

Emilio Maggio

**Che cosa c'entra il cinema con l'antispecismo?**<sup>1</sup>

Esiste una relazione tra critica antispecista, riflessione teorica sul dispositivo cinematografico e etica della comunicazione? E, soprattutto, si può sviluppare una corrispondenza, un gioco di specchi chiasmatico tra un'impresa concettuale che si propone di denunciare lo sfruttamento animale, smontando e sovvertendo le regole che gerarchizzano il vivente marginalizzato, e la macchina-cinema come luogo laboratoriale di produzione di soggettività? Insomma, se il cinema è stato il più efficace dispositivo novecentesco di cattura e di governo dello sguardo, capace di sussumere rapporti sociali e di potere, l'antispecismo dovrebbe avere l'obbligo di mettere in discussione tutte le pratiche di naturalizzazione delle differenze che costituiscono la struttura stessa delle macchine spettacolari.

Il cinema è ancora in grado di dettare, e oggi in modo sempre più pervasivo sulle varie piattaforme digitali, un'idea di mondo da conquistare e governare affidandosi all'incessante lavoro macchinico di produzione delle immagini che un filosofo della contemporaneità come Peter Sloterdijk chiamerebbe antropotecnico<sup>2</sup>. Questa protesi tecnica dell'occhio umano ha infatti un bisogno costante di riprodurre immagini del disastro, del contagio e della catastrofe, in cui la moltitudine degli inumani funziona come limite *naturale* da oltrepassare, come massa ibrida da cui emanciparsi, come *resistenza* da domare. L'inumanità e l'animalità diventano così il pretesto attraverso cui l'uomo esercita appieno il suo agire addomesticante. Diventa chiaro allora che *la magnifica ossessione* della macchina-cinema è proprio la costruzione dell'uomo e della sua controparte *naturale e selvaggia*, ossia l'animale. Questa costruzione artificiale (antropotecnica) di mondi, in cui si negozia la vulnerabilità del corpo con l'efficienza della tecnica, costituisce una delle più efficaci pratiche di governamentalità capitalista

1 Il presente saggio intende in qualche modo rispondere a questo interrogativo che, in maniera ossessiva e puntuale, scandisce il mio tentativo di trovare il nesso tra ricerca teorica, passione, etica e sfruttamento animale. L'idea è quella di trasformare il dubbio sottaciuto in questione.

2 Al proposito, cfr. anche l'interessantissimo saggio di Enrico Monacelli, «Verso un inumanesimo antropotecnico», in «Liberazioni», n. 28, primavera 2017, pp. 23-37.

sulla vita delle moltitudini escluse dalla società e incluse nelle forme dello spettacolo come *rapporto sociale mediato dalle immagini*.

**La cineanimalità**

Con *cineanimalità* intendo sottolineare che la produzione e la riproduzione di immagini-cinema rispondono a un estenuante processo di negoziazione tra l'animalità umana – rimossa, compromessa, perduta e continuamente evocata – e la razionalità tecnocratica funzionale al progetto teleologico dell'umanità. In fondo il destino dell'uomo coincide con quello delle immagini<sup>3</sup>. Per citare Mark Rowlands, «gli uomini sono quegli animali che credono alle storie che raccontano su se stessi. In altri termini, gli esseri umani sono animali creduloni»<sup>4</sup>. Per analogia il cinema consisterebbe in un aggiornamento tecnologico riprovisivo che riguarda il raccontare con l'ausilio di immagini-movimento. Tommaso Ariemma definisce, infatti, la *cineanimalità* come «l'animalità risultante dall'ingresso del medium cinematografico nella trasmissione delle storie»<sup>5</sup>. Tuttavia, sia Rowlands che Ariemma, pur comprendendo che l'unicità dell'uomo sia qualcosa di più complesso che una semplicistica descrizione di abilità – linguaggio, capacità di discernere il bene dal male, produzione di socialità e di cultura per difendersi dalle forze di una natura selvaggia, razionalità, amore, ecc. –, perseverano nella ricerca del *quid* che preserverebbe la specie umana dalla sua probabile estinzione e/o dalla confusione con l'eterogeneità del mondo in cui si trova ad *agire*. Da questa prospettiva, la *cineanimalità* consisterebbe in una semplice garanzia di sopravvivenza *mediatica*.

L'aspetto interessante di questa storia riguarda l'animalità dell'uomo come oggetto storico del contendere rappresentativo. Sloterdijk *classifica* le istanze espressive e comunicative in base alla loro capacità inibente o disinibente. Per il filosofo tedesco, il cinema, al pari degli altri concorrenti dispositivi spettacolari, è da considerarsi un media disinibente, partecipando con le

attuali tendenze dell'imbarbarimento dell'uomo [a quel] dispiegamento di

3 Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. it. di D. Chiricò, Pellegrini Editore, Cosenza 2007.

4 Mark Rowlands, *Il lupo e il filosofo*, trad. it. di N. Lamberti, Mondadori, Milano 2009, p. 4.

5 Tommaso Ariemma, «Cineanimalità», in «Fata Morgana», n.14, Pellegrini Editore, Cosenza 2011, p. 58.

potenza sempre maggiore [che consiste] sia nella rozzezza immediata, bellica e imperiale, sia nell'abbruttimento quotidiano dell'uomo grazie ai media che intrattengono e disinibiscono<sup>6</sup>.

Il concetto di *addomesticazione mediale* di Sloterdijk è però più complesso. Esso riguarda la produzione e l'uso di protesi antropotecniche attraverso cui l'umano crea se stesso e la sua controparte animale. Il positivo e il negativo, che al cinema assumono i tratti traslucidi e riflessi della pellicola cinematografica. Le *penne* addomesticanti della letteratura e le *pellicole* disinibenti del cinema sono le istanze del disciplinamento della *resistenza* inumana.

Se concentriamo la nostra attenzione sulla cassetta degli attrezzi cinematografici, sui mezzi di riproduzione della realtà, possiamo notare come le inquadrature, ad esempio, corrispondano a un progetto di divisione gerarchica del mondo. I piani che realizzano l'atto del filmare corrispondono cioè a una prospettiva antropotecnica in cui l'ambiente diventa una risorsa su cui esercitare un rigoroso controllo visivo. Il regime dello sguardo è il risultato di una costruzione dell'immagine che prevede l'uomo come unico e privilegiato referente. Le inquadrature che scandiscono la visione cinematografica sono declinate in piani in cui il volto assurge a pietra di paragone dell'intero universo. Ovviamente, per citare Deleuze e Guattari, quel volto bianco, occidentale, maschio e proprietario diventa il metro attraverso cui misurare il resto del vivente, l'unità di misura con cui prendere le (giuste) distanze dal mondo<sup>7</sup>.

Se la *cineanimalità* è la dimensione in cui l'umano usa le immagini per dare vita al racconto dell'animalità, il *cineanimale* è l'archetipo dell'animale cinematografico. L'animale cinematografico non esiste in natura e non corrisponde a nessuna specie vivente anche quando assume le sembianze di un vero animale. Il *cineanimale* è il modello dell'animale liberato sia dal destino *naturale*, a cui sembra essere *macchinicamente* condannato, sia dalle gabbie delle tassonomie scientifiche. Il *cineanimale* è la *parodia* dell'animale. Esso costituisce l'ibrido che si sottrae alla normatività del governo sul vivente. Il *cineanimale* può così assumere la morfologia

6 P. Sloterdijk, *Regole per il parco umano*, in *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it. di A. Calligaris e S. Crosara, Bompiani, Milano 2004, p. 244.

7 Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, trad. it. di G. Passerone, Catelvecchi, Roma 2014. Per essere precisi Deleuze e Guattari usano il termine "viso" e non quello di "volto". A questo proposito, rimando ancora a E. Monacelli, «Verso un inumanesimo antropotecnico», cit., pp. 26-27, che puntualizza come Sloterdijk, entrando in polemica con i due filosofi francesi, definisca *volto* e non *viso* (il *vettore dei rapporti di potere*).

gigantesca della grande scimmia come quella paradossale del mostro. Esso è King Kong ed Elephant man. Ma è anche l'asino Balthazar intorno a cui si costituisce la mostruosità amorale della società degli umani. Insomma, il cineanimale rappresenta la paradossalità attraverso cui l'animale non umano sovverte le regole civili che istituiscono le modalità relazionali tra uomo e animale.

## L'umanità

Per Rancière, l'inumano è tutto ciò che è irrepresentabile<sup>8</sup>. Ovviamente, il filosofo francese concentra la sua analisi sul male assoluto, l'indicibile, l'oscuro mistero dell'umanità. Egli cita due esempi letterari che hanno tentato di rendere manifesto l'orrore dei campi di sterminio: *La specie umana* di Robert Antelme e *Lo straniero* di Albert Camus. Le due opere non sono delle *testimonianze* né tanto meno celano intenti di denuncia. Semmai sono prove di *resistenza*. Resistono adottando il, e adattandosi al, linguaggio delle convenzioni della specie umana pur in un contesto d'eccezione come quello del campo di concentramento. I due scrittori affermano di appartenere alla stessa specie che è stata capace di trasformare milioni di esistenze in nuda vita segregata. Quello che Rancière vuole sostenere è che non esiste un linguaggio specifico per rappresentare l'*irrepresentabile*. Ed è proprio questa impossibilità di *dire* a farci immaginare l'*irrepresentabile*. Se spostiamo l'attenzione sulla riproducibilità tecnica della realtà propria del cinema ed escludiamo i film *in costume* che, per un certo periodo e in forme convenzionali, hanno *ricostruito* la Shoah e il dramma della soluzione finale, potremmo comprendere come gli unici film interessanti siano proprio quelli che hanno interrogato l'orrore. Non si tratta tanto di analizzarne le forme e i contenuti quanto di confrontare «la parola proferita qui e ora su ciò che fu con la realtà materialmente presente e assente in questo luogo»<sup>9</sup>. Rancière usa l'esempio paradigmatico del film *Shoah*<sup>10</sup> di Claude Lanzmann, in cui la struttura dell'inchiesta cinematografica oltrepassa la questione della rappresentazione *in termini di carnefici e vittime* e la sublima interrogandosi sul «processo di una doppia soppressione: la soppres-

8 Cfr. J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit., pp. 155-189.

9 *Ibidem*, p. 177.

10 Claude Lanzmann, *Shoah*, Francia 1985.

sione degli Ebrei e la soppressione delle tracce della loro soppressione»<sup>11</sup>. Questo per Rancière è perfettamente rappresentabile. Altri film che hanno fatto dell'interpellazione la modalità per rappresentare l'irrepresentabile sono *Notte e nebbia* di Alain Resnais<sup>12</sup>, che usa materiali di repertorio e si limita a filmare il trascorrere del tempo sulle strutture della detenzione come congelamento della memoria storica, e *Il figlio di Saul*<sup>13</sup> di Lazlo Nemes, il cui protagonista è un giovane cadavere, il figlio di un ebreo recluso in un campo di sterminio.

L'irrepresentabile assoluto, lo sterminio calcolato degli ebrei, rappresentati e percepiti come inumani, ci porta direttamente a fare alcune considerazioni sull'*olocausto* degli animali. Contrariamente alla scarsità di immagini tecniche a *prova* dell'autenticità del *pogrom*, l'eccidio degli animali da reddito è testimoniato da una sovrabbondanza di foto e filmati in cui l'esplicitazione della violenza gioca un ruolo preponderante. La differenza iconologica tra i due campi della testimonianza cine-fotografica, quella del *pogrom* e quella della *mattanza*, è il risultato non solo dell'esistenza di un archivio di immagini storiche *embedded*, per cui gli agenti della memoria collettiva erano gli stessi detentori della tecnologia riproduttiva<sup>14</sup>, ma soprattutto del fatto che diversa è la considerazione morale dei soggetti inquadrati.

Quanto detto assume un significato che va oltre i postulati dell'etica umanista. Se infatti l'immagine documentaristica della *reportistica* tradizionale tradisce l'intento di alludere a un *referente* che deve rimanere

11 J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit., p. 176.

12 Alain Resnais, *Nuit et bruillard*, Francia 1955.

13 Lazlo Nemes, *Saul fia*, Ungheria 2015.

14 È ancora il film di Nemes a chiarirlo quando Saul, il *Sonderkommando* che è incaricato di accompagnare i prigionieri alla morte nelle camere dove saranno *gasati*, viene investito del compito di nascondere la macchina fotografica con cui alcuni detenuti cercano di testimoniare la drammatica realtà del campo, producendo *prove autentiche* dello sterminio. Cfr. anche Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, trad. it. di F. Grillenzoni, Laterza, Roma 2011, sulla fotografia scattata nel 1943 nel ghetto di Varsavia da un addetto delle truppe occupanti assurta a prototipo iconico dell'invasione nazista; e Georges Didi-Huberman, *Scorze*, trad. it. di A. Trocchi, nottetempo, Roma 2014, in cui il filosofo francese si sofferma sulle uniche quattro fotografie sopravvissute fino a oggi, scattate da ebrei in un campo di sterminio. *Il figlio di Saul* sembra trarre ispirazione proprio da queste foto: tre di queste, esposte tuttora nel museo di Birkenau, mostrano i corpi bruciati delle vittime e il *Sonderkommando* – il detenuto che collaborava alla deportazione e all'uccisione dei prigionieri nei campi di sterminio – avvolto nel fumo prodotto dai cadaveri; la quarta manca in quanto l'*autore* non è riuscito a inquadrare nulla, presumibilmente perché costretto a fuggire o a nascondersi: «Per noi che accettiamo di guardarla, questa fotografia “fallita”, “astratta” o “disorientata” testimonia qualcosa di essenziale: testimonia il pericolo, il vitale pericolo di vedere quello che accadeva a Birkenau [...]. Per chi ha organizzato “il luogo della memoria”, questa fotografia è inutile perché è priva del referente a cui mira: non si vede nessuno nell'immagine. Ma è necessaria una realtà chiaramente visibile – o leggibile – perché la testimonianza abbia luogo?» (*ibidem*, p. 49).

quanto più nascosto possibile agli occhi del pubblico – l'impianto moralistico vigente produce un regime della visione in cui viene deliberatamente bandita l'immagine esplicita della violenza su esseri umani –, l'inchiesta cine-fotografica che ha come scopo la denuncia dello sfruttamento animale sembra contraddire il *claim* animalista di *referente assente* con cui Carol Adams segnala la contraffazione dell'animale riprodotta dalla medialità ufficiale. Il reportage animalista si distingue proprio per la proliferazione esasperata di immagini del dolore. Qui il referente animale è presente in maniera ossessiva. Questo significa che il piano del simbolico viene completamente azzerato a favore della oggettiva e drammaticamente reale verità *scientifica* del mattatoio e del laboratorio. Siccome gli attivisti temono di non essere creduti, ricorrono alla esplicitazione visiva come prova della violenza capillare inflitta agli animali. Nonostante la proliferazione delle immagini dello sfruttamento animale continui a scandire la programmazione di qualunque piattaforma comunicativa, sia essa digitale o analogica – le immagini che documentano lo sfruttamento animale fanno ormai parte sia del menù messo a disposizione dalla rete sia di quello dei palinsesti informativi della televisione generalista – la mattanza degli animali continua inesorabilmente, tanto che si può parlare di un nuovo tipo di *confidenza* che il pubblico intrattiene con l'*inguardabile*, con l'*osceno*.

Non si vuole qui contestare il *reportage* animalista o misurarne l'efficacia in termini di *audience*, quanto piuttosto penetrare l'atto del guardare e del percepire le immagini della violenza sugli animali, dissimulandone il regime di assoggettamento dello sguardo prodotto dalla violenza delle immagini. Sabotare il meccanismo della riproducibilità tecnica della realtà significa bloccare la produzione di immaginario disciplinato attraverso cui il capitale rinnova la sua capacità di produrre profitto dai rapporti sociali. Si rende così evidente che lo sfruttamento degli animali precorre in qualche modo l'attuale sfruttamento biopolitico attraverso cui il neoliberismo *riproduce* la vita stessa. Se fino a qualche tempo fa la questione era l'appropriazione dei mezzi di produzione dei beni, oggi la questione riguarda la riproduzione delle relazioni sociali e affettive. Pertanto il cinema e il neo-cinema come dispositivi spettacolari non sono mere sovrastrutture di dinamiche culturali ma costituiscono la struttura stessa del disciplinamento di un mondo diviso in *animalità* e *umanità*, maschile e femminile, eterosessualità e omosessualità, finzione e realtà, falso e autentico, oggettivo e soggettivo.

## Ma allora esiste un cinema antispecista?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo chiederci se sia sufficiente produrre immagini che traducono e trasmettono la realtà in modo rappresentativo. Il cinema che fin qui si è autoproclamato antispecista è intrappolato e confinato nel recinto del giornalismo e/o della propaganda. Anche il pur interessante e per certi versi epocale *Earthlings*<sup>15</sup> riproduce tutti i vizi e le convenzioni del documentario a tesi, che si serve di immagini shock insieme a immagini edificanti – in cui è chiarissima la contrapposizione di una cultura matrigna e di una natura benevola e incontaminata – montate in modo analogico. Il film è un *manifesto* programmatico di tesi e antitesi che sottendono una critica, universalistica e quindi superficiale, della civiltà umana. In tal modo non si offre allo spettatore alcuna possibilità di sopravvivere immaginando possibilità inedite che potrebbero costituire l'unico cinema necessario e autenticamente politico come *altra realtà*. Anche *Earthlings* rimane quindi ostaggio di un'estetica dell'arte in cui il messaggio costringe lo spettatore ad arrendersi all'inesorabilità del Reale, tragica quanto affascinante modalità dello Spettacolo.

Se esiste, un cinema antispecista è allora nelle forme della sperimentazione, della sovversione linguistica e del sabotaggio delle convenzioni narrative logico-sequenziali e cronologiche del cine-spettacolo. Susan Sontag, in occasione del centenario della nascita del cinema, scrisse:

[d'ora in poi] i film dovranno essere eccezioni [...]. Dovranno essere eroiche violazioni delle norme e delle pratiche che oggi governano la cinematografia in tutto il mondo capitalista o che al capitalismo aspira – il che significa ovunque<sup>16</sup>.

Tale argomento meriterebbe un più articolato approfondimento. Per ragioni di spazio mi limito a fornire due soli esempi. Il primo riguarda la *sensibilità* antispecista del cineasta brasiliano Julio Bressane che con il suo concetto di *dislimite*<sup>17</sup> ha tradotto il mistero e la ricchezza della vita in immagini-mondo sconosciute, o dimenticate, rappresentando tutto il rimosso dell'umanità. Il *dislimite* implica, infatti, l'attraversamento di campi e ambiti espressivi confinanti e l'implosione delle dicotomie che strutturano i dispositivi produttivi di senso, compresa quella altamente normativa di

Animalità/Umanità. Il secondo si riferisce al recente *Gola, Cuore, Ventre*<sup>18</sup> della regista francese Maud Alpi che disarticola la prassi didascalica ed edificante del documentario propagandistico servendosi dell'ambiguità delle lingua poetica. La sua *denuncia* della sofferenza sistematica degli animali nel circuito della produzione della carne riesce a mettere in relazione il pensiero critico con i *limiti* della *visione* personale dell'autrice, in altre parole con la ricchezza di un linguaggio che abbia come punto di riferimento l'altro da sé.

15 Shaun Monson, *Earthlings*, Usa 2005.

16 Susan Sontag, «Fine del mito», in «Bianco&Nero», luglio-dicembre 1996, p. 14.

17 Julio Bressane, *Dislimite*, trad. it. di S. Fina e F. Niola, CARATTERIMOBILI, Bari 2014.

18 Maud Alpi, *Gorge, Coeur, Ventre*, Francia 2016.