

Emilio Maggio

Cuore di cane

Nel romanzo di Michail Bulgakov del 1925 *Cuore di cane*¹ un randagio agonizzante in una strada di Mosca viene salvato da un *cittadino*, medico di fama mondiale, che lo accoglie nella sua dimora per poi trasformarlo in uomo, dando seguito alle sue ricerche sull'eterna giovinezza. Il cane in questione parla, ragiona, legge. Detiene un suo particolare punto di vista.

Ultimamente due non-film hanno delineato quella che sembra essere una nuova poetica nell'ambito delle espressioni audio-visive, che potremmo chiamare multi-prospettivista, che si interessa al punto di vista di un corpo e all'uso che un corpo fa di tale punto di vista. *Adieu au langage* e *Heart of a Dog*² sono film-cani, nel senso che adottano il punto di vista dei cani protagonisti. Si può dire, per riprendere in modo suggestivo l'interessantissimo saggio «I pronomi e il prospettivismo amerindio»³ di Eduardo Viveiros de Castro, che questi due esperimenti cinematografici forzano i limiti del linguaggio audio-visivo in una direzione prospettica. È come se⁴ il cinema prendesse finalmente coscienza del limite del punto di vista umanista che ne ha segnato pervasivamente la storia e affidasse le proprie sorti all'indistinzione tra sguardo animale e sguardo umano. Anche se entrambi i film sono sorretti dalla voce fuori campo dei due registi, voce che accompagna lo spettatore in una sorta di flusso di coscienza che erompe in un caleidoscopio di immagini che rendono queste pellicole delle opere totali, in tal modo

-
- 1 Michail Bulgakov, *Cuore di cane*, trad. it. di V. Melander, Newton Compton, Roma 1990.
- 2 Jean Luc Godard, *Adieu au langage*, Francia-Svizzera, 2014; Laurie Anderson *Heart of a Dog*, USA, 2015. Per quanto riguarda *Adieu au langage* rimando al mio «Adieu au langage. Ah D(i)eux oh langage», in «Liberazioni», primavera 2015, n. 20, pp. 70-86.
- 3 Eduardo Viveiros de Castro, «I pronomi cosmologici e il prospettivismo amerindio», in «Liberazioni», autunno 2015, n. 22, pp. 4-32.
- 4 L'espressione *come se...* in qualche modo compendia l'intenzionalità dei dispositivi scientifici e di quelli finzionali appartenenti al romanzo e/o al cinema atti ad interpretare il mondo. Se la scienza utilizza il paradosso come verifica fenomenologica dei fatti reali, nella finzione letteraria e cinematografica la sospensione dell'incredulità offerta dal meccanismo del paradosso apre alla possibilità di mondi altri, di altre *storie*. È perciò importante sottolineare come entrambi i film siano caratterizzati da questa dialettica tra discorso scientifico e narrazione di tutte le storie possibili e universali. Il *come se...* funziona da espediente strategico per dipanare immagini e suoni.

rientrando nella disciplinarietà del cinema d'autore, le parole e i discorsi appartengono ai cani. A Proxy (il cane-Godard) così come a Lolabelle (il cane-Anderson). Ciò che noi spettatori vediamo è il risultato di un'inedita prospettiva animale. Facciamo finta che i cani siamo noi. Quante storie potrebbero sortire da questo semplice cambio di prospettiva!

Gli elementi in comune dei film di Godard e di Anderson sono molteplici⁵; sinteticamente, però, si può affermare che è proprio la loro problematica classificazione in un genere cinematografico preciso e la prossimità alla *sperimentazione*, tipica di alcuni ambiti della ricerca artistica, che li collocano in quello spazio del *dislimite* – luogo eterotopico di relazioni di significazione intersemiotica in cui video-arte, cinema, pittura, disegno, fotografia, poesia, filosofia, ecc. collidono, producendo quel *senso ottuso* evocato da Roland Barthes in uno dei suoi saggi sul cinema⁶ – in cui viene a costituirsi l'*opera aperta*. Esperimento che volutamente disperde la forza disciplinante del linguaggio nei mille rivoli della *sensualità* di una voce, la voce dei due artisti, che rappresenta il *punctum*, il *terzo senso*, il mistero che restituisce lo sguardo del corpo animale. Quell'animale che ci precede e che, nonostante tutto, continuiamo a seguire e a sognare⁷. Laurie Anderson sogna e ricorda la *rat terrier* Lolabelle, ormai deceduta, ed è a sua volta sognata da lei.

Lolabelle

Il film di Anderson, servendosi del buddismo come base concettuale e filosofica di apertura all'*alterità*, rimuove i presupposti ideologici dell'auto-referenzialità e della soggettività, che in Occidente hanno condizionato tanto negativamente le categorie di Natura e Cultura, e rimette in discussione il *disincanto* narcisista delle *evolute* civiltà contemporanee. L'artista americana rielabora i tanti lutti che hanno segnato la sua biografia tacendone i segni che rimandano all'io e al concetto di persona per come si è andato costituendo nell'attuale civiltà del controllo. Tace su ciò di cui non si può parlare⁸, non

5 Uso il termine *film* come espediente consuetudinario che permette il consumo delle opere cinematografiche: dai festival (Cannes per *Adieu au langage*, Venezia per *Heart of a Dog*) alle sale in cui vengono programmate.

6 Roland Barthes, «Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Eizenstein», ne *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di G. Bottioli, Einaudi, Torino 2011. Cfr. inoltre *Sul cinema*, trad. it. di S. Toffetti, Il Melangolo, Genova 1997.

7 Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2009, pp. 47-48.

8 «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere» (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philoso-*

turba i suoi morti piangendo, cela la sua tristezza al mondo perché il mondo non ha bisogno della sua tristezza, smarrisce il suo punto di vista nella cecità della cagnetta Lolabelle, si orienta con l'olfatto, come un cane. L'olfatto: il senso che l'uomo ha perso ergendosi al di sopra di tutto, ritto sulle sue gambe in modo che le sue mani fossero libere di fare, di modificare il mondo a sua immagine e somiglianza.

Quello che noi spettatori vediamo corrisponde alla visione stentata, sfocata, verde e blu di Lolabelle, quello che vediamo corrisponde al sentire della cagnetta, quello che vediamo è la voce di Laurie, sensuale come quando recitava i versi di *O Superman*⁹, quello che vediamo è la voce di Lolabelle che ad un nostro ordine risponderebbe: «Se non è divertente non lo faccio». Questo poema per immagini e suoni evidenzia come la morte, che costella continuamente la vita della *performer*, sia probabilmente il nesso che ci restituisce alla nostra animalità compromessa. I disegni, attraverso cui Anderson immagina di aver generato Lolabelle dal proprio grembo e che fungono da prologo al film, ci fanno accedere alla dimensione del post/umano, che probabilmente rappresenta la soglia per iniziare a concepire un mondo non pregiudicato dalle categorie di Natura e Cultura e di Umano e Animale e dai processi di naturalizzazione e di animalizzazione che ne hanno cristallizzato il divenire.

I continui cambi di prospettiva spiazzano lo spettatore che non ha più punti di riferimento per interpretare ciò che vede secondo i parametri del naturalismo occidentale con cui è abituato a decodificare la realtà. Il buddismo assume qui i caratteri che Philippe Descola attribuisce all'animismo: l'oggettivazione del mondo e la socializzazione sono deputate agli animali. Viene pertanto a cadere la contrapposizione occidentale, dogmatica e normativa, che naturalizza la relazione tra corpo sociale e corpo vivo, tra vita specializzata e nuda vita. Anderson sembra avvalersi dello *spirito* del buddismo, percepito in Occidente come una non-religione, per dare vita ad una vera e propria cosmologia in cui non è più possibile distinguersi dagli animali per pensarsi umani, semmai «siamo noi a dover riconoscere quanto poco umani siamo per aver opposto gli umani agli animali»¹⁰. È per questa ragione che la cagnetta Lolabelle si umanizza senza dover subire un processo di naturalizzazione antropomorfizzante. Esattamente

sophicus, trad. it. di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1998). La celebre frase appare sovrapposta in epigrafe alle immagini del film.

9 Laurie Anderson, *O Superman (for Massenet)*, disco singolo, uscito nel 1981 e tratto dall'album *Big Science*.

10 E. Viveiros de Castro, «I pronomi cosmologici e il prospettivismo amerindio», cit., p. 17. Mi sono permesso, tuttavia, di forzare la prospettiva cosmocentrica dei moderni studi etnologici delineata dall'autore.

come la performatività di Anderson realizza la possibilità del divenire animale senza subire un processo di animalizzazione gerarchica e discriminante.

Nei film in super 8 che rievocano l'infanzia e l'adolescenza di Laurie la morte è sempre in agguato. La morte annunciata dalla memoria di Anderson e testimoniata dalle immagini successive – fatte di scarti fotografici, abbozzi di disegno e inserti digitali più recenti – erompe nel presente come un'epidemia virale, portandosi via madre, compagno, cane, amici. La regista prova a rielaborare i propri lutti condividendo con lo spettatore la mortalità rimossa dal *solipsismo* occidentale e istituendo una relazione confidenziale con un «tu, la seconda persona, o l'altro preso come altro soggetto, il cui punto di vista è l'eco latente di quello dell'io»¹¹, accomiatandosi dal linguaggio che monopolizza le attuali dinamiche delle società del controllo capillare post 11 settembre. «Se vedi qualcosa di qualcosa». È il messaggio che appare ora in tutte le fermate di treni e metropolitane di New York.

Anderson sembra invitarci a prendere coscienza della fragilità e della mortalità che condividiamo con gli animali. Siamo prede quanto Lolabelle alle prese con l'attacco dal cielo di un falco in una delle escursioni nei boschi della California, dove la regista si accompagna alla cagnetta con l'intento di insegnarle almeno 500 parole. Siamo corpi che scompaiono in pochi secondi; soggetti alla malattia, alle bombe, alla tecnologia, alla natura, e assoggettati dal linguaggio. Del resto, *Language is a Virus*, cantava lapidariamente Laurie in un brano del 1986, citando William S. Burroughs¹². Tra il mondo sotto sorveglianza e il mondo *ottuso* dei cani si aprono così spiragli di infinita dolcezza e *sensualità*. Le immagini che mostrano Lolabelle, ormai completamente cieca, che suona l'organo, dipinge e scolpisce, non fanno parte delle convenzioni attraverso cui l'immaginario contemporaneo cerca diligentemente di ridare dignità all'animale-cosa nei modi del bizzarro, strappandolo apparentemente al regno della merce per relegarlo in quello della meraviglia; sono invece immagini che vogliono farci riflettere sull'illusoria ideologia che presiede alla separazione tra umanità e animalità.

Il frammento

I frammenti di immagini sorti dall'immaginazione di Laurie-Lolabelle – *corpus* unico smaterializzato digitalmente e fotograficamente o

¹¹ *Ibidem*, p. 31.

¹² L. Anderson, *Language is a Virus*, nell'album *Home of the Brave* (1986).

materializzato graficamente – fanno da contraltare a quelli delle telecamere di controllo che parcellizzano lo spazio della metropoli americana, dando vita a una nuova toponomastica del disciplinamento territoriale. Il senso del film prorompe proprio dallo scarto tra le immagini della *significanza* – il *terzo senso* di Barthes¹³ – che liberano l'immaginazione dello spettatore e quelle dell'*informazione* e della *comunicazione* che assecondano quel sentimento di paura e paranoia che congela l'orizzonte delle attese in un eterno e imm modificabile presente. Mentre scorrono le immagini registrate dalle telecamere di controllo, che riprendono passanti che camminano velocemente lungo i corridoi della metropolitana, appare in sovrainpressione una parafrasi delle parole di Kierkegaard: «La vita ha senso tornando indietro mentre viene letta solo in avanti». Il processo psicologico della memoria e dell'attesa è oggi violentemente condizionato dal falso movimento delle tecnologie digitali di controllo. La vita dei cittadini occidentali si consuma interamente nella virtualità del *forward*, del *reward* e del *play*, modalità che ridefiniscono non solo la gestualità come atto inoffensivo ma frustrano anche l'immaginazione di una critica del presente.

Quando nel film compare l'immagine del cane che Goya dipinse, ormai completamente sordo, sulle pareti della sua abitazione intorno al 1820, Anderson rivela questa tensione. Si spoglia di tutte le sovrastrutture della detenzione civile e si pone, come la piccola testa del cane dipinta su un enorme sfondo dorato, ai margini dell'inquadratura, assumendo lo stesso sguardo vulnerabile del cane di fronte al vuoto. Il cane dipinto da Goya e Lolabelle disegnata da Anderson rappresentano delle epifanie del senso in un mondo completamente cristallizzato e fagocitato dall'ineluttabilità del presente. Sintomo ed epitome di fine del tempo storico sono la paura e la diffidenza che hanno finito per escludere ogni prospettiva di cambiamento. Quel cielo e quelle nuvole riflesse dalle superfici specchiate degli edifici dove quotidianamente transitano migliaia di informazioni riguardanti i cittadini americani rappresentano un modo per *riavere indietro il tempo*¹⁴.

Vi hanno mai colpito con uno stivale? A me sì. Vi siete mai beccati una mattonata fra le costole? Io, di mattonate ne ho rimediate abbastanza. Ho provato di tutto, accetto la mia sorte, e se ora piango, è soltanto per il dolore fisico e per il freddo, perché il mio spirito non si è ancora spento... è tenace, lo spirito di un cane¹⁵.

¹³ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 43-55.

¹⁴ *Turning Time Around* è il brano di Lou Reed, compagno di Laurie Anderson recentemente scomparso, che accompagna i titoli di coda del film.

¹⁵ M. Bulgakov, *Cuore di cane*, cit., p. 15.