
Emilio Maggio
**Considerazioni sul cinema inumano di Michelangelo
Frammartino**

La recensione del romanzo noir anti-antropocentrico dell'etologo Felice Cimatti apparsa sull'ultimo numero di «Liberazioni»¹ accenna ad una presa di coscienza da parte delle scienze cognitive sulla reale importanza della questione animale. Ritengo sia possibile azzardare analisi simili anche nell'ambito di certe espressioni legate all'industria culturale, dove il ribaltamento della prospettiva antropocentrica sembra assumere forme e linguaggi che precludono ad una neo estetica post-umana.

Se il cinema consiste nell'atto del vedere per generare 'visioni', in quanto la costruzione registica del testo filmico rimanda all'intervento di uno spettatore-modello procrastinato nel tempo, i film di Michelangelo Frammartino² costituiscono un evidente "detournamento"³ a-specista in grado di formalizzare situazioni 'animate' dal desiderio, di suscitare nello spettatore una reazione di annullamento nella materia dei corpi vivi filmati: uomini, animali, vegetali, minerali ma anche cose, oggetti (che al cinema sono solitamente reificati in modo feticistico).

La visione eterotopica⁴ di Frammartino è figura ossimorica spiazzante e allo stesso tempo rigenerante. Paradossalmente, il passaggio dai nonluoghi della visione (le sale cinematografiche)⁵ ai luoghi della percezione – le *locations* dell'entroterra calabrese scelte da Frammartino per i suoi film – intende

1 Leonardo Caffo e Massimo Filippi, *L'amore ai tempi dello specismo. Scimpanzé, investigatori e la quotidianità del male*, in «Liberazioni», n. 3, inverno 2010.

2 In buona compagnia, peraltro, con esponenti di cinematografie emergenti di paesi solitamente banditi dal circuito ufficiale della distribuzione occidentale come la Thailandia, la Malesia e le Filippine.

3 Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vassarini, Baldini & Castoldi Dalai Editore, Milano 2008.

4 L'eterotopia di Foucault si riferisce a luoghi reali, non fittizi perciò non utopici, in grado però di riassumere tutti i luoghi possibili o di sostituirsi a tutti i luoghi possibili. Cfr. Michel Foucault, *Eterotopia. I luoghi e non-luoghi metropolitani*, trad. it. di T. Villani e P. Tripodi, Mimesis, Milano 1994.

5 Le sale cinematografiche intese qui genericamente come nonluoghi a cui fa riferimento Marc Augé. Per la differenza tra le vecchie sale e i nuovi multiplex, e il conseguente mutamento di percezione dello spettatore si veda lo speciale, *La rivoluzione multiplex*, «Segno Cinema», n. 148, novembre/dicembre 2007.

smascherare la fantasmizzazione della realtà congegnata dall'industria dello spettacolo, frutto della politica della globalizzazione come ultimo baluardo dell'ideologia capitalista. I paesi fantasma del Vibese, le Serre, Caulonia – paese d'origine della famiglia del regista – sono luoghi reali, filmati in modo da lasciarsi quasi esperire fisicamente dallo spettatore. Luoghi "incredibilmente" veri. Come del resto i personaggi, testimoni di una realtà sopravvissuta e rimossa: pastori, contadini, vecchi e giovani⁶, capre, cani, alberi, carbonai, il carbone stesso, disposti tutti in un piano sequenza orizzontale, fluido, trasmigrante da un corpo all'altro, come un'anima. Per dirla con Deleuze, un corpo senza organi, rizomatico, in grado di rinascere continuamente.

A tale proposito, vorrei in particolare concentrarmi sull'opera *Le quattro volte* (2010). «Il protagonista del film è un'anima che alberga nei quattro corpi e materie e passa di stato in stato», dice il regista in un'intervista rilasciata sul sito del film⁷. la pellicola è infatti divisa in quattro parti, ognuna dedicata ad uno stato della vita: umana, animale, vegetale, minerale. Nella revisione dell'antropocentrismo operata dal regista il tema della trasmigrazione si traduce in capovolgimento prospettico. Il punto di vista non è più privilegio dell'umano, ma si stempera nei corpi vivi di tutti gli esseri senzienti, come della natura stessa con la sua terra, il suo cielo, i suoi alberi, il suo vento, il suo suono. Il personaggio diventa allora *zoe*, la nuda vita in tutta la sua suggestiva e annichilente dimensione che ignora l'uomo⁸. E lo slittamento metempsicotico delle inquadrature, che non corrispondono più allo sguardo dell'"autore", rivela una visione post-umana in cui l'uomo – centro del campo focale nella sedimentazione del senso comune appartenente all'estetica dell'industria cinematografica e centro dell'universo secondo l'ideologia di specie che l'ha eletto a creatura 'speciale' – viene relegato sullo sfondo, è paesaggio esso stesso, privo ormai delle prerogative che giustificerebbero una sua presunta superiorità. Lo stesso linguaggio cinematografico, d'altronde, si è formalizzato come 'discorso' sviluppando una rigida codificazione di piani che si riferiscono sempre ad una figura umana ideale: primissimo piano, primo piano, piano americano (mezzo busto), piano intero, panoramiche, costituiscono di fatto un'analogia strutturale con la centralità dell'uomo dominatore della natura.

⁶ Come ne *Il dono* (2003).

⁷ «Abbiamo quattro vite incastrate una nell'altra. L'uomo è un minerale perché formato da acqua e sale e da sostanze minerali. L'uomo è un vegetale perché come le piante respira si nutre e si riproduce. L'uomo è un animale in quanto dotato di conoscenza del mondo esterno, di immaginazione e di memoria. Infine è un essere razionale perché possiede volontà e ragione. Abbiamo in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte», cit. in Intervista a Frammartino, dal sito www.lequattrovolte.it. Si tratta di una concezione attribuita a Pitagora ma, probabilmente, del suo discepolo Filolao.

⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.

Non è casuale che le presenze umane nel cinema di Frammartino siano rappresentazioni in bilico, persone cioè al confine tra l'umano e l'animale (il pastore moribondo de *Le quattro volte* vive ai margini della civiltà, anche fisicamente risiede a ridosso delle mura del paese in una sorta di terra di mezzo tra natura e cultura; e così viene anche percepito dal resto degli abitanti in una sorta di diffidente rispetto) e addirittura tra umano e minerale (i carbonai di Alessandria del Carretto, i cui volti anneriti dal fumo diventano maschere grottesche, inumane, confuse nelle immaginifiche pire che loro stessi edificano col legno bruciato).

Un lungo piano sequenza di dieci minuti chiarisce esemplarmente questo ribaltamento prospettico e ideologico. Gli abitanti di Caulonia abbandonano il paese per rivivere la Passione di Cristo durante le festività pasquali, ripercorrendo le tappe della *via crucis* in un rituale dalle antichissime origini. Accidentalmente, una camionetta parcheggiata sulla strada percorsa dalla processione e che rappresenta la via di fuga (anche prospettica) per la collina dove culminerà la celebrazione, va a sfondare il recinto dov'è rinchiuso il gregge. Le capre escono e invadono il paese sostituendosi ai suoi abitanti umani. La macchina da presa è posizionata in modo tale che il punto di vista, attraverso una panoramica di 180° che ruota da destra verso sinistra e viceversa, testimoni l'interscambiabilità degli attanti – animali umani e non umani, le capre e gli abitanti del villaggio – su cui si concentra lo sguardo dello spettatore. Nella sequenza successiva il vecchio pastore, che abbiamo visto precedentemente prendersi cura di sé bevendo una mistura di acqua e polvere, raccolta nella chiesa del villaggio, in un osmotico processo di trasformazione della materia in corpo vivo ma prossimo alla morte, esala l'ultimo respiro circondato dalle sue capre nell'umile dimora dove ha sempre vissuto, felice.

Il film è scandito da continue aporie. Gli animali, solitamente relegati all'esterno del vivere civile, occupano gli spazi (interni) dell'umana convivenza, dando origine a "situazioni" di crisi culturale che al tempo stesso ricompongono equilibri naturali compromessi: le case dei villaggi sempre aperte, la pioggia che penetra nelle abitazioni, la Calabria stessa (terra di filosofia eretica dove l'animismo della scuola pitagorica è stato piuttosto fertile e non ha smesso di far sentire i propri effetti) con le sue contraddizioni. Le dissolvenze al nero con cui Frammartino chiude i singoli episodi sono foriere di altrettante rinascite e la continuità di suoni e rumori ne garantisce la fragranza di integrità materica.

Il pastore muore e, accendendo lo sguardo dello spettatore con folgorante essenzialità, un agnellino nasce uscendo dal ventre della madre. Un piccolo tonfo. I primi movimenti. Il primo respiro. "La seconda volta" bandisce così l'umano. La macchina da presa è totalmente asservita all'animale. *L'exkursus* narrativo è qui

connaturato all'erranza dell'agnellino che si perde nel bosco, anch'esso aporetico rispetto al gregge da cui si allontana e prossimo alla "terza volta" dell'abete sotto cui si addormenta, stremato. Nella "quarta", la condizione umana, tragica e ridicola, ripristina, inesorabile, l'ordine delle cose. L'abete viene tagliato, portato nel paese di Alessandria del Carretto e issato nella piazza principale per dar vita alla festa della Pita, una celebrazione dove viene consumato un rito legato alla fertilità. Paradossalmente l'umano si serve di una trasposizione simbolica per porre rimedio ad una perdita. Mentre l'animale agisce il mondo in cui vive, l'uomo se ne allontana trasformando l'ambiente in mito. Per ricomporre questa frattura tra umano e non umano, tra l'io e l'altro, tra cultura e natura, si serve di stratagemmi rigeneranti: icone, feticci, riti e sacrifici⁹.

È il cinema, allora, nella sua predisposizione mitopoietica che riproduce il reale, a ricomporre oggi questa frattura altrimenti insanabile. Frammartino filma il non dicibile; l'assenza di dialoghi, assorbiti totalmente dai suoni, fa slittare tutta la "Storia" affabulatoria del consumo cinematografico parcellizzato in generi, svelando la vera natura del cinema: l'emotivo azzeramento del significato a favore di una affettività diffusa dove lo spettatore smarrisce il punto di vista dettato dai meccanismi di dominio che regolano anche la disposizione dello sguardo. Cinema "eccezionale" nell'accezione di Agamben in quanto eccedente le regole. È l'eccezione (l'inumano) come altro da noi, fuori da noi (umani) a creare la regola (in questo caso la "Storia del cinema", il "discorso" del cinema).

Il cinema di Frammartino è allora atto politico come pochi altri oggi. Assecondando gli espliciti suggerimenti del regista, bisognerebbe riconsiderare l'intera storia del cinema evidenziando la grande importanza che hanno avuto autori come Tarr, Bresson, Snow, Pelesjan, e lo stesso Beckett¹⁰. Essi hanno saputo guardare (inquadrare) inumanamente il mondo senza l'ausilio della discriminante specista che gerarchizza lo sguardo a seconda delle differenti forme di vita. Per dirla con le parole dello stesso Frammartino:

Si può liberare il cinema dalla tirannia dell'umano, che è un privilegio ma anche una condanna alla solitudine? *Le quattro volte* cerca di incoraggiare questo percorso di liberazione dello sguardo sollecitando lo spettatore a trovare il nesso nascosto che anima tutto quello che ci circonda.

9 Cfr. Roger Caillois, *Il mito e l'uomo*, trad. it. di A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

10 Cfr. *Damnation* (1987) di Bela Tarr, *Au hasard Balthazar* (1966) di Robert Bresson, *La terra degli uomini* (1966) di Artavazd Pelesjan, *La region centrale* (1971) di Micheal Snow e *Film* (1964) di Samuel Beckett.