando. L'animale trascina con sé. L'animale è inarrestabile, come quando le formiche entrano in una casa, passando per i muri, dentro le tubature, ignorando confini e proprietà privata. L'animale è questa forza che destituisce ogni potere, che non lo abbatte se non ignorandolo. Una forza che può essere violenta (come quella dell'orso), oppure mite e cocciuta come quella delle formiche; rimane una forza che non oppone alla forza un'altra forza, al contrario, è una forza senza forza. La forza di chi non ha nessuna forza, e proprio per questo è imbattibile. Quella forza che porta oltre le forze. L'animale, allora, è come Pulcinella, che non è altro che "uscita dalla scena, dalla storia, dalla fatua, inconsistente vicenda in cui si vorrebbe implicarlo. Nella vita degli uomini – questo è il suo insegnamento – la sola cosa importante è trovare una via d'uscita" (Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, p. 45). Con il suo sguardo senza occhi, senza sentimento né riconoscimento, puro accesso alla luce del mondo, l'orso di Folci ci indica, ma senza avere alcuna intenzione di indicarci alcunché, che una "via d'uscita" c'è. Si può scappare, si può *sempre* scappare, si *deve* scappare.

Una fuga non tanto da un pericolo determinato, quanto da quel mondo sociale che, al contrario, ha come suo scopo specifico controllare e assoggettare l'esistenza umana. L'equivoco ricorrente – che si basa su una lettura ingenua e molto parziale di Foucault – è pensare il controllo sulla vita umana, la biopolitica, sia un fenomeno storico, e quindi auspicabilmente temporaneo. Sarebbe in particolare la società post-capitalista quella che maggiormente controlla l'esistenza degli esseri umani. Come se, invece, una vita umana al di fuori

della morsa biopolitica fosse mai esistita. In realtà *Homo sapiens* significa *Homo biopoliticus*, cioè l'animale del controllo e dell'autocontrollo (e quindi dell'"identità di ragione e dominio"; Max Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, p. 100). Non è un caso, allora, che la figura estrema sui cui lavori l'ultimissimo Foucault, quello del corso al College de France del 1984, sia quella del cinico, del filosofo-cane, per il quale "l'animalità non è un dato, ma un dovere" (Michel Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. II*, p. 254). L'animalità del cinico è quella di una vita che non teme più nulla, oltre la vergogna e il desiderio, oltre il denaro e le istituzioni sociali: "l'animalità è un esercizio. È un compito per sé stessi e, al contempo, uno scandalo per gli altri. Assumere, davanti agli altri, lo scandalo di un'animalità che è un compito per sé stessi: ecco dove porta il principio della vita diritta dei cinici, in quanto questa è parametrata sulla natura e in quanto questo stesso principio della vita diritta parametrata sulla natura diviene la forma reale, materiale, concreta dell'esistenza. Il *bios philosophikos* in quanto vita diritta è l'animalità dell'essere umano raccolta come una sfida, praticata come un esercizio, gettata in faccia agli altri come uno scandalo" (ivi, p. 255). Il cinico, allora, come figura limite dell'umano, che prende sul serio la sfida dell'animalità. Qui è evidente che l'animalità non ha più nulla a che fare con i diritti animali, con gli animali d'affezione e nemmeno con gli animali senzienti. Qui l'animale non ha più nulla di umano né umanizzabile, tanto meno di giuridico. È un leone, un asino, un orso, un filosofo-cane.

*La forma più radicale di fuga è, allora, il divenire-animale di cui scrivono Deleuze e Guattari. Il divenire animale è propriamente il divenire fuga, il divenire Pulcinella, il divenire cinico dell'umano, perché, contro ogni pessimismo, "la possibilità di salvarsi [è] sempre possibile" (Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, p. 356). E come si salva, il cinico? Uscendo, con un solo gesto radicale, dal regime della soggettivazione, dell'individuo proprietario, dell'Ego che controlla l'Es. In fondo il cinico non è che un corpo. Il divenire animale è, finalmente, il divenire corpo di quel vivente che si definisce Homo sapiens, animale parlante e razionale. E divenire corpo vuol dire non avere paura del mondo, confondersi con esso, diventare-mondo infine: "fate rizoma, ma non sapete con cosa potete fare rizoma, quale stelo sotterraneo farà effettivamente rizoma o farà divenire, farà popolazione nel vostro deserto. Sperimentate" (ivi, p. 356). Il punto da ribadire, e ogni filosofia dell'animalità che non colga questo punto non ha ancora neanche cominciato a pensare l'animalità (Felice Cimatti, Filosofia dell'animalità), è che il cinico si salva solo perché non ha niente da salvare, nemmeno sé stesso. Soprattutto sé stesso. Il cinico, infatti, non lascia solo il denaro e le cariche sociali, lascia soprattutto sé stesso. E così la figura finale del percorso animale di Folci è, e non poteva essere altro, quella dell'esodo, una parola «che rimanda ad una soggettività in movimento, ad una reattività positiva che segna l'evento di rottura dello stato delle cose, che evoca un libero dispiegamento della propria potenza di agire» (da "Esodo Video 1'30", 2011). L'esodo non va in nessuna direzione, l'esodo esoda, per così dire, come il vento soffiava e il mare ondeggiava. Se l'esodo avesse una meta questa sarebbe lo stesso esodo. Ma non può avere una meta, perché ha una meta solo quel soggetto che non ha altra ragion d'essere che difendersi dall'animalità. Non c'è un al di là dell'esodo. Per questo l'esodo è una salvezza, l'unica salvezza ancora possibile, perché con l'esodo finisce ogni speranza, come ogni rimpianto. Proprio perché non salva da nulla, l'esodo è una salvezza. L'esodo, l'animale, il mondo. Si tratta di lasciare il mondo al mondo, come infine ci ricorda Mark Strand, nella poesia "Keeping Things Whole" (da *Selected Poems*):*

In a field
I am the absence
of field.
This is
always the case.
Wherever I am
I am what is missing.

When I walk
I part the air
and always
the air moves in
to fill the spaces
where my body's been.

We all have reasons

for moving.
I move
to keep things whole