



ADDIO A DOROTHY SALISBURY DAVIS

La scrittrice statunitense Dorothy Salisbury Davis, autrice di misteri, è morta in California all'età di 98 anni. È autrice di una ventina di romanzi e decine di racconti. Ha creato due personaggi ricorrenti di investigatori per caso, Mrs. Norris (protagonista di tre romanzi pubblicati tra il 1958 e il '61) e Julie Hayes (quattro libri tra il 1976 e l'87). Tra le sue opere

«A Gentle Murderer» ('51), «A Town of Masks» ('52), «Black Sheep, White Lamb» ('64), «The Pale Betrayer» ('65), «Enemy and Brother» ('67), «Where the Dark Streets Go» ('70), «Crime without Murder» ('72) e «Shock Wave» ('74). Nata a Chicago nel 1916, da genitori di origine irlandese, prima di iniziare la carriera di scrittrice, lavorò nella pubblicità, fu bibliotecaria e editor per la rivista «The Merchandiser». È stata sposata con l'attore Harry Davis.

INTERVISTA • Incontro con Kim Jones, performer americano conosciuto come «Mudman»

Come scuotere il pubblico con un'esperienza estrema

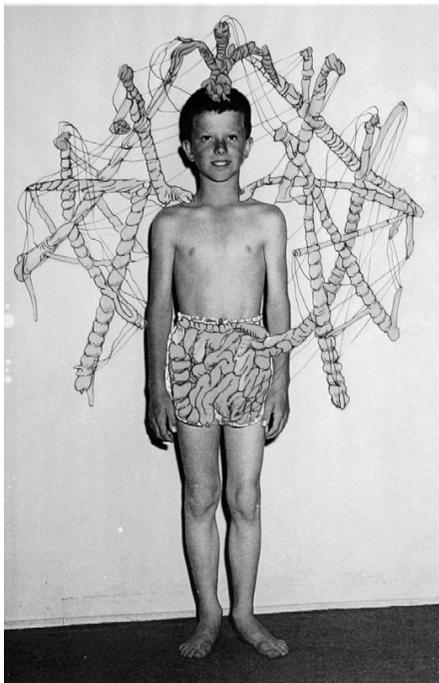
Manuela De Leonardis

Andando in giro per l'East Village capita spesso di incontrare Kim Jones (San Bernardino, California 1944). Da Pierogi, una delle gallerie storiche di Williamsburg, si è conclusa da poco la sua personale *Mountain girl door* che ripercorreva il lavoro di Jones, conosciuto anche come Mudman (l'uomo-fango). Una «scultura che cammina» che sintetizza disegno, scultura, pittura, installazione e performance, ispirata alla forma delle mappe stellari dell'Oceania e realizzata con fango, gommapiuma, filo di ferro, garza, nylon, lattice, bambù. «Alla fine della scuola ho iniziato conoscere il lavoro di Eva Hesse e degli artisti vienesi dell'Azionismo, tra cui Nitsch. Mi interessavano molto anche Vito Acconci, Bruce Nauman, Chris Burden ed ero quasi ossessionato dai Codici degli Aztechi. *Mudman* nasce nel 1974: ho iniziato a portare queste sculture come se fossero uno zaino. Mi facevo fotografare dalla mia compagna di allora, o da amici, sul tetto del mio studio a Venice, in California, e qualche volta per strada, perché a quei tempi a Los Angeles non c'erano molte opportunità per esporre il proprio lavoro», ricorda Jones. Lui è un artista visionario alla maniera tradizionale: vive l'arte come un'esigenza di confronto con il mondo esterno, ma anche di contestazione e affermazione di lotta civile. Una guerra personale che porta avanti fin da bambino, quando per una grave malattia fu costretto a una lunga immobilità. In quegli anni, libri e fumetti, insieme alla pratica del disegno hanno rappresentato una via di fuga. Alludono al cambiamento anche i *war drawings* - uno dei quali è esposto al Santa Barbara Museum of Art nella collettiva *Left Coast: Recent acquisitions of contemporary art* (fino al 14 settembre) - con il processo del disegnarlo, cancellare e ridisegnare che esprimono l'idea dell'artista di creare il tempo e il movimento.

I fumetti, in particolare quelli di Walt Disney, hanno stimolato la creazione di un mondo da tenere sotto controllo. Guardando i «war drawings» che si espandono in «Doll House», nei trench e nelle scarpe, sembra che lei non abbia mai smesso di giocare...

Si, gioco sempre. Tra i sette i dieci anni ho avuto una malattia degenerativa della testa del femore che si chiama Perthes. Per tre mesi sono stato in ospedale, in trazione, poi sulla sedia a rotelle e con le stampelle e il tutore a entrambe le gambe, finché non sono stato dimesso. Soprattutto quando ero in ospedale, ma anche dopo a casa, ricordo che me ne stavo seduto sul letto a creare un mondo tutto mio, leggendo fumetti tipo *Little Lulu*. Invece di uscire fuori per giocare a baseball, me ne rimanevo in solitudine a dar vita al mio mondo.

Anche i *war drawings* sono cominciati con l'influenza dei fumetti anni '50 con quel loro punto di vista di un'America ideale, come nella Nelson Family del programma televisivo Ozzie and Harriet. Negli anni '60, poi, avevo letto *Flatland*, il romanzo scritto da Edwin Abbott Abbott alla fine dell'Ottocento che parla di un mondo abitato da triangoli, quadrati e cerchi. Ad un certo punto, nel romanzo viene scoperta la tridimensionalità: gli alti prelati sono i cerchi, gli operai sono i quadrati, i soldati triangoli equila-



KIM JONES, «UNTITLED», 1995

teri e le donne triangoli isosceli. Ho adottato queste forme all'interno dei miei disegni: se non si è artistici il concetto della bidimensionalità è molto difficile da intendere. I *war drawings* sono totalmente bidimensionali. Non mi interessa l'estetica quando li realizzo, il punto è dove sono localizzati gli elementi. Li cancello e ridisegno per creare l'illusione del movimento e del tempo. Nella mia mente i disegni sono vivi.

Dai giochi di guerra a quella vera a Dong Ha (Vietnam), che lei ha combattuto dal 1966 al '69...

Mio padre mi aveva detto che avrei dovuto cercarmi un lavoro perché non potevo mantenermi, nel frattempo ero stato dichiarato abile al servizio militare con il massimo punteggio. Nei marines sono stato trattato come un figlio. Ma non avevo idea che fosse il corpo più tosto. Durante la prima notte nel campo d'addestramento, mi sono subito reso conto di aver fatto uno sbaglio enorme.

Il 1 gennaio 1966 sono stato mandato in Vietnam. Da San Diego siamo arrivati alla base navale di Okinawa, da dove siamo partiti a bordo di piccole navi dirette a Dong Ha. Arrivati alla base un gruppo è stato mandato subito dall'altra parte del fiume, verso nord. Questo è avvenuto qualche giorno prima dell'Offensiva del Têt. I vietnamiti erano di fronte a noi, con i carri armati, ma quando si è giovani non ci si rende conto del pericolo.

Nel suo lavoro l'olfatto ha un ruolo



KIM JONES «DOLL HOUSE»

lo importante, a volte, anche piuttosto scioccante...

Fa parte dell'esperienza. Quando ho bruciato tre ratti maschi che erano vivi è stato un gesto radicale: sto facendo un esempio estremo. Una cosa, infatti, è parlare di uccisione, un'altra è assistere dal vivo alla morte atroce di animali bruciati vivi. Sentire l'odore della morte. È stato molto difficile, ma volevo consegnare al pubblico quell'esperienza. All'audience spettava la scelta di andare via, come ha fatto metà della gente, ma avrebbe anche potuto intervenire per fermarmi. Con tutta la scultura di pezzi di legno e fango che portavo addosso ero mal coordinato, avevo scarsa visibilità e di movimento, perché il mio viso era coperto. Chiunque mi sarebbe potuto venire addosso e mi avrebbe potuto buttare giù, fermarmi in qualche modo, ma nessuno lo ha fatto nessuno. E io ho dato loro l'odore della morte, che è molto particolare e diverso da qualsiasi altro.

Ha citato la controversa performance del '76: quali sono state le sue conseguenze?

In Vietnam il nostro campo era invaso dai ratti, per dormire dovevamo coprirli anche la testa. Mettevamo le trappole e dopo aver catturato i ratti gli davamo fuoco con la benzina degli accendini. Era un passa-

tempo. Ma quando, nel '72, mentre frequentavo il corso di scultura all'Otis Art Institute ho comprato dei ratti e li ho bruciati, filmandoli, volevano buttarli fuori dalla scuola... Negli anni successivi ho sempre provato a proporre questa performance estrema, ma anche negli spazi alternativi, quando ne parlavo, nessuno era d'accordo. Finché nel '76 Frank Brown, che gestiva la galleria Cal State L.A., mi invitò a realizzare una performance. Non volle sapere nulla di ciò che stavo per fare. L'azione è stata documentata con un video in bianco e nero. Nessuno è intervenuto durante la performance. Dopo, però, sono usciti articoli su vari giornali, incluso quello universitario ed è nata una grande polemica.

Sono stato arrestato con l'imputazione di tre atti di crudeltà, uno per ogni ratto, e sono stato costretto a prendere un avvocato difensore. Davanti alla corte ho dichiarato di non contestare l'accusa. Il mio avvocato mi ha difeso sostenendo che anche la città di Los Angeles ammazza i topi. Il punto fondamentale è che il ratto è l'animale domestico e la bestia nociva. Per questo sono stato condannato in sospensione, con una cauzione di 130 dollari e la condizione di non possedere animali domestici e non uccidere ratti per due anni...

SAGGI • «Contro i diritti degli animali? Proposta per un antispecismo postumanista»

L'atavica paura della bestialità

Alberto Giovanni Biuso

Nel raffigurare il graticciolo capitalista Horkheimer vi pone a fondamento «l'indescrivibile, inimmaginabile sofferenza degli animali, l'inferno animale nella società umana, il sudore, il sangue, la disperazione degli animali» (*Crepuscolo. Appunti presi in Germania*, Einaudi, 1977, pp. 70). È chiaro tuttavia che non si tratta di un portato esclusivamente capitalista. La paura dell'animale che noi stessi siamo è antica e profonda. È anche comprensibile perché fondata sul bisogno di marcare un territorio, di riconoscere un'identità di branco, di imporre una gerarchia. Proprio mentre fa di tutto per allontanarsi dalla «bestia» che è, l'*Homo sapiens* mostra l'animale che rimane.

Con gli strumenti che gli sono propri, questo animale si è inventato una vera e propria attrezzatura concettuale e operativa allo scopo di difendersi da se stesso. Sta qui la radice del paradigma umanistico, i cui più noti esempi sono l'assunzione dell'umano a misura di tutte le cose, l'apoteosi di Pico della Mirandola nel *De hominis dignitate*, l'icona vitruviana scolpita da Leonardo nel disegno che rappresenta un uomo posto al centro del cosmo. Per descrivere queste e altre manifestazioni dell'umanesimo giunto al suo culmine, Richard Ryder coniò nel 1970 il termine *specismo*, in evidente analogia con quelli di razzismo e sessismo. In-



CENTAURIO GIOVANE E CENTAURIO ANZIANO

tento equivochi nel suo uniformare gli altri animali alle discriminazioni presenti nella nostra specie, ma termine utile a definire il paradigma umanistico. Paradigma che mostra sempre più le proprie debolezze, insufficienze, errori, contraddizioni, rompicapo irrisolti.

Uno degli obiettivi di tutta la riflessione di Roberto Marchesini, e della sua più recente opera in particolare, è esattamente la critica allo specismo. Una critica intesa e praticata come segnale, cesura, faglia, frattura dentro il paradigma umanistico e a favore di un nuovo e più

corretto paradigma antropologico e scientifico. Lo scopo è individuare le radici specieiste dell'umanesimo e quelle umanistiche dello specismo, il quale riguarda assai più la visione che l'*Homo sapiens* ha di se stesso piuttosto che il suo giudizio sugli altri animali.

L'umanesimo si basa infatti su alcuni principi tra i quali è fondamentale «l'idea di uomo come fine e come significato, con svuotamento di tutti gli altri enti» (*Contro i diritti degli animali? Proposta per un antispecismo postumanista*, Sonda, pp. 188, euro 18).

Nascendo dal timore, l'umanesimo è anzitutto una recisa negazione dell'animalità in quanto tale. Anzitutto della propria animalità e solo successivamente di quella altrui. L'umanista, infatti, riduce il suo essere animale alla mera corporeità e l'animalità del non umano al semplice meccanismo dei suoi organi. In tal modo l'umanesimo opera incessantemente a favore della distanziamento dell'umano dagli altri animali e della omologazione dell'animalità in una uniformità che costituisce un errore anche logico. L'animale, infatti, non esiste.

Con questa categorizzazione viene ignorata la vera differenza, che non è quella dell'umano rispetto all'animale ma degli animali - umani compresi - tra di loro. E infatti «evidente che la nostra specie sia diversa da tutte le altre, ma lo stesso può dirsi per lo scimpanzé, l'elefante e il colibrì».

Ne conseguono alcuni atteggiamenti che si illudono di essere rispettosi della differenza e invece sono del tutto interni al paradigma umanistico. Non ha senso, ad esempio, chiedersi quale sia «l'animale più intelligente» poiché si tratta di una domanda che evidentemente pone come criterio gerarchico una ben precisa intelligenza, quella umana. Oltrepassare davvero lo specismo implica il superamento del concetto stesso di «centralità» e di «primato» attribuito a un qualunque ente nel mondo. Specismo è anche esser convinti

che una «natura umana» non esista e che l'*Homo sapiens* sia un'entità storica e volontaristica. Ma «considerare l'essere umano come frutto esclusivamente delle contingenze sociali e storiche è avvalorare l'idea umanistica del manifesto picchiano. Altrimenti si nega una natura umana o la si riduce a tal punto da renderla di fatto insussistente, si opta per uno specismo conclamato».

Un antispecismo consapevole rifiuta qualunque forma di naturalismo romantico e utilizza piuttosto tutti gli strumenti, anche scientifici, in grado di raggiungere l'obiettivo di «vedere nell'animale un compagno di relazione e non una macchina da sfruttare». Un itinerario al cui fondamento stanno i principi

Roberto Marchesini pubblica per Sonda una requisitoria contro l'omologazione dell'«animalità»

pi postumanisti che mettono in discussione sia l'esclusività ontologica dell'uomo che la pretesa di assumere le caratteristiche dell'uomo come termine di confronto.

Bisogna oltrepassare qualunque separazione gerarchica tra l'umano e gli altri animali poiché «l'animale che siamo e non siamo è più certo del nostro cogito, galoppa nei sentieri della vita e sa trovare le sue fonti di felicità, è un corpo che donisamente si esprime, una volontà nell'impotenza che sfida le leggi della termodinamica e trasforma le risorse in dotazioni, le legge in spazi di libertà, il tempo in un universo interno da riempire di infinito».