

Silvia Gelmini

## L'insolito quotidiano: *Le Sang des bêtes* di Georges Franju

Nel 1948 il trentaseienne Georges Franju, cofondatore con Henri Langlois della Cinémathèque française, chiede alla Prefettura della Senna e alla Prefettura della Polizia di Parigi l'autorizzazione a girare un film di carattere documentaristico all'interno dei macelli della Villette e di Vaugirard. All'epoca Franju aveva realizzato un solo cortometraggio della durata di 8 minuti, *Le Métro* (1934), con Henri Langlois. Il progetto seguente, un film di 22 minuti che «in omaggio al sacrificio degli animali dei macelli»<sup>1</sup> sarà intitolato *Le Sang des bêtes*, letteralmente «Il sangue delle bestie», è considerato la prima vera opera del regista. Per poter filmare all'interno dei mattatoi, Franju redige una lettera per le Prefetture, in cui evoca *Il bue macellato* di Rembrandt e scrive che nel suo film le immagini sarebbero state trattate «alla maniera delle ombre e delle luci» del pittore olandese<sup>2</sup>. Per questo scopo, Franju si avvale della collaborazione del grande direttore della fotografia Marcel Fradéal.

In una lunga intervista rilasciata alla giornalista Marie-Magdeleine Brumagne e pubblicata nel 1977<sup>3</sup>, Franju spiega che non è stato il desiderio di fare un film a condurlo ai macelli<sup>4</sup>. Al contrario, ciò che lo ha spinto a girare *Le Sang des bêtes* è stata una «singolare attrazione» per l'insolito, per ciò che il quotidiano contiene di inabituale, per l'anormalità della normalità<sup>5</sup>. L'elemento che destabilizza va dunque ricercato in ciò che è percepito come «naturale»<sup>6</sup>, e il macello in questo senso può essere considerato un luogo esemplare. L'insolito è qualcosa che «si rivela»<sup>7</sup> in modo imprevisto e, spesso, è dovuto all'accostamento inedito degli

elementi, alle giustapposizioni inattese. Attraverso il prisma della realtà, l'insolito mostra il suo lirismo crudele<sup>8</sup>. Si incontrano nei film di Franju, e in particolare nel cortometraggio girato ai macelli, dei momenti di poesia alquanto singolare<sup>9</sup>, degli istanti di «realismo poetico». Come sottolinea Brumagne nel corso dell'intervista, nei film di Franju l'insolito, il fantastico, l'angoscia e lo spavento si trovano amalgamati. Franju stesso si domanda: «Non è insolita la situazione di questi alti muri [...] innalzati per la "nostra" protezione?»<sup>10</sup>. Ma questi muri sono "protezioni" che rassicurano e angosciano allo stesso tempo. L'opera cinematografica di Franju non ha paura di mostrare ciò che sta al di là dei muri elevati dalla società: gli «orrori di un quotidiano a cui non siamo abituati»<sup>11</sup>, ciò che è al limite dell'insopportabilità<sup>12</sup>. Secondo Gabriel Vialle, autore di una monografia sul regista, «dove il mondo borghese ha eretto dei muri, il poeta piazza degli specchi»<sup>13</sup>. Infine, è di Langlois un'altra sintesi essenziale del lavoro di Franju: «Tutti i cineasti interpretano, lui invece si accontenta di spogliare l'oggetto, di togliergli la vernice dell'abitudine, di "sbarazzarlo della sua apparenza" e di rivelarcelo»<sup>14</sup>.

*Le Sang des bêtes*, coraggiosamente prodotto da Paul Legros della società Forces et Voix de France, inizia alle «porte di Parigi» e mostra schizzi di vita nella periferia della città, con i suoi mercatini e oggetti disposti alla rinfusa. La macchina da presa indugia sul bacio tra due innamorati, prima di spostare l'attenzione sui mattatoi che si trovano «alle porte di Vanves», specializzati nella macellazione dei cavalli. La voce femminile e quasi infantile di Nicole Ladmiral accompagna lo spettatore attraverso i terreni abbandonati della zona e presenta il macello di Vaugirard. All'interno del mattatoio, la voce maschile di Georges Hubert, una «voce chirurgica»<sup>15</sup>, descrive gli «strumenti del mestiere», fino al momento in cui il pubblico assiste ad una prima sequenza di macellazione.

L'uccisione del cavallo bianco segue l'introduzione paesaggistica che si svolge nelle frange della città<sup>16</sup> e destabilizza proprio a causa di questo

1 Marie-Magdeleine Brumagne, *Franju. Impressions et aveux*, L'Âge d'homme, Losanna 1977, p. 20.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 22.

5 Gérard Leblanc, *Georges Franju: une esthétique de la déstabilisation*, Maison de la Villette, Parigi 1992, p. 16.

6 *Ibidem*, p. 17.

7 M.-M. Brumagne, *Franju*, cit., p. 14.

8 *Ibidem*, p. 22.

9 *Ibidem*, p. 14.

10 *Ibidem*.

11 Andrea Martini (a cura di), *Georges Franju*, Il Castoro, Milano 1999, p. 40.

12 Pascale Risterucci, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, Yellow Now, Crisnée 2011, p. 13.

13 Gabriel Vialle, *Georges Franju*, Seghers, Parigi 1968, p. 30.

14 Henri Langlois, *Georges Franju*, in AAVV, *Georges Franju cinéaste*, EPPV Maison de la Villette, Parigi 1992, p. 58.

15 G. Leblanc, *Georges Franju*, cit., p. 38.

16 Pierre Gaudin, «Juste une image», in AAVV, *Georges Franju, cinéaste*, cit., p. 9.

accostamento. È l'irruzione del reale (in questo caso, le sequenze di macellazione) a produrre «l'esplosione lirica<sup>17</sup>», termine caro a Franju. Gabriel Vialle si serve di un'espressione del critico Freddy Buache per descrivere tale procedimento di narrazione: si tratta di un «approccio per cerchi concentrici»<sup>18</sup>. Nel caso di *Le Sang des bêtes* i cerchi concentrici sono rappresentati rispettivamente dal mercatino delle pulci, dai canali, dagli edifici dei macelli, dagli attrezzi usati per l'uccisione e infine (esplosione lirica) dalla morte del cavallo bianco<sup>19</sup>.

Dopo il prologo, sono mostrate nell'ordine l'uccisione del cavallo, di alcune mucche, di numerosi vitelli e infine di un numero ancora più elevato di pecore. Secondo Kate Ince, la progressione delle sequenze rende sempre più difficile l'immedesimazione dello spettatore. La persona che guarda sarebbe infatti maggiormente coinvolta dalla morte di un solo cavallo che dall'uccisione seriale di vari animali<sup>20</sup>. La ripetitività e la meccanicità del processo di uccisione, simile a una catena di montaggio, toglie agli animali la loro individualità. A questo proposito, Ince fa riferimento al «carattere ordinario del massacro»<sup>21</sup> che riduce l'empatia nei confronti degli animali.

Al di là di queste osservazioni, le sequenze di macellazione sono di una durezza insostenibile e, come Gérard Leblanc ricorda nel libro monografico che ha consacrato a Franju, «il regista ha raccontato a più riprese che si obbligava a filmare delle situazioni che non avrebbe sopportato senza la mediazione della macchina da presa»<sup>22</sup>. Nel corso dell'intervista con Brumagne, Franju ha dichiarato: «Dopo la mia prima visita ai macelli, ero così traumatizzato che mi chiedevo se sarei stato in grado di tener duro»<sup>23</sup>, pur ammettendo che «nell'azione», nell'atto cinematografico, l'emozione «diventa fonte di creazione»<sup>24</sup>. La macchina da presa agisce così come filtro e come protezione per il regista ma, a valutare dalle forti reazioni che il film ha suscitato, non si può dire lo stesso per il pubblico. La consultazione dei materiali d'archivio risalenti all'epoca dell'uscita del cortometraggio è in questo senso rivelatrice; in particolare gli articoli di stampa possono dare un'idea di quanto sia stata difficile e spesso contrastante la ricezione

17 Georges Franju, «Intérieurs/extérieurs», in AAVV, *Georges Franju, cinéaste*, cit., p. 15.

18 G. Vialle, *Georges Franju*, cit., p. 12.

19 *Ibidem*.

20 Kate Ince, *Georges Franju. Au-delà du cinéma fantastique*, L'Harmattan, Parigi 2008, p. 38.

21 *Ibidem*, p. 39.

22 G. Leblanc, *Georges Franju*, cit., p. 18.

23 M.-M. Brumagne, *Franju*, cit., p. 22.

24 *Ibidem*.

di quest'opera.

In alcuni articoli risalenti al 1950 si legge che la proiezione del film è stata interrotta a causa dei fischi e delle rimostranze di alcuni spettatori. In realtà, come racconta lo stesso Franju in un'intervista del 1984<sup>25</sup>, il film non ha praticamente avuto distribuzione, visto che quasi tutte le proiezioni furono interrotte a causa di svenimenti. In un articolo apparso il 5 novembre 1950 su «The New York Times», Bosley Crowther elogia il film, in particolare perché ha il coraggio di mostrare che cosa succede dietro un sipario che è stato «accuratamente chiuso». In un articolo del maggio 1954 apparso in «Image et Son», Pierre Garcia afferma che Franju, «poeta emotivo», si commuove per la sofferenza degli animali<sup>26</sup>, mentre altri giornalisti, per commentare le reazioni al film, cercano la provocazione facendo riferimento all'animalismo ipocrita di una parte del pubblico. D'altro canto, alcuni articoli dell'epoca considerano la diffusione di *Le Sang des bêtes* utile a promuovere il vegetarianismo. Vari articoli insistono sull'ipocrisia relativa all'intenerimento per gli animali del macello, dal momento che la maggior parte del pubblico continua a vivere di questo massacro. Jeannie Chauveau dal canto suo osserva che il film «racconta il compito quotidiano, duro, malsano, senza pietà, ma necessario, dei macellai». E aggiunge: «Ogni mattina, all'alba, alle porte di Parigi, ci sono degli uomini che uccidono per farci mangiare. E ogni giorno ci sono degli animali che muoiono affinché noi li mangiamo»<sup>27</sup>. Il film ottiene immediatamente le lodi di Jean Cocteau<sup>28</sup>, il quale in un articolo di grande valore stilistico ammette di aver pensato a Zola guardando il film di Franju, e non manca di citare Baudelaire e i macellai senz'odio de *L'héautontimorouménos*, poesia contenuta nella raccolta *Les fleurs du mal*.

In generale, vari articoli si preoccupano della sensibilità di una parte del pubblico, delle reazioni (passate, future o potenziali) degli spettatori, altri elogiano il *commentaire* scritto da Jean Painlevé, grande personalità artistica e scientifica dell'epoca, autore di cortometraggi come *L'Hippocampe* (1933) e *Assassins d'eau douce* (1946). Il testo di Painlevé contiene passaggi straordinari, come appunto il riferimento a Baudelaire citato da Cocteau: «Senza collera, senz'odio e con il semplice buonumore dei macellai che

25 AAVV, *Georges Franju, cinéaste*, cit., p. 21.

26 Pierre Garcia, «Un poète émotif: Georges Franju», in «Image et Son - La Revue du Cinéma», n. 72, 1954, p. 10.

27 Jeannie Chauveau, «Le Sang des bêtes. Court métrage français», in «Action», 7 settembre 1949.

28 Jean Cocteau, «Un Soir de 1949», in «Paris-Presse l'Intransigeant», 8 settembre 1949, cit. in AAVV, *Georges Franju, cinéaste*, cit. p. 31.

fischiettano o cantano mentre sgozzano»<sup>29</sup>.

Questi uomini, che camminano nel sangue degli animali cantando *La Mer* di Charles Trenet, sono i macellai della Villette, mattatoio a cui è consacrata la seconda parte del cortometraggio. Tra la prima e la seconda parte, per due minuti, vengono nuovamente mostrate delle immagini “delle porte di Parigi” e, in particolare, del canale dell’Ourcq e della Porte de Pantin. Anche in questo caso è la voce di Ladmiral a condurci fino ai macelli della Villette, dove sarà sostituita dalla voce maschile, seguendo lo stesso meccanismo della prima parte. Dunque, i pochi momenti di distensione (inizio, parte intermedia, conclusione) sono affidati alla voce femminile e alla musica di Joseph Kosma, che in queste occasioni diventa preponderante. In chiusura, la voce femminile scandisce:

La giornata finisce. Nella stalla, le pecore ancora agitate si addormenteranno col silenzio. Non sentiranno le sbarre della loro prigione chiudersi né il trenino di Paris-Villette che al cadere della notte se ne andrà a prendere le vittime dell’indomani.

Il film si chiude pertanto con un accenno alle vittime del giorno dopo, vittime che un treno trasporterà verso la loro morte. In questo finale, il pensiero va necessariamente alle vittime umane della Shoah. Il parallelo tra la condizione umana e la condizione animale, che in un’ottica specista continua ad essere considerato disturbante, è qui rivelato – con semplicità ed evidenza – dall’uso del termine «vittime» e dall’immagine finale del treno.

---

29 Jean Painlevé, «Le Sang des bêtes», in «L’avant-scène du cinéma», 1 ottobre 1964, p. 50.