

Performare la specie

Animal drag, eteronormatività, riconoscimento

MARCO REGGIO

ENGLISH TITLE: Performing the species. Animal drag, heteronormativity, recognition.

ABSTRACT: In the novel *Birdy*, William Wharton tells the story of a boy who wants to become a bird. The process of building a non-human subjectivity on the part of the protagonist can be explored through some conceptual tools attributable to queer theory, in particular that of “performativity” developed by Judith Butler. These theoretical constructs will be reviewed in relation to the construction of the species binarism (“performativity of species”, “animal drag”, etc.) and the processes through which the human and non-human identity, and their relationships, emerge. The reinterpretation of *Birdy* will consider the fluctuation between failure and success of parody, between subversion and reinforcement of hegemonic norms of human exceptionalism. The destabilization of species boundaries cannot be undertaken individually: this fact highlights the role of animal agency and the relational feature of the transition as process developing around the recognition of a non-human subject. Taking into account the intersection of species and gender matrixes – the protagonist embodies a particular type of resistance against heteronormativity –, I will try to investigate the conditions under which it is possible to speak of animality as an “action” rather than as an “essence” or an “attribute”.

KEYWORDS: animals; performativity; queer theory; animal drag; animal agency.

1. INTRODUZIONE

Nel romanzo di William Wharton *Birdy* (1978), noto soprattutto per la trasposizione cinematografica di Alan Parker (1984), l’omonimo protagonista è ossessionato dall’idea di apprendere a volare e, successivamente, dal proposito di diventare un uccello (“Birdy” – “uccellino” – è in realtà il soprannome che tutti utilizzano: questo aspetto sarà discusso oltre, in relazione al tema del riconoscimento). I suoi tentativi di trasformazione del corpo e della psiche costituiscono l’elemento centrale della sua adolescenza, vissuta nella provincia statunitense accanto ad un unico amico, Al, prototipo della mascolinità eterosessuale degli anni precedenti l’intervento americano nella Seconda Guerra Mondiale. I due amici, inviati su fronti diversi, si ritroveranno in un ospedale militare, dove Birdy passa le giornate rinchiuso

comportandosi come un uccello. Al, sfigurato al volto da una bomba, elaborerà il proprio trauma mentre cercherà di far comunicare l'amico sotto la vigilanza di uno psichiatra militare. Il tema centrale dell'opera è il tentativo di trasformarsi in uccello da parte di un giovane umano, un tentativo che si intreccia sia con la resistenza ai riti della soggettivazione umana maschile, sia con lo sviluppo di relazioni complesse e ambigue con i volatili (piccioni prima e canarini poi), che Birdy cattura, acquista, alleva, accudisce utilizzando le norme tipiche del rapporto fra umani e uccelli selezionati e allevati a scopo di riproduzione, ma anche reinterpretandole, risignificandole, sovvertendole in modo originale.

La vicenda è narrata alternativamente dai due protagonisti. Il primo narratore, Al, giustappone il racconto delle sue visite nel manicomio che si svolgono nel tempo presente alla rievocazione del rapporto adolescenziale con Birdy che si dipana in ordine cronologico, da quando hanno fatto conoscenza fino alla loro separazione. Anche Birdy alterna i pensieri relativi al presente con la narrazione degli anni trascorsi con l'amico. Le due voci forniscono dunque, spesso in parallelo, i due punti di vista sugli stessi episodi. Tale struttura narrativa mette il lettore/trice nella condizione di conoscere fin da subito due elementi centrali: il fatto che Birdy si creda un uccello e il fatto che sia stato rinchiuso in un ospedale psichiatrico. La struttura in cui è prigioniero e il punto di vista di Al (che all'inizio è quello predominante, quasi l'unico) suggeriscono a chi legge di adottare, inizialmente, la prospettiva egemonica secondo la quale un umano che si crede un uccello non può che essere mentalmente malato e che non esiste alcun senso in cui si possa dire che egli è un uccello, o che non è del tutto umano. Successivamente, il punto di vista di Birdy diventa via via più centrale (anche in virtù dello spazio che acquisisce la sua narrazione rispetto a quella dell'amico). Questo fatto, insieme ad alcuni elementi introdotti dalle narrazioni in forma di "flash-back", rende meno "stabile" tale assunto. Inoltre, anche nel presente, la disposizione d'animo di Al muta e le sue riflessioni mettono in discussione alcuni aspetti della propria identità che in una prima fase appaiono invece del tutto ovvi.

La costruzione della soggettività di Birdy può essere interpretata alla luce del concetto butleriano di performatività, chiedendosi a quali condizioni sia possibile parlare di performatività di specie, oltre che di genere, cercando di spiegare in che senso la performance di specie di Birdy sia destinata a fallire, sia nel senso di "fare l'uccello" che di "costruirsi come umano

(maschio)”. Sia l’introspezione del protagonista, sia la rete di relazioni intra- e interspecifiche delineate dall’autore, lette attraverso il prisma butleriano, pongono alcuni quesiti ineludibili: perché la performance di Birdy è votata al fallimento? Che forma di resistenza alla normatività umana riesce, cionondimeno, a mettere in circolo? In che modo la teoria della performatività, che per alcuni autori e autrici si applica alla costruzione del soggetto umano, può essere utilizzata anche per spiegare la costruzione di soggetti non umani? In che senso la specie, più che qualcosa che “si è” o che “si possiede”, è un processo, qualcosa che “si agisce”, come il genere (BUTLER 1999: 143^a; BIRKE, BRYLD, LYKKE 2004: 173)? Accanto a tali domande, accennerò ad altri quesiti apparentemente collaterali ma necessari per affrontare il tema: in che modo intervengono le strutture di relazione violenta con gli animali? Come si intreccia l’*animal drag* con la performance di genere dei due personaggi principali?

2. SPECIE E PERFORMATIVITÀ

L’idea butleriana di una performance di genere è, secondo alcuni/e, applicabile nei suoi elementi fondamentali alla costruzione del soggetto umano in quanto distinto dalle altre specie animali, nonché al soggetto animale stesso. È importante ricordare che la performatività non è da intendersi in senso esclusivamente linguistico, come sottolineato da vari autori (BARAD 2003: 802; BIRKE, BRYLD, LYKKE 2004; DELL’AVERSANO 2010; ESTEBANEZ 2013; FILIPPI, TRASATTI 2013; FILIPPI 2016: 203-272; IVESON 2012: 21-22^b; MALLORY 2008; PRECIADO 2008; SIMONSEN 2012; ZAPPINO 2015) e suggerito dalla stessa Butler: “Performativity is not just about speech acts. It is also about bodily acts” (2004: 198^c; inoltre, 2015: 75^d). In particolare, Dell’Aversano ha suggerito di utilizzare i termini “specie biologica” [*biological species*] e “identità di specie” [*species identity*] in modo analogo, rispettivamente, ai termini “sesso” e “genere” (2010: 80). Secondo Dell’Aversano, la descrizione butleriana del processo di produzione del genere attraverso l’esclusione e la negazione di rapporti fra sesso, genere e desiderio non compatibili con la norma eterosessuale è applicabile alla produzione sociale dell’identità

^a Trad. it. 159. Le note contrassegnate da una lettera (^a, ^b, ^c...), forniscono la traduzione italiana del testo citato o ne indicano le pagine nella versione consultata dall’autore, come da bibliografia finale.

^b 54-55.

^c “La performatività non riguarda solo l’atto linguistico, ma anche quello corporeo” (293).

^d 122-123.

di specie. Anche molti aspetti specifici della teoria della performatività del genere sono centrali per comprendere come avviene la costruzione sociale dell'umano e del non umano. Ad esempio:

Just as the “production of sex as the prediscursive ought to be understood as the effect of the apparatus of cultural construction designated by *gender*” (BUTLER 1999: 10), the production of biological species as the prediscursive ought to be understood as a major, and pernicious, effect of the cultural construction we have chosen to designate as *species identity* (DELL'AVERSANO 2010: 89^a).

Ritengo importante, a tal proposito, richiamare alcuni aspetti della performatività che permettono di definirla in modo più puntuale e che sono pertinenti all'analisi del testo di Wharton. Anzitutto, “performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual” (BUTLER 1999: XV^b), “ritualized repetition of conventions” (BUTLER 1997: 144^c). Inoltre, tale ripetizione ritualizzata deriva la sua forza dal fatto che costituisce una citazione di norme preesistenti il soggetto. In questo senso, “Our ‘humanity’, as well as the ‘animality’ of animals, is a performance forced on unwilling actors, kept up by what we as humans do to differentiate ourselves from animals, and by what we compel animals to do in order to keep them as radically separate as we can from us” (DELL'AVERSANO 2010: 91^d). Infine, così come il genere è un costrutto che occulta il suo stesso carattere di costruzione sociale, presentandosi come *naturale*, l'identità di specie non viene riconosciuta come il frutto di una lunga catena di ripetizioni di norme, come suggerito nella riformulazione che Dell'Aversano (91) fa del pensiero di Butler sulla performatività di genere: “If gender [species identity] attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which

^a “Proprio come la ‘produzione del sesso in quanto pre-discorsivo dovrebbe essere intesa come effetto di quell'apparato di costruzione culturale designato dal termine *genere*’ (BUTLER 1999: 13), la produzione della specie biologica come prediscorsiva dovrebbe essere intesa come un maggiore, e pernicioso, effetto della costruzione culturale che abbiamo scelto di designare come *identità di specie*”.

^b La “performatività non è un atto singolare, ma una ripetizione e un rituale” (xiv).

^c “Una ripetizione ritualizzata di convenzioni” (137).

^d “La nostra ‘umanità’, così come l'‘animalità’ degli animali, è una performance imposta a degli attori senza il loro consenso, sostenuta da ciò che noi umani facciamo per distinguerci dagli animali, e da ciò che costringiamo gli animali a fare per mantenerli il più radicalmente possibile separati da noi”.

an act or attribute might be measured” (BUTLER 1999: 180^a).

Tuttavia, l’accento sembra spesso essere posto, nella maggior parte dei lavori menzionati sopra, sulla soggettivazione *umana*, sul fatto, insomma, che l’umano sia una performance, al pari della mascolinità o della femminilità. Dell’Aversano argomenta che anche la soggettivazione animale è performativa. Secondo quanto ipotizzato da quest’ultima (2010: 85) e da Piazzesi (2015: 9-22), così come l’assoggettamento degli animali da reddito si gioca sull’iscrizione di precise norme egemoniche sui corpi, e in particolare sulla creazione di corpi docili, la stessa soggettivazione degli animali è il risultato di un processo di citazione continua di norme (linguistiche e non) che si iscrivono nei (e materializzano i) corpi stessi. Molte forme di animalità (“da allevamento”) emergono dall’applicazione delle pratiche zootecniche: selezione genetica, somministrazione di farmaci, tecniche di contenimento e repressione della resistenza degli animali (tutte norme non linguistiche che vengono talvolta espresse sul piano linguistico). Inoltre, la costruzione della specie e del binarismo umano / non umano sono fortemente legate anche a una serie di norme di tipo giuridico che sanciscono, per non citare che l’esempio più emblematico, che alcuni animali sono macellabili e altri no.

È anche probabile che la costruzione del soggetto umano sia intrecciata con quella dei soggetti non umani, in particolare con gli animali “da reddito” e “d’affezione”, e viceversa, e con i soggetti che, come Birdy, mettono scandalosamente in discussione tale dualismo (DELL’AVERSANO 2010). Naturalmente, la matrice di specie si interseca in modo ancora più complesso con quelle di genere, di razza, di classe (BUTLER 1993: 18^b; IVESON 2012: 22-26^c).

3. ANIMAL DRAG

Può rivelarsi utile guardare alla pratica del *dragging* per illustrare la performatività di specie (SEYMOUR 2015). Il *drag* non è la performatività, bensì è un particolare tipo di performatività (BUTLER 1993: 230-231^d), ma leggere la vicenda di Birdy come pratica di *dragging* è forse utile a illustrare come la costruzione del soggetto umano sia di tipo performativo. Infatti, così come le performance *drag* mettono in luce il carattere di costruzione sociale dei

^a “Se gli attributi e gli atti di genere [di identità di specie], ovvero i vari modi in cui un corpo mostra o produce la propria significazione culturale, sono performativi, allora non c’è alcuna identità pre-esistente, in base alla quale un atto o un attributo potrebbe essere misurato” (199).

^b 18.

^c 55-59.

^d 172-173.

ruoli di genere altrimenti percepiti come fissi, ben definiti e “naturali”, l’utilizzo di abiti, posture e comportamenti considerati propri di una specie non umana da parte di un corpo umano può rivelare quanto l’identità umana sia fragile e quanto l’*idea* corrente di umanità sia di fatto irraggiungibile. Il *dragging*, seguendo l’analisi che Butler fa di tale pratica, è anzitutto una pratica pubblica – nel senso che viene messa in atto di fronte ad altre persone – che mette in scena le norme di genere e il loro funzionamento. Attraverso la rappresentazione di tali norme, esso rivela “*the imitative structure of gender itself – as well as its contingency*” (BUTLER 1999: 175^a). Il *drag* è un’imitazione del genere, ma nel senso che “*reveals the imitative structure of gender itself*”, ed è quindi “an imitation without an origin” (175^b).

Costituisce dunque una “parodia di genere” [*gender parody*], nelle parole di Butler. Occorre sottolineare come la parodia non sia l’imitazione di un originale, ma piuttosto “of the very notion of an original” (175^c). La ripetizione parodica dell’originale “reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and the original” (41^d). Un ulteriore punto degno di nota per l’utilizzo del concetto di *drag* nell’analisi del testo di Wharton è che il *drag* non è l’espressione di una verità interiore del soggetto (BUTLER 1993: 234^e), a differenza di quanto avviene spesso con il *passing* e la transizione di genere (si veda più avanti). Sotto questo aspetto, dato che Birdy oscilla fra la percezione di sé come uccello in un corpo umano e quella di umano che si traveste da uccello, se queste ultime pratiche possono essere chiamate in causa per spiegare il modo in cui egli cerca di conformare il proprio corpo a un’identità vissuta come autentica, il concetto di *drag* è utile per mostrare in che modo egli possa, invece, inscenare un corpo e dei comportamenti non umani senza presupporre un’identità non umana “originaria”. Inoltre, secondo Butler, esso può essere letto interrogando la malinconia di genere: “gender performance allegorizes a loss it cannot grieve. [...] Drag exposes or allegorizes the mundane psychic and performative practices by which heterosexualized genders form themselves through the renunciation of the possibility of homosexuality” (235^f). Tale

^a “La struttura imitativa del genere, nonché la sua contingenza” (195).

^b “Rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso”; “un’imitazione senza un’origine” (195).

^c “Della nozione di un originale” (195).

^d “Svela che l’originale non è altro che una parodia dell’*idea* del naturale e dell’originale” (48).

^e 176.

^f “La performance di genere allegorizza una perdita che non può essere pianto [...]. Il *drag*

caratteristica del *drag* è importante nel caso dell'identità di specie se si considera che, come sostenuto da Dell'Aversano, anche l'identificazione con la specie umana si fonda sull'esclusione di una serie di possibilità di identificazione (altre identità di specie) e di una serie di modalità di relazione fra umani e non umani che risulteranno relegate nella sfera dell'impensabilità o dell'abietto. Come si vedrà approfondendo la lettura del testo, la performance di specie mostra come l'identità umana sia costruita sull'esclusione del desiderio per i non umani, secondo una modalità che, parafrasando Butler, potremmo chiamare "malinconia di specie".

Leggere *Birdy* (anche) come storia di *animal drag* permette di discutere l'oscillazione complessa fra sovversione e "reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms" (BUTLER 1993: 125^a) e di norme di specie nella performance *drag*. *Birdy*, infatti, si traveste letteralmente da uccello, confezionando un costume da piccione con una calzamaglia dipinta di blu e alcune penne di piccione cucite sopra, cui aggiunge dei guantoni e dei calzettoni colorati come le zampe dei piccioni e un cappuccio piumato con un becco finto, e lo utilizza per recarsi nella colombaia (WHARTON 1978: 6^b). Successivamente, *Birdy* progetta e costruisce una macchina volante (l'"ornitottero"). Cattura i piccioni e compera canarini da allevamento per studiarne il peso, la densità e le tecniche di volo (85-86^c). Per costruire la macchina, si ispira a un modellino funzionante (90-92^d), poi riprodotto su scala maggiore. Per un anno, si allena a battere le ali meccaniche, segue una dieta per diminuire il proprio peso e si allena a cadere da altezze crescenti. Prova quindi a farsi lanciare con le ali da una bicicletta guidata da Al (94-98^e): per un attimo vola, poi precipita. Approfondisce lo studio di forze, vettori, cadute; affina gli esercizi. Tempo dopo, esprime apertamente il fatto che il volo è una tecnica: "Something like flying isn't easy even for birds; it takes practice and effort" (146^f). Il volo, secondo lui, viene appreso per imitazione. Osservando i piccoli che stanno imparando, sente di trovarsi nella stessa situazione, con la differenza che a lui serve un aiuto

espone o allegorizza le pratiche psichiche e performative reali con le quali i generi eterosessuali si formano rinunciando alla *possibilità* dell'omosessualità" (177).

^a "Re-idealizzazione di iperboliche norme eterosessuali di genere" (115).

^b 13-14.

^c 102.

^d 105-107.

^e 109-113.

^f "Volare non è facile neppure per gli uccelli; occorre pratica e fatica" (164).

meccanico (un motore), che tuttavia rifiuta (146^a). Prende appunti, traccia disegni accurati (149^b); studia più approfonditamente peso e densità sul corpo di un uccello morto per cause accidentali (163-164^c). Mentre modifica il proprio fisico tramite le attività ginniche per volare, qualcosa cambia a livello di percezione di sé: “Squatting, I get the feeling of being a bird” (164^d). In seguito, condurrà esperimenti anche cruenti sugli uccelli (181^e) per progettare delle penne meccaniche (188-189^f). Gli interventi sul proprio fisico per poter volare (ginnastica) modificano però l’aspetto di Birdy in modo più profondo. Per esempio: “My shoulders and neck are beginning to get bumpy. If I’m not careful, I walk around with my head sticking out in front of me” (189^g).

Nonostante l’avvertimento dell’amico Al in manicomio possa far sembrare il contrario (“he [the psychiatrist] doesn’t know you’re a bird”, 194^h), Birdy non “passa” per un piccione, né per un canarino. “Passare per” è infatti ben diverso dal mettere in atto una performance *drag*, se intendiamo il *passing* nell’accezione comune di “riuscire a essere percepiti come individui appartenenti al genere (o alla specie) con cui ci si presenta”. “Passare” implica che i soggetti che osservano l’individuo non siano a conoscenza della sua precedente identità (di genere o di specie) e che chi intende passare voglia occultare l’esistenza di un processo di transizione. Occorre chiedersi, a questo proposito, se Birdy sia intenzionato a essere percepito come un uccello, e da chi. In altre occasioni, oltre a quella citata, l’amico sembra, per un attimo, vederlo come un uccello, come quando osserva: “In the back of the loft, in dark shadows, squatting, sometimes he’d look like a real pigeon” (6ⁱ); o quando utilizza con la massima spontaneità, in manicomio, espressioni come “a baby bird being fed” (22^j), o “his wings [...] coming away from his sides” (152^k). Tuttavia, è evidente che Birdy sa di

^a 165.

^b 168.

^c 182-183.

^d “Accosciato, ho la sensazione di essere un uccello” (184).

^e 199.

^f 208.

^g “Spalle e collo mi stanno diventando bitorzoluti. Se non ci sto attento, cammino con la testa protesa in avanti” (209).

^h “Lui [lo psichiatra] non sa che sei un uccello” (213).

ⁱ “Nel retro della colombaia, accovacciato al buio, certe volte sembrava davvero un piccione” (13).

^j “Imbeccato come un piccioncino” (32).

^k “Scosta le ali” (172).

non poter essere considerato come canarino dagli umani, ed è per questo che nasconde accuratamente la pratica del sogno controllato con cui cerca di diventare un uccello. Infatti, dopo essersi accorto di aver sognato di trovarsi all'interno della gabbia come uccello, Birdy mette in atto una serie di tecniche per ricordare il sogno (come mettere una sveglia sotto il cuscino per svegliarsi durante il sogno – 199^a), indurre nuovamente analoghi sogni (forzandosi a pensare ai ricordi del sogno e rievocandolo minuziosamente) e cercare di scoprire in che modo la realtà influenza il sogno (per esempio, collocando dei foglietti di carta con alcune frasi nella gabbia, o inducendo il sé-uccello del sogno, durante la veglia, a porre specifiche domande agli altri uccelli). Al tempo stesso, però, è ragionevole affermare che egli sia mosso dal desiderio di passare per un canarino *con i canarini*. Tale desiderio è espresso ad esempio attraverso la paura di non essere riconosciuto come appartenente al gruppo: “They don’t recognize me at all, except as Birdy, the boy. It makes me feel rejected, alone” (200^b). Più esplicitamente, parlando dei suoi incontri onirici con la canarina di cui è innamorato, Perta, dichiara: “I want [...] her to think of me only as a bird” (212^c). In tal senso, in diversi momenti del romanzo Birdy viene accolto in sogno fra i canarini come conspecifico, ma occorre considerare che tali animali costituiscono una produzione della sua mente umana. Nella prima parte del romanzo, in cui ha a che fare unicamente con uccelli reali, Birdy non è mai in grado di “passare” per uno di loro – se si eccettua un episodio in cui viene corteggiato da una cornacchia (9^d) – sebbene riesca a riprodurne accuratamente le vocalizzazioni, la postura e lo sguardo.

Possiamo dunque osservare due modalità di messa in discussione dell'identità di specie. Nei confronti dei canarini, in sogno, Birdy cerca di passare, sfruttando il fatto che, come nel *passing* di genere, questi non conoscono la sua identità “di partenza”. Nei confronti degli umani (e di Al in particolare), invece, egli agisce in un contesto in cui gli altri hanno cognizione del suo essere umano, e pertanto mette in scena, più propriamente, una performance *drag*. Quest'ultima, però, fallisce, nel senso che è oggetto di repressione da parte della norma umana, la cui manifestazione concreta

^a 217.

^b “Loro mi ignorano. Non mi riconoscono affatto, tranne che come Birdy, il ragazzo. Mi fa sentire solo, emarginato” (219).

^c “Voglio [...] che pensi a me solo come uccello” (233).

^d 17.

è la reclusione manicomiale con cui l'effetto di de-naturalizzazione che il *drag* può ottenere è annullato e ricondotto all'ordine del discorso psichiatrico. Qui, l'aspetto decisivo non sono tanto i limiti fisici quanto il fatto che, pur svolgendosi di fronte a degli spettatori, la performance avviene in un contesto in cui non esiste un consenso che le conferisca legittimità. Al contrario, la società umana sancisce la non accettabilità di tale pratica rinchiodando Birdy in una cella e decretandone lo stato di malattia mentale.

L'insuccesso della sua performance è il fallimento dell'idea volontaristica di scegliere la propria specie, proprio come avviene per il genere (BUTLER 1993: x^a):

For if I were to argue that genders are performative, that could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. Such a willful and instrumental subject, one who decides *on* its gender, is clearly not its gender from the start and fails to realize that its existence is already decided *by* gender. Certainly, such a theory would restore a figure of a choosing subject – humanist – at the center of a project whose emphasis on construction seems to be quite opposed to such a notion.

L'esistenza di Birdy è già decisa dalla specie. L'*animal drag* qui esprime comunque potenzialità di sovversione dell'eccezionalismo umano nel senso che “questions the ‘naturalness’ of what we might call the *species* role system” (SEYMOUR 2015: 262^b). Anche in questo caso, non si tratta di un mero travestimento: “It is not that nonhuman morphology is simply placed on the human body. Rather, animality is viscerally, painfully, and transformatively encountered or enacted by the human body” (263^c).

La messa a nudo del carattere di costruzione del soggetto umano si accompagna alla critica delle coppie concettuali animali/natura e umani/cultura.

^a “Perché se dovessi dimostrare che i generi sono performativi vorrebbe dire che io penso che uno si alza la mattina, indugia davanti all'armadio per scegliere il proprio genere, lo indossa per tutto il giorno, poi lo ripone ordinatamente la sera. Tale soggetto volitivo, che decide *del* proprio genere, chiaramente non appartiene al suo genere fin dall'inizio e non si accorge che la sua esistenza è già decisa *dal* genere. Certamente, una teoria di questo tipo ripristinerebbe la figura umanista di un soggetto che sceglie, al centro di un progetto la cui insistenza sulla costruzione sembra dichiarare l'esatto contrario” (XVIII).

^b “Mette in dubbio la ‘naturalità’ di quello che potremmo definire sistema dei ruoli di *specie*”.

^c “Non è che la morfologia non umana venga semplicemente collocata sul corpo umano. Piuttosto, l'animalità viene visceralmente, dolorosamente e trasformativamente incontrata e messa in scena dal corpo umano”.

Per esempio: “Canaries living in a cage are like human beings in that they’re not living a completely natural life” (WHARTON 1978: 120^a). Birdy illustra quindi alcuni esempi di azioni a suo parere “non naturali” (120-121^b). Le sue riflessioni fanno riferimento al fatto che i canarini in cattività, a differenza degli uccelli selvatici, non agiscono in modo puramente istintivo: “Canaries are like human beings; they’re not in a natural state so they do some stupid things” (124^c). Il veicolo di questo sconvolgimento delle categorie umanistiche è il rapporto con una specie, quella dei canarini, collocati a metà fra natura e cultura in quanto uccelli da riproduzione, nati in cattività e letteralmente prodotti come soggetti dagli allevatori, secondo tecniche complesse che includono il controllo della sessualità e della procreazione, la selezione genetica, il regime dietetico, le tecniche di cura corporee, la gestione delle relazioni e degli spazi vitali. L’autore del romanzo, infatti, documenta in modo dettagliato il modo in cui Birdy si procura i canarini, le tecniche con cui vengono allevati dai diversi venditori cui si rivolge. Wharton mette in scena, inoltre, la trasmissione delle conoscenze fra questi allevatori, perlopiù amatoriali, e Birdy stesso. Quest’ultimo descrive minuziosamente le procedure che mette in atto, in particolare, per far accoppiare i canarini. Da questo punto di vista, i canarini devono essere considerati in modo radicalmente diverso dal loro “corrispettivo” selvatico, analogamente a quanto sostenuto da Birke, Bryld, Lykke (2004: 173-174) in relazione ai cani e ai cavalli addomesticati e ai topi e ratti da laboratorio. Nel caso dei canarini, lo status di questi soggetti è differente sia da quello dell’animale “da compagnia” che da quello dell’animale “da lavoro” (BOBBÈ 2008: 47; FILIPPI, TRASATTI 2013: 44-47). Inoltre, questa categoria di uccelli non è riducibile a nessuna delle due polarità “selvatico” / “domestico”, ma si situa in uno spazio in cui naturale e artificiale costituiscono dei punti di riferimento ideali in grado di contaminarsi (BOBBÈ 2008: 60). Occorre, anche a partire da questo elemento, dare conto del fallimento della performance di Birdy.

Anzitutto, la tensione del protagonista verso un ideale di libertà nel volo si scontra proprio con la realtà degli uccelli in cattività. L’idea umana di uccello è in effetti costruita su un forte richiamo simbolico alla libertà, ed è

^a “I canarini che vivono in gabbia sono come gli esseri umani, non vivono una vita completamente naturale” (137).

^b 138.

^c “I canarini assomigliano ai cristiani: non vivono secondo natura e quindi fanno alcune stupidaggini” (142).

a questa che fa riferimento Birdy al livello del desiderio, oscillando significativamente fra l'aspirazione a essere un canarino, quella a intraprendere un'attività caratteristica degli uccelli (volare, cantare), il desiderio di Perta, la canarina di cui è innamorato. Questo carattere indefinito del desiderio è fondamentale, perché in sostanza non siamo mai in grado di dire se Birdy sia innamorato degli uccelli, del volo o del canto in sé, o di Perta. Il volo sembra essere, inizialmente, l'oggetto di desiderio centrale, un elemento che attraversa tutto il romanzo:

I knew I had to fly [...]. It would be worth everything to learn this. If I could get close to birds and enjoy their pleasure it would be almost enough [...]. If I could get close to a bird as a friend and be there when it flies and feel what it's thinking, then, in a certain way, I would fly. I wanted to know all about birds. I wanted to be like a bird and I still wanted to fly; really fly (WHARTON 1978: 25^a).

Ancora: “The first time I flew, it was being alive. Nothing was pressing under me. I was living in the fullness of air; air all around me, no holding place to break the air spaces. It's worth everything to be alone in the air, alive” (20^b). Il desiderio di volare, che in questa fase è ancora facilmente comprensibile con il metro di misura umano, diventa in seguito un desiderio che si confronta dappresso con i canarini e il loro mondo: “I know I want to fly at least as much as any canary” (147^c). Il volo è un oggetto di desiderio difficilmente isolabile dal rapporto con gli uccelli e dall'innamoramento: “I'm crazy in love with the way he flies” (66^d). L'altro elemento degno di nota è il canto, che viene ascoltato e riprodotto da Birdy, e che determina lo spostamento del suo interesse dai piccioni ai canarini. Il canto è particolarmente importante per la negoziazione dell'identità di specie del protagonista: “I don't want to talk. When you've been a bird, talking seems crude as grunting” (210^e). Altri aspetti della vita da uccello sono poi fonte di

^a “Capii che dovevo volare [...]. Niente varrebbe quanto imparare questo. Se potessi avvicinarmi agli uccelli e godere dei loro piaceri, già questo basterebbe [...]. Se potessi accostarmi da amico a un uccello ed essere là quando lui vola e provare ciò che prova, ebbene in un certo senso volerei. Volevo sapere tutto sugli uccelli. Volevo essere come un uccello e volare; volare sul serio” (35).

^b “La prima volta che volai, era essere vivo. Nulla premeva sotto di me. Io vivevo nella pienezza dell'aria; aria tutt'intorno a me, nessun punto fermo che rompa gli spazi dell'aria. Niente vale quanto esser solo in aria, vivo” (29-30).

^c “So che desidero volare, come lo desidera qualsiasi canarino” (165).

^d “Sono pazzamente innamorato del modo in cui vola” (81).

^e “Non mi va di parlare. Quando sei stato uccello, parlare sembra rozzo come grugnire” (231).

fascinazione, come la capacità di rigurgitare il cibo per imbeccare i propri simili (225^a) o il modo peculiare in cui i canarini fanno il bagno, cosa che necessita, per Birdy, di un impegnativo processo di apprendimento la cui conclusione è particolarmente gratificante (213-214^b). Se osserviamo come si esprime l'attrazione per il bagno dei canarini, però, possiamo notare il modo in cui si intreccia con l'attrazione per Perta: "I'm watching her because of the pleasure it gives me, also to learn how to take a bath as a bird" (214^c). L'amore per la canarina sembra a tratti sostituire la passione per il volo o per il canto: "I look at her. I love her so. What she is saying [to have a nest together] is what I've been thinking, dreaming, singing. It is more than flying" (227^d); "She's with me in my boy life and in the dream-dream, too. I'm hoping she'll be in the real dream tonight. I'm even more excited about it than flying" (211^e). D'altra parte, Birdy si innamora di lei proprio in virtù del suo modo di volare e cantare. In questo senso, questi molteplici desideri si influenzano e si rinforzano a vicenda.

Il *drag* necessita di un complicato processo di apprendimento di come si costruisce l'identità di specie dei canarini, un processo fatto di osservazione, di tentativi di imitazione e soprattutto di dialogo con gli uccelli. Questo dialogo, nelle modalità in cui viene intrapreso dal protagonista, si svolge più agevolmente all'interno di una gabbia: Birdy ha bisogno di controllare le fasi della riproduzione, stabilendone i tempi e verificando in dettaglio tutti gli aspetti del corteggiamento, dell'accoppiamento, della comunicazione fra individui collocati a tale scopo nella stessa gabbia, o separati quando necessario. La gabbia è dunque un setting preferibile, ma evidentemente non è un ambiente neutro (ACAMPORA 2006). Via via che Birdy acquisisce la capacità di sentire come un uccello, le sbarre diventano qualcosa da superare, tanto che si può sostenere che la transizione è prima un assoggettamento ad un regime di reclusione, e poi un processo di evasione.

Per comprendere il fallimento di Birdy, bisogna osservare come la deumanizzazione intrapresa dal protagonista non possa essere condotta come impresa volontaristica, proprio perché non preesiste un soggetto senza

^a 248.

^b 234-235.

^c "Io la guardo per il piacere che mi dà e anche per imparare a fare il bagno da uccello" (236).

^d "Io la guardo. L'amo tanto! Quello che dice [mettere su un nido insieme] è ciò che io ho pensato, sognato, cantato. È più che volare" (250).

^e "Lei è con me nella mia vita di ragazzo e nel sogno dentro al sogno. Spero che stanotte venga nel mio sogno vero. Ciò mi eccita più che volare" (232).

identità di specie che *poi* cercherebbe di “essere” un canarino. La fase di mimetismo fisico, in cui Birdy modella i propri muscoli, la propria fisionomia su quelle di un’altra specie, illustra molto efficacemente la presunzione di divenire uccello semplicemente con uno sforzo di volontà. In un certo senso, questa fase viene superata quando Birdy riconosce alcuni limiti fisici insuperabili (WHARTON 1978: 188-189, 242-243^a), fra i quali quello più significativo è dato dalla densità, cioè dal rapporto fra peso e volume (che negli uccelli è molto minore per via delle ossa cave). Nel primo tentativo con l’ornitottero, il protagonista cade subito; poi cerca di affinare lo strumento, provando a capire in che misura un canarino riesca a volare anche se ha un peso maggiore di quello “standard”, ma non riesce a far volare i modellini senza una spinta iniziale (189^b). A questo punto, egli dovrà rimodulare il proprio progetto di transizione: “I stop doing the flying exercise. If I can fly in my dreams, I don’t need to fly in the real world. I’m ready to accept the fact that there’s most likely no way I can actually get myself off the ground, anyway” (200^c).

L’aspetto forse decisivo è però quello del carattere individuale delle azioni di Birdy, dato che la performance *drag* necessita, per acquisire un carattere sovversivo, di un contesto collettivo (BUTLER 1999: 178-179^d). Il livello dell’azione individuale non viene mai veramente superato, mentre la possibilità e l’importanza di tale superamento – superamento che assume un carattere di sovversione politica vera e propria – vengono richiamate laddove Birdy si allea con i canarini per aiutarne la fuga, utilizzando tanto il suo essere uccello quanto il suo essere “ragazzo” (questa la parola usata da Birdy per descrivere la propria identità umana).

La vicenda si sviluppa proprio a partire da una tensione fra due modalità, quella del passaggio da un’identità di specie fissa a un’altra altrettanto fissa e quella della commistione fra l’identità umana e quella non umana, suggerendo che uno degli strumenti per leggere il romanzo, accanto al concetto di *animal drag*, sia quello della narrazione transessuale (ARFINI 2007: 51-83; HAYWARD, WEINSTEIN 2015). Ampie parti del testo, del resto, richiamano il diario di una persona che prende coscienza del fatto che *la sua specie cromosomica non corrisponde alla sua specie psichica* e che trascrive il

^a 208-209, 268-269.

^b 209.

^c “Smetto di esercitarmi nel volo. Se riesco a volare in sogno, non occorre che voli nel mondo reale. Sono pronto ad accettare il fatto che non c’è comunque modo, per me, di staccarmi da terra” (219).

^d 198.

proprio percorso di *riassegnazione di specie*. Se la categoria del *drag* si può applicare principalmente al modo in cui Birdy gioca con la propria identità di specie di fronte agli umani, per dare conto del suo rapporto con i canarini è più corretto parlare di tentativi di passare per un uccello, ma anche di effettuare una sorta di transizione di specie.

In seguito alla svolta costituita dal primo sogno, Birdy inizia a parlare di sé come di un uccello: “I remembered being in the cage *as a bird* (WHARTON 1978: 198^a, corsivo aggiunto); “I felt like a bird” (198^b); “I am a bird” (203^c). L’espressione “da uccello” [*as a bird*] ricorre con una frequenza significativa (198, 205 – due volte –, 209, 213^d). Cessa la paura di volare che l’aveva accompagnato per buona parte dei mesi precedenti. Si consideri che Birdy narra di una doppia vita (la veglia in cui è umano e il sonno in cui è uccello), ma fin da subito la seconda assume uno status particolare: “the realest thing is the dream” (199^e). Quando parla di sé durante il giorno esprime un crescente sentimento di estraneità per il proprio corpo umano: “My hands, my feet, are grotesque. I’m becoming a stranger in myself” (200^f). Per comprendere come la realtà influenzi il sogno, scrive un biglietto e lo deposita nella gabbia. La frase che sceglie è: “Birdy is a bird” (202^g). Inizia poi a parlare espressamente di due identità, riferendosi, per esempio, al sé-uccello come a “some part of me, the bird part” (209^h). Attribuisce alcune sue lacune nel performare i comportamenti da canarino ora ad aspetti particolari della sua identità da uccello, ora alla sua identità umana:

It’s time for me to feed her. I’m the same as Alfonso [the canary that has long observed in reality, discovering that it possesses the particular characteristic of not knowing how to regurgitate food]; I can’t do it. I want to, but I can’t bring food up into my mouth. I’ve always hated to vomit. The boy is getting in the way of the bird (225ⁱ).

a “Ricordai di essere stato in quella gabbia *da uccello* (217, corsivo aggiunto).

b “Mi sentivo un uccello” (218).

c “Sono un uccello” (223).

d 217, 225, 230, 235.

e “La cosa più reale è il sogno” (219).

f “Le mie mani, i miei piedi sono grotteschi. Sto diventando straniero a me stesso” (219).

g “Birdy è un uccello” (222).

h “Una parte di me, la parte uccello” (230).

i “Tocca a me imbeccarla, adesso. Ma sono come Alfonso [il canarino che ha a lungo osservato nella realtà, scoprendo che possiede la particolare caratteristica di non saper rigurgitare il cibo]: non so farlo. Vorrei, ma non riesco a rigurgitare il cibo dal gozzo. Ho sempre odiato vomitare. Il ragazzo, ora, intralcia l’uccello” (It. tr. 248).

L'identità, di fronte a Perta, perde stabilità: "I'm trying to decide how to tell her what I am. I'm trying to decide what I am, too" (226^a). Il proposito di "passare" viene quindi abbandonato, allorché cerca di rivelare a Perta il rapporto fra sogno e realtà, il fatto che egli è in realtà un umano, coincidente con la figura demiurgica del ragazzo che i canarini vedono fuori della gabbia intento a portare loro il cibo, introdurre nuovi uccelli e sistemare gli spazi. Ma questo tentativo di razionalizzazione del tutto umano vacilla: "I stop. I can't understand what I'm saying myself. I'm too much of a bird to understand. My boy brain makes up the ideas, the words, but my bird brain can't understand them" (228^b). La sensazione di essere un uccello assume un carattere molto materiale: "I feel my strength as a bird spreading through me. The blood is circulated in warmth out to the tips of my feathers, to the ends of my toenails" (229^c). La figura del ragazzo, a tratti, diventa un vero e proprio estraneo: "I know then that the boy does not really want Perta to know" (229^d).

Le azioni del protagonista presentano molte delle ambivalenze che si ritrovano nella transizione di sesso, a partire dal rapporto complesso fra accettazione/contestazione di un binarismo più o meno esplicitamente naturalizzato: Birdy accetta e rinforza la dicotomia umano/non umano o, performativamente, allenta la rigidità della barriera di specie? O, addirittura, contesta la naturalità de "l'umano"? Il *passing*, come abbiamo visto, non funziona nei confronti dei piccioni e dei canarini, prima per via di limitazioni fisiche e poi, quando viene tentato in sogno, riesce soltanto a tratti. All'interno del consesso umano, neppure la transizione è riconosciuta come tale. L'autorità che ha il potere di sancirne l'ammissibilità, lo psichiatra, non riconosce neanche l'intenzione di diventare o impersonare un uccello (Al fa riferimento esplicito al fatto che questo aspetto è noto a lui, ma non al medico). Inoltre, se anche ciò avvenisse, la situazione sarebbe molto diversa da una transizione di genere, in cui il soggetto si rivolge alle autorità sanitarie spontaneamente – o quantomeno in virtù della conoscenza

^a "Sto cercando di decidere in che maniera dirle chi sono. Sto cercando di decidere chi sono, anche" (250).

^b "Taccio. Non capisco neanche io ciò che le dico. Sono troppo uccello per capire. Il mio cervello di ragazzo mette insieme parole e concetti, ma il mio cervello d'uccello non riesce a capirli" (251-252).

^c "Sento, come uccello, la mia forza diffondersi in me. Il sangue mi circola caldo fino alla punta delle ali, fino alla punta degli unghioni" (253).

^d "Capisco allora che il ragazzo non vuole, veramente, che Perta sappia la verità" (253).

del carattere quasi obbligato di tale scelta – e tali autorità dispongono di protocolli in grado di decodificare, seppur parzialmente, i sentimenti e i desideri all’origine della richiesta di transizione, di trattamenti medici o di diritti civili. Al esprime in modo molto chiaro che cosa accadrebbe se lo psichiatra si rendesse conto del fatto che Birdy vuole essere un uccello:

When he figures that one out, you’re in trouble. He’ll probably have some kind of giant bird cage made for you, with perches, feeding cups, and everything. He’ll search out that old pigeon suit of yours and have you shipped air [...] to the big conference. He’ll keep you in this cage and lecture on the “bird boy”. When he’s finished with you he’ll probably sell you to a circus (194^a).

Se il successo e il fallimento sono qui facilmente valutabili, altrettanto non si può dire per l’effetto parodico ottenuto da Birdy tramite il *drag*. In questo caso, occorre definire “successo” e “fallimento” in modo più preciso, facendo riferimento alla capacità che la performance *drag* ha, secondo Butler, di lavorare a favore di una conferma o di una sovversione delle norme di genere. Vorrei chiedermi quindi se gli atti di Birdy riescano a rendere meno stabile l’identità di specie, svelandone il carattere di costruzione sociale, o se al contrario falliscano, riaffermando l’ineluttabilità della corrispondenza fra specie biologica e identità di specie. Se riformuliamo la questione con le parole di Iveson – “the very possibility of passing *as* real, that is, of artfully reconstituting an apparently natural effect, inevitably serves to *denaturalize* those very same norms which otherwise compel belief and thus apportion ‘realness’” (2012: 21^b) – dobbiamo chiederci se Birdy sia in grado di suggerire implicitamente ad Al che è *possibile* passare per un canarino, pur non riuscendovi egli stesso. La vicenda mostra anche, però, un altro tipo di fallimento, quel fallimento che secondo Butler è connaturato alle norme di genere, e che possiamo considerare come inevitabile anche nel caso della specie: nessun tentativo di identificazione con la specie umana da parte di un individuo appartenente alla specie *Homo Sapiens* riesce del tutto:

^a “Appena se ne accorgerà, saranno guai per te. Magari farà costruire apposta per te una gigantesca gabbia per uccelli, con trespoli, mangiatoie e tutto. Farà cercare quel vecchio costume da piccione e lo farà spedire per via aerea [...] a quel congresso di psichiatri. Ti terrà in gabbia e, lui, terrà conferenze sul ragazzo-uccello. Poi, magari, ti venderà a un circo” (213-214).

^b “La possibilità di passare *come* reali, ossia di sviluppare in modo artificioso un effetto apparentemente naturale, comporta inevitabilmente una *de*-naturazione proprio di quelle norme che in altri contesti servono a imporre credenze e a conferire ‘realismo’” (53).

The injunction *to be* a given gender produces necessary failures, a variety of incoherent configurations that in their multiplicity exceed and defy the injunction by which they are generated. [...] This failure to become “real” and to embody “the natural” is, I would argue, a constitutive failure of all gender enactments for the very reason that these ontological locales are fundamentally uninhabitable (BUTLER 1999: 185-186^a).

Non è possibile fornire una risposta univoca alle domande di cui sopra, ma è evidente che viene ottenuto un forte effetto di messa a nudo di tale presunta naturalità: “Only from a self-consciously denaturalized position can we see how the appearance of naturalness is itself constituted” (140^b). Nelle parole usate da Birdy quando smetterà di fare l’uccello in manicomio: “I was pretending. I pretended I was a bird; now I’m pretending I’m me” (WHARTON 1978: 287^c). Come vedremo, Al è giunto a conclusioni simili sul carattere di costruzione sociale della propria identità di maschio eterosessuale.

4. GENDER TROUBLE

Anche se al centro del processo di soggettivazione descritto da Wharton c’è una sorta di *trouble* di specie, non è possibile dare conto del modo in cui ciò avviene senza fare riferimento, almeno in parte, ad altre matrici, altre norme che vengono sconvolte, a partire da quella di genere. Il romanzo è infatti attraversato da una tensione erotica che coinvolge sia i due amici – destrutturandone l’eterosessualità *attesa* – sia i canarini. Da un punto di vista superficiale, la vicenda sfida l’eteronormatività mettendo in scena una relazione fra due giovani maschi, uno dei quali, Al, costantemente impegnato a performare una maschilità “standard”, ipernormale e ipereterosessuale. È su quest’ultimo che agisce il potere perturbante del rapporto con l’amico, mentre su Birdy incombe lo spettro dell’omosessualità per via del suo disinteresse nei confronti delle ragazze. Al giunge a mettere in dubbio, retrospettivamente, la propria eterosessualità: “I’m even beginning to wonder if the way Birdy and I were so close all those years

^a “L’ingiunzione a *essere* un dato genere produce necessariamente dei fallimenti, una varietà di configurazioni incoerenti che, nella loro molteplicità, eccedono e sfidano l’ingiunzione che li genera [...]. Questo fallimento nel diventare ‘reale’ e nell’incarnare il ‘naturale’ è, credo, un fallimento costitutivo di ogni attuazione del genere, proprio perché questi ambienti ontologici sono fondamentalmente inabitabili” (205-206).

^b “Soltanto da una posizione consapevolmente denaturalizzata possiamo cogliere il modo in cui viene costituita l’apparenza stessa della naturalità” (156).

^c “Facevo finta. Fingevo di essere un uccello. Adesso invece fingo di essere me” (321).

wasn't a bit suspicious. Nobody else I've ever known had such a close friend; it was if we were married or something" (WHARTON 1978: 69-70^a). Al termine della vicenda, esprime apertamente il disfacimento della propria identità smascherandone il carattere di costruzione sociale:

All my life, I've been building a personal picture of myself like body building in *Strength and Health*. Only I didn't build from the inside, I built from the outside, to protect myself against things. Now, a big part of this crazy structure is torn apart (246^b).

Sempre superficialmente, l'effetto è quello di un fallimento della performance eterosessuale nei termini illustrati da Butler (1999; 185-186^c), un fallimento legato anche al fallimento della performance umana di cui abbiamo dato conto. Infatti, se ci poniamo dal punto di vista di Birdy, quella che sembrerebbe una strategia di resistenza all'eteronormatività giocata sul disinteresse per le ragazze e sull'indifferenza al fatto che tale disinteresse faccia pensare a un suo orientamento omosessuale appare come un tentativo più complesso, una messa in scacco del desiderio eterosessuale a partire dall'emergere di desideri *non umani*. Birdy è incapace di avere un rapporto sessuale con una ragazza *non* perché desidera un uomo, ma perché è innamorato di Perta, una canarina. Ed è innamorato sia della canarina reale, da ragazzo durante il giorno, sia della canarina onirica, da uccello durante la notte: "You are the bird in my dream-dream and you are the bird I love as a boy" (WHARTON 1978: 227^d). Quando esce con una ragazza, Doris, spinto dall'amico e dai genitori – un'occasione in cui avverte un'eccitazione sessuale che descrive però come puramente meccanica –, evita di avere rapporti sessuali con lei proprio perché è innamorato della canarina: "I want to fuck Doris. At the same time, I start thinking of Perta. I want to do it the first time with Perta" (223-224^e).

^a "Comincio a chiedermi se il modo in cui io e Birdy eravamo amici, in quegli anni, non fosse un tantino sospetto. Nessun altro che io conoscessi aveva un amico così intimo; era come se fossimo sposati o che" (84).

^b "Per tutta la vita, mi sono costruito un'immagine personale di me stesso come si plasmano i muscoli, seguendo le norme di una rivista per culturisti. Solo che non mi costruivo dall'interno, bensì dal di fuori, per proteggere me stesso da ogni sorta di cose. Ora, una grossa parte di questa folle struttura è crollata" (273).

^c 205-206.

^d "Tu sei l'uccello che io sognai in sogno, e sei l'uccello che amo, da ragazzo" (251).

^e "Ho voglia di scopare Doris. Al tempo stesso mi metto a pensare a Perta. Voglio farlo con Perta, la prima volta" (247).

Quello che fallisce, insieme alla possibilità di incarnare il “maschio standard”, è la soggettivazione di Birdy come *umano* standard. L’umanità è infatti, come sostenuto da Iveson (2012: 23-25^a), una norma egemone quanto il genere o la razza, più che il semplice effetto aggregato di tali norme. Un passo emblematico del legame fra desiderio non umano e sovversione dell’eteronormatività è il seguente: “I can’t figure what she [my mother] thinks is unhealthy about birds. Does she want me to spend all my time chasing after girls at school or making myself the strongest man in the world, like Al; or maybe hopping up cars and tearing them apart” (WHARTON 1978: 41^b).

Analogamente a quanto rilevato da Dell’Aversano (2010), l’affettività fra umani e altri animali è in grado di perturbare la barriera di specie. Se però la descrizione che Dell’Aversano fa dell’affettività interspecifica sembra essere desessualizzata, il desiderio di Birdy per Perta è carico di pulsioni sessuali, che irrompono nella “vita reale” sottoforma di eiaculazioni notturne durante i sogni su Perta (EBERWEIN 2007: 63; WHARTON 1978: 209, 229-230^c). L’oggetto stesso del desiderio è ambiguo poiché Birdy, in quanto canarino, è attratto da una femmina, ma, in quanto ragazzo, è attratto da un’altra specie. Sebbene, attraverso la scelta di un oggetto di desiderio appartenente al sesso opposto, il protagonista riconfermi un’economia eterosessuale, fondata sulla famiglia “tradizionale” e sulla riproduzione, l’attraversamento della barriera di specie è un aspetto altrettanto significativo, anche perché l’altro protagonista non è a conoscenza dell’attrazione verso Perta ed è dunque portato a leggere la mancanza di interesse per le femmine umane come manifestazione di omosessualità. E, soprattutto, lo slittamento dell’attrazione dall’oggetto umano a quello non umano è collegato al rifiuto dell’erotizzazione del corpo femminile suggerita dal regime eterosessuale incarnato dall’amico:

I’ve tried watching girls’ legs to find out what the excitement is about, but they all look the same to me [...]. And women’s asses. They’re just flesh around an asshole like everybody else. It’s only an overdevelopment of the gluteus maximus, to make it possible for people to walk on two legs, and sit down. To me, anything sitting down is ugly. A bird usually stands when it isn’t flying. It never sits except

^a 56-58.

^b “Non capisco cosa [mia madre] trovi di schifoso negli uccelli. Vorrebbe che passassi il tempo a correre dietro alle ragazze o a mettere su muscoli, come Al? O magari a smontare motori e a correre in macchina?” (WHARTON 1978: 54).

^c 229, 254.

to hatch eggs. That's beauty. Then, tits. What a dumb development for feeding babies (217^a).

Inoltre, l'appagamento del desiderio necessita di una trasformazione corporea, emotiva e cognitiva radicale (*sentire* come un canarino), tanto che il desiderio è desiderio per il proprio corpo de-umanizzato – desiderio di ali, coda, becco, ma soprattutto *desiderio di desiderio*: volere ciò che vorrebbe un canarino (come abbiamo visto: fare un bagno, sgranchirsi le ali, fare l'amore come lo fanno i canarini, ecc.).

Come leggere dunque la mancanza di attrazione per le femmine umane, questo particolare malfunzionamento della costruzione di un sé eterosessuale? La nozione usuale di omosessualità non è l'unica a non darne conto: anche gli approcci teorici che scompaginano tale schema binario, come nel caso del modello sesso-genere-desiderio di Butler sembrano non cogliere del tutto la natura di questo fallimento dell'incarnazione della mascolinità. Bisogna piuttosto considerare che femminile e maschile non si limitano a co-costituirsi, ma si confrontano con “a wider range of possible identity positions, including those corresponding to nonhuman identities” (HERMAN 2014: 428^b). Poiché è comunque vero che, se il desiderio non discende chiaramente dal sesso o dal genere del soggetto, quest'ultimo non è intelligibile (BUTLER 1990: 23-24^c), un desiderio che travalica i confini di specie è ancora più invisibile, e chi non incarna adeguatamente “l'umano” viene punito (DELL'AVERSANO 2010: 89-90). Birdy, dopo la guerra, finisce in manicomio, ed è quindi sottoposto agli effetti di un dispositivo di esclusione/patologizzazione/animalizzazione. Come suggerisce Al, il suo destino in quanto animale potrebbe essere persino peggiore, proprio perché la sua performance lo colloca, come gli uccelli, all'incrocio dei diversi ruoli assegnati dagli umani agli altri animali: la scena prefigurata dall'amico, citata sopra, mescola infatti lo zoo,

^a “Io ho tentato di guardare le gambe delle donne per scoprire cos'abbiano di tanto eccitante, ma a me sembrano tutte quante uguali [...]. E poi i culi delle donne. Soltanto della carne intorno al buco, come chiunque altro. Si tratta solo di supersviluppo del gluteus maximus, il che rende possibile alla gente di camminare su due gambe e di sedersi. Per me, chi si siede è brutto. Un uccello di solito sta ritto, quando non vola. Non siede mai, se non per covare. Questa è bellezza. E le tette, che stupido aggeggio, per allattare i figli” (239-240).

^b “Un più ampio spettro di possibili posizioni, incluse quelle corrispondenti alle identità non-umane”.

^c 27.

il circo, il laboratorio scientifico (WHARTON 1978: 194^a).

La vicenda di Birdy, per gli aspetti che possono essere letti come transizione di specie, richiama quella di Venus Xtravaganza nel documentario *Paris is Burning* commentato da Butler (1993: 121-140^b) e Iveson (2012). Un breve raffronto con la storia di Venus può offrire alcuni spunti per comprendere il particolare tipo di resistenza agita da Birdy. Proprio come nelle competizioni documentate in *Paris is Burning*, il criterio di valutazione della buona riuscita della performance di Birdy è l’*“effect of naturalness”* (21^c). Il fatto di costruire la naturalità per sembrare reali mette in crisi il carattere naturale delle norme, sia nel caso di Venus che in quello di Birdy. Tuttavia, Venus cerca di cambiare sesso e razza non solo a livello di percezione di sé o nella ristretta comunità delle competizioni *drag* dei locali di Harlem, ma a livello sociale. Desidera, insomma, essere riconosciuta come donna bianca *autentica*. La pratica trasformativa di Birdy, come abbiamo visto, se si considera il suo rapporto con gli altri umani, è rivolta “all’interno”, nel senso che non mira al riconoscimento di un’identità non umana da parte degli altri umani, ma a sentirsi compiutamente a proprio agio in tale identità. Tuttavia, se si considera il suo rapporto con gli uccelli, il suo desiderio è quello di essere accolto fra loro come membro del gruppo. La differenza più significativa fra il suo caso e quello di Venus è però un’altra. Se per quest’ultima la riuscita della performance significa accedere ai privilegi della borghesia bianca, per Birdy diventare un uccello (da allevamento) significa letteralmente finire in gabbia. L’omicidio di Venus mostra l’impossibilità, da parte di un cliente di quest’ultima e più in generale del consesso sociale, di accettare un corpo non conforme alla performance, di confrontarsi con ciò che tale performance svela. Ma la violenza psichiatrica subita da Birdy non è così lontana da tale dinamica: in entrambi i casi, “there are cruel and fatal social constraints on denaturalization” (BUTLER 1993: 133^d).

In primo luogo, Birdy de-natura l’umanità, mostrando che è possibile costruire un soggetto non umano, almeno fino a un certo punto, utilizzando qualcosa di simile alle “tecnologie del sé” foucaultiane (FOUCAULT

^a 213.

^b 111-127.

^c “Effetto di naturalità” (53).

^d “I limiti sociali alla de-naturazione sono crudeli e letali” (122).

1984: 16^a; 1988: 17-18^b), come suggerito da Wharton stesso in un'intervista (CHMLIELEWSKI 1997: 2). Quello di Birdy è infatti un progetto di soggettivazione a partire da pratiche ben definite. Birdy si esercita con le braccia per prepararsi al volo; modella il proprio fisico controllandone il peso e le forme; struttura tempi e spazi per l'osservazione degli uccelli; costruisce macchine per il volo; esercita la forza di volontà in vista della possibilità di volare. Ma è solo quando abbandona il volontarismo e si rende conto che nel mondo reale non potrà volare, che compare la tecnologia più potente, il sogno controllato. Il protagonista raggiunge in breve tempo una padronanza di tale tecnica sufficiente a costruire un sé onirico in grado di portare a compimento la transizione di specie fino in fondo, giungendo alla percezione del mondo dal punto di vista di un canarino, e al contempo conservando il contatto con "Birdy-ragazzo", che nei sogni costituirà egli stesso un elemento fondamentale per agevolare il *passing*. Quando Birdy dovrà ricominciare a comportarsi come un umano per poter uscire dal manicomio, il processo di transizione di specie avvenuto in sogno avrà ormai prodotto effetti sulla vita reale tali per cui sarà necessario un vero e proprio ri-apprendimento attraverso alcune tecniche speculari a quelle usate per divenire uccello, come (re)imparare a mangiare con il cucchiaino (WHARTON 1978: 153^c). Mangiare con le posate è infatti parte della performance di specie, uno degli atti reiterati che ci consentono di costituirci come "non-animali".

In secondo luogo, la sua performance ottiene anche dei parziali successi, rilevati in particolare dai lapsus di Al, per cui l'amico in manicomio viene "imbeccato" (22^d), oppure "scosta le ali" (152^e), e anche dal corteggiamento di una cornacchia (9^f). Ma Birdy, come Venus, viene richiamato all'ordine di una materialità corporea percepita ostinatamente come essenza ultima e portatrice del senso più profondo – là il pene di Venus, qua le braccia inadatte al volo di Birdy.

a 18.
 b 13.
 c 172.
 d 32.
 e 172.
 f 17.

5. IL RICONOSCIMENTO OLTRE LA SPECIE

Come emerso sopra, per comprendere in profondità le implicazioni della transizione di specie nel romanzo di Wharton, è importante ricordare che la performatività non è un processo individuale, neppure nel senso della costruzione parallela dell’“umano” e dell’“animale”. Come sostengono Birke, Bryld e Lykke (2004) è necessario dare

a closer look at the participation of the animal actors, and focusing on the performativity of the two participants in relationship to create something that transcends both – a higher order phenomenon. Thus, there are three kinds of performativity [...]: of animality, of humanness, and of the relationship between the two (176^a).

Infatti, se è vero che le tecniche usate dal protagonista del romanzo per diventare un uccello sono sostanzialmente individuali, occorre notare che egli tesse una complessa trama di rapporti con i canarini, nella realtà e nel sogno. La capacità di “passare per” un canarino si misura sempre nel rapporto con Perta, con i figli accuditi insieme a lei, e con gli altri canarini in gabbia. Il presupposto di tale interesse per queste relazioni è la credenza in una sorta di mondo segreto dei canarini, non accessibile agli umani (WHARTON 1978: 98^b). Acquisire il linguaggio degli uccelli è una tappa ineludibile per rispecchiarsi nell’altra: “I’m trying to decide how to tell her what I am. I’m trying to decide what I am, too” (226^c). L’importanza di un riconoscimento da parte di Perta è espresso da Birdy in modo molto lucido:

Perta is watching me. She is telling me that I am a bird; that I am to forget all this nonsense of the boy [...]. If I can see myself with her eyes, then I am a bird in her world. I leg go. I settle deeply into the life I’ve always wanted. I become, I rebecome, a bird in this world of the dream (229^d).

^a “Uno sguardo più da vicino alla partecipazione degli attori animali, concentrandosi sulla performatività dei due partecipanti alla relazione tesa a creare qualcosa che li trascenda entrambi – un fenomeno di ordine superiore. Pertanto, vi sono tre tipi di performatività [...]: quella dell’animalità, quella dell’umanità e quella della relazione fra le due”.

^b 114.

^c “Sto cercando di decidere in che maniera dirle chi sono. Sto cercando di decidere chi sono, anche” (250).

^d “Perta mi sta osservando. Mi sta dicendo che io sono un uccello; che devo lasciar perdere sciocchezze da ragazzo [...]. Se riesco a vedermi con i suoi occhi, allora sono un uccello nel suo mondo. Lascio perdere. Mi accampo nella vita che ho sempre desiderato, mi ci radico. Divento, ridivento, un uccello in questo mondo di sogno” (253).

Del resto, Perta viene prima “creata” in sogno, e poi, instaurato un rapporto, viene cercata nel mondo reale. Birdy la trova quindi in uno degli allevamenti amatoriali che frequenta. Viene creata almeno due volte: la prima come idea di partner di Birdy-uccello, la seconda come esemplare selezionato dalle tecniche di allevamento. Inoltre, Perta *diviene ciò che è* grazie alle pratiche di Birdy-ragazzo, che la colloca in gabbia, la fa accoppiare, riproducendo le condizioni di vita del sogno, e soprattutto le conferisce un nome proprio.

Ed è il nome che sancisce la prima forma di riconoscimento, dal momento in cui la canarina chiama Birdy in sogno con il suo nome, pur non sapendolo (214-215^a): “The use of language is itself enabled by *first* having been *called a name*, the occupation of the name is that by which one is, quite without choice, situated within discourse” (BUTLER 1993: 122^b). Analogamente a quanto accade nel caso dei/lle transessuali – ma qui a maggior ragione, poiché non viene scelto dalla persona –, il nome acquisisce una particolare importanza soltanto nella relazione con l’altro, nella possibilità di essere interpellat* con il proprio nome (ARFINI 2007: 58). Proprio perché “recognition is not conferred on a subject, but forms that subject” (BUTLER 1993: 226^c), questo passaggio sancisce la soggettivazione di Birdy-uccello, che ora è libero di agire socialmente da canarino, accedendo a ulteriori forme di riconoscimento, in cui il suo desiderio si rispecchia in quello di Perta e di altri canarini, dando vita a un processo di apprendimento e di innamoramento al tempo stesso: “There is a transfer of feeling, knowing, one to the other” (WHARTON 1978: 229^d). Anche il sé-ragazzo è un polo di riferimento, la cui importanza è esemplificata nella funzione quasi-divina di colui che apre e chiude le gabbie. Quando nel sogno Birdy-uccello non riesce a comunicare con il “ragazzo”, le conseguenze sono radicali: “So I don’t exist” (242^e).

Ma anche nel rapporto con gli umani la questione del nome è centrale. “Birdy”, infatti, è solo un soprannome. A differenza di quanto accade con Al (diminutivo di Alphonso), il vero nome di Birdy non viene mai rivelato. In contrasto parziale con l’immagine iniziale di un “semplice” malato di mente che si crede uccello, il fatto che tutti usino questo soprannome

^a 235.

^b “L’utilizzazione della lingua è autorizzata dal fatto che si sia, *in precedenza, ricevuto un nome*. L’occupazione di un nome è ciò che, senza possibilità di scelta, ci colloca all’interno del discorso” (112).

^c “Il riconoscimento non è [...] conferito a un soggetto, ma forma il soggetto” (168).

^d “C’è un trapasso di sentimenti, di cognizioni dall’uno all’altra” (253).

^e “Quindi non esisto” (268).

rafforza l'identificazione di Birdy con gli uccelli e sancisce una ambigua forma di riconoscimento sociale che comprende però, accanto al riconoscimento della centralità del suo desiderio di divenire uccello, una forma di ridicolizzazione di questo stesso desiderio. In ogni caso, il soprannome richiama ancora l'umanità del protagonista. Quando finalmente riuscirà a volare all'aperto, in sogno, egli abbandonerà anche questo nome: "I'm forgetting I'm Birdy; I'm a real bird and it isn't a dream" (244^a). A differenza del caso del nome scelto dalle persone transessuali, che sancisce una rottura con l'identità di genere attribuita alla nascita, nel caso del nome associato all'identità di specie bisogna considerare che la prerogativa di attribuire nomi è umana, e pertanto la transizione verso un'identità di specie non umana può configurarsi come la semplice rinuncia a un nome.

Birdy abbandona abbastanza presto una concezione del mondo improntata a un ingenuo realismo, in cui gli uccelli sono dotati di esistenza indipendente da lui e dai nomi che gli umani conferiscono loro (98^b). Il fatto che successivamente egli concepisca Perta come un prodotto dei suoi sogni potrebbe far pensare a una negazione assoluta dell'*agency* di questi animali, incapaci di vita propria. Tuttavia, occorre ricordare alcuni fatti. Per esempio, fra gli episodi inaugurali dell'interesse del protagonista per gli uccelli, vi è quello in cui è lui stesso a essere scelto da due piccioni, e non viceversa (4-5^c). Inoltre, l'imprevisto emerge più volte nel corso della narrazione proprio sotto forma di *agency* animale, laddove piccioni e canarini introducono la propria imprevedibile volontà nella relazione.

Queste relazioni fra Birdy e gli uccelli sono caratterizzate da una tensione irrisolvibile fra cura e innamoramento, da una parte, e sfruttamento ed eterodeterminazione, dall'altra. Le azioni che denotano una propensione alla cura si manifestano, soprattutto nella seconda parte del romanzo, in molte occasioni. Non si tratta solo del fatto, di per sé ovvio, che l'allevamento comporti alcune forme di cura come nutrire, predisporre spazi abitabili o preoccuparsi delle condizioni di salute e di stress degli uccelli. Birdy compie anche azioni consapevolmente in contrasto con il proprio interesse economico. Per esempio, sceglie di non far fare un'ulteriore covata alla coppia di canarini riproduttori, Birdie e Alfonso, per preservarne la salute, poiché è entrato in rapporto piuttosto stretto con entrambi: "I hate it when people

^a "Dimentico di essere Birdy. Sono un vero uccello e non è un sogno" (271).

^b 114.

^c 11-12.

tell me they're doing something for my own good, and here I am doing it to Birdie e Alfonso" (168^a). Quando sperimenta sui canarini applicando loro dei pesi per studiarne le capacità di volo, Birdie e Alfonso vengono esentati in virtù di questo rapporto "speciale". Ma è soprattutto quando si rende conto della differenza fra la vita in gabbia e quella all'aria aperta che si adopera per migliorare la vita dei canarini in evidente contrasto con quanto richiesto dall'allevamento in quanto attività a scopo di lucro.

Accanto a tali aspetti, occorre considerare che l'idea stessa di intraprendere l'allevamento per la riproduzione come attività redditizia emerge, in primo luogo, per giustificare agli occhi dei genitori il possesso di diversi esemplari di canarino nella propria stanza. Indubbiamente, però, Birdy sfrutta gli uccelli per la riproduzione, ne vende i figli, decide chi deve accoppiarsi con chi, dove e quando. Per sperimentare le capacità di volo, oltre ad applicare pesi alle zampe, giunge a strappare diverse penne ai canarini (188-189^b). La contraddizione fra cura e sfruttamento emerge chiaramente quando dovrà vendere alcuni dei piccoli in sovrannumero: "I hate to think about selling them, especially the children of Birdie and Alfonso. Still, making money is the excuse I have for keeping my birds" (236^c).

Tale tensione fra due modalità di relazione viene significativamente influenzata dalle azioni dei canarini. Gli uccelli sono attori a pieno titolo sia nel senso di partner che in quello di soggetti in grado di mettere in campo tutto l'armamentario della resistenza non umana al dominio (CAPPELLINI, REGGIO 2014; COLLING 2017). La collocazione altalenante del protagonista fra "amore" per gli animali e loro sfruttamento subisce, non a caso, uno spostamento significativo da quando egli cattura i piccioni, sperimenta (anche in modo cruento) sui canarini (WHARTON 1978: 56^d) o sistematizza la propria attività di allevamento, a quando esprimerà sia una presa di coscienza della propria posizione economica e politica dominante ("I feel like a slave trader"; 186^e), sia una solidarietà attiva. Tanto l'aspetto relazionale della transizione di Birdy quanto il ruolo attivo dei canarini meritano di essere sottolineati come aspetti fondamentali.

^a "Odio chi mi dice che fa qualcosa per il mio bene e io, ecco, adesso faccio questo per il bene di Birdie e Alfonso" (188).

^b 208.

^c "Non ci posso pensare, a venderli, specie i figli di Alfonso e Birdie, tuttavia far dei soldi è la scusa che ho per tenere gli uccelli" (262).

^d 71.

^e "Mi pare di essere un mercante di schiavi" (205).

6. CONCLUSIONI

Per quanto emerso sopra, la comprensione delle implicazioni delle azioni di Birdy passa inevitabilmente dalla domanda sul loro successo o fallimento, e sui motivi che lo determinano. Si fa qui riferimento alla prima accezione dei due termini, discussa sopra, secondo la quale il successo di una performance *drag* risiede nella sua capacità di favorire la sovversione della norma egemonica, mettendone a nudo il carattere non naturale, mostrando il funzionamento delle performance che presiedono alla costruzione dell'identità di genere (o specie) e svelando l'impossibilità di incarnare compiutamente la norma stessa. In tal senso, ci si può chiedere se Birdy sia in grado – e fino a che punto lo sia – di smascherare la costruzione del soggetto umano in quanto “non animale” tramite l'*animal drag*, di svelare il carattere performativo e violento della rigida corrispondenza fra specie biologica e identità di specie e se riesca a mettere in discussione la possibilità di incarnare perfettamente l'idea di umano, o se al contrario la sua performance non finisca per riconfermare la netta distinzione fra identità di specie umane e non umane, rassicurando il lettore sulla stabilità di tali identità. Tuttavia, sarebbe fuorviante porre tale questione pretendendo una risposta semplicemente affermativa o negativa. Al contrario, si potrebbe dire, usando proprio le parole di Butler (1993) a proposito di *Paris is Burning*, che Birdy “documents neither an efficacious insurrection nor a painful resubordination, but an unstable coexistence of both” (131^a).

Ed è proprio questa coesistenza che può fornirci degli importanti elementi di riflessione sul modo in cui si forma la soggettività umana e quella animale, ma soprattutto su come esse si co-costituiscono in una relazione in cui non c'è un solo attore, ma almeno due. La particolare forma di *agency* di cui si può parlare tenendo conto della non esistenza di un soggetto preesistente alla propria specie (né al proprio genere) caratterizza sia umani che canarini. In tale relazione, la lezione foucaultiana relativa all'inscindibilità di soggettivazione e assoggettamento viene confermata sia per quanto riguarda la soggettivazione umana che per quanto riguarda quella non umana: il ruolo delle tecniche di allevamento, per esempio, va ben al di là della loro applicazione sui corpi degli uccelli, dato che informa il processo di costituzione del soggetto-Birdy attraverso un complesso gioco fra relazione con singoli

^a “Non documenta né una efficace insurrezione né una dolorosa ri-subordinazione, ma una instabile coesistenza di entrambe” (126-127).

canarini (Perta e altri), proiezioni ideali relative alla “natura” di queste specie in cattività, utilizzo di tecniche di gestione del corpo umano (reclusione manicomiale, esercizi di riadattamento alle abitudini umane, ecc.).

Per esplorare il modo in cui si forma l’idea *politica* di specie occorre tenere presente la relazione fra meccanismo di umanizzazione e di animalizzazione (senza contare che, al posto di animalizzazione sarebbe più opportuno parlare di *animalizzazioni*). In tal senso, il romanzo di Wharton fornisce molti spunti utili per illustrare la complessità dei meccanismi di soggettivazione umana / non umana. Gli strumenti utilizzati per analizzare il romanzo si sono rivelati preziosi sia per comprendere la costruzione dell’”Umano” che per mettere in discussione la rigidità oppressiva del binarismo di specie. Anche se nessuno di questi costrutti teorici esaurisce, da solo, le modalità con cui Birdy negozia la propria identità con le norme, il romanzo di Wharton, letto attraverso tali strumenti, illustra l’analogia fra performatività di genere e di specie, e permette di approfondire alcuni aspetti di tale parallelo presentati nei precedenti lavori sul tema, come l’importanza dell’*agency* animale, il peso della relazione fra soggetti umani e non umani e il rapporto fra *trouble* di genere e *trouble* di specie, fra desiderio non eterosessuale e desiderio interspecifico. “Animale” non è tanto qualcosa che “si è”, quanto qualcosa che “si fa”, ma soprattutto è qualcosa che si fa *insieme*.

Marco Reggio

marco.reggio@unimi.it
independent researcher

REFERENCES

- ACAMPORA R., 2006, *Corporal Compassion. Animal Ethics and Philosophy of Body*, The University of Pittsburgh Press, Pittsburg.
- ARFINI E., 2007, *Scrivere il sesso. Retoriche e narrative della transessualità*, Meltemi, Roma.
- BARAD K., 2003, “Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter”, in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 3: 801-831.
- BIRKE L., BRYLD M., LYKKE N., 2004, “Animal Performance: An Exploration of Intersections between Feminist Science Studies and Human/animal Relationships”, in *Feminist Theory*, 5, 2: 167-183.
- BOBBÈ S., 2008, “La fabbrica dell’uccellino ‘top model’. Un gioco sulla norma”, in *LARES*, 1: 47-62.

- BUTLER J., 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York; trad. it. S. Capelli 1996, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, Milano.
- BUTLER J., 1997, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Routledge, New York; trad. it. F. Zappino 2013, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, Mimesis, Udine.
- BUTLER J., 1999, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York; trad. It. by S. Adamo 2013, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- BUTLER J., 2004, *Undoing Gender*, Routledge, New York; trad. it. a cura di F. Zappino 2014, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Udine.
- BUTLER J., 2015, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Harvard; trad. it. di F. Zappino 2017, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano.
- CAPPELLINI S., Reggio M., 2014, "Quando i maiali fanno la rivoluzione. Proposte per un movimento antispecista non paternalista", in *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, 4, 16: 43-62.
- CHMIELEWSKI A., 1997, "Reasons for Life. A conversation with William Wharton", in *Odra*, 2: 75-81.
- COLLING S., 2017, *Animali in rivolta. Confini, resistenza e solidarietà umana*, Mimesis, Milano-Udine.
- DELL'AVERSANO C., 2010, "The Love Whose Name Cannot be Spoken: Queering the Human-Animal Bond", in *Journal for Critical Animal Studies*, VIII, 1/2: 73-125.
- EBERWEIN R., 2007, *Armed Forces. Masculinity and Sexuality in the American War Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London.
- ESTEBANEZ J., 2013, "Penser avec le corps. Comment une panthère a transformé ma thèse", in *Carnets de géographes*, 5, on line journal, 11 August 2017, http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_o5_o1_Estebanez.php.
- FILIPPI M., 2016, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Ombre Corte, Verona.
- FILIPPI M., TRASATTI F., 2013, *Crimini in tempo di pace. La questione animale e l'ideologia del dominio*, elèuthera, Milano.
- FOUCAULT M., 1984, *Histoire de la sexualité, II: l'Usage des plaisirs*, Gallimard, Parigi; trad. it. L. Guarino 1984, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità vol. 2*, Feltrinelli, Milano.
- FOUCAULT M., 1988, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Amherst; trad. it. S. Marchignoli 1992, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino.

- HAYWARD E., WEINSTEIN J., 2015, "Introduction. Tranimalities in the Age of Trans* Life", in *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 2, 2: 195-208.
- HERMAN D., 2014, "Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction", in *MFS Modern Fiction Studies*, 60, 3: 421-443.
- IVESON, 2012, "Domestic Scenes and Species Trouble: on Judith Butler and Other Animals", *Journal for Critical Animal Studies*, 10, 4: 20-40; It. tr. by M. Filippi and M. Reggio, in ID., eds., 2015, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli animali*, Mimesis, Milano-Udine: 53-73.
- KOWALCZYK A., 2014, "Mapping Non-Human Resistance in the Age of Biocapital", in N. TAYLOR, R. TWINE, eds., *The Rise of Critical Animal Studies: From Margins to Centre*, Routledge, London-New York: 183-200.
- MALLORY C., 2008, "Ecofeminism and a Politics of Performative Affinity", in *Advances in Ecopolitics*, 2: 2-13.
- PARKER A., 1984, *Birdy* (film), USA: Tri-Star Pictures.
- PIAZZESI B., 2015, *Così perfetti e utili. Genealogia dello sfruttamento animale*, Mimesis, Milano-Udine.
- PRECIADO P. B., 2008, *Testo Yonqui*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón.
- SEYMOUR N., 2015, "Alligator Earrings and the Fishhook in the Face. Tragicomedy, Transcorporeality, and Animal Drag", in *TSQ Transgender Studies Quarterly*, 2, 2: 261-279.
- SIMONSEN R. R., 2012, "A Queer Vegan Manifesto", in *Journal for Critical Animal Studies*, 10, 3: 51-80.
- WHARTON W., 1978, *Birdy*, Kopf, New York; trad. it. P.F. Paolini 1980, *Birdy*, Sperling & Kupfer, Bergamo.
- ZAPPINO F., 2015, "Non è questione di gusti. Intervista di Marco Reggio e Massimo Filippi", in *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, 6, 21: 108-122.

