

Emilio Maggio

Il movimento animale del cinema

Ritengo che il movimento animale e quello umano siano legati continuamente nella concezione del movimento umano¹.

Il cinema consiste nella riproduzione tecnica della realtà. Se la fotografia aveva congelato il mondo inaugurando l'archivio memoriale collettivo attraverso un processo mimetico folgorante per la metà del XIX secolo, il dispositivo che ne prende il posto nel XX secolo riproduce il fantasmagorico ed eccitante movimento della fabbrica – auto, treni, turbine, motori, cinghie, catene di montaggio, ecc. –, assemblando una prodigiosa ed efficiente macchina celibe in grado di contenere e simulare tutta la tecnologia del tempo e lasciare esterrefatti quei soggetti che andranno a costituirsi come spettatori. L'imperativo categorico – Motore! – con cui il regista imponeva all'operatore il movimento della pellicola sensibile negli ingranaggi della macchina da presa costituiva il monito per la cattura del reale in tutta la sua fragranza in divenire. La troupe cinematografica sul set si accordava silenziosamente con il ronzio della cinepresa, traducendo il suo rumore nel suono delle immagini di una realtà nuova e carica di promesse da dare in pasto a un pubblico che restava letteralmente a bocca aperta davanti a quell'originalissima forma di spettacolo.

Il portare alla bocca, gesto-sinonimo dell'atto del mangiare, potrebbe risolvere la questione della nascita del cinema come il soddisfacimento di una pulsione di assimilazione dell'altro mondo da parte dell'*Homo spectator*. Il cinema, macchina libidica che alimenta e sazia la fame di sguardi, sussume il movimento del cibo portato alla bocca, sostituendolo con il movimento puro. Smaterializzando l'atto concreto dell'alimentarsi e sostituendolo con una riproduzione spettrale, seppur verosimile, il cinema produce originariamente l'effetto di soddisfare

1 Francis Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma 1991, p. 116.

una pulsione. Allude alla fame atavica del soggetto-spettatore e, contemporaneamente, lo illude con una copia sbiadita ma fedele della realtà. Riempie l'*horror vacui* della società moderna con il movimento del pieno apparente. Attraverso la riproduzione meccanica della realtà in movimento l'umano riproduce se stesso come categoria naturale.

Le prime avvisaglie di questa moderna volontà di riprodurre immagini in movimento sono da ricercare negli esperimenti cronofotografici di alcuni fotografi scientifici come Mach, Marey e, soprattutto, Muybridge. Queste pratiche laboratoriali, in cui si sperimentava l'efficacia dei nuovi dispositivi riprovisivi testandoli su soggetti animali al lavoro (in altre parole in movimento), «illustrano il desiderio di superare il dato sensibile della realtà per dirigersi verso tutto ciò che riguarda l'altro da sé: il vasto mondo che sta oltre il percettibile»². L'emozione spettatoriale suscitata dalle immagini in movimento (*e/motion*) necessita di corpi addomesticabili, di corpi docili catturabili dall'obbiettivo della macchina da presa, corpi appartenenti a quella realtà fenomenica in grado di solleticare gli appetiti razzisti e colonialisti dell'Occidente imperialista ed espansionista del primo Novecento per poi trasfigurarli in pura fantasmagoria trascendentale. La cattura fotodinamica del movimento animale è stata il fondamento della trasformazione dell'animale umano cosciente in animale umano incosciente, ossia deprivato delle facoltà critiche e trasformato in spettatore depravato. Come aveva capito Morin, il cinema funziona come laboratorio vivisezionante del movimento³. Concetto ampliato e sviluppato da Simoncini in *Governare lo sguardo*, in cui il cinema viene analizzato come macchina che crea consenso «utilizzando il vivente docile e addomesticato»⁴ e come dispositivo che assoggetta l'uomo spettatore (o immaginario, secondo la definizione di Morin) alle dinamiche dell'ideologia capitalista che riproduce le logiche della valorizzazione della merce e della disegualianza sociale.

Nel momento in cui il cinema era ancora un ibrido tra dispositivo scientifico e bizzarria intrattenitrice, gli animali produttivi, fino ad allora fatti nascere e allevati per la loro forza-lavoro e successivamente

trasformati in beni di consumo, materia prima e carne, diventano animali riproduttivi di realtà. Sull'addestramento, l'addomesticamento e la tecnica laboratoriale dello studio-set si costituisce quella particolare istanza espressiva che rende possibile il sogno prometeico di riprodurre visivamente il mondo e di mostrarlo integralmente. Per questo motivo, la "natura" assurde al ruolo di oggetto elettivo di gran parte del cosiddetto proto-cinema. Così se il sole sembra essere il maggior responsabile dell'invenzione del fenachitoscopio⁵, testato dal fisico belga Joseph Plateau nel 1829, cinquant'anni dopo, all'ippodromo di Sacramento, Muybridge breveterà quel rito apotropico che prende il nome di cronofotografia: le fotografie di alcuni cavalli al galoppo messe in successione cronologica avrebbero garantito l'effetto del movimento sulla retina dello spettatore. Il prodigio del movimento fenomenico conferiva ai soggetti ripresi un'aura erotizzante. I circa 20.000 scatti fotografici che ritraevano animali erano lo specchio (de)formante del corpo nudo dell'animale umano al lavoro. Le foto di *Animal Locomotion*, progetto finanziato dall'Università della Pennsylvania e pubblicato nel 1887, inscenano uomini e donne nudi mentre fanno il bagno, corrono, saltano, salgono e scendono scale, ecc. Questa esibizione del corpo nudo si iscrive in quella performatività animale che sollecitava la componente voyeuristica dello spettatore e che regalò a Muybridge fama imperitura. Ancora: nel 1882 il fisiologo francese Etienne-Jules Marey, studiando il galoppo dei cavalli e il volo degli uccelli, collauda il suo fucile fotografico grazie al quale immortalava animali in movimento. La trasfigurazione dell'animale cacciato e colpito dallo sparo in animale fotografato è resa in tutta la sua evidenza proprio dal significato del verbo inglese "to shoot", che significa appunto sia "sparare" che "fotografare" o "filmare".

A questo proposito è utile ricordare la critica che Bergson muove al cinema come dispositivo di replicazione del movimento e di come

2 Maurizio Giuffrè, «Velocità-azione ai sali d'argento», in «Alias», n. 41, 18 ottobre 2015, p. 8.

3 Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. di G. Esposito, Feltrinelli, Milano 1982: «L'occhio obiettivo [...], libero da ogni fantasma, quest'occhio da laboratorio aveva potuto essere finalmente messo a punto per il solo fatto che esso rispondeva a un bisogno da laboratorio: la scomposizione del movimento» (p. 25).

4 Alessandro Simoncini, *Governare lo sguardo. Potere, Arte, Cinema, tra primo Novecento e ultimo Capitalismo*, Aracne, Roma 2013, p. 94.

5 Il fenachitoscopio è uno strumento ottico che consente di visualizzare immagini, precedentemente incise o disegnate secondo la successione delle varie fasi di un'azione, che si animano su un disco di cartone rotante. Guardando attraverso apposite fessure immagini riflesse in uno specchio lo spettatore esperisce la sensazione del movimento. L'efficacia visiva di questo rudimentale dispositivo era basata sul fenomeno ottico della persistenza retinica di una data immagine che viene successivamente elaborata dal cervello rimanendo impressa nella memoria per alcuni secondi. Fermare l'immagine del sole, come accadeva per l'occhio umano quando impressionato dalla sua luce, rappresentava la possibilità di materializzare un'immagine senza l'intervento diretto dell'artista. Il fatto poi che l'inventore del fenachitoscopio fosse completamente cieco ha dato adito a una serie di congetture più o meno fantasiose, tra le quali la più nota è quella che sostiene che la sua menomazione fosse la diretta conseguenza della sua continua e prolungata esposizione alla luce del sole.

tale duplicazione sia in effetti la riproduzione di un'illusione o, come direbbe Deleuze, un falso movimento. Per Bergson, il movimento consiste in un'appercezione insita nella fisiologia dell'occhio umano. Quello che il filosofo francese mette in dubbio in *Pensiero e movimento*⁶ è proprio l'approccio matematico della scienza alla problematicità sollevata dal tempo reale in un momento storico in cui la riproducibilità tecnica della realtà stava egemonizzando gli ambiti della rappresentazione e dell'espressione umane. E, con questo, l'imbarazzo della filosofia analitica che riteneva che la soluzione a quanto detto fosse resa possibile dall'adozione di metodi e interpretazioni conformi alle consuetudini del linguaggio, sedimentando il senso comune del tempo percepito come momenti, istantanee, piuttosto che come flusso e durata:

Ci apparve allora che una delle sue funzioni [la struttura dell'intelletto umano] era precisamente quella di dissimulare la durata, sia nel movimento, sia nel mutamento⁷.

L'intelligenza insomma è un dispositivo frenante e inibitorio – «retrogrado» lo definisce Bergson – del movimento in quanto divenire, trasformazione e sviluppo della verità. Una verità che ha a che fare con la libertà del vivente e non con il suo congelamento in una serie di posizioni. L'intelligenza umana, secondo Bergson, e il modo in cui il tempo in transizione viene percepito, è in altre parole un pensiero che blocca l'impensabile mobilità.

Le riflessioni di Bergson sul movimento retrogrado del vero non sarebbero state possibili senza l'istituirsi del cinema come la più grande macchina di reificazione del reale mai concepita. Un dispositivo altamente spettacolare in grado di scomporre «la durata del movimento [...] in momenti corrispondenti a ciascuna posizione»⁸. I numerosi congegni riprovisivi proto-cinematografici sono stati concepiti e realizzati avendo come fine e presupposto quello di arrestare il movimento libero dei corpi vivi, ottenendo in tal modo un «surrogato pratico del tempo e del movimento in grado di piegarsi alle esigenze del linguaggio, nell'attesa di prestarsi a quelle del calcolo»⁹. La questione che

6 Henri Bergson, *Pensiero e movimento*, trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000.

7 *Ibidem*, p. 7.

8 *Ibidem*, p. 8.

9 *Ibidem*.

il cinema pone fin dalle sue origini è allora, per seguire Derrida, «il calcolo del soggetto»¹⁰, ossia la cattura fotodinamica del soggetto animale/animato, la sua introiezione metonimica e la sua trasformazione in cibo per gli occhi e per la mente: filmare “chi”, filmare “cosa”.

Per tradurre il concetto di carnofallogocentrismo con l'immaginario persuasivo prodotto dal cinema come schema su cui si sviluppa il potere virile-carnivoro dello Stato a cui fa riferimento Derrida, il “chi” corrisponderebbe all'autorità e all'autorialità del soggetto filmante (*homo, vir*)¹¹ e il “cosa” sarebbe costituito da quel “resto escluso” dai processi di soggettivazione in cui virilità e carnivorismo fungono da qualità significative e, proprio per questo, produttive di realtà normativa. Se l'animale – e i soggetti sottoposti a processi di animalizzazione-gerarchizzazione – rappresenta il focus su cui far convergere gli sguardi disciplinanti di tutte le bioetiche e le biopolitiche che determinano e proteggono il vivente, allora sarebbe il caso che il *faut bien filmer* corrispondesse non alla cattura appropriante dell'inquadratura quanto piuttosto all'apprendimento di un lasciarsi catturare dallo sguardo non inquadrato dell'altro – corrispondente alla legge dell'ospitalità infinita di cui parla appunto Derrida¹².

Oltrepassare i confini del determinismo etico, che stabilisce “chi” e “cosa” liberare, garantendo così un'esistenza dignitosa a ciò che è prossimo (il tuo prossimo, il nostro prossimo), allargherebbe la sfera della responsabilità dall'umano all'infraumano. Tale eccesso di responsabilità decostruisce le categorie universali del diritto¹³ e quelle, altrettanto funzionali al calcolo del soggetto, della rappresentazione mimetica della realtà, in cui il mondo finisce per essere un personaggio etero-diretto che poi può essere consumato come riproduzione («meccanismo infernale» con le parole di Bruno¹⁴) del già detto e del già visto.

Se per Derrida il soggetto è una pausa¹⁵, per Bergson ciò che è reale

10 Jacques Derrida, *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto*, trad. it. di S. Maruzzella e F. Viri, Mimesis, Milano 2011.

11 *Ibidem*, pp. 39-40. Anche se il detentore dei mezzi di ri/produzione (cinematografica) fosse una donna, nel momento in cui la condizione femminile è ancora una variabile dipendente della gerarchia patriarcale, il centro determinante rimarrebbe proprietà della figura virile. In questo caso, l'emancipazione della donna si dà solo dopo la sottomissione alle logiche del potere del maschio adulto, del padre, del marito o del fratello.

12 *Ibidem*, p. 42.

13 *Ibidem*, p. 46.

14 Edoardo Bruno, *Dentro la stanza*, Bulzoni Editore, Roma 1990, p. 14.

15 J. Derrida, *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto*, cit.: «Il soggetto è una pausa, una stasi

non sono gli stati della durata che compongono il pensiero del tempo, bensì il flusso che produce mutamento:

Il film potrebbe svolgersi dieci, cento, mille volte più veloce senza che niente di ciò che svolge venga modificato; se andasse infinitamente veloce, se lo svolgimento (questa volta fuori dall'apparecchio) divenisse istantaneo, si vedrebbero sempre le stesse immagini¹⁶.

La nostra percezione del tempo cinematografico è un atto di rielaborazione intellettuale che riproduce non solo la sensazione del movimento ma il pensiero del movimento. Essa traduce il limite del pensiero «condannato a frammentare il film immagine per immagine al posto di coglierlo globalmente»¹⁷. Intervenire sul tempo reale attraverso un atto raziocinante significa arrendersi incondizionatamente alla plausibilità conformista del linguaggio e a quella simbolica della scienza, plausibilità che non contemplan l'imprevedibilità del mondo.

Come possiamo sfuggire, allora, alla suggestione del falso movimento logico-sequenziale e affermativo della realtà data che il dispositivo cinematografico produce? Probabilmente, solo valorizzando la nostra debolezza di spettatori: solo la consapevolezza di non poter fermare la durata delle immagini che ci scorrono davanti agli occhi, il riconoscimento della nostra impotenza di fronte alla *grandeur* del CINEMA, può innescare quella misteriosità descritta da Bergson che ci potrebbe far entrare tra le pieghe del senso, ricordandoci che quello che rimane della nostra visione è proprio il ricordo di quello che abbiamo visto/guardato¹⁸.

Tornando al proto-cinema¹⁹ si può senz'altro sottolineare come l'ossessione di riprodurre il movimento e la sensazione del movimento siano delle costanti dell'epoca moderna. Prima che i fratelli Lumière

e Méliès rendessero pubbliche, e a pagamento, le loro fantasmagorie fantastiche-realistiche intorno ai primi dell'Ottocento, le forme di intrattenimento popolare concentravano i loro sforzi seduttivi proprio sull'illusione del movimento: il diorama, le lanterne magiche²⁰, il "teatro ottico" di Emile Reynaud, l'anortoscopia²¹, ecc. erano destinati ad un pubblico interclassista e disponibile alla sospensione dell'incredulità. In questi spettacoli, però, prevale l'immagine/luce²² o, meglio, lo spettacolo della luce come sublime dinamico²³, spettacolo erede della tradizione goethiana e ripreso dal cinema espressionista tedesco, in cui il movimento è appunto il prodotto della forza della luce. Questa dimensione della rappresentazione totale dell'arte allude al Dio che si manifesta come squarciatore delle tenebre dell'informe mondo preumano o, per citare ancora Bergson, alla luce-Dio, per natura invisibile, che ha bisogno di uno schermo nero per potersi materializzare²⁴. Il proto-cinema e tutto ciò che rientra nelle fantasmagorie pre-cinematografiche con i loro giochi di luce non sono né immagini del movimento (date dalla mobilità di un oggetto/soggetto nello spazio, da un corpo mobile) né tanto meno immagini-movimento. Queste ultime, infatti, appartengono a quella dimensione che il cinema assumerà solo dopo che avrà consolidato e scelto (tra le possibili opzioni del mezzo) la macchina da presa in movimento e il montaggio. Il movimento della macchina su corpi/oggetti in movimento e il movimento indiretto risultante dall'accostamento delle immagini producono il movimento puro, il movimento estratto dal mobile o veicolo, attraverso «un atto dello spirito che [Bergson] chiama intuizione»²⁵.

Il cinema, secondo Deleuze, il cinema che ridimensiona le sue pratiche spettacolari inibitorie (un cinema ormai adulto e svincolato dalla presunzione di affermare il vero e l'autentico), diventa allora quella macchina del desiderio che realizza il movimento esausto²⁶, il movimento che esaurisce ogni possibilità del fare artistico – ancora preso

[stance], l'arresto stabilizzatore, la tesi o piuttosto l'ipotesi di cui si avrà sempre bisogno» (p. 46).

16 H. Bergson, *Pensiero e movimento*, cit., p. 10.

17 *Ibidem*.

18 Cfr. E. Bruno, *Dentro la stanza*, cit., p. 19. Il fatto che l'evoluzione tecnologica dell'audiovisivo permetta di fermare le immagini in movimento, di analizzarle *frame by frame*, ha spinto gli specialisti della visione autoptica, il cui etimo significa "fondato sulla testimonianza oculare", a illudersi di poter stilare una diagnosi obiettiva del guardato, senza rendersi conto che l'analisi testuale enfaticizzata dall'approccio semiologico omette l'atto interpretativo come inesauribile e non tiene conto che la percezione del film da parte dello spettatore, in quanto diretta esperienza personale, è sempre una critica della memoria.

19 A questo proposito, cfr. Donata Presenti Compagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, Utet, Torino 2007.

20 La lanterna magica fu inventata da Athanasius Kircher e utilizzata a partire dai primi anni del XVII sec.

21 Strumento ottico inventato da Joseph Plateau che permetteva la visione di immagini anamorfiche distorte.

22 Cfr. Gilles Deleuze, *Cinema*, trad. it. di M. Bertolini, Mimesis, Milano 2007.

23 *Ibidem*, pp. 34-44.

24 H. Bergson, *Materia e memoria*, trad. it. di A. Pessina, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 74-85.

25 G. Deleuze, *Cinema*, cit., p. 17.

26 Cfr. *Id.*, *L'esausto*, trad. it. di G. Bompiani, nottetempo, Roma 2015.

nella dualità del tempo estensivo e del tempo intensivo, della durata delle storie e della luce abbagliante della forma –, il movimento della liberazione dalle pause, dalle stasi che bloccano l'immagine della fine. La fine, il silenzio, l'esaurirsi del progetto dell'arte sono sintomatici di un nuovo processo creativo. Già con il cinema muto – quando il cinema inizia a prendere coscienza dei propri mezzi – la dinamica della ripetizione e della differenza²⁷ acquista piena rilevanza nell'investimento completamente espressivo del gesto eloquente. La ripetizione di gesti e posture – inequivocabilmente teatrali – rinnovano e rendono nuovamente possibile ciò che è già stato o è già passato, come è stato espresso da Bergson e ribadito da Agamben²⁸. Se dunque la ripetizione genera differenza, il cinema – che necessita di un meccanismo di replicazione della realtà per rinnovare e riattivare la memoria dello spettatore – può liberarsi/ci dalle catene dell'identico e del verosimile che lo (ci) imprigionano solo scendendo a patti con l'inesauribilità del dispositivo stesso, innescando quella singolare forma di esperienza intuitiva che ci rende partecipi del puro atto creativo, complici di quel movimento rigenerativo che si oppone al movimento logico astratto della produzione e dell'accumulazione propri del capitalismo:

Nella ripetizione v'è dunque a un tempo tutto il gioco mistico della perdizione e della salvezza, [...] tutto il gioco positivo della malattia e della salute²⁹.

Non a caso, Deleuze immaginava la cinecrazia³⁰, portandone come esempio il volo di un rapace. I volteggi circolari e concentrici dell'«uccello da preda», nella vertigine del cielo, rappresentano l'immensità del

tempo e i suoi battiti d'ala scandiscono la durata a intervalli regolari. Solo l'animale libero è in grado di planare sui diversi piani temporali, oscurando con la sua vita declinata al presente l'immensità lucente del passato e del futuro di cui l'umanità è schiava.

27 Cfr. *Id.*, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997. Per Deleuze, i concetti di differenza e ripetizione non si escludono ma si compenetrano vicendevolmente. Liberare la differenza dai suoi modelli negativi, strapparla alle referenzialità, significa consegnarla alla propria autonomia, dando così vita a un processo creativo in cui la ripetizione dissolve ogni generalizzazione e universalizzazione acquisite e ogni forma di equivalenza e somiglianza. Ripetizione, quindi, come processo imprevedibile e indefinito della materia creatrice che rinnova se stessa.

28 Cfr. H. Bergson, *Pensiero e movimento*, cit.: «La causa profonda dell'organizzazione [della materia], che non rientra evidentemente né nello schema del puro meccanismo, né in quello della finalità propriamente detta, che non è né unità pura, né molteplicità distinta, caratterizzata infine dal nostro intelletto sempre per mezzo di semplici negazioni, non l'atterremo forse afferrando di nuovo, attraverso la coscienza, lo slancio della vita che è in noi?» (p. 25); e Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

29 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 13.

30 *Id.*, *Cinema*, cit., p. 26: «Vale a dire l'immagine del tempo estrapolata dalle immagini-movimento».