



LORENZO MARI

They (h)ate the zoo.
Sguardi sul giardino zoologico nelle opere di John Berger e di William Kentridge

The analysis of the optical dispositif of the zoo, as well as of the related material practices, is an essential step in the interpretation of John Berger's oeuvre, as it can be appreciated in the reading of his essay 'Why Look at Animals?' (1980) and the subsequent, eponymous anthology of essays (2009). The zoo, which Berger considers to be a 'monument' to the disappearance of non-human animals, is at the centre of an intermedial work, where John Berger's drawings and essay writing mix with Gilles Aillaud's paintings. The goal of this essay is to compare Berger's 'Why Look at Animals?' with the *Six Drawing Lessons* (2014) by the South African artist William Kentridge, where a similar deconstruction and reconstruction of the optical dispositif of the zoo is enacted. In both cases, zoos are 'looked at' within a specific authorial stance, whose theoretical and political implications elaborate on a long cultural tradition, paradigmatically represented by Albrecht Dürer's *Rhinoceros* (1515).

Se si considera nel suo insieme l'attività intellettuale e politica di John Berger, prodottasi attraverso una vasta molteplicità di campi (letteratura, disegno, pittura, fotografia, televisione e cinema, per ricordare i principali) ed estesa dal secondo dopoguerra al primo decennio del ventunesimo secolo, è comunque possibile rintracciare la presenza di alcuni passaggi salienti, se non anche decisivi.

Uno di questi momenti è la decisione di devolvere metà del premio in denaro corrispondente al Booker Prize, vinto nel 1972 per il romanzo *G.*, alla formazione politica afroamericana delle Black Panthers,¹ utilizzandone l'altra metà per finanziare il progetto creativo, avviato in collaborazione con il fotografo Jean Mohr, che avrebbe portato alla pubblicazione di *A Seventh Man* (1975), iconotesto dedicato alle storie dei lavoratori migranti dell'epoca, in Europa.

Di poco successiva è un'altra scelta fortemente distintiva nel percorso intellettuale e creativo di John Berger, ossia la decisione di trasferirsi in Alta Savoia, regione montana e rurale della Francia meridionale. Come ha raccontato Anthony Barnett, si è trattato di una scelta dettata da un 'demone' nomadico, riconosciuto come tale anche dallo stesso John Berger.² Barnett, tuttavia, interpreta questa decisione anche alla luce del rigido classismo dell'Inghilterra dell'epoca, un atteggiamento ideologico incapace di accettare il radicalismo dell'intellettuale di estrazione borghese e, in generale, scarsamente sensibile a tematiche di ampio respiro socio-politico come la condizione dei lavoratori migranti al centro di *A Seventh Man*.³

Il trasferimento in Alta Savoia si configura dunque come una nuova scelta politica, ma portatrice, allo stesso tempo, di un 'demone' più profondo, ossia di un *daimon* che è da intendersi in senso neoplatonico come tensione verso Eros e bellezza. Al di là di ogni possibile riferimento a un'individualità geniale, il cui carattere numinoso rinvierebbe piuttosto alla concezione ellenistica del *daimon*, infatti, questa scelta si traduce e si articola in una ricerca espressiva e formale adatta a questo nuovo interesse sociale e politico.⁴

In particolare, è a partire da questo momento che nell'opera di Berger acquisisce particolare rilevanza l'intreccio intermediale tra disegno e scrittura saggistica, o ancora tra



disegno e narrazione.⁵ Questo, tuttavia, non significa per Berger abbandonare i media già sperimentati in precedenza, con i quali l'autore continuerà a misurarsi per il resto della vita – fatta eccezione per la televisione, la cui esperienza resterà, in buona sostanza, limitata al ciclo di programmi per la BBC del 1972, confluito in *Ways of Seeing* (1972) –. Significa, piuttosto, mettere concretamente alla prova quello sguardo che è al centro delle opere più importanti di John Berger in questa fase – *Ways of Seeing*, appunto, e *About Looking* (1980): il disegno, infatti, ha un rapporto costitutivo con lo sguardo, pur non risolvendosi nella sua mera e univoca traduzione su carta. Come scriveva lo stesso Berger già nel 1960, «[a] line, an area of tone, is not really important because it records what you have seen, but because of what it will lead you on to see».⁶

Inoltre, il *daimon* che muove ora lo sguardo di Berger s'indirizza più decisamente verso la natura, raggiungendo la propria elaborazione paradigmatica nel saggio *Why Look at Animals?* (1980) –⁷ titolo poi scelto nel 2009 per la pubblicazione di un'antologia di saggi che amplia la prospettiva tematico-ideologica adottata nel saggio di trent'anni prima.⁸ Se Berger si chiede 'perché guardiamo gli animali?', secondo la traduzione italiana,⁹ è per interrogarsi, viceversa, sulla loro sparizione dal perimetro del visibile, a partire dal diciannovesimo secolo,¹⁰ secondo un processo che li ha portati ad essere assoggettati, da un lato, allo spazio domestico (con la trasformazione degli *animals* in *pets*) e, dall'altro, ai processi di estetizzazione tipici della società dello spettacolo.¹¹

Pur considerando questo sviluppo storico-culturale come irreversibile, Berger continua a porre l'interrogativo incluso nel titolo, alla ricerca di un percorso ermeneutico che possa continuare a mobilitare lo sguardo dell'animale umano verso gli animali non-umani. A tal proposito, e nonostante nella produzione di Berger vi siano varie indicazioni riguardo a una possibile reciprocità dello sguardo – in analogia alla duplicità dei processi epistemologici che si instaurano nella fruizione delle opere d'arte –¹² lo sguardo di Berger si rivela fondato su un discorso che resta, in ultima istanza, antropocentrico.¹³

Ciò non significa, d'altro canto, che al centro di *Why Look at Animals?* vi sia una contraddizione insanabile, che possa minare alle basi del progetto bergeriano. Si intende invece sottolineare come l'attenzione verso il mondo naturale di Berger non si risolva in quello che Nikos Papastergiadis ha inteso definire nei termini di un «interplay between the political and cosmological parameters», alla luce di una fondamentale «relationship between creativity and cosmology»,¹⁴ appoggiandosi soprattutto a testi come *The Shape of a Pocket* (2001) e il romanzo di ispirazione spinoziana *Bento's Sketchbook* (2011). Pur essendo facilmente rintracciabile un simile afflato nell'opera di Berger, sembra più opportuno inquadrare la sua elaborazione dei nessi tra natura e storia alla luce di una preoccupazione costante nella tradizione marxista – alla quale Berger non ha mai smesso di dichiararsi appartenente, benché in modo eclettico ed eterodosso –, ossia la dialettica della natura. Benché la prima formulazione di questa espressione rinvii all'omonimo lavoro di Frederick Engels,¹⁵ in *Why Look at Animals?* Berger sceglie di citare *Storia e coscienza di classe* (1923) di György Lukács:

Yet, in the same ideology, as Lukács pointed out in *History and Class Consciousness*, nature is also a value concept. A value opposed to the social institutions which strip man of his natural essence and imprison him. 'Nature thereby acquires the meaning of what has grown organically, what was not created by man, in contrast to the artificial structures of human civilization. At the same time, it can be understood as that aspect of human inwardness which has remained natural, or at least needs or longs to become natural once more.'¹⁶



Il discorso ideologico al quale fa riferimento Berger è lo stesso per il quale gli animali sono sempre oggetto, mai soggetto dell'osservazione, ed è basato sulla trasformazione della natura in valore. Questo passaggio implica la costruzione di una serie di opposizioni binarie (uomo/animale, società/natura, ragione/istinto, etc.) che rendono impossibile la costruzione di una qualsiasi totalità: se questa è demandata, in via provvisoria, al tutto-organico della natura, l'esclusione della società umana da questo novero risulta intimamente ideologica. Permette, infatti, di costruire l'animale umano come radicalmente altro rispetto al resto del mondo naturale e, al tempo stesso, di giustificare la condizione di subalternità degli esseri umani ritenuti più vicini alla 'natura' e all' 'istinto', siano essi sottoproletari o 'selvaggi' colonizzati. Cercando di capire 'perché guardiamo gli animali', nonostante la storia umana abbia portato ad una loro progressiva sparizione dal perimetro del visibile, Berger suggerisce invece come una totalità, comprendente sia gli animali umani sia i non-umani, si possa in realtà ricostruire.

In funzione della sparizione degli animali non-umani dal perimetro del visibile, si tratta di una via alla totalità perlopiù negativa, nella quale ha un ruolo cruciale la critica di un dispositivo che è insieme ottico e di oppressione, tanto per gli animali non-umani quanto, seppure indirettamente, per gli animali umani, come il giardino zoologico. Rinviando alle categorie adottate da Jean Estebanez, infatti, lo zoo è stato tradizionalmente analizzato secondo tre categorie: come «luogo dello spettacolo», come «luogo della definizione» e come «luogo del potere».¹⁷ Estebanez include Berger nella prima categoria in virtù della tesi principale di *Why Look at Animals?*, riguardante l'assenza di reciprocità nello sguardo tra animali e umani e, più in generale, la sparizione dei primi dal perimetro del visibile – sparizione della quale lo zoo si presenta come il paradigmatico 'monumento' –.¹⁸

In realtà, Berger si occupa anche dello zoo come luogo di definizione reciproca per gli animali non-umani e umani (in altre parole, come dispositivo che fornisce una risposta alle domande: 'chi è l'animale?', 'chi è l'uomo?', in virtù della loro collocazione spaziale) e, soprattutto, dello zoo come luogo di relazioni di potere. A questo proposito, come ha notato Randy Malamud, lo zoo si configura come una 'zona di contatto' che conferma in pieno l'ideologia imperialista del capitalismo moderno: i visitatori dello zoo possono arrogarsi il controllo, teorico e pratico, di tutto quello che c'è nell'area del giardino zoologico, grazie al precedente assoggettamento degli animali non-umani, mentre questi ultimi sono la componente controllata, resa subalterna, oppressa.¹⁹

È questo dispositivo di oppressione che permette il consumo visivo degli animali rinchiusi nelle gabbie, un consumo che è stato recentemente paragonato da Sara Salih al consumo delle immagini mediatiche del conflitto israelo-palestinese fuori da quei territori: «Zoo animals are nationless, neither Israeli nor Palestinian; they're simply 'animals' and so our outrage at their deaths might seem on the surface to be an uncomplicated, unpolitical, 'humanitarian' response to the spectacle and narrative of their suffering».²⁰

Come aveva già scritto Sebald in *Storia naturale della distruzione* (1999), l'anestesia dello sguardo è da ricondurre non soltanto alle dinamiche del consumo culturale, ma anche alle stesse modalità di produzione delle immagini – siano esse relative a guerre, giardini zoologici o, come nel caso di Sebald, alla commistione dei due repertori, ovvero alle immagini della devastazione dello zoo di Berlino durante la seconda guerra mondiale:

Ma ancora un punto va soprattutto menzionato: se le descrizioni della distruzione dello zoo berlinese non suscitarono davvero scandalo, pur essendo in grado di mettere a dura prova la sensibilità del lettore medio, fu probabilmente perché nascevano dalla penna di specialisti: uomini che [...] neppure nelle situazioni estreme perdono la testa; anzi non perdono nemmeno l'appetito...²¹



La strage di animali nello zoo di Berlino e il loro ‘consumo’ alimentare (in una stretta parentela con il già ricordato ‘consumo’ delle immagini) richiama una scena simile, accaduta a Parigi nel 1870, quando secondo alcuni documenti dell’epoca gli abitanti della città, stremati dall’assedio dell’esercito prussiano, mangiarono gli animali del Jardin des Plantes: «‘They ate the zoo’, as it was said of the fate of the animals in the Jardin des Plantes during the Siege of Paris in 1870, a tidy metonym and euphemism which might also apply to what contemporary readers are doing when they ‘consume’ the zoo stories pictured and narrated by photographers and journalists».²²

Discostandosi dall’imperturbabilità dei fotografi e giornalisti che Sebald definisce ‘specialisti’, John Berger e, più recentemente, l’artista sudafricano William Kentridge hanno proposto una serie di sguardi sul giardino zoologico che non si attestano su un paradigma di sempre artificiosa oggettività, scegliendo piuttosto il dispositivo ottico e di potere dello zoo come un possibile perno delle loro poetiche autoriali.

‘They (h)ate the zoo’, per parafrasare il motto riportato da Salih: nell’esprimere la loro distanza critica dai rapporti di potere capitalistici, imperialistici e bellici che strutturano il giardino zoologico, entrambi gli artisti, secondo declinazioni diverse, propongono un loro peculiare approccio al ‘consumo delle immagini’ nel campo delle arti visive. Quest’ultimo resta certamente legato alle dinamiche del consumo culturale più generale, ma, attraverso il ‘talento multiplo’²³ di entrambi, mira a costruire un diverso modello autoriale rispetto a quello degli ‘specialisti’.

1. Di gabbie, trappole e libertà

Apparentemente in contraddizione con le tesi sviluppate sia in *Why Look at Animals?*, sia nel successivo *Ape Theatre* (1990), in apertura di quest’ultimo saggio Berger dichiara: «All my life I’ve visited zoos, perhaps because going to the zoo is one of my few happy childhood memories».²⁴ Il ricordo della sua esperienza di *zoogoer* sembra essere, in ultima istanza, positivo, in quanto è legato alla memoria del padre, che gli faceva da guida nelle sortite al giardino zoologico.

La rievocazione nostalgica non è, in ogni caso, slegata dalle riflessioni proposte più di dieci anni prima in *Why Look at Animals?*: «The zoos cannot but disappoint».²⁵ Quest’ultimo è un giudizio esente da ogni moralismo – smarcandosi, anche, da ogni etica rigidamente vincolante –²⁶ e rinvia, piuttosto, alle modalità di consumo dell’immagine nei giardini zoologici. L’effetto di delusione è dovuto, secondo Berger, alla mancanza di reciprocità nello sguardo da parte dell’animale:



Basel Zoo, The Monkey House (1969). Come racconta in *Ape Theatre*, lo zoo di Basilea è uno dei giardini zoologici frequentati da John Berger con i genitori

That look between animal and man, which may have played a crucial role in the development of human society, and with which, in any case, all men had always lived until less than a century ago, has been extinguished. Looking at each animal, the unaccompanied zoo visitor is alone. As for the crowds, they belong to a species which



has at least been isolated. This historic loss, to which zoos are a monument, is now irredeemable for the culture of capitalism.²⁷

In questa condizione di 'perdita', ciò che resta possibile all'uomo è di continuare a sognare l'animale. Anche questa opzione, tuttavia, è fonte di delusione, come dimostra l'aneddoto riportato da Berger della casalinga londinese Barbara Carter: «The degree of confusion involved is illustrated by the following news story: 'London housewife Barbara Carter won a "grant wish" charity contest, and said she wanted to kiss and cuddle a lion. Wednesday night she was in hospital in shock and with throat wounds».²⁸

Il sogno dell'animale, in realtà, perdura almeno fin dal diciannovesimo secolo, che l'autore definisce come momento originario della perdita. Come osserva Berger qualche pagina più avanti, infatti, i giardini zoologici sono stati creati proprio in quella fase storica, allo scopo di soddisfare le fantasie esotizzanti di un pubblico europeo completamente avvinto all'ideologia della conquista coloniale: «The capturing of the animals was a symbolic representation of the conquest of all distant and exotic lands».²⁹

Berger riporta anche l'episodio che, dal suo punto di vista, illustra in modo paradigmatico questa connessione tra i giardini zoologici e l'ideologia imperialista:

London zoo also brought the word 'Jumbo' into the English language. Jumbo was an African elephant of mammoth size, who lived at the zoo between 1865 and 1882. Queen Victoria took an interest in him and eventually he ended his days as the star of the famous Barnum circus which travelled through America – his name living on to describe things of giant proportions.³⁰

Si può osservare, dunque, come la capacità di creazione e imposizione linguistica, nonché di divisione tassonomica, che è tipica del discorso coloniale corrisponda alla medesima capacità agita dall'uomo sugli animali non-umani, al punto di togliere specificità e concretezza a questi ultimi: in questo senso, gli animali non sono altro che *animots*, secondo il neologismo (letteralmente 'animali-parole') coniato da Jacques Derrida in una delle più complete riflessioni filosofiche sull'argomento, *L'animale che dunque sono* (2006). Si può notare, inoltre, come nelle peregrinazioni dell'elefante Jumbo si istituisca una connessione diretta tra gli zoo per gli animali non-umani e gli 'zoo umani', come il circo Barnum, a dimostrare l'effettiva permeabilità, anche a livello materiale, tra le due pratiche.³¹

A partire da questo nesso, Berger allarga la comparazione con il giardino zoologico a tutti i luoghi di marginalizzazione coatta della società umana – «ghettos, shanty towns, prisons, madhouses, concentration camps» –,³² ma nello stesso momento avverte che l'uso dello zoo come simbolo è, in definitiva, troppo evasivo. È, infatti, lo spazio stesso dallo zoo a evidenziare un processo che è insieme di simbolizzazione e stilizzazione – «visibility, space, air, have been reduced to tokens» –³³ che rende instabili interpretazioni che siano eccessivamente sistematiche; in fondo, sostiene Berger, «[t]he zoo is a demonstration of the relations between men and animals; nothing else».³⁴

La definizione teorica dello spazio dello zoo risulta dunque collocata al centro di una tensione irrisolta tra sistematicità e residualità non-sistematica, corrispondente alla perdita storica e al tentativo di ricostruzione di una totalità. Ancor più pregnante, in questo senso, sembra essere la sua configurazione come territorio intermediale: all'edizione del 1980 del saggio, comprensiva di alcune riproduzioni fotografiche delle opere pittoriche di Gilles Aillaud, va infatti accostata l'edizione del 2009, priva di tali riproduzioni, ma contenente un disegno di John Berger, in posizione incipitaria rispetto alla selezione antologi-

ca, che con la questione dello zoo e della sua rappresentazione ha relazioni molto precise.

Oltre alla possibilità che sia occorsa una precisa scelta editoriale nell'edizione del 2009,³⁵ la mancanza delle riproduzioni delle opere di Aillaud non comporta affatto una cancellazione dei riferimenti all'opera dell'amico pittore francese, cui il saggio resta esplicitamente dedicato in entrambe le pubblicazioni. Al di là di un dato che potrebbe essere puramente aneddotico, infatti, l'opera di Aillaud ha valore paradigmatico anche per la posizione teorico-politica assunta da Berger nella sua produzione.

In particolare, ai tempi della sua direzione del Salon de la Jeune Peinture a Parigi, nella seconda metà degli anni Sessanta, Aillaud è stato fautore, con i sodali Eduardo Arroyo e Antonio Recalcati, di una forte polemica contro l'eredità delle avanguardie storiche, identificate con l'opera di Marcel Duchamp – a sei mani, infatti, firmarono il politico dal significativo titolo *Vivre et laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp* (1965) – accompagnata da un significativo cambio di tema della sua produzione pittorica. Aillaud, infatti, è impegnato in una complessa transizione dagli scenari della guerra del Vietnam ancora presenti ne *La bataille du riz* (1967) a quegli animali in gabbia nei giardini zoologici, a partire dal coevo *La Fosse* (1967), per i quali la sua opera è oggi principalmente ricordata. Come ben sintetizza Clément Layet, riprendendo anche un'intervista di Aillaud del 1998, l'artista rivendica così la costruzione di una nuova totalità e, dunque, di una dialettica molto più complessa, rispetto ad un semplice rispecchiamento, nel rapporto tra animali umani e non-umani: «Gilles Aillaud's production was based on an understanding of the conflict that was not restricted simply to the class struggle, but already concerned the relationship of mankind with all living things».³⁶

Le tesi di *Why Look at Animals?* rimandano ad una simile posizione politica, similmente connotata ad una produzione intermediale, devian- do soltanto lievemente dalla traiettoria ideologica di Aillaud: la rappresentazione degli animali privati di libertà, nonché oggettivati dallo sguardo del visitatore-consumatore dei giardini zoologici, si presenta in Aillaud come la conseguenza impensata dei discorsi e delle pratiche materiali di quel 'mondo libero' che – per altri versi scientemente – stava portando guerra al



La fosse (1967) di Gilles Aillaud

Vietnam, mentre in Berger si configura come conseguenza invisibile, ovvero come espulsione degli animali non-umani dal perimetro del visibile, di nuovi modi di produzione, rappresentati in modo paradigmatico dal produttivismo taylorista: «This reduction of the animal [...] is part of the same process as that by which men have been reduced to isolated productive and consuming units».³⁷

Il disegno che apre l'antologia di saggi di Berger del 2009 chiarisce ulteriormente la vicinanza e, insieme, la differenza decisiva rispetto all'opera di Aillaud. Berger, infatti, sceglie di rappresentare un gruppo di topi a formare due cerchi, uno sopra l'altro, dei quali almeno il superiore è formato da animali che si inseguono circolarmente; la rappresentazione non è compiutamente verosimile – le linee che compongono i corpi dei topi si sovrappongono, e di un paio di questi animali sono abbozzate solo alcune parti anatomiche – a ribadire come il disegno non sia unilateralmente determinato dallo sguardo dell'artista e dalla sua dimensione esperienziale, potendone autonomamente deviare in funzione della costruzione stessa del disegno sulla carta.

A differenza delle opere di Aillaud, dunque, non si tratta di animali in cattività, né di specie tipicamente associabili ad un giardino zoologico; si tratta, però, di animali che non



sono facilmente visibili – potendo così sostenere il primo e più importante interrogativo che si pone Berger: *Why Look at Animals?* – e che comunque rischiano di trovarsi intrappolati da parte dell'uomo. A suggerire quest'ultima riflessione non è soltanto il loro moto doppiamente circolare – in analogia con il movimento circolare degli animali in cattività negli zoo – ma anche la relazione intermediale con l'apologo favolistico con cui si apre la selezione antologica.

In *A Mouse Story* (2009), infatti, il protagonista è un uomo che si dedica sistematicamente alla cattura dei topi che vivono vicino alla sua casa di campagna, per poi dar loro la libertà; dopo aver catturato un topo, ribattezzato Alfredo, lo libera, notando come quest'ultimo fugga a grandi balzi, quasi volando, dalla sua prigione. La liberazione del topo successivo non provoca la medesima emozione: «It takes the mouse a long while to realize he can leave. When he finally does, he scuttles into the thickest and nearest tuft of grass, and the man feels a slight yet sharp pang of disappointment. He had been hoping to see, one more time in his life, a prisoner realize his dream of freedom».³⁸

È a questa delusione – strettamente correlata alla delusione dei visitatori degli zoo, per l'analogia relazione tra libertà e incarcerazione, nella presunta esperienza normativa di godimento da parte dello spettatore – che si contrappone direttamente, a livello visivo, il disegno. I topi di Berger, infatti, sono animali che si possono muovere liberi da costrizione, ma hanno al tempo stesso introiettato il movimento circolare tipico degli animali in cattività; sono oggetto della visione, ma questa non raggiunge i tratti dell'antropomorfizzazione subordinante agita dall'uomo di *A Mouse Story* nei confronti del topo Alfredo; si tratta, in ultima istanza, di una rappresentazione che, appoggiandosi alla capacità di sviluppo non realistico del disegno, può ancora segnalare, e in modo decisivo, la propria differenza rispetto alle modalità di fruizione visuale proprie del giardino zoologico.

2. Un movimento in tondo attorno al vuoto

La pratica del disegno, sviluppata di concerto con un crescente interesse teorico per questa disciplina artistica, costituisce uno dei tratti ricorrenti della produzione artistica di William Kentridge. Se infatti una delle direttrici più prolifiche del percorso dell'artista sudafricano porta alla realizzazione dei cosiddetti *Drawings for Projection*, produzione filmica in *stop-motion* basata sulla creazione, cancellazione e nuova creazione di disegni, il disegno è protagonista anche del libro più noto di Kentridge, *Six Drawing Lessons* (2014), derivato dalle Charles Eliot Norton Lectures tenute a Harvard nel 2012. Tuttavia, se si tiene conto dell'alto tasso di ibridazione di quest'ultimo testo, solo superficialmente d'impostazione saggistica – è un iconotesto: al saggio si mescolano inserti dal *notebook* dell'artista segnalati, con gusto modernista, con inchiostri dai colori diversi, e materiale documentario relativo alla sua opera come a quella di altri artisti – apparirà chiaro come il nesso tra teoria e pratica del disegno non sia né diretto né immediato nell'opera di Kentridge, prestandosi da un lato a continui rinvii verso altre discipline, come quelle della fotografia, del cinema o della performance, e dall'altro a trovare sempre maggior precisione quanto più l'intersezione tra disegno e scrittura saggistica è essa stessa creatrice di nuovi percorsi di senso.

È nelle *Six Drawing Lessons* che si verifica l'avvicinamento al dispositivo ottico del giardino zoologico da parte di Kentridge, attraverso la mediazione di una poesia di Rainer Maria Rilke, *Der Panther* (1902), che è considerata dall'artista alla stregua di una vera e propria esperienza di «rivelazione».³⁹ Kentridge legge Rilke in traduzione inglese, all'in-



terno di una ricerca che fin dall'inizio è posta sotto l'egida della «PRODUCTIVE MISTRANSLATION»:⁴⁰ di *Der Panther*, infatti, Kentridge conserva la prima versione letta, individuata all'interno di un articolo di George Steiner del 1984 e firmata da Richard Exner, considerandola la «miglior traduzione inglese' esistente».⁴¹

Il confronto tra questa traduzione e altre possibilità traduttive fa emergere il valore della *mistranslation* che, per Kentridge, è principalmente di carattere ermeneutico, in quanto contribuisce a ridefinire la pratica stessa della traduzione: «The poem is in German, which I do not have. I only know the poem in translation; and so, of course, the poem multiplies. There is no correct translation – only a series of circlings of the poem, of what it might be in English. Every translation is a mistranslation».⁴²

Nel caso di *Der Panther*, la traduzione si configura come *mistranslation* quando si attiene, o cerca di attenersi, al principio dell'equivalenza, sia esso sul piano semantico o su quello metrico-sintattico. Parlando dell'applicazione pedissequa di tale principio, Kentridge aggiunge un'interessante annotazione *en passant* – «the poem disappears» –⁴³ che implica la considerazione della traduzione non soltanto come tensione comparativa rispetto ai possibili casi di *mistranslation*, ma anche come processo di cancellazione e riscrittura (del testo originale, ma anche delle singole varianti di traduzione), in analogia al lavoro sul disegno all'interno del processo creativo dei *Drawings for Projection*. Questo processo, d'altronde, non inficia il carattere di unicità materiale del prodotto della traduzione che, come accade per la versione di Richard Exner, è conservato da Kentridge insieme ad altri documenti ritenuti di eguale importanza:

But a photostat of the poem, from an article by George Steiner on Rilke, has been in my studio since 1984, together with newspaper cuttings, a photo of refugees in Burundi, a page from an encyclopaedia, long since disembowelled, with the movement of the wings of a crane in flight; Chilembwe's letter, 'The Voice of Africans in the Present War'; the last few pages of Mayakovsky's play *A Tragedy* – all collected in a file labelled IMPORTANT. NOT TO LOSE.⁴⁴

L'insieme apparentemente eterogeneo dà conto, in realtà, del vasto panorama politico e culturale delineato da Kentridge nell'architettura complessiva delle *Six Drawing Lessons*, in grado di includere estratti da opere canoniche della letteratura mondiale, documenti della decolonizzazione africana e un'illustrazione di una gru in volo tratta da un'enciclopedia. Questa costruzione di una specifica costellazione di senso, oltre a collimare con la ricostruzione di una totalità a partire da una specifica rappresentazione del dispositivo del giardino zoologico, consente a Kentridge di rafforzare la costruzione intertestuale e, soprattutto, intermediale dell'intero iconotesto.

Secondo Kentridge, infatti, la traduzione di Exner del terzo e quarto verso della poesia – «it seems to him the world consists of bars and / railings, and beyond them, the world exists no more» – crea un particolare equilibrio ritmico: «[t]he balance of "world consists" and "world exists" propels us into the rhythm of the walking – and so on, and so on».⁴⁵ Com'è stato osservato anche da Rosalind Krauss e Valeria Burgio,⁴⁶ la camminata della pantera all'interno della sua gabbia è «il più eloquente autoritratto in forma zoomorfa di William Kentridge»,⁴⁷ in quanto riproduce il movimento circolare dell'artista al lavoro nel suo studio, una descrizione che lo stesso Kentridge offre ripetutamente all'interno delle sue lezioni.

In questo senso, la pantera rappresenta lo stesso 'talento multiplo' di Kentridge nelle sue varie declinazioni: se Burgio si sofferma sul cinema – riferendosi all'utilizzo della pantera nel film d'animazione di Kentridge *Zeno Writing* (2002), nonché a un saggio del 2000 di Kenneth Calhoun, nel quale si teorizza la corrispondenza dell'opera rilkeana con il nascente dispositivo

cinematografico –⁴⁸ sembra opportuno rilevarne anche il rapporto con il disegno, da sempre rappresentato nell'opera di Kentridge come successione 'palinsestuale' di segni, cancellature e nuovi segni. È Burgio che allude a questa possibile molteplicità interpretativa alla fine della propria analisi: «Artista, cineasta e osservatore si trovano condensati in un'unica efficace figura che abbatte con un colpo di coda qualsiasi volontà di scavare il solco dei confini tra le arti – cinema, arte, poesia»,⁴⁹ includendo in quest'ultima allusione il riferimento ad un'altra pratica che Kentridge descrive come peripatetica, ossia quella traduzione che, nel muoversi tra diverse *mistranslations*, si offre, innanzitutto, come «a series of circlings of the poem».

Vi è un altro riferimento, nel passaggio di Burgio appena citato, che sembra opportuno approfondire, ossia la menzione di Kentridge nella veste di 'osservatore': non si tratta soltanto dell'osservazione, e relativo consumo, dell'immagine del giardino zoologico, ma di uno sguardo che si può far risalire fino al dispositivo ottico della caverna nella *Repubblica* di Platone.⁵⁰ Tema ricorrente nelle *Drawing Lessons*, la caverna platonica è interpretata da Kentridge in una chiave non illuminista; anzi, quest'ultima esegesi è compiutamente decostruita dall'autore in funzione del nesso tra il discorso dei Lumi e l'eurocentrismo dei discorsi imperialisti, che riemerge anche quando tale nesso viene recuperato all'interno di una retorica emancipazionista di marca anticoloniale e anticapitalista: «What is to be done? What are the images to be made? As if the instruction would tell me: we are waiting to make a proletarian revolution. We are waiting to come out of the cave, into the sun. While the only thing I had confidence in was the very circling itself, the riddle that had no clear answer».⁵¹

Se l'interesse per l'enigma, in luogo del suo scioglimento, rinvia al mistero delle ombre che i prigionieri vedono sulla parete della caverna, in aperta analogia con le figure 'umbratili' che costellano i *Drawings for Projections* di Kentridge, si può allo stesso tempo osservare come il punto di vista dell'osservatore-Kentridge sia riportato tutto all'interno della caverna, potendone offrire una prospettiva diversa rispetto a quella dei prigionieri. Kentridge, come anche Berger, si concentra sul loro movimento circolare, così com'è indotto dalle circostanze spaziali, evocando, ma al tempo stesso evitando, la rappresentazione delle condizioni di reclusione sia per gli animali umani che per gli animali non-umani.

Si tratta, quindi, di evocare la possibilità di uno spazio diverso all'interno dello spazio dato, secondo una caratteristica che, per entrambi, è precipua della dimensione performativa del disegno. Per Kentridge, inoltre, si tratta anche di costruire un tempo diverso entro il tempo dato:

The pacing, and the gap. The meeting on the paper, the membrane between what is us, and what is outside of us, what we can comprehend, and the animal unconscious, unknowingness that sits inside of us. Here is not just a distant sending of signals from the outside world to us, but something that pulls the two together. The panther in Paris, the studio in Johannesburg, meeting on the page. The panther changed to words, to meet the projection from the outside world that is waiting for it – for the mix of energy, the certainty of desire, and the radical hollow at the center of it.⁵²



Fotogramma di *Zeno Writing* di William Kentridge



Il vuoto radicale che si costituisce al centro del foglio è derivato, in primo luogo, dai versi di Rilke: «Like a dance of strength around a centre / Where a mighty will was put to sleep». Al tempo stesso è frutto anche di una 'proiezione', dimensione che è propria dell'incontro tra la pantera nel Jardin des Plantes di Parigi, nel 1902, e lo studio dell'artista a Johannesburg, più di un secolo dopo. L'incontro, infatti, è veicolato dal foglio sul quale Kentridge prende appunti e disegna, che è 'membrana tra noi e quel che c'è fuori di noi' sia nello spazio che nel tempo. È dunque attraverso la membrana del foglio, più che tra le sbarre della gabbia, che si può apprezzare l'insieme di disgiunzione e congiunzione realizzato dal dispositivo ottico e, insieme, di oppressione del giardino zoologico, ponendolo – anzi, per usare lo stesso termine di Kentridge, 'proiettandolo' – in una dimensione storica, culturale e politica che, come già nelle opere di Aillaud e Berger, non riduce tutto alla storia degli animali umani, ma fornisce percorsi di senso anche per una totalità che ricomprende la storia degli animali non-umani.

3. Ritorno a Dürer

Se risulta chiara la differenza tra gli esiti politici delle opere di Berger e Kentridge – il primo resta legato al discorso emancipazionista parzialmente mutuato dall'opera di Aillaud, mentre il secondo mette in luce i limiti ideologici e teorico-pratici di questo stesso discorso in ambito postcoloniale – è comunque possibile osservare la loro comune derivazione, nell'analogo intreccio di disegno, scrittura saggistica e riferimenti ad altre arti, da un modello di produzione e consumo delle immagini che si distacchi dallo 'specialismo', censurato da Sebald e dalla tradizione critica successiva, per poter così consolidare le rispettive poetiche autoriali. Per Berger, in particolare, si tratta di sfruttare il potenziale non realistico del disegno per approfondirne la relazione, variamente articolata, con lo sguardo; per Kentridge, si tratta di evidenziare i processi spazio-temporali di disgiunzione e congiunzione che si realizzano nella proiezione sul medesimo foglio.

Tale centralità del disegno, nonché della riflessione saggistica sul disegno, nella decostruzione e manipolazione del dispositivo ottico del giardino zoologico sembra rinviare a un chiaro antecedente: il *Rinoceronte* di Albrecht Dürer (1515), xilografia su legno – nella cui realizzazione risultò essenziale il disegno preparatorio⁵³ poi diventata internazionalmente famosa grazie alle sue numerose riproduzioni a stampa. Come ha osservato Jesse Feiman, infatti, le stampe del *Rinoceronte* di Dürer godettero di una lunga e vasta circolazione, rivaleggiando e in molti casi superando la diffusione dei libri a stampa:⁵⁴ l'animale di Dürer – epitome dell'esotico, nel suo essere testimonianza di un animale proveniente da terre lontane e mai visto, ma largamente immaginato, dall'artista – entrò così all'interno di un immaginario europeo, dalle dimensioni sovranazionali, che avrebbe poi svolto una funzione determinante tanto nell'espansione coloniale europea quanto nella creazione dei giardini zoologici come luogo d'incontro, previo addomesticamento e riduzione in cattività, dell'esotico e del subalterno.

I topi di Berger e la pantera di Kentridge entrano in questa tradizione plurisecolare, proponendosi come visioni alternative del dispositivo ottico e di oppressione del giardino zoologico, passando attraverso un *medium* imparentato con quello di Dürer, e al tempo stesso diversamente elaborato grazie a una diversa prospettiva (non più frontale, ma interna alla rappresentazione) e a una ricca costruzione intermediale.

Non è forse un caso, a questo proposito, che Berger abbia dedicato proprio a Dürer uno dei suoi più significativi scritti d'arte, sottolineando la capacità 'miracolosa' dell'artista di Norimberga nel «ricreare la natura».⁵⁵ Berger osserva, con estrema coerenza rispetto al resto della



sua opera, che si tratta di una capacità ormai perduta – «The style of these engravings, not to mention the urgency of their message, is a further demonstration of how far away we are from Dürer» –⁵⁶ ma sottace il fatto che tale potenzialità possa ritornare, *mutatis mutandis*, proprio nella sua opera, come anche in quella di William Kentridge, all'interno di un tentativo inesausto di ricostruzione della totalità, nonché di quel movimento dialettico nel quale il consumo delle immagini non corrisponde a una loro definitiva consumazione.

Bibliografia

- N. BANCEL, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo, S. Lemaire. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Parigi, La Découverte, 2002.
- A. BARNETT, "John Berger and the Booker Prize", *Open Democracy*, 25/07/2017 [ultimo accesso 30/03/2019]
- J. BERGER, *A Permanent Red*, Londra, Methuen, 1960.
- J. BERGER, *G.: A Novel*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1972.
- J. BERGER, *Ways of Seeing*, Londra, BBC/Penguin, 1972.
- J. BERGER, *About Looking*, Londra, Writers & Readers, 1980.
- J. BERGER, 'Dürer. A Portrait of the Artist' [1985], in *Albrecht Dürer. Watercolours and Drawings*, Colonia, Taschen, 1994, pp. 7-13.
- J. BERGER, *Why Look at Animals?*, Londra/New York, Penguin, 2009.
- J. BERGER, *Bento's Sketchbook*, Londra/New York, Verso, 2011.
- J. BERGER, *Perché guardiamo gli animali*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- J. BERGER, J. Mohr, *A Seventh Man*, Londra/New York, Verso, 2017 [1975].
- K. BÖTTCHER, J. MITTENZWEI, *Zwigespräch. Deutschsprachiger Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Lipsia, Edition Leipzig, 1980.
- S. BRISMAN, *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006 [2002].
- V. BURGIO, *William Kentridge*, Milano, Postmedia Books, 2013.
- J. BURT, "Why Look at Animals?: A Close Reading", *Worldviews*, IX, vol. 4, 2005, pp. 203-218.
- K. CALHOON, 'The Eye of the Panther', *Comparative Literature*, LII, vol. 2, 2000, pp. 143-156.
- J. DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Parigi, Galilée, 2006.
- F. ENGELS, *Dialettica della natura* [1925], Roma, Editori Riuniti, 1968.
- J. ESTEBANEZ, 'Le zoo comme dispositif spatial : mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal', *L'Espace Géographique*, XXXIX, 2, 2010, pp. 172-179.
- J. FEIMAN, 'The Matrix and Meaning in Dürer's *Rhinoceros*', *Art in Print*, II, vol. 4, 2012, pp. 22-26.
- W. KENTRIDGE, *Zeno Writing*, 11 min., 2002.
- W. KENTRIDGE, *Six Drawing Lessons*, Cambridge/Londra, Harvard University Press, 2014.



- R. KRAUSS, 'Dialectic of Enlightenment: Rosalind E. Krauss on William Kentridge's Norton Lectures', *Artforum International*, 2012, pp. 121-122.
- C. LAYET, 'The phlegm and fire of Gilles Aillaud', *OwnReality*, 33, pp. 2-32.
- G. LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe* [1923], Milano, SugarCo, 1997.
- R. MALAMUD, *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
- N. PAPASTERGIADIS, 'The Color of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity', *Canadian Review of Comparative Literature*, XL, vol. 4, pp. 353-369.
- S. SALIH, 'The Animal You See', *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, XVI, 3, 2014, pp. 299-324.
- W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [2001], Milano, Adelphi, 2019.

¹ Come esplicitamente rivendicato dall'autore, la scelta di devolvere il premio alle Black Panthers è da ricondursi anche al finanziamento del Booker Prize da parte dell'azienda Booker McConnell, che aveva accumulato i propri capitali grazie allo sfruttamento schiavista dei lavoratori di discendenza africana nelle piantagioni caraibiche di canna da zucchero. Cfr. A. BARNETT, 'John Berger and the Booker Prize', *Open Democracy*, 25 July 2017.

² «He was convinced that he was doomed, and would be brought down by what he called his 'Demon'» (*ibidem*).

³ «British society made every attempt to discard and marginalise him in return for his radicalism – with success. Tolerance can be ruthless in this respect. He was nearly crushed by it» (*ibidem*).

⁴ Non si tratta certamente dell'ultima scelta politica della traiettoria intellettuale di John Berger; in questo stesso numero, nell'intervista a Maria Nadotti curata da Beatrice Seligardi, si può leggere del progetto collaborativo avviato nel 2000 nei territori palestinesi occupati e basato, anche in quel caso, sull'elaborazione di un elemento fondamentale della poetica dell'autore come lo *storytelling*.

⁵ Come afferma Maria Nadotti nell'intervista citata, Berger ha sempre considerato il disegno la sua forma prediletta di espressione; tuttavia, è da questo momento in poi che la scelta di unire disegno e narrazione, oppure disegno e scrittura saggistica, acquisisce sempre maggior rilevanza nella sua produzione, fino a rendersi del tutto esplicita in un esito tardo come *Bento's Sketchbook* (2011).

⁶ J. BERGER, *A Permanent Red*, Londra, Methuen, 1960, p. 23.

⁷ J. BERGER, *About Looking*, Londra, Writers & Readers, 1980, pp. 1-26. *Why Look at Animals?* è in realtà il frutto della collazione di tre articoli scritti da Berger per *New Society* nei mesi di marzo e aprile 1977: 'Animals as Metaphors', 'Vanishing Animals' and 'Why Zoos Disappoint'.

⁸ J. BERGER, *Why Look at Animals?*, Londra/New York, Penguin, 2009.

⁹ J. BERGER, *Perché guardiamo gli animali*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

¹⁰ Per una critica approfondita dell'eccessiva genericità di questa periodizzazione, cfr. J. BURT, 'Why Look at Animals?': A Close Reading', *Worldviews*, IX, vol. 4, 2005, pp. 204-207.

¹¹ J. BERGER, *Why Look at Animals?*, pp. 24-25.

¹² Cfr. ad esempio J. BERGER, *Ways of Seeing*, p. 3: «Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world».

¹³ C. DANTA, 'The New Solitude: Melancholy Anthropomorphism and the Molecular Gaze', *ESC*, XXIX, n. 1, 2013, p. 74.

¹⁴ N. PAPASTERGIADIS, 'The Color of the Cosmos: John Berger on Art and the Mystery of Creativity', *Canadian Review of Comparative Literature*, XL, vol. 4, p. 354.

¹⁵ F. ENGELS, *Dialettica della natura* [1925], Roma, Editori Riuniti, 1968.

¹⁶ J. BERGER, *Why Look at Animals?*, p. 27.

¹⁷ J. ESTEBANEZ, 'Le zoo comme dispositif spatial: mise en scène du monde et de la juste distance entre l'humain et l'animal', *L'Espace Géographique*, XXXIX, 2, 2010, p. 173.

¹⁸ J. BERGER, *Why Look at Animals?*, p. 37.

¹⁹ R. MALAMUD, *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*, Basingstoke, Macmillan, 1998, pp. 58-



- 60.
- ²⁰S. SALIH, 'The Animal You See', *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, XVI, 3, 2014, p. 306.
- ²¹W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* [2001], Milano, Adelphi, 2019, p. 94.
- ²²S. SALIH, 'The Animal You See', p. 308.
- ²³Per 'talento multiplo' s'intende la pluralizzazione del concetto di 'doppio talento' (*Doppelbegabung*), adottato in principio per gli scrittori-pittori; cfr. K. BÖTTCHER, J. MITTENZWEI, *Zwgespräch. Deutschsprachiger Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Lipsia, Edition Leipzig, 1980.
- ²⁴J. BERGER, *Why Look at Animals?*, p. 38.
- ²⁵Ivi, p. 37.
- ²⁶Berger sembra adottare un atteggiamento simile a quello mantenuto dalla madre durante le visite famigliari allo zoo, cfr. ivi, p. 39: «...she would reply, following her own logic: 'I'm a vegetarian and I only gave it up, the practice not the principle, for the sake of you boys and for Daddy».
- ²⁷Ivi, p. 37.
- ²⁸Ivi, p. 28.
- ²⁹Ivi, p. 31.
- ³⁰Ivi, p. 30. Come esplicitamente dichiarato dallo stesso autore, Berger desume queste informazioni dalla guida ufficiale dello zoo di Londra.
- ³¹Cfr. N. BANCEL, P. BLANCHARD, G. BOËTSCH, E. DEROO, S. LEMAIRE, *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Parigi, La Découverte, 2002.
- ³²J. BERGER, *Why Look at Animals?*, p. 36.
- ³³Ivi, p. 34.
- ³⁴Ivi, p. 36.
- ³⁵*Why Look at Animals?* esce nel 2009 nella collana *Great Ideas* della casa editrice Penguin, dedicata a testi brevi, a carattere filosofico, che possano definirsi paradigmatici rispetto all'opera dell'autore scelto. Come esplicitato sulla pagina web dedicata alla collana – «Acclaimed for their striking look, each elegant volume is beautifully packaged with a unique type-driven design that highlights the bookmaker's art» – l'attenzione è principalmente rivolta al design editoriale dei singoli libri in quanto emanazione del *brand* Penguin.
- ³⁶C. LAYET, 'The phlegm and fire of Gilles Aillaud', *OwnReality*, 33, p. 5.
- ³⁷J. BERGER, *Why Look at Animals?*, p. 23.
- ³⁸Ivi, p. 7.
- ³⁹W. KENTRIDGE, *Six Drawing Lessons*, Cambridge/Londra, Harvard University Press, 2014, p. 150.
- ⁴⁰Ivi, p. 148.
- ⁴¹Ivi, p. 150.
- ⁴²Ivi, p. 151.
- ⁴³*Ibidem*.
- ⁴⁴Ivi, p. 152.
- ⁴⁵*Ibidem*.
- ⁴⁶R. KRAUSS, 'Dialectic of Enlightenment: Rosalind E. Krauss on William Kentridge's Norton Lectures', *Artforum International*, 2012, pp 121-122; V. BURGIO, *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano, 2013.
- ⁴⁷V. BURGIO, *William Kentridge*, p. 65.
- ⁴⁸Cfr. K. CALHOON, 'The Eye of the Panther', *Comparative Literature*, LII, vol. 2, 2000, pp. 143-156.
- ⁴⁹V. BURGIO, *William Kentridge*, p. 66.
- ⁵⁰Cfr. a questo proposito G. BRUNO, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006 [2002], p. 125.
- ⁵¹W. KENTRIDGE, *Six Drawing Lessons*, p. 155.
- ⁵²Ivi, p. 156.
- ⁵³Cfr. a questo proposito S. BRISMAN, *Albrecht Dürer and the Epistolary Mode of Address*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, pp. 70-72.
- ⁵⁴J. FEIMAN, 'The Matrix and Meaning in Dürer's *Rhinoceros*', *Art in Print*, II, vol. 4, 2012, pp. 22-26.
- ⁵⁵J. BERGER, 'Dürer. A Portrait of the Artist' [1985], in *Albrecht Dürer. Watercolours and Drawings*, Colonia, Taschen, 1994, p. 12.
- ⁵⁶Ivi, p. 9.