

Emilio Maggio

L'“Animale”, un'invenzione senza futuro¹

La fine messianica della storia e il compimento della *oikonomia* divina della salvezza definiscono una soglia critica, in cui la differenza fra l'animale e l'umano, così decisiva per la nostra cultura, minaccia di cancellarsi. Se vita animale e vita umana si sovrapponessero perfettamente, né l'uomo né l'animale – e, forse, nemmeno il divino – sarebbero più pensabili. Per questo il raggiungimento della poststoria implica necessariamente la riattualizzazione della soglia preistorica in cui quella frontiera è stata definita. Il Paradiso revoca in questione l'Eden (Giorgio Agamben)².

Un uomo e una donna si incontrano, si amano. Intanto un cane vagabonda tra la città e la campagna; le stagioni passano, l'uomo e la donna si ritrovano, e il cane è di nuovo fra di loro (Jean-Luc Godard)³.

Riprese/riproduzioni

Gli animali continuano inesorabilmente ad essere consumati. Essendo il prodotto di un lunghissimo processo storico di reificazione, essi stanno progressivamente scomparendo dal nostro orizzonte percettivo e relazionale. Quale futuro li e ci aspetta senza la possibilità dell'evento, dell'accadere di vite nel «flusso [indistinto] che corre tra gli opposti»⁴, senza *l'aperto* che lacera (questa volta a ragione) il confine

1 «Il cinema è un'invenzione senza futuro» è la dichiarazione attribuita a Louis Jean Lumière, fratello di Auguste (1895). Louis Jean Lumière riteneva che il pubblico si sarebbe presto stancato dello spettacolo del movimento. Altre fonti attribuiscono questa dichiarazione al padre, piuttosto scettico circa il futuro del cinema come istanza artistica. È bene sottolineare come queste parole abbiano assunto successivamente per gli storici del cinema un valore profetico. In realtà, per i Lumière il cinema rappresentava un progresso tecnologico al pari di altri, anche se è proprio grazie alla loro invenzione che si costituisce il primo grande dispositivo di comunicazione di massa.

2 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 28.

3 Sinossi con cui Jean-Luc Godard ha presentato il suo ultimo film, *Adieu au langage*, Francia-Svizzera 2014. Cfr., ad es., l'intervista rilasciata a «Canon Europe» (sponsor occulto che ha fornito alla produzione la tecnologia digitale per girare in 3D), <https://www.com/watch?v=bov1wLqMo22/5/2014>.

4 Massimo Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo. Anti-tesi sull'*oikonomia* dello specismo», in «Liberazioni», autunno 2014, n. 18, pp. 59-68 (la citazione è a p. 60).

tra umano e animale, senza l'incontro con l'inconcepibile e l'indicibile ormai precluso all'“Animale” ridotto a parola, se non una *fine del mondo* dove i giusti risorgeranno e trionferà l'incontaminata purezza degli *earthlings*, dell'«avvento di una inedita coscienza globale»⁵?

La visione vegana del mondo non smette di pensare un progetto politico di liberazione condizionato dalla dottrina dell'attesa e dal destino ultimo dell'“Uomo”, ipotizzando un mondo a venire in cui la riconnessione tra natura, animali e umani finisce per re-istituire una metafisica della consapevolezza che congela ogni possibilità *sociale* – «ciò che av-viene tra di “loro” [i cosiddetti individui]»⁶. In tal modo, *profetizza* ancora una volta una liberazione (dal male specista) che si traduce nella ripetizione della dicotomia vizio/virtù, finendo nella riconferma della storia umana specista che – dall'ordinamento giuridico greco-romano della sovranità all'ordine biopolitico moderno, passando per il governo delle anime del dio cristiano – ha prodotto le categorie di persona, individuo, animale, natura e specie. Questa interpretazione del mondo come fine della storia nasconde il malcelato proposito di ristabilire un *ordine del discorso* o, più esplicitamente, un ritorno all'ordine che ripristini i legami e le regole di quella tradizione che la filosofia radicale ha dissolto definitivamente, evidenziando in questi nessi e in questi ordini la fragilità di un modello produttivo, sociale e politico fondato sull'archetipo trascendente del Padre/Padrone/Dio/Uomo. Evocare un mondo nuovo imperniato sull'assolutezza dei valori della tradizione che ha contribuito a fondare la nostra storia specista (quali il Bene, che ha sempre valore economico, ossia di proprietà; l'Amore, che ha sempre valore economico, ossia di possesso, e la Fedeltà che ha sempre valore economico, ossia familiare) significa ripristinare una normatività che preclude ogni possibilità di trasgressione e di eversione delle regole di convivenza stabilite. Continuare a profetizzare il futuro, come sembra evocare gran parte del movimento animalista, nella duplice disposizione al *diritto* e all'*avvento* della felicità degli animali, significa dare per scontata la divisione tra umani e animali come processo naturale e non come risultato economico. Nella storia occidentale il concetto di vita viene costantemente formulato e riformulato, negoziato attraverso una serie di opposizioni funzionali a una gerarchizzazione che distingue la nuda vita animale – quella vita cioè che garantisce l'eccedenza di profitto a vantaggio di una classe di privilegiati – dal *bios* – la vita sociale dell'uomo.

Il cinema, come macchina reificatrice del vivente, continua a riprodurre categorie che dicotomizzano il mondo attraverso una polarizzazione che articola la comunicazione nel binomio Io/Tu. Il cinema nasce come di/visione del mondo e in questo

5 Timo Müller, «Mondi corporei dilaniati. L'estetica di *Earthlings*», in «Liberazioni», estate 2014, n. 17, p. 78.

6 M. Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo», cit., p. 61.

prosegue e persegue, adattandola alla tecnologia del tempo, la predisposizione ordinatrice del linguaggio. Come spiega Benjamin Schultz-Figueroa⁷, Io e Tu (Tu che possiamo tradurre con *animale*) producono una divisione immaginaria che alimenta e legittima una gerarchia del vivente in grado di sottrarre enormi quozienti di soggettività incontrollabile e, di conseguenza, pericolosa per una società fondata sulla differenza biologica e l'ineguaglianza sociale. Nel cinema, sin dalle origini, la scissione linguistica e psicologica non è metafisica ma immaginaria e si trasmette attraverso vari dispositivi: regista e *troupe*, macchina da presa e oggetto della ripresa, film e pubblico, protagonista e spettatore, punto di vista di chi detiene i mezzi di ri/produzione e punto di vista passivo del fruitore, pre-produzione (soggetto, sceneggiatura, *casting*, *location*, ecc.), post-produzione (montaggio, scelta delle inquadrature, sovraincisione della banda sonora, effetti speciali) e sala cinematografica. E si potrebbe continuare. Tutti questi dispositivi rimandano sostanzialmente a un soggetto che agisce il mondo filmandolo e riproducendolo e a un oggetto/mondo completamente traducibile nel suo contenuto. Ne consegue che il cinema rappresenta la principale sovrastruttura della macchina capitalista il cui specifico consiste nella sua autentica unità minima significativa tanto agognata dai semiologi: più che il montaggio, la catena di montaggio (l'unità minima di produzione del vivente ridotto a merce e trasformato in fantasma).

L'Arca di Noah

Nell'attuale momento storico, percepito come critico, definito come transitorio, sostanzialmente a/democratico e dominato da oligarchie politico-economiche, il cine-spettacolo sembra aver finalmente intercettato la sensibilità empatica che contraddistingue il movimento animalista nei confronti dei cosiddetti *animali* e la disponibilità a una riconsiderazione etica ed estetica degli stessi.

Un film piuttosto emblematico in tal senso è *Noah*⁸. Senza entrare nei dettagli dell'opera e nei suoi sviluppi drammatici e narrativi, mi limiterò a un ab/uso di questa super-produzione hollywoodiana adottando l'immaginifico articolo di Massimo Filippi «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo»⁹ con le sue «anti-tesi», le sapienti ricostruzioni filosofo/logiche di Giorgio Agamben nel recente saggio *Il fuoco e il racconto*¹⁰ e le brillanti intuizioni di Benjamin Schultz-Figueroa, contenute

7 Benjamin Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», in «Liberazioni», n. 18, autunno 2014, p. 10-31.

8 Darren Aronofsky, *Noah*, USA 2014.

9 M. Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo», cit.

10 G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014.

nell'articolo «Metafore ibride: animali, linguaggio e media»¹¹, sul concetto di *animetaphor* coniato da Akira Lippit.

Noah, schiacciato tra il destino di salvatore dell'umanità (e per il regista Darren Aronofsky anche dell'*animalità*) e quello di assicuratore della sacralità della famiglia, decide di costruire un'Arca su cui far imbarcare i propri discendenti assieme a esemplari di tutte le specie animali. Un diluvio universale è, infatti, in procinto di abbattersi sulla Terra. Il compito assegnatogli direttamente dal Creatore rende Noah uno degli eroi *ante-litteram* dell'intera storia letteraria occidentale. In questo senso, Noah è Cristo prima della sua avventura terrestre e il diluvio è la catastrofe che lava il sudiciume dei peccati del mondo e il sangue degli innocenti versato dai corrotti discendenti umani della stirpe di Caino. Il Creatore di Aronofsky è un Dio spietato ma giusto, vagamente ispirato all'antichissima religione pre-giudaica in cui

si riconosceva la potenza di un unico Dio senza l'intervento alcuno di idoli, che rifiutava l'assassinio, il divorzio, il furto e vietava di mangiare animali soffocati nel proprio sangue¹².

Il motivo mitico-simbolico dell'inondazione apocalittica è alla base di molte epopee, da quella sumero-babilonese di Gilgamesh a quella indiana di Vishnu, e negli adattamenti successivi operati dalle Sacre Scritture l'archetipo si trasforma in stereotipo. La vulgata *generatrice* della fine dei tempi nasconde l'illusione di un *progetto* originario di civiltà, che si mantiene fedele a una presunta verità antropocentrica e teocentrica.

Sorvolando sulle dinamiche narrative e sui dispositivi finzionali echeggianti il *fantasy* e il neo-apocalittico – generi che furoreggiano in periodi di crisi che, è bene ricordarlo, sono sempre il risultato del fallimento di cicli produttivi ormai obsoleti – *Noah* va a costituire l'ennesimo tassello del mosaico escatologico che egemonizza la cultura di massa e il senso comune contemporaneo: l'Origine, la Creazione, l'Essere. Capisaldi questi della letteratura biblica e archetipi funzionali a ribadire, oggi, la *fine* come coincidente con l'*inizio*. Con l'Essere Perfetto – il Dio/Uomo creatore – che può ricominciare la sua avventura senza il peso del peccato mortale eterotrofico e conflittuale. Il fascino delle teorie escapiste è legato alla dicotomizzazione tra Io (Dio/Uomo) e Tu (natura/altro) e tra Soggetto (Creatore) e predicato (creazione), dicotomizzazione che permette di cogliere la questione dell'identità – dell'umano e del non umano – nel suo realizzarsi. La ricerca del candore originario e della nascita primordiale presuppone la speranza di ritrovare se stessi nel magma

11 B. Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», cit.

12 Hans Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, trad. it. di G. Moretti, Garzanti, Milano 2004, p. 326.

proto-naturale che, nella dissoluzione di quelle categorie emancipative costituenti il “proprio dell’Uomo”, innesca «uno scioglimento della coscienza individuale in una sorta di super-coscienza rappresentata dagli automatismi che regolano Gaia»¹³. La rilettura di Aronofsky della vicenda biblica in chiave vegana¹⁴ rappresenta perciò una sorta di colpo di spugna sulla complessa elaborazione del sentimento religioso occidentale. Sul passaggio da una sacralità idolatrica a una naturalizzazione mono-teistica che imporrà un Dio unico e un unico credo universale.

Ancor più della disinvoltata veganizzazione della Genesi – «Dio vieta di mangiare la carne di altre creature viventi», Noah *dixit* –, preoccupa però l’adesione acritica alla versione proposta dal regista americano da parte degli animalisti *mainstream*. Il futuro delle specie animali è già scritto e riguarda la loro riduzione a categorie riproduttive (coppie di maschi e femmine) e produttive del plusvalore necessario alla sopravvivenza dell’animale umano. Noah attualizza la profezia che iscrive l’“Animale” nel progetto salvifico divino, ponendolo ancora una volta alla base della scala gerarchica-evolutiva di specie. L’idea dell’“Animale” come macchina istintiva e corpo docile suffraga la disposizione umana a immaginarsi come agente insostituibile della liberazione. La prospettiva protezionista, che trae origine dal mito dell’“Animale” esclusivamente vittima, produce una metaforizzazione dello stesso come bene da preservare e salvare: «Dio mi ha scelto solo per portare a termine il compito di salvare gli animali»¹⁵.

Noah attualizza (è questa la potenza della macchina-cinema) la relazione tra soggetto (l’idea alla base dell’intera operazione) e oggetto (il messaggio dell’operazione) optando per una risoluzione che narrativizza la folle dialettica del vivente in polarità antitetiche. Noah (discendente di Set) e Turbo-Cain (discendente di Caino) sono le vecchie rappresentazioni del Bene e del Male riproposte secondo gli stilemi del cinema classico hollywoodiano.

Metafora, *animetaphor* e immagine-cristallo

Noah esprime i tre concetti che sorreggono gran parte del lavoro del cine-spettacolo, evidenziandone il potere ideologico e teorico: la nozione di creazione/creatività, le categorie istitutive (il linguaggio) e la metafora. Questi concetti servono

13 M. Filippi, *Natura infranta. Dalla domesticazione alla liberazione animale*, Ortica, Aprilia 2013, p. 5.

14 Aronofsky ha dichiarato in una conferenza stampa poco prima dell’uscita del film: «Il vero significato di questa storia è andare contro il credo di tutti»; cfr. <http://www.badtaste.it/2014/08/11/excl-darren-aronofsky-tutto-tondo-noah/91305/>.

15 Questa è la lapidaria asserzione di Noah rivolta ai propri famigliari sulla contraddizione di chi salvare.

ad arrestare lo spettatore che non intenda adattarsi alla dittatura della percezione senso-motoria e voglia invece riempire liberamente i vuoti di significato che solo *l’immagine-affezione* – descritta da Deleuze come svincolata dai concatenamenti logico-deduttivi della trama¹⁶ – è in grado di restituire. In altre parole, l’immagine-azione per divenire affetto ha bisogno di oltrepassare la diade soggetto/oggetto, «valida nel percepire naturale», per poter finalmente «delineare uno statuto specifico della percezione cinematografica, che è “un essere insieme” del personaggio e della cinepresa»¹⁷. Il mito della creazione che Noah ribadisce, e che tanto affascina alcune versioni dell’ecologia profonda, è l’archetipo universale che instaura il destino del mondo e di conseguenza il destino delle sue creature e che blocca l’incessante divenire del vivente in un falso movimento di liberazione. Il film di Aronofsky ripropone in tal modo la Genesi, la nascita del mondo, enfatizzando il valore dell’atto creativo assoluto e la gloria di *homo faber* nel momento in cui lo rende tangibile (la costruzione dell’Arca). L’atto di creazione viene così risolto nel dualismo incombente tra «il creare *ex nihilo*, che definisce la creazione divina e il *facere de materia* che definisce il fare umano»¹⁸.

Il cinema della classicità esaurisce la sua funzione nella mera esecuzione di un’ideologia che riconosce nella fedeltà all’origine divina i propri presupposti. Non è quindi un atto di resistenza, per come lo intende ad esempio Deleuze¹⁹:

Qualcosa che resiste e si oppone all’espressione [...]. Questo potere che trattiene e arresta la potenza nel suo movimento verso l’atto [...], la potenza-di-non²⁰.

In tal senso l’opera d’arte dovrebbe costituirsi come una forma di resistenza tesa a liberare «una potenza di vita che era stata imprigionata o offesa»²¹ e non raffigurarsi come un sistema di protezione e di preservazione delle specie animali a cui appunto rinvia la metafora dell’Arca. È infatti solo attraverso le categorie delle specie salvate che l’Umano redime il peccato originale di appartenenza alla nuda vita animale e si emancipa in *sapiens/oeconomicus*, in un essere dotato della capacità di fare/creare che lo confonde con Dio, fino a sostituirlo.

Se le categorie gerarchizzanti si istituiscono attraverso il linguaggio – la parola di Dio che i profeti sanno decifrare sin dalla notte dei tempi e far rispettare –, Noah

16 Gilles Deleuze, *L’immagine-movimento*, trad. it. di J. P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1985, pp. 229, 239 e 242.

17 Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 17.

18 G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 41.

19 G. Deleuze, *Che cos’è l’atto di creazione*, trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2010, pp. 53-55.

20 G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 46.

21 *Ibidem*.

è una vera e propria «macchina della teologia politica»²². Esso, infatti, riproduce il meccanismo alienante del cinema/azione che Deleuze definisce come una serie di immagini in movimento concatenate per condizionare – nella modalità dell'enunciazione e dell'asserzione – la percezione dello spettatore e per portarlo nel vicolo cieco della storia e della Storia. La polarizzazione archeo/fantastica tra Bene e Male è un'altra macchina di speciazione, «una macchina vuota e chiasmatica [che] esclude includendo ed include escludendo ciò che ha già [...] unito/separato»²³.

Al pari della macchina specista, la macchina-cinema, che produce soggetti-oggetti e soggettivazione-assogettamento del mostrabile e del filmabile, pone una falsa questione:

Questo è l'artificio del cinema e anche della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa²⁴.

Come lo specismo, il cinema dell'immagine-azione produce persone, individui e soggetti, ossia maschere sociali garantite dal diritto e dalla religione (l'archetipo del Dio giusto e infallibile in quanto unico e la versione populista cristiana che traduce la parola di Dio in comunicazione attraverso l'evangelizzazione di massa in cui diventano necessari le figure dei discepoli e i dispositivi della scrittura, dell'arte e del... cinema)²⁵.

Arriviamo così alla metafora, ossia alla modalità attraverso cui l'arte cinematografica istituisce tutte le sue retoriche e veicola i suoi messaggi. A tal proposito, mi sembra opportuno riprendere l'analisi di Schultz-Figueroa sullo specifico cinematografico²⁶. Se per metafora si intende «una figura retorica, un mezzo per instaurare paragoni descrittivi»²⁷, un film come *Noah* è allora una sorta di enorme metafora in cui l'«Animale» salvato e imbarcato sull'Arca è ridotto a categoria, a specie. In questo senso, l'animale/idea – l'animale/metafora, l'animale che ha ancora un futuro di referenza –, viene reso disponibile per essere massacrato nei mattatoi e smembrato

22 M. Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo», cit., p. 60.

23 *Ibidem*.

24 Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, trad. it. di F. Polidori, Cortina, Milano 2002, p. 250.

25 Si veda, ad es., come Ingmar Bergman traduca ne *Il rito* (Svezia 1969) la socialità delle persone in attori che, mentre recitano i ruoli dei personaggi della tragedia greca, vivono la crisi delle loro fragili individualità nelle relazioni interpersonali e in quelle che ne legittimano il ruolo di cittadini. Cfr. anche *Persona* (Svezia 1966) in cui Elisabeth, un'attrice in crisi d'identità, decide di non parlare più, inibendo la performatività del personaggio. Queste persone, in quanto attori, rimangono sul confine tra normalità e follia e possono essere riammesse nella società solo patteggiando la loro schizofrenia privata e pubblica con i dispositivi istituzionali reintegrativi, da quello psicanalitico a quello giuridico.

26 B. Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», cit.

27 *Ibidem*, p. 18.

in dettagli appetibili nelle molteplici istanze espressive che costituiscono la media-sfera contemporanea. Quando Schultz-Figueroa cita Akira Lippit, sottolineando l'importanza del suo concetto di *animetaphor* come «focalizzazione sul rapporto conflittuale tra animali e linguaggio»²⁸, intende sostenere che il linguaggio consiste nella capacità di ordire una trama di controllo e disciplina. Questo è lo stesso linguaggio a cui fa riferimento Adorno quando descrive la metafora del pogrom come impresa linguistica fallimentare se non innervata da un sentimento etico²⁹. È proprio perché problematizza la questione del linguaggio e proprio perché assume la dimensione del margine, del fuoriluogo e della deterritorializzazione che l'*animetaphor* rende possibile il disintegrarsi della metafora. Quando Lippit definisce l'*animetaphor* come la capacità di trasformare il rapporto tradizionale tra azione e reazione, diventa chiara la vicinanza a ciò che Deleuze chiama cinema classico/metaforico³⁰, in cui la visione dello spettatore è condizionata dall'abitudine a percepire le immagini in senso motorio, ossia come risultato del movimento di vettori/personaggi e dello sviluppo diegetico da questi innescato. Lo spettatore insomma è già iscritto in questa tipologia cinematografica, così come sono pre/viste le sue reazioni percettive.

La domanda che allora sorge spontanea è: in che cosa dovrebbe consistere il cinema in cui l'*animot* – la parola che si fa corpo – e l'*animetaphor* – la metafora che annulla l'invariabilità categoriale dell'Io umano e del Tu animale – siano in grado di generare dei vuoti di significato, degli spazi aperti capaci di rimettere in discussione la storia ufficiale dei film? Se per Lippit «l'*animetaphor* spinge la metafora verso una metamorfosi, una metamorfosi che coinvolge sia il linguaggio sia chi parla»³¹, in una continua trasformazione delle soggettività che si rimettono in gioco pregiudicando il significato originario delle parole usate, Deleuze ricorre alla metafora dell'immagine-cristallo per designare immagini ottiche e sonore pure³². L'immagine-cristallo è un'immagine ottica in grado di cristallizzarsi in immagine virtuale, un'immagine difficilmente percepibile nella sua cosalità, nella sua consistenza verosimile, un'immagine sfuggente all'unicità del punto di vista che assimila lo sguardo dello spettatore a quello della macchina da presa e all'eterno presente dell'attualizzazione. Nel cinema classico e/o d'intrattenimento il campo dell'inquadratura non ammette sorprese, tutto è pre-ordinato e spiegato, le inquadrature rimandano le une alle altre seguendo rigidamente la logica dello sviluppo narrativo e della consequenzialità. Il campo dell'inquadratura non ammette il fuoricampo. Anche il

28 *Ibidem*, p. 19.

29 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Meditazioni sulla vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2005, p. 117.

30 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., pp. 234-235.

31 B. Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», cit., p. 19.

32 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, trad. it. di J. P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1985, p. 83.

sogno e il ricordo sono giocati secondo la funzionalità della grammatica filmica, assecondando la convenzione del verosimile che rende comprensibile e logico anche quanto è ininterpretabile, come l'inconscio e la memoria.

L'immagine-cristallo *rifrange*³³ dunque l'attualità pernicioso del doppio cinematografico in una serie di immagini cangianti e sovrapponibili. La virtualità stessa delle immagini produce un'illusione oggettiva piuttosto che un'impressione soggettiva. La pregnanza delle teorie cinematografiche di Deleuze è data dall'efficacia con cui esse riescono a scardinare il *credo* nell'“invenzione senza futuro” e a decostruire la semiotica governamentale che trasforma le *macchine desideranti* in macchine metafisiche. In breve, l'immagine-cristallo coincide con l'immagine-tempo. È infatti il tempo che crea l'immagine-cristallo. Come il tempo sedimenta le facce del cristallo, così nel cinema è l'immagine-tempo che interpella lo spettatore, costringendolo a ricercare, tra le pieghe, le sospensioni e le giustapposizioni delle inquadrature, il ricordo del passato che ritorna, il ricordo del suo passato e quello del presente che passa nel momento stesso in cui il passato viene richiamato alla memoria. Ciò non esprime l'avvento di Dio e il giudizio (estetico) universale o la speranza in un mondo giusto, quanto piuttosto l'immanenza di un futuro già presente in un passato da ri- e de-costruire. Nel rileggere il Bergson di *Memoria e materia*, Deleuze chiarisce che il presente (il presente attualizzato del cinema) è atto, necessità e utilità, mentre il passato, nella sua dimensione ontologica e reale – ossia di qualcosa che non appartiene né alla coscienza dell'uomo né all'inconscio dello spettatore –, è inattuale, inutile e improduttivo. Ben altro quindi dal passato fecondo da cui l'Uomo e l'Animale possono trarre origine, bensì un passato *immemoriale*. Da questa prospettiva, il futuro è semplicemente inconcepibile in quanto ontologicamente inesistente, se non nell'immaginario collettivo delle civiltà.

Schultz-Figueroa discute anche la teoria del montaggio di Christian Metz – il linguaggio specifico attraverso il quale il cinema riesce a trasformare il mondo in discorso coerente – per affermare, non diversamente da Lippit, la propensione cinematografica per incognite e variabili che rendono deficitario proprio quel *surplus* codificato di informazioni dalla trama:

L'affermazione cinematografica possiede il potenziale di ampliare i confini del significato comprensibile, correndo però sempre il rischio di precipitare nell'inintelligibilità³⁴.

33 La rifrazione è un fenomeno fisico per cui una radiazione, incidendo su un corpo trasparente e attraversandolo, viene deviata dalla direzione di incidenza secondo determinate leggi fisiche. Per analogia si parla di rifrazione anche per le onde sonore, quelle elettromagnetiche e i raggi luminosi emessi dagli oggetti celesti. Il cinema è il dispositivo che sfrutta la rifrazione creando un doppio mimetico secondo le sue proprie leggi.

34 B. Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», cit., p. 22.

Se questo è vero, come pensa anche Deleuze³⁵, è innegabile che il cinema classico abbia abusato della forza assertiva di questa enunciazione, ricorrendo all'analogia tra due immagini, alla loro combinazione, al loro montaggio. Il cinema, però, al pari dell'*animetaphor*, ha la possibilità di rompere gli argini categorici del linguaggio:

I film sono instabili, costantemente alla ricerca di un equilibrio tra il rischio di cadere nella insensatezza e quello di esplodere in un'abbondanza eccessiva di significati. Questa tensione tra l'inquadratura e il suo significato accomuna il cinema alla metafora eterogenea e all'*animetaphor*³⁶.

Questa tensione al contempo attrattiva e disgiuntiva realizza la propria dimensione ideale e produttiva di *pathos*, soprattutto quando si hanno corpi altri, corpi animali disponibili.

In *Nanook*³⁷, uno dei primi e più rigorosi film concettuali del realismo documentaristico, in cui la presunzione di autenticità è data dal problematico rapporto tra un clan tribale esquimese e la natura-animale incombente, il regista Robert Flaherty evita di ricorrere al montaggio di due inquadrature nelle sequenze riguardanti la caccia alle foche. Cacciatore e animale braccato sono ripresi cioè nello stesso campo dell'inquadratura. Per non compromettere la fragranza realistica del girato, Flaherty decide di non intervenire artificialmente in sede post-produttiva (magari associando in due sequenze girate in tempi diversi, come si fa tradizionalmente, il corpo ferito o morente dell'animale a quello del cacciatore). Bazin definisce questa soluzione «montaggio proibito [*montage interdit*]»³⁸, evidenziando in tal modo i casi in cui è proibito smontare le scene, pena la perdita di credibilità e l'efficacia della logica senso-motoria risultante dall'azione/reazione tra “Uomo” e “Animale”. Nella stessa sequenza gli attanti dell'azione non dovevano essere separati per conferire ad essa il *surplus* di credibilità necessario a che lo spettatore potesse assicurarsi della veridicità del racconto³⁹. Il ruolo *privilegiato* giocato dagli animali nello *smontaggio* teorizzato da Bazin è incommensurabile e, ancora una volta, fondante per l'evoluzione del cinema come macchina di sussunzione del reale. Quanto detto risulta tanto più vero quando si consideri che l'espedito digitale contemporaneo sostituisce in tutto o in parte lo scopo del cinema come laboratorio di sperimentazione su soggetti

35 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 60. Deleuze chiarisce che il cinema non è costituzionalmente narrativo e che il piano-sequenza non è l'unità minima di significato dell'enunciazione cinematografica.

36 B. Schultz-Figueroa, «Metafore ibride: animali, linguaggio e media», cit., p. 22.

37 Robert Joseph Flaherty, *Nanook of the North*, USA 1922.

38 André Bazin, *Che cosa è il cinema*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973, p. 63.

39 Al proposito, cfr., ad es., Charlie Chaplin, *The Circus*, USA 1928, in cui domatore e leone sono ripresi all'interno della stessa gabbia.

docili. Gli animali dell'Arca in *Noah* e, per altri versi, la tigre in *Vita di Pi*⁴⁰ sono esempi eclatanti del movimento descritto:

Il corpo animale, benché possa essere iscritto in una storia, non per questo smette di appartenere all'universo del fuori-storia, non solo perché l'animale (anche quello addestrato nei circhi) non recita ma è (col suo essere naturale), ma anche perché esso viene da una sorta di protostoria, ancora al di qua del *principium individuationis* (dove la sua intercambiabilità)⁴¹.

Se il cinema è una macchina che produce corpi docili da reificare e consumare,

la prestazione fondamentale della macchina specista [...] è [...] quella di presentare come unificante il meccanismo o i meccanismi di cui si avvale per dividere, separare, classificare e gerarchizzare. Lo specismo funziona e finziona; è un'opera di *fiction* terribilmente efficiente⁴².

Qual è, allora, il cinema che vanifica il dispositivo spettacolare e lo sostituisce con un nuovo regime dello sguardo, con quanto Deleuze chiamerebbe il «cinema della soggettiva libera indiretta»⁴³? Per parlare di cinema e questione animale, cioè di quel cinema che direttamente o indirettamente si pone il problema del punto di vista, della prospettiva marcatamente antropocentrica a cui rimanda *L'occhio del Novecento*⁴⁴, dobbiamo interpellare autori e opere che ci hanno posto di fronte alla domanda se esista o meno la possibilità di sfuggire alla sottomissione dell'ordine simbolico e produttivo del potere biopolitico.

Le avanguardie artistiche del Novecento hanno affrontato direttamente la questione della prospettiva unica e quella del logocentrismo, dialogando con l'elaborazione teorica e filosofica del tempo in un'ottica militante e non limitandosi a denunciare esplicitamente il tragico stato delle cose (la guerra, l'ingiustizia e l'oppressione esercitata dai poteri costituiti). Le avanguardie novecentesche si prefiggevano di interrogare tutto il visibile rappresentato, di scandagliare le sue ombre, le sue *pagine bianche*, il suo *non*, il suo *fuoricampo*, per usare il gergo cinefilo. Questo slittamento dall'arte alla politica, dalla *poiesis* alla *praxis*, ha mantenuto comunque, pur nella brama iconoclasta, la spinta desiderante alla propria realizzazione. All'attuale estetizzazione della politica, corollario del potere fascista, bisogna opporre una

40 Ang Lee, *Vita di Pi*, USA 2012.

41 Alessandro Cappabianca, «Il montaggio proibito e gli animali», in «Filmcritica», n. 647, 2014, p. 293.

42 M. Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo», cit., p. 63.

43 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 94.

44 Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

politicizzazione dell'arte. E se l'antispecismo sarà in grado di smarcarsi dal paternalismo della verità, potrebbero aprirsi inaspettate e inedite visioni potenzialmente capaci di contribuire a far luce sui meccanismi delle varie istanze espressive, tra cui il cinema. Redigere, ad esempio, una genealogia etica del cinema *a là* Foucault o pensare alle *Histoire du cinema*⁴⁵ come storie naturali delle immagini *a là* Deleuze.

Riperkorrendo la filmografia di Godard e arrivando così al suo ultimo vaticinante capolavoro si possono trarre notevoli spunti di riflessione per una riscrittura non ufficiale e non dogmatica dell'intera storia del cinema e degli animali cinematografici. Quegli animali demoniaci che si sottraggono allo sguardo disciplinante, quegli animali invisibili ma non nascosti, quegli animali disperati ma non senza speranza, quegli animali marchiati che rappresentano *l'invenzione senza futuro* reclamano, adesso, il tempo della salvezza «nel trascorrere eccedente e dissipativo dell'evento»⁴⁶.

*Sauve qui peut (la vie)*⁴⁷.

45 *Histoire(s) du cinema* è un progetto ideato da Godard per *Canal Plus*, iniziato nel 1988 e terminato nel 1998 e distribuito in dvd da *Il cinema ritrovato della Cineteca di Bologna* (2010).

46 M. Filippi, «Il marchio della bestia e il nome dell'uomo», cit., p. 68.

47 J. L. Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, Francia 1980.