

Timo Müller

Mondi corporei dilaniati

L'estetica di *Earthlings*

Devo ammettere di non aver mai visto una tale quantità di crudeltà in 125 minuti. La vista di questo documentario è stata una vera e propria tortura. Già dopo i primi minuti volevo andarmene, ma mi sono imposto di rimanere. Dopo aver visto questo film, vorrei vivere in maniera diversa e cercare di fare qualcosa contro tutto questo.

(Anonimo, su un *forum internet*)

Questa citazione restituisce bene quanto si prova alla visione del documentario *Earthlings* del regista statunitense Shaun Monson, documentario che ha avviato un'ampia discussione sui presupposti morali del nostro modo di vivere. *Earthlings* si apre e si chiude con una serie di riprese del globo terrestre con cui Monson mostra la dipendenza degli umani dagli animali e sottolinea il rapporto che corre tra le tre forze della vita [*Lebensgewalten*]: natura/animali/umani – l'ultima delle quali è responsabile della catastrofe che si sta realizzando. Mostrando diverse riprese di uccisioni di animali – inequivocabilmente reali e di forte impatto visivo – e attraverso un montaggio che evidenzia l'unitarietà di tutte le creature terrestri (*earthlings*), il regista mostra come la presunta superiorità (morale) umana sia solo un modo per giustificare lo sfruttamento delle forze della vita, tra cui la stessa umanità che non hai smesso di produrre differenze anche al proprio interno.

Earthlings è un *docu-film* programmatico, al pari, per fare un esempio, della *Trilogia Qatsi*, in cui Godfrey Reggio propone una critica convincente della civilizzazione mescolando immagini scioccanti (risultato delle attività umane) a immagini affascinanti che riproducono la ricchezza misconosciuta del nostro pianeta. Anche *Earthlings* ricorre a una simile alternanza di immagini per portare alla luce la percezione dissociata che l'uomo occidentale ha di sé e del mondo animale. La prospettiva utilitaristica e antropocentrica impone agli animali forme di rappresentazione che negano le loro singolarità e i loro caratteri (come mostra la suddivisione di *Earthlings* in differenti sezioni): gli animali vengono smontati dall'industria alimentare, da quella dell'abbigliamento, da quella del divertimento, ecc. In *Earthlings*,

in maniera del tutto diversa dal modo in cui il pubblico cinefilo occidentale è abituato a vederli, gli animali vengono uccisi, impacchettati, maltrattati, asfissati e narcotizzati su scala industriale.

Ciò contrasta nettamente con l'abitudine percettiva che, grazie a processi di trasformazione mediatica, rappresenta gli animali secondo raffigurazioni nelle quali è solo il loro aspetto esteriore a ricordarci la loro "realtà". Nel cinema e nella letteratura, infatti, gli animali sono solitamente presentati come simboli culturali. Gli animali che parlano, ad esempio, vengono ridotti a una funzione astratta. In tal modo, il mezzo di comunicazione interferisce con il significato originario della natura; gli animali, che chiaramente non si esprimono con il linguaggio umano, devono subire l'intervento del regista-creatore, che pertanto non usa la cinepresa in modo neutro. La potenza delle immagini di Monson ci spalanca di fronte agli occhi il dualismo cartesiano in cui viviamo quotidianamente, dualismo che separa l'animale come simbolo culturale dall'animale "reale", quello vivente che viene condannato a morte. Pertanto, lo choc si realizza su due livelli: il primo è quello dell'evidenza delle immagini stesse che ci trasformano in testimoni del modo in cui gli animali vengono uccisi per essere consumati; il secondo avviene invece a livello invisibile: possiamo riconoscere, ma non vedere, come la nostra immagine collettiva dell'animale venga umanizzata. Ritengo che l'espressione "estetica dell'invisibile", ossia di tutto quello che può essere percepito ma che va oltre il piano visivo pur continuando a interagire con esso, riassume bene il tentativo di Monson di riportare tali immagini frammentate degli animali a un denominatore comune rispettoso, annunciando così l'avvento di un'inedita coscienza globale.

Nelle pagine che seguono, cercherò di mostrare come Monson, in quanto regista militante, si serva di precise "strategie di rappresentazione del mattatoio" per promuovere una visione "vegana". Farò, inoltre, delle incursioni critiche per sottolineare l'incontestabile veridicità che risulta dal serrato montaggio delle immagini. Devo infine confessare che non sono ancora riuscito a prendere una chiara posizione morale rispetto al mio personale rapporto con gli animali, verosimilmente perché mi manca una sufficiente esperienza circa il loro addomesticamento e la loro uccisione.

La "metapicture" come impegno per cambiare

Come si è accennato, la pellicola, invece di seguire la "finzione" di una trama cronologica, presenta una serie di immagini di animali/umani/natura,

indipendenti l'una dall'altra, in una sorta di *collage* (scene di vita selvaggia, filmati di macellazione industriale, simboli della civiltà umana, istantanee di carattere storico). Il film assume una trama soltanto grazie all'ordinamento dialettico dei titoli delle sue varie sezioni e grazie all'accompagnamento narrativo della voce fuori campo che, con la sua cadenza monotona e suadente, cerca di provocare un cambiamento nello spettatore. Pare proprio che la voce narrante voglia toccare la coscienza di chi guarda, esibendo la stessa indifferenza a cui siamo assuefatti.

«We are all EARTHLINGS. Nature; Animals; Humankind – Make The Connection» non è soltanto uno slogan. Esso, infatti, è riportato anche sulla custodia del DVD, in cui viene istituita una stretta corrispondenza tra testo e immagine raffigurata. All'estrema sinistra, la natura è rappresentata da un ramo con delle foglie rosse – implicito riferimento, in un ordine simmetrico contrapposto, a un sistema vivente perfettamente efficiente ma molto fragile. All'estrema destra è invece raffigurata la metà del volto del narratore, l'attore Joaquin Phoenix, che rappresenta l'umanità e che evoca, con il brillio dei suoi occhi, qualcosa di insondabile e di ambiguo. Nel mezzo compare l'animale sotto forma di un muso di bovino che, con le sue imponenti corna distese come un arco, unisce l'uomo alla natura. La composizione simmetrica di immagine e testo forma ciò che viene definito con il termine di “*metapicture*”, termine proposto da Thomas Mitchell¹. Secondo questo autore, la *metapicture* svolge un discorso su due livelli, quello della rappresentazione e quello dell'autoreferenzialità dell'immagine, e non è tanto un'innovazione estetica e formale, quanto piuttosto un mezzo per veicolare un messaggio politico². Nel caso in esame, la *metapicture* si rivolge alla coscienza dello spettatore, invitandolo a riconoscere e accettare il legame vivente tra natura, umani e animali. Essa promuove un preciso senso della comunità [*wir-Gefühl*] costituita dagli abitanti del pianeta Terra. La trinità natura, umani e animali si smarca dallo specismo dogmatico che viene criticato in tutta l'opera come una categoria rigidamente antropocentrica, risultato di un rapporto di forze egoista ed egemonico tra la specie umana “dominante” e le specie animali “sottomesse”. «Make the Connection» è il messaggio del film, un invito a superare tutte le differenze e opposizioni instaurate tra la nostra e le altre specie e a renderci consapevoli e rispettosi di tutte le espressioni della vita terrestre in direzione di un più elevato livello di

1 Thomas W. J. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra 1994, pp. 35-82.

2 *Ibidem*, p. 91.

consapevolezza³. L'alternanza ciclica della composizione testo/immagine, che scatena un effetto ricettivo a corrente alternata, può essere interpretata come una variante dell'"effetto vortice" di Mitchell⁴: solo quando gli spettatori si abbandonano all'altalenante combinazione di testo e immagini, assumendo il ruolo di osservatori attivi, le immagini possono svolgere una funzione educativa⁵.

Il grado di turbamento e di responsabilità verso quanto stiamo osservando aumenta e si intensifica grazie all'effetto del testo che leggiamo e di ciò che ci racconta la voce narrante. *Earthlings* sviluppa un'integrazione tra testo acustico e testo scritto nel campo della "pura" rappresentazione visuale, integrazione che funziona da strategia per farci entrare in relazione con immagini oltremodo crudeli. Come afferma Monson, «se vuoi davvero conoscere la verità, guarda. Gli animali soffrono. Tutto ciò che devi fare è aprire gli occhi e guardare ciò che accade»⁶. Questo "dover solo aprire gli occhi" è un autentico martirio visivo, una purificazione che può essere raggiunta continuando a guardare uno spettacolo insopportabile, di cui siamo corresponsabili. L'epilogo, liberamente ispirato al concetto di redenzione, delinea però una via di fuga, un accenno di riconciliazione che risiede nel cambiamento da parte dello spettatore dei propri comportamenti quotidiani. Questo è l'unico aiuto che ci viene offerto: «Riconsiderare le nostre abitudini alimentari, le nostre tradizioni, i nostri stili di vita, ma soprattutto il nostro modo di pensare»⁷. In questo modo, viene chiaramente enunciato l'intento del film: anche coloro che continueranno a mangiare carne, senza forse rendersi conto del perché non dovrebbero, devono prendere atto del fatto – come dichiarato da loro stessi – della bontà del regista, del narratore, del musicista (Moby), ecc. Nel momento stesso in cui gli autori della pellicola, affermando «Sono vegano e quindi sto dalla parte giusta», sostengono di aver trovato una soluzione allo sfruttamento economico degli animali – soluzione che il regista fonda su una concezione esoterica della coscienza⁸ –, il senso di colpa provato dagli spettatori si fissa nella visione (del film).

3 Shaun Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfFII_kmE.

4 T.W.J. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 75.

5 *Ibidem*.

6 S. Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfFII_kmE.

7 Joaquin Phoenix, *Earthlings*, 1:26:25.

8 S. Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfFII_kmE.

La parola fatta carne: un approccio inconsistente al senso di colpa

In «Comment de pas manger: Deconstruction and Humanism», David Wood solleva la questione dell'instabilità dialettica del rapporto tra animale e umano, dialettica che ritiene fondata sulla definizione della nostra identità e di quella degli altri esseri viventi. Secondo Wood, non esiste alcun punto di riferimento definitivo che permetta di prendere una posizione “moralmente corretta” nell'ambito del rapporto umano/animale e di conseguenza anche il senso di colpa sarebbe qualcosa di inconsistente⁹.

In ultima istanza, ci possiamo orientare esclusivamente sulla base delle conseguenze risultanti da un sistema di riferimento molto complesso, che include i nostri sentimenti verso gli animali – tra cui anche paura e orrore – e una gamma molto vasta di pulsioni – dal desiderio culinario all'auto-immolazione dell'attivista¹⁰. Concetti come “umano” e “animale” diventano così delle astrazioni presuntamente universali grazie alle quali tutte le specie – dal crostaceo al cane – vengono iscritte in un'unica categoria (l'animale) e, al contempo, determinati gruppi di appartenenti alla nostra specie vengono esclusi dall'ipertrofico e immaginario essere umano. Wood parla di «categorie metafisiche» che rendono conto dell'instabilità del rapporto umano/animale e che motivano il bisogno di definire dei valori morali per mezzo della negazione della molteplicità presente all'interno della categoria “animale”¹¹. Il senso di colpa, legato com'è alla dipendenza umana dagli animali, diventa in tal modo un aspetto da considerare nell'ambito dell'imperativo ideologico/morale di una società. La questione morale della colpa derivante dallo sfruttamento economico globale degli animali può sì colpire emotivamente, ma la posizione morale soggettiva, che determina le abitudini alimentari, viene giudicata soltanto quando è la propria mano ad accostare il coltello alla gola del vitello.

Gli spettatori di *Earthlings* vengono posti di fronte ai propri conflitti, all'oscillazione tra crudeltà e tenerezza, tra indifferenza e partecipazione, tra amore e disprezzo. Questo dilemma, però, non viene risolto, poiché il senso di colpa, che pure si sviluppa, non modificherà le preferenze e il comportamento della maggioranza delle persone. Quello che manca, per usare un'espressione di Jean-Claude Wolf, è l'allarme sociale. Il dato di fatto che i polli in batteria soffocano per mancanza di spazio e che, nonostante i loro

9 David Wood, «Comment de pas manger: Deconstruction and Humanism», in Peter H. Steeves (a cura di), *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*, State University of New York Press, Albany 1999, p. 16.

10 S. Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfII_kmE.

11 *Ibidem*.

becchi siano stati bruciati e ridotti a monconi, si azzuffino e si calpestino a morte, può suscitare un'indignazione passeggera che, però, non basta a innescare preoccupazioni per la propria sicurezza alimentare o reazioni di rivolta. Wolf parla dell'assenza di una correlazione tra l'ingiustizia – la crudeltà verso gli animali – e l'allarme sociale, ossia «il riflesso dei limiti e delle discordanze di una morale fondata su virtù artificiali»¹². Akira Mizuta Lippit si spinge oltre, considerando il cinematografo un mezzo per eliminare il dilemma suscitato dall'uccisione degli animali. Nel saggio «Der Tod eines Tieres», Lippit analizza il rapporto tra la violenza sugli animali e il cinema per sottolineare come nel cinema venga attuato un inquadramento della violenza che ne comporta uno svilimento riduttivo¹³. Punto di partenza della sua tesi è il concetto di “*parergon*” di Jacques Derrida, concetto che definisce una sorta di inquadramento di un'opera che la traduce in linguaggio contaminato¹⁴. Il *parergon* – che può essere inteso come sinonimo di estetica dell'invisibile – introduce un'economia della realtà, a cui nel caso di *Earthlings* si aggiunge una concreta crudeltà. In questa pellicola, l'inquadramento della violenza, che suggerisce una distanza dalla realtà ridotta ai minimi termini¹⁵, funziona contemporaneamente come amplificatore della violenza stessa; è questo l'aspetto paradossale del *parergon*:

In maniera a un tempo concreta e artificiale, il *parergon* introduce un'economia della realtà che non opera né nei fatti né nella lingua, ma nell'inganno conseguente al loro contatto. Il *parergon* si costituisce come ibrido ingannatore per mezzo dell'avvicinamento di carne e parole, ottenuto in questo caso per mezzo dell'animale.¹⁶

La macellazione degli animali, a dispetto di una vicinanza e di una violenza teatrali, resta imprigionata nella tecnologia del cinema¹⁷. Conformemente alla convinzione tradizionale del pensiero occidentale,

12 Jean Claude Wolf, «Menschen sind Tiere. Über die Schwierigkeit, Tierrechte zu begründen», in Hartmut Böhme (a cura di), *Tiere. Eine andere Anthropologie*, Böhlau Verlag, Colonia 2004, p. 315.

13 Akira Mizuta Lippit, «Der Tod eines Tieres», in Jessica Ulrich, Friedrich Weltzien e Heike Fuhlbrügge (a cura di), *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeit in der Kulturgeschichte*, Reimer, Berlino 2008, p. 48.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, pp. 48 sgg.

16 *Ibidem*, p. 49.

17 *Ibidem*, p. 62.

non si dà la morte effettiva degli animali e neppure viene riconosciuta loro la consapevolezza dell'esperienza della morte. L'animale non dice che sta morendo o che sa che morirà. Come sostiene Jill Marsden a proposito di Georges Bataille, la coscienza della morte e della propria mortalità è prerogativa esclusiva dell'umanità: «La paura di fronte alla morte si giustifica con il terrore e la fascinazione umana che non possono essere estesi alla vita animale»¹⁸. Poiché manca di linguaggio e quindi di coscienza, l'animale non può avere esperienza della morte. Questo modo di intendere la soggettività e l'auto-consapevolezza è chiaramente insostenibile. Tuttavia, secondo Lippit, esso è emblematico della tecnologia cinematografica, grazie alla quale, come nel caso di *Earthlings*, viene riprodotta una spirale, spettrale e infinita, di violenza e di morte, nella quale l'unicità della morte individuale viene occultata. Il che, alla fin fine, porta a concludere che la morte degli animali è un aspetto ineludibile della vita¹⁹. Poiché la vita degli animali viene riconosciuta soltanto nella loro capacità di morire, gli animali vengono riconosciuti e visti soltanto come esseri consegnati alla morte²⁰. La domanda che, allora, ci si dovrebbe porre è: come può vivere un animale, se chi guarda può fare esperienza soltanto della sua morte? La risposta a questa domanda sta nel differimento della morte, nella sospensione della morte per mezzo del cinema, che garantisce una sorta di sopravvivenza tecnologica. La morte dell'animale non diviene una parola del linguaggio umano – e, come tale, menzognera – ma un «*animot*», come direbbe Derrida, una deformazione parergonale che va oltre il linguaggio²¹. Forse è proprio questa incapacità di comprendere il linguaggio degli animali come linguaggio, la chiave per accedere a una più ampia comprensione della vita e della morte.

L'estetica dell'invisibile e la sua superiorità simbolica rispetto al voyeurismo del mattatoio

In *Earthlings*, il narratore ha il ruolo di coscienza morale: egli commenta quanto viene mostrato come moralmente riprovevole. Nella sezione intitolata «Food» si succedono sequenze riprese nei mattatoi, sequenze che

18 Jill Marsden, «Bataille and the Poetic Fallacy of Animality», in Matthew Calarco e Peter Atterton (a cura di), *Animal Philosophy. Essential Readings in Continental Thought*, Continuum, London 2004, p. 42.

19 A. M. Lippit, «Der Tod eines Tieres», cit., p. 54.

20 *Ibidem*, p. 62.

21 *Ibidem*.

sfociano inesorabilmente nell'uccisione industriale e per lo più meccanica degli animali destinati al consumo alimentare umano. Per rappresentare le caratteristiche delle varie torture perpetrate dall'industria alimentare, le sezioni dedicate si focalizzano sulle specie utilizzate, sulle modalità di uccisione (sgozzamento, uccisione *kosher*, ecc.) e su quanto precede questo momento (amputazione delle corna, taglio della coda, perforazione delle orecchie, ecc.). Agli spettatori viene offerto un contributo testuale per facilitare la loro capacità di orientarsi e di focalizzare le emozioni. Se il grido di morte di un maiale è meno sopportabile del grido nevrotico dei polli in batteria, lo spettatore può concentrarsi sul ritmo del testo e della musica. Quando compaiono scene di crudeltà particolarmente efferate – ad esempio, quando gli operai, altrettanto nevrotici e frustrati degli animali che uccidono, infieriscono su di loro, insultandoli, colpendoli a calci, ecc. –, la cinepresa passa rapidamente a riprendere gli scaffali ricolmi di carne di un supermercato. Questa è una dinamica di astrazione e straniamento [*Entfremdung*] dalle scene proiettate in precedenza, dinamica che dovrebbe suscitare un sussulto di consapevolezza sulle nostre abitudini di consumo. Un effetto simile è cercato anche quando il narratore si domanda, mentre le immagini di allevamenti di polli vengono sostituite da quelle di allevamenti di maiali, «Se i mattatoi avessero muri di vetro, non saremmo tutti vegetariani?»²². Contemporaneamente, si vede un operaio che spinge i maiali fuori dalle gabbie metalliche con una sbarra di ferro. «Andiamo, figli di puttana!», «Cazzo, vi fermate!», «Su, troia!»²³, urla l'operaio, mentre colpisce violentemente gli animali con la sbarra. Grazie a questa assurdità verbale e alla perversa violenza esercitata contro questi animali, ci dimentichiamo completamente del fatto che noi ci cibiamo di queste creature così profondamente oltraggiate. Il processo di consumo rimane invisibile; soltanto la domanda posta in precedenza e l'interminabile fila di confezioni di carne negli scomparti frigoriferi ci ricordano che quanto visto nei mattatoi avviene proprio per produrre tutto questo. La verità si trova dietro le immagini, nel linguaggio del narratore, che in tal modo realizza un'«estetica dell'invisibile»²⁴. La maestria retorica di Phoenix istituisce un collegamento tra le immagini e il nostro senso morale, che non vogliamo vedere e che è comunicabile soltanto attraverso il linguaggio. Il narratore si fa carico di questa materia invisibile e non raffigurabile per offrirci una presa di posizione morale, che rivela la scomoda dipendenza dell'uomo dagli animali.

22 J. Phoenix, *Earthlings*, 0:36:38.

23 *Ibidem*.

24 T. W.J. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 114.

Anche se qualche spettatore può compiacersi esteticamente quando il sangue dei delfini, ai quali un pescatore giapponese ha appena squarciato la gola con un *machete*, schizza verso la cinepresa²⁵, ciò non potrà mai essere riferito al piano diegetico del film, ma bensì all'orrore della realtà, allo svelamento di come funziona l'industria alimentare. Se in queste immagini è presente una certa spettacolarità visiva, una sorta di sinfonia dell'uccisione e della tortura, questo avviene tuttavia in maniera del tutto involontaria. È infatti la realtà non-cinematografica della pellicola²⁶ a impedire il godimento sensoriale degli spettatori. Le immagini devono far male e rimandare, prima che a quella cinematografica, alla realtà che il narratore, appellandosi alla responsabilità e alla colpa, descrive. Il legame che corre tra le abitudini di vita dell'Occidente capitalista e il trattamento degli animali considerati alla stregua di una risorsa da sfruttare non consente agli spettatori di sottrarsi alle loro responsabilità. In questo senso, si può parlare di una strategia estetica complessiva, composta di flusso narrante, musica, didascalie, contrapposizioni visive intenzionali e immagini inusuali di uccisione e di vita selvatica. È proprio quest'ultimo contrasto – tra uccisione industrializzata e vita selvatica – che, nel finale, invita a una presa di coscienza, da un lato confermando l'impianto generale dell'opera e dall'altro disarmando le immagini dall'amplificazione emotiva provocata dalla colonna musicale e dal flusso narrativo.

Una famiglia di scimmie che si sposta rotolandosi nella neve e due koala che, abbracciati, si tengono a un ramo sono immagini che, circonfuse dai suoni epici e ricchi d'atmosfera di Moby, celebrano la varietà della vita terrestre e la sensibilità comune a tutti gli esseri viventi: «Come noi, anche gli animali vanno alla ricerca del piacere e non del dolore e come noi esprimono un'ampia gamma di emozioni»²⁷. Sulle orme di Albert Schweitzer, viene così avanzata una concezione patocentrica del mondo, che diviene convincente grazie all'orrore visivo che viene al contempo mostrato: un operaio in un allevamento colpisce a morte dei maiali con un martello, li fa roteare in aria tenendoli per le zampe e li sbatte violentemente per terra²⁸. Queste immagini sottolineano la perversione antropocentrica dei valori morali non soltanto sul piano della forza, ma anche su quello simbolico. Anche se nelle industrie di produzione della carne sono soprattutto i maiali

25 S. Monson, *Earthlings*, 0:44:23.

26 Julia Binter, *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*, Lit Verlag, Münster/Vienna 2009, p. 25, n. 14.

27 J. Phoenix, *Earthlings*, 1:24:34.

28 S. Monson, *Earthlings*, 1:25:40.

ad essere maltrattati dai lavoratori nel corso di sfoghi di aggressività o, forse, soltanto come divertimento, ci si potrebbe comunque chiedere perché il film ponga l'accento proprio sulla violenza agita dagli umani su questi animali. La risposta a questo interrogativo sta nella continuità storica delle idee simboliche che riguardano determinati animali²⁹. Com'è noto, fin dalla Bibbia il maiale è disprezzato al pari di chi lo alleva (il "porcaro"). In Occidente, il significato dell'animale "maiale" ha così acquisito una connotazione negativa che si esprime sotto forma di insulti e come ingrediente di espressioni negative.

L'intreccio delle macellazioni e dei maltrattamenti con l'organizzazione meccanica e capitalista – intreccio che rende visibile la sottomissione ideologica e materiale degli animali³⁰ – costituisce la struttura visuale delle varie sezioni tematiche, struttura che nell'epilogo viene superata dal gioco alternato tra orrore repellente e trasporto emotivo. In questa alternanza si manifesta l'equilibrio di Monson che intende conquistarsi anche l'empatia corporea dello spettatore. Gertrud Koch ritiene che le immagini in movimento di *Earthlings*, che sono perlopiù sequenze che ritraggono il girarsi di musci o sequenze rallentate, permettano di riprendere gli animali al di là delle proiezioni rappresentative antropomorfe³¹. Dal punto di vista estetico e formale, gli animali diventano una sorta di ingrandimento e piano sequenza che trasmette un'empatia corporea-sensoriale. Koch istituisce un parallelo con il piacere estetico dello zoo, dove all'osservatore viene offerta una percezione visuale, sensorimotoria, quasi tattile³². Questo scambio empatico può essere anche inteso come un "contagio affettivo" [*Affektanstechung*], ossia come un fenomeno di risonanza immediata, una capacità innata che gli umani condividono con altri esseri sociali³³. In alcune sequenze del film assistiamo a un tentativo di sincronizzare lo stato d'animo degli animali con la socialità degli spettatori – ad esempio, l'agitazione di un branco di giraffe che corrono nella savana o quella di una mucca che si avvicina a un bambino seduto nella paglia³⁴. Le solenni immagini di *Earthlings* sono un modo di riflettere sulla naturalità degli umani e sulla loro sintonia con il cosmo e gli

29 Steve Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*, University of Illinois Press, Champaign 2001, p. 35.

30 Jonathan Burt, *Animals in Film*, Reaction Books, Londra 2002, p. 176.

31 Gertrud Koch, «Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensomotorischen Affizierung», in Hartmut Böhme (a cura di), *Tiere. Eine andere Anthropologie*, Böhlau Verlag, Colonia 2004, p. 44.

32 *Ibidem*.

33 Jürgen Körner, «Die Verwendung des Tiers in der Tierliebe», Hartmut Böhme (a cura di): *Tiere. Eine andere Anthropologie*, cit., p. 274.

34 S. Monson, *Earthlings*, 1:28:09.

altri viventi. Queste immagini di attenzione e rispetto profondi nei confronti degli animali rendono convincenti le scene insopportabilmente crudeli del loro sfruttamento³⁵.

Un regista degno di questo nome dovrebbe essere consapevole che è controproducente martoriare visivamente i propri spettatori fino al punto da indurli a rifiutarsi di continuare a vedere e di interrogarsi sulla “realtà” delle immagini proiettate³⁶. Secondo alcuni critici, Monson ha oltrepassato questa soglia. Comunque, per coloro che riescono a non distogliere lo sguardo dagli occhi dell’animale – al quale viene letteralmente sfilata la pelle e che mostra in inquadratura ravvicinata l’orrore per quello che gli è appena capitato, come un cigno morente che reclina il capo³⁷ – si impone la domanda di quanto altro ancora rimanga nell’invisibilità. Il solo visibile non basta a restituire la complessità della “realtà”. È piuttosto l’equilibrio tra visibile e invisibile³⁸, tra l’immagine scioccante e l’invisibilità di una serie di immagini proiettate davanti al nostro occhio interiore, che ci fa intuire l’entità dello choc visivo che, con nostro sollievo, ci è stato risparmiato. La portata simbolica delle immagini crudeli risiede nella violenza dell’immaginabile. Come sostiene il regista Georges Franju,

la violenza non è un fine, ma è un’arma per sensibilizzare lo spettatore e che gli permette di vedere la lirica o la poetica di quello che di amorevole c’è nella realtà, al di là e al di sopra di se stessa³⁹.

Il momento di riconciliazione poetica del *docu-film* in questione è così riassunto dal regista:

In *Earthlings* vediamo che la sofferenza è sofferenza. Essa viene condotta dai nervi al cervello. L’intelligenza non ha nulla a che fare con la sofferenza. Quindi l’animale soffre perché prova sofferenza. L’animale continua a soffrire, anche se non conosce la fisica quantistica. Continuerà a soffrire. Che cosa

35 S. Baker, *Picturing the Beast*, cit., p. 220.

36 *Ibidem*.

37 S. Monson, *Earthlings*, 55:30.

38 S. Baker, *Picturing the Beast*, cit., p. 221.

39 Cit. in J. Burt, *Animals in Film*, cit., p. 176.

porta di buono l'intelligenza all'animale? Nulla⁴⁰.

Propaganda e illuminismo

Prendendo le mosse dalla convinzione che umani e animali sono esseri senzienti – convinzione che viene sottoposta alla prova visiva [*piktoriale Evidenz*] che mostra come la civilizzazione si fondi sull'indifferenza morale nei confronti degli animali e sulla negazione della loro capacità di provare dolore – *Earthlings* non fa soltanto un esplicito appello al potenziale militante degli spettatori, ma mira piuttosto a indurre una presa di coscienza politica⁴¹. In quanto al contempo documentario e racconto epico dell'esistenza, *Earthlings* cerca di promuovere a livello di cultura di massa l'obbligo morale e politico nei confronti del mondo. In questo senso, *Earthlings* corrisponde all'ideale teorico del film documentario:

Invece di pretendere di trasportare il mondo nel cinema, lo spettatore dovrebbe essere condotto fuori dalla sala cinematografica ed essere fatto entrare nel mondo. Il documentario non dovrebbe essere un sostituto del mondo, una realtà sostitutiva, bensì “un rifugio della realtà del cinema”⁴².

Grierson ritiene che, con la riduzione della distanza storicamente posta tra l'uomo e l'animale – esito questo dello choc provocato dalla visione di *Earthlings* – sia opportuno e necessario un ripensamento della situazione attuale⁴³. Il programma pedagogico di Grierson circa la necessità di sviluppare un discorso sociale che favorisca l'insorgere di un consenso democratico viene, però, tradito da un approccio stilistico che fa scivolare *Earthlings* nella propaganda. La mancanza di una chiave di lettura ambivalente e di una dissociazione tra l'“evidenza visiva delle prove” e la voce “onnisciente” di Phoenix è, infatti, un tratto caratteristico del cinema di propaganda⁴⁴. Le

40 S. Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfFII_kmE.

41 Eva Hohenberger, «Dokumentarfilmtheorien. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme», in Eva Hohenberger (a cura di), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Vorwerk 8, Berlino 1998, p. 14.

42 *Ibidem*, p. 25.

43 *Ibidem*, p. 13.

44 J. Binter, *We shoot the world*, cit. p. 99.

immagini possono essere recepite soltanto nel modo descritto dal narratore. Phoenix, al pari di Moby, assume il ruolo di “avvocato degli animali”, seguendo in tal modo la tradizione liberale e borghese, diffusasi in Occidente a partire dalla fine del secolo XIX, che è sempre ricorsa alle celebrità – stelle del cinema e rappresentanti noti dell’aristocrazia e del ceto medio – per promuovere le associazioni per la protezione degli animali⁴⁵. Lasciando da parte la questione se il culto delle celebrità abbia uno scopo propagandistico o non rappresenti piuttosto una semplice strategia di marketing, è certo che le scritte che compaiono sia nel *trailer* sia sulla custodia del DVD e che recitano «Raccontato da Joaquin Phoenix» e «Musica di Moby» siano intese a procurarsi un vantaggio presso il pubblico generale.

Un argomento a favore della mancanza di una lettura ambivalente delle immagini è che le diverse pratiche presentate, quali la macellazione *kosher*, la sperimentazione scientifica, la caccia alle balene, i combattimenti tra tori, il commercio delle pellicce, si inquadrano tutte nel contesto di un rapporto umano/animale basato sullo sfruttamento. Ciò che collega i vari fenomeni descritti nella pellicola, fenomeni che sono almeno in parte specifici di una determinata cultura, è la dimostrazione visiva della prova: la sofferenza e l’uccisione indissociabili da essi. Ciò determina, però, una perdita di complessità e una riduzione del discorso, certamente più ampio, al solo nudo corpo fisico dell’animale⁴⁶. Si aggiunga a questo l’effetto avvincente del montaggio che presenta allo spettatore in maniera “simile” immagini differenti, seppur tutte caratterizzate da una incredibile crudeltà (delfini sgozzati, scimmie sottoposte a elettrochoc, zibellini spellati). La disomogeneità cronologica del materiale filmato viene così perduta. Per Monson, non sembra esserci alcuna differenza tra quello che succede adesso e quello che è successo in passato; in altri termini, un’immagine vale l’altra pur che serva a svalutare gli umani in favore del pianeta Terra e dei suoi altri abitanti.

Per mezzo di un utilizzo della cinepresa che la fa sembrare nascosta e di un montaggio selettivo di sequenze raccapriccianti, si cerca di colpire la fragile sensibilità dello spettatore. La rinuncia a ogni forma di rifinitura estetica – ciò che ho definito “estetica del mattatoio” – rispecchia la perdita dei rapporti “naturalisti” tra gli umani e gli animali e sottolinea la mancanza di qualsiasi senso di “umanità” nei confronti dell’animale⁴⁷. Il carattere documentario delle immagini suscita negli spettatori disperazione, indignazione, orrore e ribrezzo. Sentimenti questi che vengono utilizzati a scopo

45 J. Burt, *Animals in Film*, cit., p. 170.

46 *Ibidem*, p. 172.

47 *Ibidem*, p. 171.

propagandistico dal momento che un'autentica comprensione degli eventi mostrati viene resa difficile dalla monotonia della narrazione e dall'orientamento indotto dalla colonna musicale. Paradossalmente, le immagini sono meno convincenti dell'"abbellimento" simbolico-cognitivo realizzato sul piano testuale.

Il dilemma dell'identità

Se vogliamo renderci conto del perché ci aggrappiamo con tanta forza alle parole del narratore, le quali sembrano indicare una via di uscita dalla crisi morale in cui siamo caduti, dobbiamo confrontarci con il valore simbolico di quanto viene rappresentato e con le forme più comuni di rappresentazione degli animali. Il momento che conferisce un'identità all'umanità si consuma in entrambi questi casi nello sproporzionato rapporto di forza tra umani e animali, momento in cui la l'antropocentrismo costituisce il metro di paragone di ogni strategia di rappresentazione. Da questa prospettiva, che presuppone che l'essere umano agisca, intervenga e costruisca facendo riferimento esclusivamente a se stesso, anche le opere più disinteressate e militanti a difesa degli animali possono diventare ambigue. Nel caso di *Earthlings* l'eccesso delle immagini (sia in senso negativo – terrificante – sia in senso positivo – trasfigurante) configura una sorta di strategia di allontanamento e di negazione dell'animale. La ragione di tale allontanamento è rintracciabile nell'ossessivo bisogno umano di conservare un'identità definita e sicura. Una dinamica analoga trova espressione perfino nello stile di vita vegano, inteso come un regime di purezza fisica. Anche la militanza in difesa degli animali può essere interpretata come una sorta di fuga rituale: la denuncia della violenza dell'uomo sull'animale smaschera il potenziale autodistruttivo intrinseco dell'identità umana. La svalutazione di un'umanità e di un umanitarismo auto-compiaciuti culmina nel pensiero di una comunione tra tutti gli esseri viventi, che Monson sostiene al pari del rifiuto di qualsiasi forma di specismo.

Da un punto di vista psicoanalitico, ci si potrebbe spingere fino al punto di sostenere che nella nostra società la difesa degli animali rappresenti una delle varie strategie volte a escludere l'animalità dell'uomo e a nascondere la reale identità "animale" di *Homo sapiens*. Se le attuali rappresentazioni culturali degli animali, veri e propri indicatori dell'*ego* umano, vengono disposte lungo un *continuum*, i cui estremi sono rappresentati dalla sobrietà scioccante del mattatoio e dalla creazione di mitologie naturali e trasfiguranti,

una riduzione a stereotipo del soggetto animale è riscontrabile anche in *Earthlings*, precisamente nella sua focalizzazione sulla corporeità animale. Con la feticizzazione del corpo (animale), la diversità e la distanza dalla corporeità animale diventano espressione della posizione dominante umana. In questo modo, può però realizzarsi la rottura con le convenzioni a cui siamo assuefatti: il nostro dominio si rende evidente nel momento in cui il corpo dell'animale viene sottratto alla "natura" per essere inserito in processi "culturali" astratti, ossia in quei processi che trasformano gli animali in beni di consumo di massa. Lo choc che proviamo come spettatori di *Earthlings* si annida pertanto nella contraddittorietà del nostro sentire – ancora una volta, quindi, sul piano estetico dell'invisibile –, che da un lato testimonia, con la riduzione dell'animale a mero corpo, una mancata vicinanza all'animale, e che dall'altro ci mette sotto gli occhi la smisurata presunzione umana. Gli animali diventano al contempo simboli che permettono di rendere visibile l'autentica natura delle società capitaliste e industriali e rappresentazioni di una nostalgica aspirazione alla comunanza planetaria. Per la maggioranza degli spettatori e dei consumatori – quelli più distaccati e meno informati – resta così possibile solo un auto-posizionamento (im-)morale su uno di questi due estremi: o ci si schiera a favore del consueto e vantaggioso godimento [*Genuss*] di un'illusoria superiorità morale completamente indifferente nei confronti degli animali o ci si adegua a una condotta di vita consapevole come quella indicata dalla "verità" di *Earthlings*. Le opzioni intermedie sono escluse. Chi non riconosce la verità che il film veicola, e pertanto non intende modificare il proprio pensiero e i propri comportamenti, è di fatto un fascista⁴⁸, dal momento che in *Earthlings* l'oppressione dei corpi umani e di quelli animali viene presentata come identica.

Non a caso il film fa ricorso ad una strategia stilistica di relativizzazione dell'Olocausto o, per essere più precisi, sottrae alla *Shoah* il suo sfondo politico-ideologico, montando in successione sequenze dei campi di sterminio e sequenze di un allevamento di bovini che si estende su tutto il paesaggio visibile. Ciò è interpretato dai critici antitedeschi⁴⁹ non soltanto come un

48 In tedesco, questo termine va inteso in un'accezione politica e ideologica ampia e non strettamente storica [N.d.].

49 Qualche precisazione sul concetto di "antitedesco" può rivelarsi utile. Dopo il crollo dell'Unione Sovietica e la riunificazione della Germania si formò, da alcune delle correnti di quella che fino a quel momento era stata la sinistra tedesca, un movimento di estrema sinistra, che vede nell'affermazione di un rinnovato nazionalismo tedesco il rischio di un nuovo Olocausto. Gli antitedeschi aspirano al dissolvimento dello stato nazionale e del popolo tedesco, dominato da predisposizione fascistoide, da una sorta di inclinazione innata allo sterminio e al fascismo. Non si può, tuttavia, parlare di un blocco "antitedesco" definito, poiché i vari raggruppamenti che si definiscono antitedeschi hanno caratterizzazioni ideologiche differenti. Segno distintivo comune di queste varie correnti è l'incondizionata solidarietà alla politica di Israele e del po-

dileggio delle vittime del nazismo e dell'antisemitismo, ma anche come il misconoscimento della differenza che corre tra la produzione capitalistica e i campi di sterminio – sorta di fabbriche che negano il profitto. I campi di sterminio sono sì organizzati in maniera industriale ma come centrali di annientamento del valore [*Wert-Vernichtungsstätten*], mentre i mattatoi sono uno dei risultati della produzione capitalistica di beni. L'indignazione degli antitedeschi per questo sconcertante accostamento è dovuta alla relativizzazione della dimensione storica dell'ideologia ariana della razza, che Monson conferma in un modo che rasenta l'assurdo:

Vi è un'incredibile varietà che è riscontrabile anche tra gli umani. Ed è possibile che qualcuno cerchi di modificarla. Hitler, ad esempio, voleva eliminare un determinato gruppo umano. Non era interessato alla varietà della vita. Hitler avrebbe anche potuto sterminare una specifica varietà di uccelli. Avrebbe anche potuto sterminare un determinato gruppo di fiori⁵⁰.

Conclusione

Molto probabilmente il maggior risultato artistico di *Earthlings* è costituito dalla rappresentazione di scene di uccisione di animali e dalla celebrazione della molteplicità delle specie viventi sul pianeta Terra e della loro comune capacità di sentire. Viste le intenzioni militanti di Monson, ciò è assai meno paradossale di quanto possa sembrare a prima vista; la collaborazione artistica con il musicista Moby e con l'attore Phoenix è una strategia per incrementare la carica emotiva associata alla violenza cieca delle sequenze di uccisione e sfruttamento degli animali, strategia che inoltre offre allo spettatore un sistema di orientamento. L'accenno didascalico a una possibile via di uscita dall'orrore rappresentato – già presente nella premessa che sostiene l'unità che attraversa natura, animali e umani – può

polo ebraico. Da ciò deriva il rifiuto di qualsiasi forma di antiamericanismo, dal momento che gli Stati Uniti vengono considerati come l'unico "sincero" alleato di Israele. Questo aspetto, in contrasto con la tradizione della sinistra, spiega il sostegno da parte degli antitedeschi alla guerra in Iraq e alle offensive militari israeliane nel conflitto con il Libano. Dall'inizio degli anni Novanta all'interno della scena politica della sinistra si è inoltre consumata la frattura ideologica tra antitedeschi e "tradizionalisti" filopalestinesi, frattura che è stata una delle cause della paralisi della politica di sinistra in Germania (cfr. http://www.verfassungsschutz.de/download/SHOW/vsbericht_2006.pdf, S.164-166).

50 S. Monson, http://www.youtube.com/watch?v=yJAfFII_kmE.

facilmente sfociare nell'adesione morale dello spettatore. La narrazione epica di Monson può, infatti, innescare una seria riflessione sul proprio modo di vivere. Nonostante questo, è però necessario domandarsi se la propaganda vegana, che è parte integrante del film, così come il paragone tra la condizione animale e l'Olocausto siano davvero utili per far cambiare opinione alla maggioranza degli spettatori. Come detto, il film svela una realtà tremenda su cui getta un'ulteriore ombra la progressiva eliminazione dalla sfera dell'esperienza umana della possibilità di incontrarsi con gli animali. L'umanità avanza le proprie pretese facendo leva su un rapporto distaccato tra gli umani e gli animali, un rapporto che si esprime con un linguaggio artificiale e che si basa sull'invisibilità delle fabbriche della morte, sulla routine del sistema di produzione della carne e, non da ultimo, sulla discriminazione razziale e sulla de-umanizzazione di individui della nostra specie ritenuti "altri".

A mio avviso, un reale spazio di pensiero in cui vengano accordate agli animali, umani e non umani, autorità e autonomia non si dà non solo nell'antropocentrismo autocompiaciuto dell'umanesimo occidentale, ma anche nelle elucubrazioni fascistoidi di certa ecologia profonda. Riconosco pertanto l'importanza degli *Animal Studies* come progetto politico volto esattamente a creare questi spazi, dove i campi di esistenza di umani e di non umani possano essere condivisi. L'attuale "coesistenza" con gli animali determinata unilateralmente dagli umani non è una verità assoluta, "un fatto naturale", ma il risultato di uno specifico modo di intendere ciò che significa essere "umani". Dalla modalità con cui l'umanità si autocomprende dipende la possibilità di rifondare la nostra coesistenza con gli "altri".

Traduzione dal tedesco di Luca Vitali e Arianna Ferrari
