

Artivismo tra smart mob e teatro paesaggio

Laura Budriesi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract

In questo paper propongo due pratiche di artivismo nate nel XXI secolo: il flash mob ambientalista e il "teatro di paesaggio" del collettivo di ricerca Dom. Scelgo come metodo di analisi la teoria della performance elaborata da Turner e Schechner in cui essa è forma espressiva, nonché strumento di analisi del sociale. Vorrei evidenziare come queste "alleanze di corpi" nello spazio (Butler 2017) usino strategie estetiche, reminiscenze del teatro agit prop e di guerriglia (Milohnić 2005; Loewe 2015) e si alleino ai nuovi media diventando delle *smart mob*. L'intento di accostare queste azioni al "teatro di paesaggio" di Dom intende mettere in luce "gli usi politici del teatro" (De Marinis 2020) perché in queste performance "simpoietiche" (Haraway 2020) i co-creatori dell'opera sono le forze animali, vegetali e atmosferiche in grado di ridimensionare e ricollocare l'umano, istanza comune all'attivismo ambientalista.

In this paper I propose two parts of "artivism" born in the 21st century: the animalist's flash mob and the "environmental theatre" of the research collective Dom. I choose as a method of analysis the theory of performance developed by Turner and Schechner in which it is an expressive form, as well as a social analysis tool. I would like to highlight how these "alliances of bodies" in space (Butler 2017) use aesthetic strategies, reminiscent of agit prop and guerrilla theater (Milohnić 2005; Loewe 2015) and ally themselves to new media becoming smart mobs. The intention of comparing these actions to Dom's "teatro paesaggio" intends to highlight "the political uses of theater" (De Marinis 2020) because in these "sympoietic" performances (Haraway 2020) the co-creators of the work are the animal, plant and atmospheric forces capable of resizing and relocating the human, an instance it has in common with environmental activism.

Parole chiave/Key Words

Artivismo; flash mob; smart mob; performance; teatro di paesaggio.

Artivismo; flash mob; smart mob; performance; environmental theatre.

Come “restare a contatto con il problema” in un presente così “denso” e così “infetto”?¹ Per farlo illustrerò due modalità performative che hanno vocazione di decentrare l’umano, l’una con intento dichiaratamente politico, ma che fa appello a strategie estetiche, l’altra con vocazione artistico-performativa, ma non meno politicamente impegnata e coinvolta. Le introduco attraverso due epifanie performative: le oche selvatiche, studiate da Lorenz, che difendono il proprio nido e la principessa guerriera Nausicaä, protagonista del manga giapponese di Miyazaki, *Nausicaä nella valle del vento*, ambientato in una terra in rovina.

Lo stormo di oche è utile a introdurre l’operare performativo degli attivisti antispecisti. Konrad Lorenz, da bambino innamorato di anatre e oche, da etologo fu il primo a utilizzare il termine *mobbing* che deriva da *to mob* e significa “affollarsi attorno a qualcuno”, attaccare, assalire in massa”, e lo applicò al comportamento aggressivo delle oche selvatiche e di altri uccelli. Notò che, per difendere il proprio nido, le oche agivano in gruppo volandovi intorno in maniera minacciosa per allontanare un possibile pericolo. Questo comportamento può essere utilizzato in senso euristico per alludere efficacemente alle “alleanze dei corpi” nello spazio urbano degli attivisti antispecisti² che sfruttano in modo consapevole i nuovi media qualificandosi come *smart mob*: moltitudini/tecnologie intelligenti³.

Il riferimento alla metafora animale, al *mobbing* delle oche selvatiche, inoltre, è teso a proporre due esperienze performative che tendono a decentrare l’umano, a riferirsi a un concetto di cultura non autarchico, ma ibrido di non-umani e umani, su cui l’etologia filosofica riflette da tempo⁴. Inoltre il comportamento di minaccia aggressiva delle oche, come degli uomini⁵ è emblematico della fragilità della linea di confine tra Uomo e Animale, della pre-

¹ L’invito e la terminologia sono tratti da D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, a cura di C. Durastanti, C. Ciccioni, Nero Press, Roma 2019. Il titolo originale dell’opera è molto più significativo: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Una lunga nota (p. 197) spiega il significato di *trouble* rispetto a *problem*: *Trouble* indica uno stato di criticità, non inteso come questione da risolvere con formule già note, ma nel senso di “problema”, termine di derivazione latina (*problema-problematis*), che indica qualcosa che si presenta a cui affacciarsi con un senso di militanza.

² L’attivismo antispecista è iniziato alla fine degli anni Settanta; data simbolo della nascita del movimento è la pubblicazione, nel 1977, di *Animal Liberation* di Peter Singer (trad. it. P. Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, Il Saggiatore, Milano 2009).

³ H. Rheingold, *Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, a cura di S. Garassini e Gi. Rossi, Raffaello Cortina, Milano 2003.

⁴ Rinvio ai lavori di Roberto Marchesini che, su questo concetto relazionale, fonda la sua ricerca zooantropologica, in particolare a *Epifania animale. L’oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

⁵ Cfr. K. Lorenz, *L’aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015.

sunta separazione ontologica radicale⁶. La sua problematizzazione, la critica all'antropocentrismo - ben esemplificata nel concetto filosofico di "macchina antropologica" di Giorgio Agamben⁷ - è disseminata, per citare soltanto qualche esempio, nel pensiero filosofico postumanista di Donna Haraway, di Rosi Braidotti, di Cary Wolfe; in quelli di Massimo Filippi e Leonardo Caffo in ambito italiano; in vari orientamenti antropologici che relativizzano la dicotomia natura/cultura, intrepertandola come storica e culturale, non quindi come universale attraverso autori come Philippe Descola, Tim Ingold o Eduardo Viveiros de Castro.

I Performance Studies hanno registrato nel fondatore, Richard Schechner, una prima apertura alla performatività di altre specie, dei primati in particolare. Schechner, infatti, definisce la performance in modo inclusivo: già nel 1973 arriva a definire le teatralizzazioni umane come particolari tipi di ritualizzazioni radicate in necessità e funzioni biologiche e, allo stesso tempo, analizza come le ritualizzazioni assumano connotati di teatralità in altre specie prendendo, come esempio, quello che definisce lo splendido studio di Jane Goodal sugli scimpanzé della foresta⁸, oggetto del saggio *In Shadow of Man*⁹. La teoria della performance si dà precocemente una definizione non esclusivamente antropocentrica.

Una Chaudhuri¹⁰ e Laura Cull¹¹ hanno continuato a percorrere la strada aperta da Schechner, proponendo un concetto allargato di performance che fa perno sull' *embodiment*, l'azione, la presenza, l'evento che può divenire metodo di ricerca in grado di for-

⁶ Il pensiero antispecista «ha riconosciuto una prima ondata identitaria volta a individuare quelle specie animali che potessero, in qualche modo, essere fatte rientrare nella sfera de "L'Uomo" e dei suoi diritti; una seconda che ha messo in dubbio l'esistenza e il valore della barriera ontologica che si presume separi in maniera abissale "l'Umano" da "l'Animale", denunciando la natura di costrutti artificiali di questi due singolari collettivi [...] e infine una terza ondata che ha sottolineato [...] il radicale divenire-assieme della vita senziente situata nella comune vulnerabilità della "carne del mondo»: la citazione è da M. Filippi, M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 14. Si veda anche M. Filippi, E. Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre corte, Verona 2020.

⁷ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁸ Cfr. Richard Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984, pp. 77-111 e anche Id., *Etologia e teatro* in R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999.

⁹ J. Goodal, trad. it., *L'ombra dell'uomo*, Castelvecchi, Roma 2018.

¹⁰ Cfr. U. Chaudhuri, *The stage of live animals. Zooësis and performance*, Routledge, New York 2017.

¹¹ Cfr. L. Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in L. Orozco, J. Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015, pp. 19-36. Si veda anche L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance» 8, n. 2, 2019, pp. 33-55, open access: <https://journals.openedition.org/mimesis/1754>.

nire risposte alla questione animale, terreno su cui praticare inedite modalità di comunicazione non verbale. Pratiche e Teorie sono parte della costellazione degli *animal studies*: negli ultimi decenni il cosiddetto *animal turn*, la "svolta animale", ha scosso le scienze umane, le belle arti e le scienze sociali; ha incrociato la psicologia, la filosofia, l'antropologia, le scienze politiche e la sociologia¹². In questa cornice epistemologica si situa anche il *posizionamento* di chi scrive. Da un punto di vista antropologico la mia partecipazione alle lotte antispeciste si nutre di un sapere di campo, di una osservazione partecipante che potrei meglio definire come partecipazione osservante¹³. Dal punto di vista della teoria delle performance si può sostenere che la forza vitale del pensiero di Schechner stia nella pratica artistica; la Nuova Teatrologia auspica da tempo il coinvolgimento dello studioso nella dimensione processuale di creazione del lavoro artistico¹⁴; Victor Turner chiedeva ai propri studenti di creare copioni e mettere in scena spezzoni di "drammi sociali"¹⁵ o rituali tratti da monografie antropologiche¹⁶.

Le pratiche performative che ho scelto esemplificano una forma ibrida tra arte e attivismo politico, l'*artivismo*. Aldo Milohnić in *Artivism* del 2005¹⁷ definisce *artivismo* una tipologia di "interventismo" che utilizza «cultural-manifestation techniques in order to become constituted in the field of the political»¹⁸. Afferma che «the transversality of these practices and their hybrid nature enable quick passages from the predominantly artistic into the predominantly political sphere and back». Assume come esempi di artivismo: i movimenti di attivismo politico che hanno preso piede in Slovenia all'inizio del nuovo millennio (che definisce "anti-globalist" e "social"), la cui natura è politica, ma di

¹² S. Best, *Ascesa e caduta dei Critical Animal Studies*, in <http://www.liberazioni.org/articoli/BestS-AscesaECadutaDeiCriticalAnimalStudies.pdf> (ultimo accesso 20/1/2021).

¹³ Definizione cara alla riflessione critica M. De Marinis.

¹⁴ Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

¹⁵ Una delle intuizioni più fruttuose di Turner riguarda la teoria del dramma sociale. Ogni dramma sociale si sviluppa in quattro fasi: conflitto, crisi, azione riparatrice, risoluzione o separazione; cfr. Id., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986; Id., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993. Il concetto di dramma sociale trae ispirazione da Van Gennep: cfr. A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981; cfr. anche L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Franco Angeli, Milano 2003.

¹⁶ Cfr. V., E. Turner, *L'etnografia messa in scena*, in Id., *Antropologia della performance*, cit., pp. 243-263.

¹⁷ A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25; reprinted/translated in: «Transversal», n. 2, 2005; in «Performance Research» (title: *Direct Action and Radical Performance*), vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58.

¹⁸ Ivi, p. 18.

fatto, volenti o nolenti, nelle proteste e nelle azioni dirette mobilitano una dimensione estetica. Lo stesso si può dire del connubio tra artisti, “disobbedienza civile elettronica” e politica rispetto al nascente movimento zapatista¹⁹, particolarmente forte tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del nuovo millennio, che ha portato, ad esempio, al primo *Virtual Sit-in*, nel 1998, contro il governo messicano. Il gruppo *Anonymous Digital Coalition* (poi divenuto *Electronic Disturbance Theatre*)²⁰, fece circolare l’appello alla mobilitazione digitale attraverso le reti zapatiste: il *sit-in* virtuale fu un attacco a cinque siti web di istituzioni finanziarie messicane²¹. La connessione simultanea degli *hacktivists*²² aveva l’intento di impedire all’utenza normale di navigare su quei siti. Forme di disobbedienza civile non violenta come questa utilizzano la rete come possibilità di azione diretta. Da questo punto di vista è rilevante notare come il termine *Anonymous*, pseudonimo collettivo di comunità impermanenti, capaci di socializzare tecniche e tattiche di guerriglia digitale, sia utilizzato anche da esponenti antispecisti della comunità globale denominata *Anonymous for the voiceless*. Il gruppo, nato in Australia nel 2016, è un esempio delle modalità di intervento performativo degli antispecisti. Il movimento per il riconoscimento dei diritti degli animali non umani è formato da varie anime, associazioni e movimentismo, e sovente, fin dalla nascita negli anni Settanta, ha utilizzato tecniche performative per catturare e auspicabilmente modificare lo sguardo di spettatori involontari. Piazze e strade cittadine si sono fatte “teatro” di azioni, cortei, banchetti informativi, con precise e impattanti scenografie. Alcune modalità di intervento politico creativo possono essere ricondotte al modello dello *smart mob*, secondo la lettura che ne dà Howard Rheingold che indica con *smart mob* - da distinguere dal più ludico *flash mob*, nato anch’esso a New York all’inizio degli anni duemila - l’abbreviazione di *smart mobiles*, ossia telefoni cellulari

¹⁹ L'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale è un movimento armato clandestino, di stampo anticapitalista, anarchico e indigenista, attivo in Chiapas, lo Stato più meridionale ed uno dei più poveri del Messico.

²⁰ Il loro sito è <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html> (ultimo accesso 20/1/2021)

²¹ La call è rimasta on-line: Cyberpower For Peace In Chiapas: Action Alert For immediate release, January 19, 1998. Call for virtual sit-ins at five mexico financial web sites: <http://www.thing.net/~rdom/ecd/anondigcoal.html> (ultimo accesso 21/1/2021)

²² Anche questo è un termine ibrido tra hacker e attivista (o mediattivista). Si veda, F. Berardi (Bifo), *Skizomedia, 30 anni di mediattivismo*, Derive e Approdi, Roma 2006; *Autistici/Inventati, 10 anni di Hacking e mediattivismo*, a cura di L. Beritelli + Kaos, Agenzia X, Milano 2012.

intelligenti e, per estensione, ogni apparecchio mobile dotato di capacità propria di operare sulla base della programmazione ricevuta e di connettersi alla rete. L'autore usa questo termine nel significato di "moltitudine intelligente", riferendosi agli effetti dell'uso di questi strumenti sulle comunità umane²³. Individua precisi momenti sociali in cui si scatenano vere e proprie "epidemie" di cooperazione e si rimodulano i rapporti tra decisione del singolo e dinamiche di gruppo:

I modelli di "soglia di partecipazione" all'azione collettiva e il ruolo dell' "ordine di interazione"²⁴ riguardano entrambi i mezzi per lo scambio di informazioni in modo coordinato. Capirlo mi ha permesso di vedere qualcosa che fino ad allora non avevo notato, ovvero la capacità di collegamento fra le reti sociali realizzate con computer indossabili da essere umani pensanti e comunicanti e l'intelligenza a sciame delle formiche, delle api, dei pesci, degli uccelli. [...] I movimenti coordinati di banchi di pesci e stormi di uccelli sono il risultato di un'aggregazione di decisioni individuali che mutano dinamicamente²⁵.

Individua quindi nuove modalità di comunicazione sociale indotte dalle nuove, intelligenti tecnologie: gli *smart mob* operano come *flash mob*, ovvero con modalità subitane e scioccanti di apparizione-scomparsa di alcuni individui auto-organizzati in rete tra la folla di una città. Gli *smart mob*, rispetto al carattere più giocoso dei *flash mob*, veicolano messaggi politici e di critica sociale. Il sociologo, come esempio paradigmatico, propone la storia del presidente delle filippine Joseph Estrada che, nel 2001, perse il potere grazie a uno *smart mob*. Quell'anno, infatti, più di un milione di cittadini di Manila si coordinarono e si mobilitarono e, grazie agli sms, si radunarono in massa nello stesso momento per dimostrare pacificamente il loro dissenso verso il presidente.

Rheingold definisce quello dello *smart mob* un agire con modalità inedite e in situazioni in cui l'azione collettiva non era mai stata possibile. Questi eventi sono definiti "intelligenti" anche nel senso di "improvvisi, ludici, creativi", generati da comunità virtuali la cui intelligenza collettiva è paragonata dal sociologo all'operare di concerto degli sciami di api, degli stormi di uccelli, dei branchi di pesci.

²³ H. Rheingold, *Smart mobs*, cit., p. 350.

²⁴ Il concetto di "ordine di interazione" è di Erving Goffman: «la sfera sociale in cui gli individui si scambiano in tempo reale comunicazioni complessi verbali e non e non è precisamente il luogo dove le azioni individuali possono influenzare le soglie di azione delle folle. I media mobili [...] hanno il potenziale di modificare le soglie di partecipazione all'azione collettiva», in H. Rheingold, *Smart mobs*, cit., p. 282.

²⁵ *Ibidem*.

Le performance qui proposte riguardano un concetto elastico di *smart mob* e presentano diverse fenomenologie e alcune costanti nel loro essere “scenografie” urbane e nell'essere sempre forme ibride, tra coreografia virtuale e azione in tempo reale; si può affermare che l'essere ubiquo delle tecnologie *smart* riconfiguri lo spazio sociale come realtà mista, mai del tutto reale, mai del tutto virtuale: «an interplay between online and real life»²⁶. Questi “sciame urbani” creano azioni performative temporanee che inscenano la propria azione trasgressiva nella veloce apparizione e nella subitanea sparizione nello spazio pubblico. Azioni definite da Thea Brejzek “scenographic practice”, intendendo la scenografia come:

A practice that utilizes transdisciplinary strategies in the design of performative spaces at the interface of theatre, media, architecture and installation. With the emphasis on the performative, the processual and the constructed, formerly separate genres of spatial design merge towards staged gestures of spatiality²⁷.

Altro aspetto significativo ricorrente nelle azioni degli antispecisti, che connota la loro azione più come *smart mob* che come *flash mob*, è il fatto di veicolare un messaggio politico e farlo attraverso il corpo, mezzo per l'azione politica diretta. De Marinis, nell'identificare le principali caratteristiche della performance - sulla scorta del pensiero di Feral e di Fischer-Lichte - segnala innanzitutto «la manipolazione alla quale la performance sottopone il corpo del performer, elemento fondamentale e indispensabile di ogni atto performativo»²⁸. Sono azioni che mirano a scardinare l'apparato ideologico dello specismo, ovvero l'ideologia giustificazionista dello smembramento dei corpi degli altri animali, come storicamente avvenne nelle “guerrilla performance” delle femministe che prendevano di mira l'apparato ideologico del patriarcato²⁹. Incorporare un messaggio politico e rivolgerlo a un pubblico è la base della performance: «essa impone il dialogo

²⁶ T. Brejzek, *From social network to urban intervention: on the scenographies of flash mobs an urban swarms*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 6, n. 1, 2010, pp. 109-122, p. 116.

²⁷ Ivi, p. 110.

²⁸ M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 59, in cui l'autore cita E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance. A new Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008 (trad. It. *L'estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014) e J. Feral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Éditions L'Entretemps, Montpellier 2011.

²⁹ Cfr. M. Carlson. *Performance: A critical introduction*, Routledge, New York 2018. L'autore fra le *Cultural performance*, introduce il *Feminist guerrilla theatre*, pp. 210-211.

dei corpi, dei gesti e tocca la densità della materia»³⁰. Schechner inserisce la performance in un *broad spectrum approach* in cui si inseriscono alcuni fenomeni sociali e attività non strettamente artistiche né precisamente teatrali nelle quali è presente una forte componente di “performatività”³¹. Euclea e approfondisce alcuni esempi alle estremità dello spettro come le azioni che definisce *direct theatre* nel saggio *The street is the stage*³². In quella sede analizza un insieme eterogeneo di manifestazioni socio-politiche come il movimento degli studenti in Piazza Tienanmen (Cina del 1989) e, nello stesso anno, l’atmosfera di festa spontanea creatasi per la caduta del muro di Berlino. Queste forme, definite *direct theatre*, sono proteste di massa che impiegano il registro della farsa e della parodia contro ciò che nella società viene letto come oppressivo e oltraggioso:

Comic in desire even if sometimes tragic in outcomes [...] They put on masks and costumes, erect and wave banners, and construct effigies not merely to disguise or embellish their ordinary selves, but to flaunt the outrageous, but also to act out the multiplicity each human life is. Acting out forbidden themes is risky so people do masks and costumes. They protest, often by means of farce e parody, against what is oppressive, ridiculous and outrageous³³.

Utilizzò il concetto di “carnevalesco” di Bachtin come uno degli strumenti analitici per leggere i fenomeni performativi in cui si fondono gioco, teatro, e rito. Queste forme

³⁰ M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p. 62.

³¹ R. Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999, p. XX. Occorre specificare che i Performance Studies si sono giovati del contributo di Victor Turner e, in generale, della “svolta performativa” nello studio delle culture altre come della propria, nell’individuare cioè la performance come modalità universale di espressione. Probabilmente è proprio dall’incontro tra Schechner e Turner che nasce il paradigma rivoluzionario dei Performance Studies. Nel volume che raccoglie definizioni, macro-aree, autori e contributi relativi alla teoria della performance (R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York 2002), egli dichiara: «questa complessa congerie di idee e pratiche è stata nutrita, in particolar modo, dal mio rapporto con Victor Turner. Sebbene, da molto tempo, conoscessimo l’uno il lavoro dell’altro, Turner e io ci incontrammo solo nel 1977 quando mi invitò a partecipare a una conferenza su *Rituale, dramma e spettacolo*. La conferenza ebbe così tanto successo e la chimica tra me e Turner fu così positiva che progettammo subito una conferenza mondiale su *Rituale e performance* che si sarebbe dovuta articolare in tre appuntamenti lungo il 1981-82»: R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna 2018, pp. 43-44. Questa collaborazione feconda terminò con la prematura morte di Turner nel 1983 ma ne resta vivo l’apporto.

³² R. Schechner, *The street is the stage*, in Id., *The future of rituals. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London – New York 1993, pp. 197-207. Una prima versione del saggio è stata pubblicata con il titolo *Unfriendly: the Dramaturgy of Direct Theater* in «South African Theatre Journal», vol. 6, 1992, pp. 4-24.

³³ Ivi, p. 197.

partecipative condividono con i carnevali delle origini la spinta liberatoria al cambiamento giocata creativamente.

Dagli attivisti sono utilizzati alcuni elementi enucleati da Bachtin come propri del carnevale, reminiscenze di antiche feste popolari, quali maschere, attribuiti di vario genere, immagini e, su tutto, l'elemento rituale³⁴.

L'uso di Schechner del concetto di carnevalizzazione può essere fruttuosamente utilizzato per analizzare le manifestazioni di *artivismo* che prevedono una partecipazione in massa. Essa accompagna momenti particolarmente caldi della lotta, come accadde, ad esempio, nel giugno 2012 dopo la prima liberazione dei cani beagle di Green Hill (Montichiari, BS), destinati ai laboratori di vivisezione, nella grande occupazione - da parte delle varie anime del movimento antispesista - delle strade di Roma con cortei giocati sulla dimensione visiva ed estetica della festa. Il teorico della performance precisa che, al termine delle proteste di massa, non è sempre previsto un ritorno all'ordine come nell'antica festa popolare, ma «sometimes street action bring about the change»³⁵.

Le azioni performative antispesiste, che hanno a che fare con il corteo e la parata, possono rientrare a pieno titolo nel concetto di *direct theatre* individuato dallo stesso Schechner.

Altre "performance radicali" possono essere definite con altri strumenti analitici, pur restando nell'ampio spettro della attività performative. Negli *smart mob*, ad esempio, rispetto alle grandi proteste di massa, è coinvolto un numero ristretto di attivisti/performer; sono, inoltre, forme ibride, giocate tra il dominio del virtuale e quello del reale. Riferendosi agli *smart mob* risulta molto utile l'analisi di Milohnić sulle forme di *artivismo* sloveno che, rispetto all'analisi di Schechner, restringe il campo a: «forms of direct action that do not qualify as mass events but are rather guerrilla performance "staged" by a limited number of activists, primarily for television crews and photographers».

³⁴ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 239.

³⁵ R. Schechner, *The street is the stage*, cit., p. 197. In questo caso da uno *smart mob* è partito un processo irreversibile a livello sociale e giudiziario: l'allevamento di beagle destinati ai laboratori di vivisezione è stato chiuso, è stata accertata la colpevolezza dei vertici dell'allevamento con riferimento ai reati di uccisione e maltrattamento; nel 2013 una legge ha vietato di allevare sul territorio nazionale "cani, gatti e primati non umani" destinati ai laboratori. Nel 2020 i 12 attivisti che finirono a processo per la liberazione dei beagle il 28 aprile 2012 sono stati prosciolti da ogni accusa dal Tribunale d'Appello di Brescia.

Inoltre paragona queste forme al teatro *agitprop* e alle *guerrilla performance*, entrambi parte della storia del ventesimo secolo che definisce:

Agitprop theatre is 'a form of theatre animation whose goal is to raise awareness of the public about a specific political or social situation', while guerrilla theatre wants to be militant and engaged in political life or in the struggle for liberation of a nation or a group³⁶.

Per i partecipanti Milohnić utilizza, inoltre, la categoria-concetto brechtiana di *spontaneous actor* e il suo divenire “inevitabilmente” artista come conseguenza di un atto con finalità politiche:

This presenter is not an educated actor, and his reconstruction of the road accident is not an artistic event, but despite this, says Brecht, this hypothetical dilettante has a certain creative potential (Brecht 1979: 94, 99). In short, an activist is not an artist, but he/she is still not without a 'knack for art'; an activist is an artist as much as is inevitable, no more and no less; the artisanship is a side effect of a political act. Precisely this constitutes the activist's specific gravity, uniqueness and significance³⁷.

Lo stesso corto circuito tra arte e politica avvenne quando il movimento Occupy Wall Street³⁸ partecipò a *Documenta 13*, a Kassel (2012). Gli attivisti, reduci dall'occupazione di Zuccotti Park a New York (2011) si accamparono sul prato di fronte Museum Fridericianum, dichiarando che l'azione politica è in se stessa opera d'arte:

The next step is to declare the political action itself an art work. In Kassel, activists camped on the lawn of the Friedrichsplatz in front of the famous Museum Fridericianum. They considered themselves an “evolutionary art work”, adopting the slogan ‘Everyone is an Artist’ by famous German artist and former Documenta 7 participant Joseph Beuys. The activists in Kassel even considered themselves the “evolution of the Occupy Movement”³⁹.

Gli esempi in cui lo spazio urbano si fa teatro di *smart mob* antispeciste presentano varie modalità che richiamano la forma di un happening “congelato”, “annodato”. Le

³⁶ A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, in «Performance Research», vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58, p. 51.

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ Nel 2012 nasce in Italia il movimento antispecista “Occupy Green Hill” deciso a combattere contro la vivisezione e a far chiudere lo stabilimento che allevava cani beagle per la vivisezione, come nei fatti è stato.

³⁹ S. Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field Journal», Spring 2015, pp. 185-213, p. 192.

azioni di Essere Animali⁴⁰ degli ultimissimi anni sono state costruite per rendere manifesto, nell'azione di piazza, il loro più profondo attivismo investigativo che opera *under cover* negli allevamenti intensivi in cui gli altri animali sono ridotti a una mera funzione, al loro essere "da": da pelliccia, da carne, da uova, da latte⁴¹.

I dispositivi performativi impiegati sono vari e hanno a che fare con una risemantizzazione e "ri-scenografia" dello spazio urbano attraverso l'uso performativo del *sit-in* e del dispositivo installativo. Si tratta di *visual performance* che, molto spesso, fanno a meno del linguaggio, giocate nel "congelamento" dell'azione tipica del *flash mob* in cui il messaggio è generalmente affidato a immagini, cartelloni, maschere, striscioni, gabbie: elementi che Schechner definisce "carnevaleschi".

Per la campagna "Visoni liberi"⁴² (Fig.01-02), in cui ci si mobilitò per abolire il crudele allevamento dei visoni in Italia, fu ideata un'azione lampo - così definita dagli organizzatori Essere Animali - che sfruttava la velocità, il silenzio, il disorientamento percettivo, tipico anche della modalità dello *smart mob*.



Fig. 01. Essere animali, Campagna Visoni Liberi, (2014). Foto: Essere animali

⁴⁰ Organizzazione no profit antispecista: <https://www.essereanimali.org/chi-siamo/>.

⁴¹ Cfr. <https://www.essereanimali.org/2019/07/indagini-di-essere-animali-fatto-storia/> (ultimo accesso 12/1/2021).

⁴² <https://www.essereanimali.org/visioniliberi/> (ultimo accesso 12/1/2021).



Fig. 02. Essere animali, Campagna Visoni Liberi (2014). Foto: Essere animali

Fu messa in scena l'apparizione straniante di grandi sagome di visoni di cartone colorato, collocate nelle fontane di 15 città italiane. I visoni amano l'acqua eppure trascorrono la vita dentro gabbie metalliche; le loro zampe spesso restano incollate alle gabbie per il freddo, ma il freddo rende più fitta e pregiata la pelliccia. Evento e discorso sull'evento accompagnano lo *smart mob*. Un cartellone chiarisce la relazione tra i due elementi, acqua e visoni: "i visoni amano l'acqua", esattamente ciò che viene loro negato. La stessa campagna ha avuto, negli anni, differenti modalità di apparire e dialogare con il pubblico involontario. Ad esempio, sotto le Due Torri di Bologna, gli attivisti hanno recitato la parte dei visoni negli ultimi interminabili minuti della loro esistenza, rinchiusi in una teca trasparente che voleva rappresentare, agli occhi del pubblico occasionale della strada, ciò che normalmente non vede: la camera a gas che li attende alla fine della misera esistenza nelle soffocanti gabbie degli allevamenti intensivi (Fig. 03-04).



Fig. 03. Essere animali, *Camere a gas*. #Io sto con i visoni (2015). Foto: Essere animali



Fig. 04. Essere animali, *Camere a gas*. #Io sto con i visoni (2015). Foto: Essere animali

La teca trasparente ricorda un dispositivo installativo ricorrente nell'arte contemporanea: il senso mortifero che da Damien Hirst, con lo squalo⁴³ e altri animali sezionati in formaldeide, arriva alla Societas Raffaello Sanzio⁴⁴. La teca evoca un senso di morte e sgomento che richiama lo sguardo sezionante del laboratorio scientifico. Gli attivisti attraverso i propri corpi portano in scena "corpi che non contano" e che non hanno "diritto al lutto" nell'espressione di Judith Butler⁴⁵: maiali chiusi nelle gabbie, pesci agonizzanti (Fig.05) nelle reti o in mezzo al ghiaccio. In anni in cui forse il rapporto con lo "spettatore" era più oppositivo, all'inizio del nuovo millennio, gli attivisti di Essere Animali portarono nello spazio pubblico cadaveri di animali, morti negli allevamenti intensivi, scarti del sistema stesso, prova tangibile della distruzione dei corpi (Fig.06). Essi erano reali presenze a cui tributare il lutto invocato da Butler.



Fig. 05. Essere animali, *Pescato* (2012). Foto: Essere animali

⁴³ D. Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, installazione, 1991.

⁴⁴ Rispetto alla figura della teca che ritorna negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio si veda ad esempio la grande teca che contiene Cassandra in *Oresteia (Una commedia organica?)*, 1995 o le teca del laboratorio di Madame Curie visitato da Lucifero in *Genesi. From the museum of sleep*, 1999. Sul tema cfr. L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, in «Culture teatrali» n. 29, 2020, pp. 201-222.

⁴⁵ Cfr. J. Butler, *Vite precarie, Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Milano 2017. Si veda l'intervista a Butler contenuta nel saggio a cura di M. Filippi, M. Reggio *Corpi che non contano*, cit., in cui Butler dichiara: «La vita degna di lutto non può che comprendere anche la vita animale», p. 23.



Fig. 06. Essere animali, Azione dimostrativa contro la strage degli agnelli (2014). Foto: Essere animali

Molto spesso negli *smart mob* sono presenti cartelloni - dal 1968 in avanti hanno avuto una rivitalizzazione creativa - sui cui compaiono parole chiave dello sfruttamento animale: "stress", "malattie", "disagio", "morte", "ferite", "angoscia", "paura": le condizioni psico-fisiche patite dagli animali da allevamento (Fig. 07).



Fig. 07. Essere animali, Fabbriche di uova, (2012). Foto: Essere animali

Oppure ognuno degli attivisti tiene in mano una delle lettere che compongono una parola. Per questa particolare forma che Milohnić aveva reperito anche nell'attivismo in sloveno, in quel caso gli attivisti avevano formato la parola "Erasure", cancellazione, in rapporto ai rifugiati politici, aveva parlato di "*gestic performative*", una modalità visuale di incorporare l'enunciazione con il potere dell'attuazione proprio del corpo che eccede quanto viene detto:

A gestic performative can be said to represent an attempt to extend the speech act to the domain of the visual, i.e. physical and bodily act, graphic act, gesture etc., in short, non-verbal yet still performative acts. Such a physical act has every appearance of a speech act: through their materiality, the activists' bodies, which originally operate within the area of action (actio), now literally incorporate (embody) the utterance and thus enter the domain of delivery (pronuntiatio), in a non-verbal but eloquent manner⁴⁶.

Sono già morti o stanno per morire gli animali ritratti nelle fotografie o sui tablet nel momento in cui sono portati dagli attivisti alla vista del pubblico: noi sappiamo che i viventi immortalati nei reportage animalisti (le cosiddette "investigazioni") appartengono quasi sempre al passato; nel momento in cui li incontriamo sono già morti. In questo risiede il nucleo perturbante della fotografia, il guardare negli occhi il condannato a morte⁴⁷.

Performance visuali che fondono corpi e immagini, hanno caratterizzato una delle azioni dimostrative compiute dagli attivisti di Essere Animali di fronte a una sede universitaria in via Irnerio a Bologna, nel 2016, dove ancora si praticano esperimenti sui macachi: gli attivisti si sono mostrati con mezzo volto scoperto e l'altra metà coperta dal mezzo volto di una scimmia⁴⁸ (Fig. 08-09). In quel mezzo volto è nascosta una verità scom-

⁴⁶ A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, cit. pp. 49-50. Cfr. anche T. Greif, *Street Terrorists: Lesbian and gay art as activism*, in «Maska» (Ljubljana), vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 30-46 e J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, *passim*.

⁴⁷ B. Piazzesi, S. Belacchi, *Un incontro mancato. Sul fotoreportage animalista*, Mimesis, Milano-Udine 2017. L'autrice commentando le immagini di denuncia di Stefano Belacchi, si avvale delle più pregnanti riflessioni filosofiche sulla fotografia: R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003; G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2015; S. Sontag *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004; G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁴⁸ Cfr. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/04/24/giornata-per-gli-animali-da-laboratorio-animalisti-tortura-prof-galletti-unica-via-per-studiare-il-cervello/2667259/>. (ultimo accesso 23/12/2020.)

da: il volto della scimmia non è neutro, ha un elettrodo piantato nel cervello, immagine archetipica della vivisezione ma anche, purtroppo, spesso una realtà⁴⁹.



Fig. 08. Essere animali, Giornata per gli animali da laboratorio, (2016). Foto: Essere animali



Fig. 09. Essere animali, Giornata per gli animali da laboratorio, (2016). Foto: Essere animali

⁴⁹ In quel modo, mentre una scimmia aveva un elettrodo piantato nel cervello il team di Rizzolatti a Parma “scopriva” i neuroni specchio. Senza volere mettere in dubbio la validità scientifica dell’esperienza, mi piace, a questo proposito, citare Peter Brook quando, in occasione della suddetta novità scientifica, sostenne che la scienza aveva scoperto quello che il teatro conosce da sempre, la logica dell’empatia: intervista con Vittorio Gallese in «La Repubblica», 21 dicembre 2010.

Il gruppo internazionale che utilizza sistematicamente la modalità di praticare contro-informazione rispetto ai canali dominanti è *Anonymous for the voiceless*⁵⁰, ricordato all'inizio. Le loro performance, in sé già ibride tra il dominio dei corpi e quello delle tecnologie mobili, prevedono la creazione di un "cubo della verità" formato dai corpi degli attivisti chiusi su quattro lati in modo da formare una figura visibile da ogni direzione. Davanti a loro altri attivisti con la maschera di Anonymous impugnano un tablet che trasmette ininterrottamente video di denuncia delle reali condizioni dei non umani negli allevamenti intensivi, nei laboratori, nei circhi (Fig.10). Tecnologie come armi in grado di costruire altre storie, di pensare altri pensieri come nell'invito di Donna Haraway. Corpi e tecnologie formano una figura spaziale di resistenza. Si può addirittura affermare che lo *smart mob* incorpori la grammatica stessa delle comunità virtuali: «the flash mob is seen to operate as the physical articulation of a social network»⁵¹.



Fig. 10. *Anonymous for the voiceless, Cube of Truth, (2018)*. Foto: *Anonymous for the voiceless*

⁵⁰ Cfr. <https://www.anonymousforthevoiceless.org>.

⁵¹ T. Brejzek, *From social network to urban intervention*, cit., p. 116.

Questa azione subitanea, giocata in genere nella velocità da uno “stormo” anonimo di partecipanti con una precisa sceneggiatura, un costume, interviene direttamente sullo spazio. Spazio che definisco “collettivo” per rilevarne la natura di confronto e di relazione. Del resto lo spazio urbano come luogo performativo, in cui si intrecciano manifestazioni culturali, artistiche e politiche ha una tradizione novecentesca avanguardista, dal dadaismo ai Fluxus, all’Happening, all’Internazionale Situazionista, e anche a forme più recenti di teatro performativo. Performance che invitano anche a esperire modalità inedite di spettatorialità, in cui i passanti tendono ad essere trasformati in una comunità di spettatori, membri attivi di un’audience (Rancière parla di “spettatore emancipato”)⁵².

Camminando per la propria città si può divenire consapevoli, come in un *detournement* situazionista, che essa brulica di luoghi della sofferenza animale, dalle più ovvie macellerie, pelliccerie, alle rivendite di capi in pelle, fino agli stabulari per la vivisezione. La co-presenza corporea di attori e spettatori è il veicolo privilegiato del potere trasformativo insito nella performance, sia per i performer stessi sia per gli astanti.

Le azioni dimostrative di Essere Animali hanno luogo grazie a una alleanza di corpi, a una pluralità di corpi in relazione. Recentemente Judith Butler ha sottolineato ne *L'alleanza dei corpi* quanto la performatività, spesso associata all’individualità, possa essere riconsiderata nelle forme che operano grazie ad azioni coordinate le cui condizioni e i cui obiettivi consistono nella ricostruzione di forme plurali di *agency*, ovvero di pratiche sociali di resistenza. La tesi è che “l’agire di concerto” possa costituire una forma incarnata di contestazione delle più recenti e potenti del potere politico: il radunarsi ha un significato che eccede quanto viene detto e questo modo di significazione è una *messa in atto corporea e concertata*, una forma *performativa plurale*. Sono performance identitarie che portano in primis il performer stesso a esperire il corpo fino in fondo, come meccanismo di rivelazione: il meccanismo della performance porta, infatti, chi la compie a esplorare la propria identità e, in definitiva, a ricostruirla, in quel passaggio dal corpo alla carne, ovvero dal corpo-cosa, paragonato alla *viande*, alla carne da macello, fino al corpo vissuto di Edmond Husserl ripreso e sviluppato da Merleau-Ponty⁵³. Andare dal corpo alla carne cioè dal cor-

⁵² Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Derive & Approdi, Roma 2018.

⁵³ M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p 77.

po-oggetto al corpo proprio, vissuto, il teatro come azione e trasformazione, come effetto iniziatorio permanente secondo Schechner: la performance che tocca nel profondo la soggettività di chi la compie ne decostruisce l'identità e mostra le nostre identità mutanti. Accesso a un corpo universale, condiviso con gli altri animali: rifare il proprio corpo secondo la via magistrale *artaudiana* su una scena che è tavolo operatorio, patibolo, trincea, forno crematorio, manicomio e, aggiungo, macello, smembramento.

Mentre nelle contestazioni di cui parla la Butler, animate dalla lotta alla precarizzazione e dal diritto di apparizione di corpi marginalizzati dalla società, si parla di un corpo che detiene una forza deittica perché sono *questi* corpi che chiedono lavoro, nelle performance in oggetto i corpi degli attivisti si sostituiscono a *corpi altri*, animali, altrimenti invisibili. Se fossero resi visibili e presenti nella performance, paradossalmente, perderebbero quel significato, tornando a essere corpi addomesticati, sfruttati.

A mille anni dal crollo della civiltà iper-industriale, sulla terra coperta di rovine si estende un mare imputridito, una foresta fungina che esala miasmi venefici, chiamata Mar Marcio. La foresta tossica si espande e in questo modo minaccia una umanità ormai in declino. Nausicaä vive in una zona di confine, ai margini del Mar Marcio ed è una guerriera, ma allo stesso tempo una scienziata ecologista. Unica in grado di entrare in contatto con gli esseri mostruosi, tentacolari che abitano la terra, creature mutanti alla ricerca di vendetta per la distruzione sistematica della natura ad opera degli umani. Nausicaä compie studi clandestini e viene a conoscere la realtà della giungla tossica, capisce che gli alberi, apparentemente velenosi e infetti, purificano le tossine e hanno formato una grande falda di acqua pura in grado di rigenerare la biodiversità della terra.

Più o meno con queste parole Leonardo Delogu, performer e formatore, introduce la prima puntata del programma radiofonico *Nausicaä vivere tra le rovine*, dedicato all'immaginaria guerriera⁵⁴.

Le sette puntate della trasmissione sono parte della programmazione di Radio India⁵⁵ e sono una "resistenza radiofonica" che nasce nei giorni del silenzio e del confina-

⁵⁴ Cfr. <https://www.casadom.org/nausicaa-vivere-tra-le-rovine.html>.

⁵⁵ La rete radiofonica è stata ideata dalle cinque compagnie che compongono il progetto di residenza creativa del Teatro di Roma, "Oceano Indiano": Dom-, Fabio Condemi, Industria Indipendente, mk,

mento che hanno attraversato l'Italia, come molti altri paesi, nella primavera 2020, confinamento che, ancora alla fine dello stesso anno, nel momento in cui scrivo, sono parte del precario vivere quotidiano.

Nausicaä è una figura iconica che ben si adatta alla militanza artistico-politica del collettivo romano di ricerca Dom-, di cui Leonardo Delogu è cofondatore. Al giovane collettivo fondato nel 2013 dallo stesso Delogu e da Valerio Sirna si sono aggiunti la danzatrice Hélène Gautier, l'architetto Maël Veisse, la regista Arianna Lodeserto. I giovani performer hanno coraggiosamente scelto di attraversare o di abitare in modo "leggero", con i propri temporanei accampamenti, luoghi feriti. Abitare, conoscere in profondità e, infine, performare in luoghi feriti significa per Leonardo Delogu andare incontro a «luoghi che raccontano il punto in cui siamo, che ci fanno da specchio». Soltanto da una ferita si genera il rituale così come fa il contro-movimento di Dom-, nel tentativo di attraversare questi spazi energeticamente cercando di "ricucirli", svelandone la potenzialità di rigenerazione. Sono luoghi feriti dall'intervento dell'uomo, fortemente antropizzati, luoghi industriali attivi, come Rosignano Solvay o post-industriali come quello dove sorge il Teatro India, a Roma, residuo di una fabbrica abbandonata. Queste scelte indicano il posizionamento profondamente politico del collettivo Dom- e implicano il riflettere su quella che è la ferita del tempo, del nostro tempo.

Proporrò soltanto un esempio del lavoro ricco e articolato di Dom- degli ultimi anni, il progetto *King*, perché ritengo che percorrere l'attivismo dai due estremi, partendo dalla politica per giungere all'estetica o viceversa, sia particolarmente significativo e illumini vicendevolmente i due fenomeni contemporanei.

Attraversare o abitare un luogo ferito per sperimentare la coesistenza multispecie informa, fin dalla sua fondazione, il lavoro del collettivo che ha scelto, fin dal principio del proprio lavoro, l'*altrove* per eccellenza: l'*aperto*, l'immergersi nel paesaggio. Delogu, nell'intervista che gli ho rivolto su questi temi racconta di come abbia scelto il paesaggio perché esso è

Muta Imago, alle quali si è aggiunta Daria Deflorian: <http://www.teatrodiroma.net/doc/6898/radio-india> (ultimo accesso 22/1/2021).

come un insieme di forze dentro la quale agiscono gli animali, il mondo vegetale, gli eventi atmosferici, i cambi della luce. Sono elementi che restano in gran parte fuori nostro controllo e che quindi indeboliscono la centralità dell'umano e lo ricollocavano come un pezzo di una complessità. Compiere performance in un paesaggio significa moltiplicare i fattori di interferenza, per esporre il lavoro a dinamiche incontrollate e incontrollabili⁵⁶.

Il paesaggio inteso in questi termini è in grado di decentrare l'umano. Dalla definizione di paesaggio che Delogu mi consegna si comprende immediatamente il posizionamento del gruppo, ispirato alla filosofia di Donna Haraway come a quella di Rosi Braidotti in cui si ragiona su identità e soggettività: soggetto post-antropocentrico è inteso come un sé relazione ed esteso, un sé in costante co-evoluzione con "le specie compagne"⁵⁷.

Se prima ho analizzato la logica dello *smart mob* nello spazio cittadino, anche gli ambienti naturali scelti dal collettivo Dom- sono fortemente antropizzati, sono luoghi feriti perché post-industriali. Gli spazi scelti sono spazi di frontiera, spazi-*soglia*, liminali, indecisi, ambigui, instabili, mutevoli, contraddittori⁵⁸, in cui mondi diversi si incontrano. Sono spazi in grado di creare connessioni inventive, di costruire alleanze: nella terminologia illuminate di Donna Haraway è il fare *kin*, il creare parentele, ma "in maniera imprevedibile, strana eccentrica"; la studiosa americana avvezza ai neologismi utilizza, per queste parentele selvagge, il termine *oddkin*⁵⁹.

Il creare parentele è per la Haraway sia una caratteristica biologica del vivente sia un imperativo etico, un rifugio nell'era che da alcuni viene definita Anthropocene per via del massiccio intervento umano a livello planetario, era dell'urgenza multispecie. Ora più che mai si deve riflettere sul nostro «essere creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni significati»⁶⁰.

La scelta di praticare teatro nel paesaggio nelle parole di Delogu:

Perché già dagli albori nel 2010, poi nel 2013 con il nostro primo progetto, *King*, intuivamo di avere al nostro interno l'urgenza di relazionarci al non-umano. Una intuizione e un posizionamento politico e artistico che segna per noi l'uscita dal

⁵⁶ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, novembre 2020, non pubblicata.

⁵⁷ Cfr. D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota, Minneapolis 2008, *passim*.

⁵⁸ L. Caffo, A. Muzzonigro, *Abitare la Soglia: verso una città Post-Umana*, in A. Falotico (a cura di), *Abitare Insieme: dimensione condivisa del progetto del futuro*, Clean, Napoli 2016, pp. 165-176.

⁵⁹ D. Haraway, *Chuthulucene*, cit., *passim*.

⁶⁰ Ivi, p. 13.

Novecento inteso come lavoro all'interno della scatola ottica del teatro all'Italiana, dentro il teatro di regia, molto antropocentrico, molto legato all'artista, quasi sempre maschio, molto situato storicamente a cui anch'io ero legato nei primi 12, 13 anni del mio apprendistato con Il teatro Valdoca. Desideravamo uscire da queste strettoie⁶¹.

Per comprendere il luogo, le dinamiche, i rapporti inter-specie, in una parola la co-evoluzione di specie differenti, il collettivo inizia da una "mappatura" del luogo stesso. I performer si immergono nel paesaggio naturale e iniziano uno studio della «dimensione vegetale, animale, degli insetti per capire come sono le dinamiche tra queste differenti dimensioni dell'esistere perché le interazioni tra queste dimensioni verranno a costruire il terreno di partenza per la performance stessa»⁶².

King nasce a Rosignano Solvay e arriva a Santarcangelo⁶³. Dall'acqua dell'ovest all'acqua dell'est. Il mare di Rosignano è azzurro, la sabbia, bianchissima, nasconde decenni di inquinamento chimico; alle spalle del mare si stagliano le ciminiere del più grande polo chimico d'Italia, fondato nel 1912. Negli anni la fabbrica ha scaricato in mare tonnellate di residui delle lavorazioni chimiche e l'antico arenile a poco a poco è passato dalla colorazione naturale, dal marrone al giallo, al bianco e quindi al bianchissimo di oggi.

Compiere una ricerca in un luogo ferito significa andare alla radice del conflitto, tra leggi biologiche e vivere sociale, come scrive Delogu in un testo inedito che riguarda le note di composizione:

King nasce da un'inquietudine, da un'irrequietezza, da uno strappo, da una difficoltà di collocarsi, di riconoscersi pienamente nello spazio/tempo di un presente sempre più segnato dal conflitto tra le leggi del mondo biologico e quelle del mondo sociale. La cartina topografica di questa battaglia è scritta sul corpo, ultimo presidio all'attacco del potere, ultimo bastione dietro al quale ancora – e ormai quasi non più – esercitiamo l'arbitrio⁶⁴

⁶¹ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, novembre 2020, non pubblicata.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Il progetto *King*, del 2013, è articolato in tre parti: la prima nasce dalla residenza presso la dimora creativa per artisti Armunia (<https://armunia.eu>), dal febbraio al giugno dello stesso anno, e comprende performance alle Spiagge Bianche di Rosignano Solvay; la seconda è il cammino di 17 giorni da Rosignano a Santarcangelo, la terza ha previsto un nuovo accampamento a Santarcangelo presso il parco dei Cappuccini e una nuova performance durante il festival di Santarcangelo del 2013. Sul sito della compagnia sono presenti i materiali di questo viaggio: <https://www.casadom.org/king.html> (ultimo accesso 22/12/2020).

⁶⁴ L. Delogu, *Note sulla composizione di King*, testo non pubblicato, per gentile concessione dell'autore.

King, nome di un cane, per il collettivo rappresenta un progetto fondativo: portare il teatro e la danza in relazione con l'aperto, con il nomadismo del camminare, con la costruzione di accampamenti e l'accensione di rituali per paesaggi.

Il primo accampamento si insedia a Rosignano e lì rimane un tempo dilatato di alcuni mesi che porterà a una prima creazione performativa (Fig.11). Poi ci sono 17 giorni di cammino (Fig.12) e un'altra performance a Santarcangelo nel parco dei Cappuccini. Poi la creazione di un giardino sulle trecce dello spettacolo. Nel terzo momento, quando la performance arriva a Santarcangelo, il processo performativo si nutre del lavoro nascosto del camminare, dell'*energia* differente che i performer incarnano dopo quei 17 giorni di cammino, 317 km compiuti insieme che, nelle intenzioni del collettivo, deve restare un lavoro sommerso, un'autotrasformazione dei partecipanti stessi: perno di processi esperienziali e di un percorso di conoscenza accidentale, raddomantico, non-progettuale.



Fig. 11. Dom- *King*, Rosignano Solvay (2013). Foto: Dom-



Fig. 12. Dom- King, Cammino (2013). Foto: Dom-

Tornando al progetto *King l'abitare*, il vivere un luogo per il collettivo implica differenti fasi e rapporti con il paesaggio stesso, fino a un ascolto sottile, sensibile, di animali e piante, di tutti i soggetti che non si esprimono con un linguaggio verbale:

nella fase di mappatura studiamo i comportamenti e i modi con cui altri viventi abitano lo spazio; il modo che abbiamo di entrare in contatto è quello tassonomico: la catalogazione delle piante, degli animali che abitano lo spazio e in quali modi lo abitano. Siamo osservatori delle dinamiche che abitano uno spazio. Questo fornisce un primo livello di informazioni, poi c'è un aspetto sensibile che può accadere solo attraverso il praticare un luogo è un ascolto più sottile, più energetico delle cose, per mettersi in relazione con tutti quei soggetti che non hanno linguaggio verbale, che entrano in comunicazione attraverso altri aspetti, altre modalità, che sono tutte da scoprire, da decifrare. Tutto questo si traduce in sezioni di lavoro dentro lo spazio in cui con i partecipanti proviamo a sperimentare modalità di osservazione e di relazione che ancora non conosciamo e fanno parte del processo⁶⁵.

La performance si nutre del contrasto tra il paesaggio stesso, il suo essere apparentemente incontaminato, e l'inquinamento che nasconde. Si nutre anche di ciò che accade durante l'accampamento del collettivo, la fase processuale, di ascolto, di "mappatura" e di creazione; in quel periodo una balenotta morì a causa di una forma di morbillo probabilmente dovuta

⁶⁵ Intervista di chi scrive a Leonardo Delogu, cit.

all'inquinamento delle acque⁶⁶. Quella epifania negativa del non umano entra nella performance attraverso la costruzione di una semplice struttura in legno che ricorda le costole del cetaceo scomparso, così si chiude la performance insieme a un falò sulla riva (Fig.13).



Fig. 13. *Dom- King*, Rosignano Solvay (2013). Foto: Dom

Disseminate nel paesaggio emergono individualità. Nel corso dell'evento sulla spiaggia di Rosignano lo spettatore è osservatore di creature poste nel loro habitat innaturale: una delle performer, Daria Menichetti, racconta come il pubblico venga traghettato attraverso vari punti di vista: dal campo lunghissimo al contatto fisico. All'inizio una performer con una camminata lenta e inesorabile si avvicina al pubblico. Al collo porta una radiolina che, una volta arrivata in prossimità degli spettatori cerca, senza un obiettivo apparente, di sintonizzare. Intanto altre azioni avvengono in contemporanea: un ragazzo mette in mare una zattera, altri giocano a pallone, altri ancora coinvolgono uno di loro in una crudele mosca cieca, abbandonandolo solo sulla spiaggia. Poi la "focale" si allontana nuovamente e un ragazzo attraverso un *walkie talkie*, dalla riva del mare trasmette un testo che parla di balene, astronomia, universo, geografia. Si procede verso un

⁶⁶ <http://www.arpat.toscana.it/notizie/notizie-brevi/2013/balenottera-spiaggiata-a-rosignano-livorno>.

progressivo avvicinamento fisico fino al contatto, che non è mai invasione ma osmosi, trapasso: la coerenza dello spettacolo sta in un certo tipo di presenza incarnata dai performer, presenza che non aggredisce lo spettatore. Menichetti racconta il finale osservandolo dal punto di vista spettatoriale:

Ci orientiamo infine verso l'orizzonte, verso il mare. Sta calando la notte. Sulla battigia delle vertebre di un cetaceo, resti di una balenottera che giorni prima si era spiaggiata proprio in quel luogo, morta di un male che potrebbe essere dovuto all'inquinamento. Mentre uno dei performer infuoca dei bastoni di legno che sembrano la gabbia toracica del cetaceo, un altro contempla l'orizzonte. Poi, quest'ultimo, rimasto solo, dà le spalle all'orizzonte e se ne va⁶⁷.

In un paesaggio innaturale, incomprensibile, il rapporto intimo che si instaura tra i performer che abitano quelle ferite e il paesaggio incide, grazie anche lunga permanenza degli "accampamenti" nel corso del processo creativo: «un rapporto intimo, profondo, inconscio che esplode a volte in un urlo di rivoluzione, che chiede cambiamento»⁶⁸. La tessitura drammaturgica è frammentaria come il mistero che ognuna delle figure in scena porta intatto; i testi che affiorano come relitti sono anch'essi frammentari, non ricercano una coerenza interna, un centro. Allo spettatore non si richiede di partecipare a un'esperienza intellettuale, ma a un'esperienza della carne⁶⁹ quindi necessariamente trasformativa, in cui è come se «il cerchio d'attenzione del dispositivo teatrale, che viene classicamente concentrato e condensato per via di scrittura scenica [...] si aprisse e dilatasse a includere lo spazio intorno, che è vibrante, risonante e vivente»⁷⁰. Il divenire, anzi il con-divenire come

⁶⁷ La riflessione sul progetto *King* è nata all'interno del corso di Scenografia, elementi teoria storia dell'a.a. 2019/20 che chi scrive ha tenuto presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Una delle performer, Daria Menichetti, studentessa del corso, ha prodotto un elaborato sulla sua partecipazione osservante.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Riferimento forte dell'estetica del performativo sono la tarda filosofia di Maurice Merleau-Ponty, la sua "filosofia della carne", che lega il soggetto al mondo; nonché il concetto di *embodiment*/incarnazione di Thomas J. Csórdas, opposto, in antropologia culturale, al concetto di "cultura come testo". L'*embodiment* contrappone il concetto di "esperienza vissuta" a quello di rappresentazione: cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit.; J. Csórdas, *Embodiment and Experience*, cit.; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. Rispetto all'*embodied cognition*, ovvero alla presenza del corporeo nella dimensione cognitiva si vedano: F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1991 (nuova ed. ampliata, 2017); G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.

⁷⁰ R. Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente*, cit.

propone Donna Haraway, la trasformazione, la metamorfosi è un concetto cardine dell'estetica del performativo⁷¹. Ancor più significativo è come, sulla scia di Grotowski si lavori sull'animalità⁷² insistendo nel corpo stesso dell'attore attraverso, ad esempio, la pratica della danza sensibile⁷³. Lavori come quelli di Dom- in cui la *presenza* è molto concreta, mobilitano un'estetica della percezione sinestesica e cinestesica e un'estetica relazionale per dare conto di un'esperienza immersiva in cui: «lo spazio (naturale), non è più solo messo in cornice, delimitato a indicare una netta separazione tra realtà e finzione, ma rimanda anche alla sua percettibilità, alla sua materialità in quanto parte reale del mondo»⁷⁴. Il paesaggio è partner vivo dell'azione e la dimensione performativa di scrittura scenica sembra risentire della grande lezione dell'*happening* inteso innanzitutto come «montaggio di frammenti asemantici di azioni reali»⁷⁵ in cui predomina la componente visuale e la logica è quella dell'indeterminazione, che lascia ampi margini di libertà agli interpreti di inverare la propria azione reale in scena. La dimensione evenemenziale riporta in primo piano la relazione tra corpi e paesaggio, l'essere in balia della luce naturale, del vento, delle onde, dei richiami dei gabbiani; come del suono volutamente artigianale portato in scena con le radioline o una vecchia cassa. Lo spazio che non viene modificato in nessun modo, ricorda il concetto di "spazio trovato" di Schechner che parlò di *environment* come di «un ambiente reale su cui intervenire direttamente con i mezzi del linguaggio teatrale»⁷⁶. Schechner delineò due diverse configurazioni: lo "spazio trovato" e lo "spazio trasformato"⁷⁷. Qui siamo evidentemente nel secondo caso che si manifesta come uno spazio problematico, sfuggente e che determina rapporti di relazione e di interazione: «lo spettacolo

⁷¹ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., *passim*.

⁷² Secondo Jerzy Grotowski l'organicità «è vivere in accordo con le leggi di natura, ma questo a un livello primario. Il nostro corpo è animale e non si deve dimenticare questo aspetto», da T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1995, p. 113.

⁷³ Cfr. L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, cit., in cui si fa riferimento ad alcune tecniche di danza sensibile utilizzate da Leonardo Delogu durante il suo percorso artistico con il Teatro Valdoca.

⁷⁴ R. Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 211-226, pp. 214-15. Si veda anche M.G. Borelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2015.

⁷⁵ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 96, cfr. anche M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968.

⁷⁶ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 187.

⁷⁷ R. Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.

environementale è fondamentalemente per Schechner, un'opera aperta, determinata dal "momento" quanto dal progetto»⁷⁸.

Quest'ultimo riferimento a Schechner permette ancora una volta anche di collegare efficacemente le due dimensioni dell'attivismo oggetto di questo scritto perché nel saggio *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* il teorico della performance introduce, ancora una volta, gli avvenimenti pubblici e le dimostrazioni di piazza quali esempi possibili del teatro: «se ad un estremo del suo schema di riferimento vi è il teatro come cerimoniale di una rappresentazione fittizia, all'estremo opposto vi è la cerimonialità dell'avvenimento pubblico in cui, come avviene negli antecedenti rituali, attori e spettatori fanno parte di un unico e inscindibile, nucleo comunitario»⁷⁹.

Sicuramente ciò che più fortemente lega le due dimensioni artistiche, gli "stormi urbani" degli antispecisti e il "teatro paesaggio", è la dimensione etica; entrambe le forme performative sono militanti attraverso quelli che Marco De Marinis definisce *usi politici del teatro*⁸⁰. Si tratta di un uso dilatato della teatralità che, nel caso degli antispecisti, drammatizza collettivamente una trasformazione radicale, nel teatro paesaggio di Dombobilita un'estetica che si fa etica: il collettivo come altri artisti che operano in natura è mosso da profonde istanze ecologiste e antispeciste nel proprio attraversare la natura senza volerla possedere o violentare, nell'aprirsi all'incontro dei suoi abitanti non umani con il proprio corpo animale. In questo la dirompente portata politica delle performance [che] «sono o potrebbero essere modelli di società utopiche»⁸¹.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁷⁸ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 190.

⁷⁹ Ivi, p. 98.

⁸⁰ M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Cue Press, 2016, *passim*. Si veda anche Id., *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2020.

⁸¹ R. Schechner, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo* in Id. *Il nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni, Roma 2018, p. 217. Qui il teorico della performance cita anche il Movimento Occupy Wall Street quando nel 2011 prese possesso di Zuccotti Park. Cfr. anche S. Loewe, *When Protest Becomes Art*, cit.

- G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- F. Berardi (Bifo), *Skizomedia, 30 anni di mediattivismo*, Derive e Approdi, Roma 2006.
- S. Best, *Ascesa e caduta dei Critical Animal Studies*, in <http://www.liberazioni.org/articoli/BestS-AscesaECadutaDeiCriticalAnimalStudies.pdf> (ultimo accesso 21/172021).
- L. Beritelli + Kaos (a cura di), *Autistici/Inventati, 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Agenzia X, Milano 2012.
- M.G. Borelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2015.
- T. Brejzek, *From social network to urban intervention: on the scenographies of flash mobs an urban swarms*, in «Internazional Journal of Performance Arts and Digital Media», vol. 6, n. 1, 2010, pp. 109-122.
- L. Budriesi, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies* in «Mimesis Journal. Scritture della performance» 8, n.2, 2019, pp. 33-55
- L. Budriesi, *Animalizzare la scena*, in «Culture teatrali» n. 29, 2020, pp. 201-222.
- J. Butler, *Vite precarie, Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Meltemi, Milano 2017.
- J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017.
- L. Caffo, A. Muzzonigro, *Abitare la Soglia: verso una città Post-Umana*, in A. Falotico (a cura di), *Abitare Insieme: dimensione condivisa del progetto del futuro*, Clean, Napoli 2016, pp. 165-176.
- M. Carlson. *Performance: A critical introduction*, Routledge, New York 2018.
- M. de Certeau, *The practice of everyday Life*, Berkeley University press, Oakland, CA 1984.
- U. Chaudhuri, *The stage of live animals. Zooësis and performance*, Routledge, New York 2017
- T.J. Csórdas, *Embodiment and Experience: The Essential Ground of Culture and Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- L. Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in L. Orozco, J. Parker-Starbuck (a cura di), *Per-*

- forming Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.
- M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, Bologna, Cue Press 2016.
- M. De Marinis, *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2020.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- J. Feral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Éditions L'Entre-temps, Montpellier 2011.
- M. Filippi, E. Monacelli, *Divenire invertebrato. Dalla grande scimmia all'antispecismo viscido*, Ombre corte, Verona 2020.
- M. Filippi, M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance. A new Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008 (trad. it. *L'Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2014).
- R. Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 211-226.
- R. Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, in *Agire il paesaggio Teatri, pensieri e politiche del luogo*, a cura di F. Acquaviva, R. Gandolfi, Dossier n. 1 della rivista «Ricerca di S/confine», 2013, pp. 69-78.
- L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Franco Angeli, Milano 2003.
- G. Goodal, *L'ombra dell'uomo*, Castelvecchi, Roma 2014.
- T. Greif, *Street Terrorists: Lesbian and gay art as activism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 30-46.
- D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota, Minneapolis 2008.
- D. Haraway, *Chuthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, a cura di C. Durastanti e C. Ciccioni, Nero Press, Roma 2019.

- D. Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, installazione, 1991
- M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
- S. Loewe, *When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7*, in «Field Journal», Spring 2015, pp. 185-213.
- K. Lorenz, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- R. Marchesini *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano-Udine 2014
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonanomi, Bompiani, Milano 2003.
- A. Milohnić, *Direct Action and Radical Performance*, in «Performance Research», vol. 10, n. 2, 2005, pp. 47-58.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Maska», vol. 20, n. 1-2 (90-91), 2005, pp. 15-25.
- B. Piazzesi, S. Belacchi, *Un incontro mancato. Sul fotoreportage animalista*, Milano-Udine, Mimesis 2017.
- H. Rheingold, *Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, a cura di S. Garassini e G. Rossi, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1995.
- J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Derive & Approdi, Roma 2018.
- R. Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre* in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.
- R. Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984.
- R. Schechner, *Ecologia e teatro* in Id. *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 1999.

- R. Schechner, *The future of rituals. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London- New York 1999.
- R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York, 2002 (trad. it. *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna 2018).
- R. Schechner, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo* in Id. *Il nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni, Roma 2018.
- P. Singer, *Liberazione animale. Il manifesto di un movimento diffuso in tutto il mondo*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1991 (nuova ed. ampliata, 2017)
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.

Sitografia

- <http://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>
- <https://www.essereanimali.org/2019/07/indagini-di-essere-animali-fatto-storia/> (2021).
- <https://www.essereanimali.org/visioniliberi/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uER1ojl4gUM>
- <https://www.casadam.org/nausicaa-vivere-tra-le-rovine.html>
- <https://www.casadam.org/roma-non-esiste.html>.
- <http://www.teatrodiroma.net/doc/6898/radio-india>
- <https://armunia.eu>
- <https://www.casadam.org/king.html>

Biografia dell'autore/ Author biography

Laura Budriesi (Phd) è ricercatore dal 2017 presso il Dipartimento delle Arti- Università di Bologna dove insegna "Scenografia: elementi, teoria, storia", Gli interessi di ricerca intrecciano teatro e antropologia e sono rivolti in particolare agli aspetti performativi dei rituali. Ha condotto ricerche in Mali e in Etiopia sui culti di possessione relativamente ai quali ha curato pubblicazioni e realizzato

documentari etnografici. Altro tema di ricerca è l'animalità sulla scena contemporanea, nella cornice degli *Animal (Performance) Studies*.

Laura Budriesi (Phd) has been a researcher since 2017 at the Department of Arts - University of Bologna where she teaches “Scenography: elements, theory, history”. The research interests intertwine theater and anthropology and are aimed in particular at the performative aspects of rituals. You have conducted research in Mali and Ethiopia on possession cults in relation to which you have edited publications and made ethnographic documentaries. Another research topic is animality on the contemporary scene, in the framework of *Animal (Performance) Studies*.

Articolo sottoposto a double-blind peer review