

Emilio Maggio

Note sulla cineanimalità

Considerazioni sul numero di «Fata Morgana» dedicato al rapporto tra cinema e animali

Le scimmie, la Grande Scimmia (King Kong)¹, gli animali antropomorfi, gli esseri teriomorfi, gli Uccelli², i topi, l'asino, la Mosca³, lo Squalo⁴, Elephant Man⁵, la pantera e la Bestia⁶ sono i *personaggi* ricorrenti del numero monografico della rivista di cinema e visioni «Fata Morgana» intitolato «Animalità»⁷. Il quadrimestrale dedica la sua quattordicesima uscita al rapporto tra cinema e animali e lo fa con un taglio improntato alla decostruzione dell'ideologia antropocentrica. Il germe della cineanimalità che ha infestato il cinema sin dalle sue origini dimostra quanto la questione animale abbia sempre giocato un ruolo decisivo nella riformulazione dell'idea di umano sedimentatasi nell'arco di millenni e come essa rappresenti un'opportunità inevitabile per chi intende proporre una strategia di liberazione culturale, estetica e biologica dalle gabbie identitarie e soggettivizzanti in cui *Homo sapiens* si è autorecluso. La cineanimalità che così pervasivamente si è resa protagonista del dispositivo semiotico della settima arte ha infatti contribuito alla presa di coscienza dell'umano in quanto animale e conseguentemente a considerare anche la sua liberazione come dipendente dall'accettazione della sua animalità corporea.

Certamente il saggio più pregnante è, a mio parere, quello di Felice Cimatti. Le intuizioni di gran parte dei contributi di questo importante numero della rivista ruotano, infatti, intorno al *divenire animale* di Deleuze e Guattari e tali intuizioni si fanno palesemente più articolate in questo saggio che le rende materia feconda per sviluppare una quantomai vitale teoria del *possibile*. Il *nodo* – termine da sciogliere – soprattutto se declinato nelle *mille* pieghe dei *piani*⁸ che attraversano il pensiero nomade dei due filosofi francesi – sarà allora proprio quello della millenaria disposizione dell'umano a pensarsi come inestricabile

1 *King Kong* (Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, 1933).

2 *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963).

3 *The Fly* (Kurt Neumann, 1958 e David Cronenberg, 1986).

4 *The Jaw* (Steven Spielberg, 1975).

5 *The Elephant Man* (David Lynch, 1980).

6 *La bête* (Walerian Borowczyk, 1975).

7 «Animalità», «Fata Morgana», vol. 5, n.14, maggio – agosto 2011.

8 Ci si riferisce qui all'opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2006.

nesso di soggetto-tempo-linguaggio. Cimatti sottolinea che questo processo ha assunto dimensioni abnormi, globali e critiche (nel senso di culminanti) all'interno del neo-capitalismo finanziario. Lo specifico umanista si è cioè rivelato finalmente per quello che è: un dispositivo di dominio. L'ideologia della persona ha causato la perdita del mondo. In questa prospettiva, che annichilisce tutto ciò che è considerato non umano, il linguaggio – largamente inteso come il proprio dell'umano – ha giocato un ruolo fondamentale. Il linguaggio è, infatti, un'entità che esiste nel suo specifico semiotico, che esiste solo quando espleta la sua funzione generando un dispositivo che articola l'ideale coniugandolo con un passato da celebrare (la memoria storica) e un futuro da prevedere. Al pari del denaro, esso è un'entità fittizia, che opera solo quando produce altri dispositivi, altri *processi*⁹ per dirla con Marx. La sfida, come Cimatti più volte ribadisce, è allora quella di oltrepassare l'umano, di aprirsi al mondo, cogliendo quello che l'animalità – meglio le animalità – può (possono) offrirci come occasione. In tal modo è immaginabile un'umanità nuova. Un'umanità che non si percepisca, che non desideri. Un'umanità che si risolva, parafrasando Deleuze¹⁰, solo in istanti esplosivi di vitalità. La sfida *animale* può allora spingerci a liberarci dalle catene economiche e funzionali che ci definiscono come specie e che strutturano la nostra società come «*macchina antropologica*»¹¹.

Il cinema potrebbe rappresentare un incredibile supporto per fomentare questo libero flusso di vite immanenti capaci di spezzare il dispositivo temporale del linguaggio. Non, quindi, il cinema come campo dell'immaginario e del simbolico, ma come corpo senza organi¹², per citare ancora Deleuze. Cinema dove le immagini *rifrangono* la luce e suscitano emozioni piuttosto che immaginario. Visioni oltre Dio e oltre l'uomo. Una felicità leggera, come quella delle mute e dei branchi, che sfugga alla dittatura del simbolico che si manifesta nelle dicotomie *significante/significato* e *anima (o ragione)/corpo* e dove l'animalità permetta di immaginare la necessaria dislocazione del soggetto umano. Giustamente, Cimatti prende in considerazione i film di Jean Painlevé, veri e propri oggetti non identificabili che sembrano provenire da un altro pianeta. A metà tra documento didattico erudito e film d'arte queste pellicole sono difficilmente catalogabili e il loro fascino sta proprio nell'evocativa indecifrabilità delle loro immagini. Che siano le danze acquatiche degli ippocampi, le *meravigliose* geometrie dei cristalli liquidi o i pupazzi animati di Barbe-Bleu, tutto il corpo filmico rinvia ad

9 Karl Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, trad. it. di G. Backhaus, Einaudi, Torino 1976, p. 210.

10 G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad. it. di Aldo Pardi, ombre corte, Verona 2010, p. 118.

11 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 34.

12 G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 2001, p. 166.

un processo di annullamento nella materia, in quella vibrante eccitata che è il divenire animale. La gioia impersonale di sentirsi segmento della «macchina astratta, di cui ogni concatenamento concreto è una molteplicità»¹³.

È però percorrendo l'intero numero della rivista che si evince quanto il rapporto tra cinema e animalità sia stato intenso e illuminante la condizione umana. L'animale non umano, infatti, ha sempre rappresentato la soluzione *esemplare* per rappresentare il disagio umano. Appena agli esordi, il cinematografo di Thomas Edison presenta, nel 1903, *Electrocuting an elephant*, film in cui si documenta la messa a morte di Topsy, un'elefantessa di un luna park di Coney Island, rea di aver ucciso tre dei suoi aguzzini che la addestravano per alcuni numeri circensi. Come sottolinea Miriam Visalli ne «La differenza eclissa la norma» l'atto del guardare senza essere visti genera mostri. E gli ibridi cinematografici sono *topoi* che servono a dissimulare la norma, l'ordine pervasivo della civiltà umana. Il cinema di fantascienza ha più volte posto l'accento su questo meccanismo di avvicinamento-allontanamento dell'estraneo che spesso coincide con l'animale. King Kong, ad esempio, è citato spesso dagli autori dei diversi saggi. Per Massimo Donà in «Cinema e animalità», l'animale è ciò a cui l'uomo aspira ad essere – senza ovviamente riuscirci –, è il rimosso desiderante che rimane invischiato nella trappola dell'«amore», il garante della superiorità affettiva dell'uomo. Non sono infatti gli aerei dell'esercito americano ad uccidere King Kong ma l'amore. È l'antropomorfo che si rivela fatale per la Bestia.

Altra figura emblematica è rappresentata dalla muta di topi. Non è casuale che ancora Deleuze e Guattari in *Mille piani* prendano come riferimento un *cult-movie*, forse apprezzato solo da fanatici del genere horror, come *Willard e i topi*¹⁴ per esemplificare il concetto di molteplice. Alessandro Cappabianca ne «Il cinema dei corpi animali» sostiene come l'epidemia e il contagio, eponimi attraverso cui l'umano qualifica il ratto, rappresentino per i due filosofi la possibilità di andare oltre l'antropocentrico, cioè al di là della riproduzione sessuata e della produzione sessuale. Il divenire (animale) è infatti percepito da *Homo sapiens* come minaccia, come contaminazione che ne mette a repentaglio l'identità. Ancora oltre vanno Filippo Trasatti e Massimo Filippi in «Topografie murine o dell'arte di percorrere labirinti», identificando nei labirinti in cui sopravvive l'orda dei topi il repellente, qui equiparato al più potente stigma razziale: l'Ebreo. Prendendo spunto dalla sequenza che fa da prologo al film *Bastardi senza gloria*¹⁵ di Quentin Tarantino in cui il colonnello nazista Hans Landa assimila gli ebrei – nascosti sotto il pavimento dell'abitazione in cui sono

ospitati da un contadino francese – a topi, i due autori focalizzano l'attenzione sul paradigma millenario della discriminazione animale nell'accostamento tra ratti ed ebrei. Accostamento che ha reso universalmente accettabile il razzismo nei confronti di questi ultimi. Per estirpare l'infezione del non umano occorre un'operazione di pulizia etnica, di disinfezione e di allontanamento coercitivo. Gli ebrei nei campi di concentramento, i ratti nel sottosuolo. Le mute dei topi, le loro moltitudini, la loro adattabilità sono l'incarnazione della paura epidemica, il terrore del contagio attraverso cui l'uomo metropolitano cerca affannosamente di ritrovare un centro identitario, un'alcova sicura in cui rifugiarsi. Ma, forse, come Trasatti e Filippi sembrano suggerirci, sono proprio i topi a fornirci una possibile via d'uscita dal vicolo cieco dell'identità antropocentrica in cui ci siamo relegati. Dimenticando il sé e diventando cartografie sensibili, corpi cioè che portano iscritti in se stessi le mappe del mondo, come fanno i topi per orientarsi nelle fogne delle nostre metropoli.

Vorrei concludere mettendo in risalto la centralità di *Au hazard Balthazar*¹⁶ per la questione animale, aspetto peraltro reso evidente in molti dei saggi di questo numero di «Fata Morgana». Il film di Bresson, non certamente l'unico a produrre epifanie illuminanti, sposta decisamente il punto di vista soggettivante della macchina da presa dall'uomo all'animale, interpretato dall'asino Balthazar, pedinandone il percorso di appuntamenti con l'umano con un compassionevole pudore francescano. Lo sguardo di Bresson è eretico sia nei confronti del linguaggio cinematografico sia verso la *pietas* umanista del cattolicesimo. I momenti topici del film sono lasciati agli sguardi muti di Balthazar. Ecco, in momenti come questi si compie il miracolo della rivelazione come suggerisce Sergio Diaz Branco nella sua analisi teologica della pellicola di Bresson. Non siamo più noi spettatori ad avere il potere della visione ma è l'animale che ci guarda. Balthazar nella straziante sequenza finale in cui muore circondato da un gregge di pecore indifferenti rimanda all'ambizione del pensiero di Derrida di dislocare la soggettività umana verso territorialità altre che rimettano in discussione il rapporto dell'umano con sé stesso e con l'animale al quale ci rivolgiamo (e che sfruttiamo). Lo sguardo perturbante di Balthazar è lo stesso che coglie e sorprende Derrida nudo, davanti agli occhi di un piccolo gatto¹⁷.

13 G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 373 (corsivo aggiunto).

14 *Willard* (Daniel Mann, 1972).

15 *Inglorious Bastards* (Quentin Tarantino, 2009).

16 *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966).

17 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, pp. 48 e sgg.