

Emilio Maggio

La riproduzione della realtà

Per voi il cinema è spettacolo. Per me è quasi una concezione del mondo¹.

Nel suo libro più celebre André Bazin si domandava *che cosa è il cinema?*². Domanda filosofica che implica necessariamente uno sconfinamento dagli orizzonti specialistici della disciplina di teoria e critica dei film. La risposta di Bazin riguarda, sinteticamente, la “naturale” predisposizione del mezzo cinematografico a riprodurre la realtà. In altre parole, il cinema diventa lo strumento più efficace di trasposizione della realtà in immagini. Immagini, tutte le immagini a disposizione, che devono essere percepite da uno spettatore. Questo significa che, al contrario della fotografia che è un dispositivo memoriale che dissemina “tracce” lungo il suo percorso, il cinema è in grado di cogliere l'impronta della durata dell'oggetto filmato. La “presenza”, che nel teatro attualizza l'urgenza spazio-temporale dell'evento rappresentativo, al cinema si traduce con immagini “estreme”. Il processo euristico di verifica delle immagini cinematografiche si realizza attraverso il ricorso alle immagini limite. Quando cita le immagini autentiche della morte del torero *Manolete*³ come esempio di presenza cinematografica, Bazin afferma che il cinema è “condannato” alla rappresentazione verosimile della realtà, per cui qualsiasi film vediamo, anche quelli più condizionati dalle convenzioni narrative e finzionali, procura in noi spettatori un effetto decisamente aumentato di realtà. Altro esempio emblematico è rappresentato da *Le mystère Picasso*⁴ a cui Bazin fa riferimento per dimostrare che per raggiungere l'immagine limite in grado di conferire autenticità al girato «basta far finalmente vedere la durata stessa»⁵.

1 Vladimir Majakovskij, *Cinema e cinema*, trad. it. di I. Ambrogio, in *Opere*, vol. VII, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 428.

2 André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1979.

3 Florian Rey, *Brindis a Manolete*, Spagna 1948.

4 Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, Francia 1956.

5 André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p.193; Bazin si riferisce al modo in cui Clouzot

Questa premessa mi pare necessaria per introdurre il tema dell'animale come paradigma di verifica dell'autenticità del girato. L'animale cinematografico, il cineanimale⁶, è una convenzione che identifica l'immagine limite. Penso che il vizio di fondo che condiziona, direi pregiudizialmente, la "visione" antispecista del cinema e, quindi, della produzione di quegli oggetti semiotici che sono i film, consista proprio nella "fede" nei confronti delle immagini in movimento. Credere di poter sostituire la percezione con la verità produce infatti, anche agli occhi dello spettatore attento alle dinamiche dello sfruttamento e critico nei confronti delle gerarchie del dominio, l'illusione di potersi abbandonare euristicamente alla sensazione di realtà che il cinema è in grado di oggettivare. Per sfuggire a questa dittatura della realtà, che impone prospettive e punti di vista unici e non modificabili, bisognerebbe intraprendere una vera e propria "lotta interpretativa", intesa come pratica di riconfigurazione dell'orizzonte del reale che caratterizza proprio la critica antispecista.

La diffidenza nei confronti dell'oggettività cinematografica si spiega con il fatto che ogni inquadratura riproduce un punto di vista e, quindi, solo una porzione di realtà. Questa limitatezza di sguardo non corrisponde però all'ambizione onnicomprensiva della macchina cinema e sembra condizionare le aspettative dello spettatore. Per Béla Balazs l'immagine filmica ha una dimensione totalmente soggettiva per cui la pretesa oggettività che il cinema produce nello spettatore non è che un'impressione di oggettività (detto altrimenti, la trasparenza ottica, cioè la sensazione dello spettatore di poter vedere tutto, è il risultato di una totale semiotizzazione della realtà ad opera del capitale)⁷. Ancora per Lukacs tutto quello che noi spettatori vediamo al cinema ci appare come possibile e realizzabile⁸. Come afferma Casetti «la "possibilità" non vale più come categoria contrapposta alla "realtà" [ma] possibilità e realtà vengono poste sullo stesso

risolve "cinematograficamente" il problema della verosimiglianza delle immagini girate senza far ricorso a particolari convenzioni linguistiche del dispositivo narrativo (ellissi e stacchi): è sufficiente mostrare la realizzazione del quadro da parte di Picasso nella sua durata reale, in quanto il tempo dedicato alle riprese corrisponde al tempo concreto di ciò che vediamo come spettatori. Questo, tra l'altro, è l'unico cinema concepibile da Bergson, il quale sosteneva che l'ambizione di arrestare il movimento della vita e di riprodurlo in modo da "calcolare" la prestazione dei soggetti in campo coincide con la riproduzione di un'illusione: «[Il cinema] è un surrogato pratico del tempo e del movimento in grado di piegarsi alle esigenze del linguaggio, nell'attesa di prestarsi a quelle del calcolo», cfr. Henry Bergson, *Pensiero e movimento*, trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000, pp. 7-8.

6 Per una migliore comprensione del neologismo "cineanimale" cfr. «Fata Morgana», n.14, maggio-agosto 2011.

7 Béla Balazs, *Estetica del film*, trad. it. di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma 1975, pp. 33-37.

8 Gyorgy Lukacs, *Scritti di sociologia della letteratura*, trad. it. di G. Piana, Mondadori, Milano 1976, pp. 80-86.

piano, si identificano»⁹. La doppiezza del dispositivo cinematografico indurrebbe pertanto lo spettatore a "credere" che le immagini che sta guardando siano dotate di *verità di vita*.

Fin dalle sue origini protocinematografiche quella che è passata alla storia come settima arte – che i Lumière, suoi ufficiali padri putativi, avrebbero chiamato *un'invenzione senza futuro*, ritenendola poco più di un giocattolo, e che Morin stigmatizzava con lo sprezzante *proiettare immagini per il solo piacere di vedere immagini*¹⁰ – rivela la sua caratteristica di mezzo di persuasione, di dispositivo di assoggettamento del vivente e di strumento di disciplinamento dello sguardo, insieme alla "naturale" vocazione *spettacolare* di intrattenimento popolare alla stregua dei coevi circhi e fiere. Ma la sua "fondamentale" struttura di strumento di organizzazione e di costruzione del consenso contiene già *in nuce* i presupposti della sua evoluzione tecno-digitale di macchina del controllo. Dal *capitalismo ottico* – che fa della trasparenza e della onnivisibilità gli indiscutibili valori strategici dell'età contemporanea – al *capitalismo della sorveglianza* – innervato sulle contemporanee piattaforme digitali che monitorano ed elaborano continuamente i nostri dati personali – l'*evoluzione* del cinema in telecamere, microprocessori e sensori predice e prevede, attraverso l'opacità politica degli algoritmi, comportamenti, desideri e bisogni che forniranno le nuove modalità di consumo del futuro prossimo. In questo senso, il cinema realizza il "sogno" del controllo perfetto, pervasivo ma non opprimente, seduttivo ma non repressivo, trovando il massimo risultato del disciplinamento biopolitico nella prestazione dello spettatore che crede alla sensazione di realtà prodotta dalle immagini in movimento. Il *Panopticon*, concepito sul finire del XVIII secolo da Jeremy Bentham, era la rappresentazione del carcere perfetto: economico (un solo guardiano, colui che può vedere tutto) e funzionale (non richiede particolari strategie repressive e intimidatorie, è sufficiente la consapevolezza dei prigionieri di essere guardati)¹¹.

Il cinema, l'*occhio del Novecento*, era in grado di sublimare e materializzare il sogno del controllo totale sostituendosi tecnologicamente all'occhio

9 Francesco Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 101.

10 Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. di G. Esposito, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 21.

11 Esemplare risulta essere, almeno in Italia, il caso del carcere di Ventotene, costruito sull'isola di S. Stefano nel 1795. Il carcere, sebbene progettato seguendo fedelmente le regole architettoniche di Bentham, diventò ben presto un carcere di massima sicurezza per detenuti politici: dagli esponenti della rivoluzione napoletana del 1799 all'anarchico Gaetano Bresci, l'attentatore di Umberto I nel 1900, fino ai dissidenti socialisti e comunisti Pertini, Terracini e Scoccimarro.

divino (l'occhio del potere sovrano), anticipando le telecamere a circuito chiuso che attualmente si fanno garanti esclusive della sicurezza dei cittadini. Il problema del *realismo*, quindi,

riguarda lo stesso statuto di funzionamento, lo stesso apparato, e soprattutto il dispositivo [...] come luogo simbolico in cui il discorso sulla riproduzione della realtà si ferma, [in quanto] l'immagine filmica è già di per sé il prodotto di un processo foto-chimico, di una semiosi della luce che ridefinisce il fenomeno, trasformandone i contorni, le luci, l'intensità cromatica¹².

Si potrebbe dire che il *realismo capitalista* come unico orizzonte del pensabile a cui fa riferimento Mark Fisher sia stato in qualche modo reso popolare e abbia familiarizzato con il pubblico novecentesco proprio grazie al cinema¹³.

L'ambiguità del dispositivo cinematografico determina anche il suo essere *celibe*: l'inadeguatezza e l'inutilità della macchina cinema si manifesta fin dalle sue origini non solo riguardo alla sua dimensione spettacolare esplicitata dalle convenzioni logico consequenziali del canone classico narrativo legato alle produzioni degli *studios* e del *set*, ma anche e soprattutto nei confronti della sua presunta oggettività. Di contro alle *cartoline* realistiche dei Lumière, che regalavano allo spettatore vedute dal mondo, esisteva già il cinema d'*avanguardia*, un modo per contrastare la supremazia della realtà data che il cinema sembrava compiacere e anzi addirittura propagandare. Nel 1901 James Williamson gira *The Big Swallow*, un corto in cui il protagonista finisce per mangiarsi macchina da presa e operatore¹⁴.

Per Deleuze l'immagine cinematografica non rappresenta tanto la riproduzione della realtà quanto la produzione della vita. Ecco che ci stiamo avvicinando alla problematica relazione tra cinema e antispecismo. Il visivo, sostiene il filosofo francese, comprensivo di tutte le immagini, anche quelle cinematografiche, esiste indipendentemente da chi guarda; esiste a prescindere dallo spettatore. Le immagini non sono il prodotto della nostra coscienza, non sono il risultato di un fenomeno percettivo umano, ma sono in quanto esistono materialmente, sono il mondo: *esse vivono*. Quelle che siamo abituati a considerare come pure rappresentazioni sono

manifestazioni biologiche. La prossimità del modo di pensare il cinema di Deleuze con la critica antispecista è data proprio dal suo antiessenzialismo nell'approcciare la materia delle immagini filmiche. Per Deleuze il cinema consiste nel fare cinema, nel divenire, nel flusso delle immagini e nei suoi concatenamenti rappresentazione/vita¹⁵.

Il cineanimale

La rappresentazione cinematografica dell'animale implica le modalità attraverso cui sperimentiamo la nostra vita di spettatori di fronte al sublime spettacolo dell'alterità. Il modo in cui siamo stati abituati a guardare gli animali, definitivamente scomparsi dall'orizzonte visivo urbano nelle grandi metropoli di fine Ottocento e recuperato parzialmente e tendenzialmente dalle mediazioni scientifiche e spettacolari di luoghi quali lo zoo e il circo, è stato in gran parte generato e prodotto dagli artifici della macchina cinema e dai suoi prodromi mediali. Anche se la fruizione cinematografica avveniva originariamente per lo più in contesti delegati al divertimento popolare, come le fiere e gli spettacoli itineranti, il clamore suscitato negli spettatori dipendeva in gran parte dallo spettacolo offerto dalla realtà. Nel proto-cinema gli animali giocano un ruolo fondamentale nel processo di verifica delle immagini riprodotte. Attraverso il movimento animale, infatti, il cinema collauda le sue potenzialità di macchina immaginifica: il galoppo dei cavalli cronofotografati da Muybridge o il volo degli uccelli colti dal fucile fotografico di Marey non solo producono l'illusione del movimento, ma inducono lo spettatore a credere che esista un mondo senza gli umani. Il regno animale diventa così il regno del cinema.

Quando il cinema canonizza il suo statuto di nuova istanza narrativa – attraverso vari accorgimenti tecnologici ed espressivi, come il montaggio, la mobilità della macchina da presa, le focali sempre più spinte e gli obiettivi sempre più sofisticati – subisce un vero e proprio processo di trasformazione antropica: l'umano conquista il centro dell'inquadratura e ingaggia una lotta serrata con la soggettività non umana, finendo per contribuire a immaginare il resto del vivente come scarto e approssimazione. Il racconto del cinema come neo-dispositivo affabulatorio focalizza questo conflitto prospettico e ideologico. Il cinema diventa *umano, troppo umano*. L'animalità cinematografica evidenzia che la "naturale" predisposizione

12 Davide Persico, «Contro il realismo. Come il cinema si è opposto all'idea di realtà», in «Segno Cinema», n. 216, p. 4. marzo-aprile 2019.

13 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, trad. it. di V. Mattioli, Nero, Roma 2018.

14 D. Persico, «Contro il realismo», cit., p. 3.

15 Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016.

alla verosimiglianza dei film è un processo ambiguo e sostanzialmente strutturato sul racconto dinamico di un'umanità impegnata ossessivamente a rimpiangere le sue origini biologicamente indistinguibili dagli altri animali. Quando vediamo un animale su uno schermo cinematografico, o attraverso gli attuali supporti medialti che *rilocano*¹⁶, per usare il lessico di Casetti, il cinema, non ci limitiamo a guardarlo, ma lo viviamo e lo interpretiamo negoziando la naturalità compromessa del nostro corpo animale con la sua evoluzione tecnologica subita nel corso della storia. Questo significa che il *cineanimale* è funzionale a propagandare l'idea di un mondo come specchio (deformato) dell'uomo. Il *cineanimale* è al tempo stesso indice di autenticità del girato e convenzione antropomorfa attraverso cui il cinema (occidentale) continua a perorare la sua causa di specie dominante¹⁷.

Vedere gli animali attraverso la loro mediazione rappresentativa – stiamo parlando sempre di immagini-movimento e immagini-tempo –, indipendentemente dal ruolo che è stato loro assegnato, significa assistere alla messa in scena di un'utopia. Sinteticamente potremmo dire che la cineanimalità performa, in altre parole realizza il desiderio dell'umano di emanciparsi dalla triste realtà che lo qualifica in quanto soggetto proprietario e razionale. La *cineanimalità* diventa il *campo* dove sperimentare un processo di liberazione: il sentirsi liberi come gli animali. La *cineanimalità*, per usare il lessico foucaultiano, rappresenta un'eterotopia, in cui in gioco è il sentire, comune agli animali umani e agli animali non umani¹⁸.

Il sonoro nel cinema, la sua lingua parlata, i suoi dialoghi, i suoi monologhi, acquireranno dignità estetica e narrativa solo in un secondo momento e non perché non ci fosse ancora la possibilità di inciderlo sulla banda della pellicola, ma perché, parallelamente al sorgere delle avanguardie

16 Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015; per Casetti il fenomeno della rilocazione cinematografica consiste in una dislocazione del luogo del consumo delle immagini dalla sala ai nuovi *device* delle piattaforme digitali; in altre parole rendere disponibile in un luogo "altro" ciò che si vuole vedere.

17 Sull'uso delle retoriche antropomorfe e per una loro riconsiderazione espressiva e creativa, cfr Ralph R. Acampora, *Fenomenologia della compassione. Etica animale e filosofia del corpo*, trad. it. di M. Maurizi e M. Filippi, Sonda, Casale Monferrato 2008, p. 158: «Non basta più semplicemente etichettare una posizione come "antropomorfa" per criticarla negativamente, la parola in questione ha assunto un sapore più neutrale (alle volte addirittura positivo) [...] abbiamo alla fine riconosciuto che l'accusa (negativa) di antropomorfismo presuppone tacitamente che noi si sappia (perfettamente) cosa sia l'umanità e, di conseguenza, che nessun'altra forma di vita sia simile agli esseri umani; ma il primo presupposto è falso per ignoranza, il secondo è contraddetto dalla conoscenza».

18 In questo senso, il luogo materiale della visione (la sala e i dispositivi digitali mobili in cui tutti i luoghi diventano possibili spazi di visione) e la visione materiale dei luoghi filmati formano un'unica eterotopia, realizzando l'utopia di materializzare il sogno del luogo inesistente.

artistiche, la sua totale aderenza alla realtà era ritenuta volgare e banale. Il dare voce agli animali, prima di dare voce all'inorganico, pratica oggi niente affatto insolita, è stata una delle più efficaci strategie per consegnare l'animalità a una figurazione retorica che alimenta analogie e differenze tra la specie egemonica, a cui fare riferimento come canone rappresentativo, e le specie destinate a essere dominate. Se pensiamo a *Uccellacci e uccellini*¹⁹ o a *Bella e perduta*²⁰ ci rendiamo conto del fatto che la voce concessa agli animali è uno stratagemma di regia e sceneggiatura, pur se intenso poeticamente e interessante esteticamente. Inoltre la suddivisione dell'inquadratura in *piani* è costruita e concepita facendo riferimento a una ideale figura umana: primo piano, primissimo piano, piano *americano*, *close up*, dettagli e movimenti di macchina – il campo e il controcampo, la soggettiva – rispondono alla rigida prospettiva del *sapiens*, che non lascia *spazio* al resto del vivente e ai punti di vista insoliti ed eterodossi²¹.

Cinema e antispecismo

Considerato secondo i suoi veri termini, lo spettacolo è l'affermazione dell'apparenza e l'affermazione di ogni vita umana, cioè sociale, come semplice apparenza. Ma la critica, che coglie la verità dello spettacolo, lo scopre come la negazione visibile della vita; come negazione della vita che è divenuta visibile²².

Abbiamo visto quanto sia importante per Deleuze il cinema differente o, meglio, il cinema della differenza. Egli definisce questa dimensione possibile del cinema *percepto*, un chiasma di concetto e percezione, una sintesi di ripetizione e differenza, che ha come risultato la produzione del movimento, la produzione della vita delle immagini.

Utilizzando le riflessioni di Massimo Filippi e di Ralph Acampora, cercherò di indirizzare il lettore su quei punti di convergenza tra il cinema, come prodigiosa macchina della gioia e come immaginifica tecnica di

19 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Italia 1966.

20 Pietro Marcello, *Bella e perduta*, Italia 2015.

21 Sebbene ci siano moltissimi casi che sembrano contraddire questo assunto, sia per quanto riguarda il cinema d'autore che per quello di genere, da *Au hasard Balthazar* a *The fly*, per fare solo due esempi.

22 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it di F. Berardi, Agalev, Bologna 1990, p. 12.

replicazione della vita, e l'antispecismo, come pratica di decostruzione di quella "macchina antropocentrica" che riproduce il mondo diviso gerarchicamente in sfruttati e sfruttatori. Se il "gioco" del cinema è quello di ripetere il mondo nella differenza, trasformandolo e modificandolo, allora il suo futuro dipenderà dal grado di conflittualità che saprà ingaggiare con il suo antagonista storico: l'*eterno ritorno* dell'identico promosso dalla società dello spettacolo. Come l'antispecismo politico allestisce una cassetta degli attrezzi per demistificare la verità dei poteri che umanizzano il mondo, coniugando l'elaborazione teorica sulla questione animale con le pratiche di denuncia dello sfruttamento, così il cinema della differenza – che contiene gradi di somiglianza – dovrebbe cercare di rimettere in discussione la sua originaria predisposizione all'addomesticamento dello sguardo, avvalendosi anche di quelle pratiche sovversive che hanno contribuito a una riformulazione, non storicizzabile, dell'arte cinematografica.

Dagli esperimenti avanguardistici sulle immagini risalenti ai primi del Novecento alle "pretese" autoriali dei *filmmaker* degli anni '60, dall'underground americano delle varie *factory* ai cine-occhi prodotti dalla rivoluzione, dai film militanti espressione del movimento italiano del '77 agli ibridi espressivi contemporanei, il cinema che (ri)pensa se stesso e il mondo ha sempre cercato questa via di fuga dall'assertività della prospettiva unica e omologante, ha sempre cercato una possibilità che fosse alternativa alla produzione seriale di quelle *passioni tristi* che hanno lo scopo di colonizzare l'immaginario collettivo. Arginare l'egemonia del cinema nato sui *set* e per i *set* dei grandi *studios*, che asseconda le dinamiche di governamentalità del capitalismo, è il compito che si prefigge il cinema eterodosso e il suo ruolo nella società.

Quella che Debord definisce come «questa enorme positività indiscutibile e inaccessibile»²³, alludendo alla società dello spettacolo, è la dimensione illusoria propria dell'industria cinematografica in cui egemone risulta essere il regime della trasparenza ottica e i suoi effetti di verità normativa. Se non esiste altra realtà se non quella degli schermi, allora non esiste neppure la possibilità di considerare i propri limiti di spettatore. È per questo che oltre lo schermo gli animali non esistono. Hollywood nasce con questi presupposti, assecondando le esigenze di capitalizzare l'accumulo di ricchezza dei grandi allevatori del Nord e dei latifondisti del Sud, entrambi cresciuti sul genocidio delle popolazioni originarie e sulla forza lavoro schiavizzata. Il *manifesto* che propagandava la supremazia bianca,

23 *Ibidem*.

proprietaria, paternalista e razzista è *Nascita di una nazione*²⁴, film che contribuirà, nella costruzione dell'*altro* come potenziale nemico, all'edificazione dell'impalcatura su cui verranno erette le egemoniche mura della Babele hollywoodiana.

L'antispecismo politico sviluppato da Filippi ha molti punti di convergenza con la "filosofia" in divenire di Deleuze, innanzitutto nel tentativo di rinnovare l'elaborazione teorica in chiave "pop", cioè cercando un continuo confronto con i vari ambiti delle istanze espressive e con il mondo delle immagini. È proprio nel *percepto* che possiamo trovare la sintesi tra antispecismo, cinema e "filosofare". L'*immagine affezione*, senza entrare nel merito speculativo della questione messa in campo, è il *concetto* del cinema. Il pensiero del comune, che qualifica l'antispecismo di Filippi come relazione e concatenamento, allude alla possibilità – possibilità intesa come decisivo cambio di prospettiva e processo di liberazione (della mente, direbbe Fassbinder) e non come introiezione dell'ideologia liberista di superamento dei limiti biologici in cui il possibile diventa l'imperativo a cui conformarsi nella guerra concorrenziale con l'altro – di una vita sensuale che

ricosce la potenza sovversiva e gioiosa della finitudine, della vulnerabilità e dell'inoperosità che percorre la faglia impersonale e transpersonale della vita per cui si vive²⁵.

E se lo specismo, come «amalgama distruttivo di ideologie giustizioniste e di dispositivi di smembramento dei corpi»²⁶, ha come obiettivo quello di un'«incessante produzione di "carne" da consumare o da mettere al lavoro»²⁷, scopo dell'antispecismo – e del cinema (militante? della differenza? come potremmo chiamarlo?) – dovrebbe allora essere quello di sottrarre l'immagine della carne alla merce, alla sineddoche, e tradurla in *carne del mondo*²⁸, in processo di *corpeazione*. Il mondo, la sua *carne* manifesta, non solo è *visibile* ma soprattutto è *percepibile* attraverso un processo chiasmatico in cui relazioni energetiche, flussi di vita in divenire, movimenti intensivi (ancora una volta l'*immagine-movimento*, l'*immagine-tempo*, il cinema) scandiscono l'esistenza umana e non umana. In *Re*

24 David Wark Griffith, *Birth of a Nation*, USA 1915.

25 Massimo Filippi, *Questioni di specie*, elèuthera, Milano 2017, p. 103.

26 *Ibidem*, p. 101.

27 *Ibidem*, p. 102.

28 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

della terra selvaggia²⁹, la carne del mondo è la lezione che l'educatrice impartisce ai suoi piccoli alunni dopo che il mondo come lo conosciamo è finito. In questa situazione liminare in cui il selvaggio microcosmo post-apocalittico abitato da sopravvissuti umani e non umani fa da sfondo alle avventure di una novella *Huckleberry Finn*, il mondo si riprende la sua carne e sbaraglia la struttura teocentrica e antropocentrica su cui è stato edificato il visibile, ritornando a essere *creaturale*.

Acampora fornisce un ulteriore tassello sull'intreccio uomo-animalità-cinema. Se, infatti, immaginassimo l'*habitat* umano come *territorio* culturale di incontro con gli altri animali e per questo in continua ridefinizione, nelle pratiche estetiche e nelle tecniche estatiche di cui parla il filosofo americano potrebbe rientrare anche il cinema che incoraggia «l'esplorazione di altri mondi di vita non umani» e rivitalizza «continuamente la nostra residenza culturale trasgredendone e ridefinendone i confini»³⁰. Il cinema, allora, potrebbe rivelarsi uno strumento immaginativo per oltrepassare le barriere di "specie". Del resto, come afferma Acampora, «l'immaginario gioca un ruolo *essenziale* nello sviluppo propriamente filosofico delle idee»³¹. E se interpretassimo il cinema come luogo *climatico* – il *climax* coincide con il momento saliente del film, la sua *scena madre* – analogamente alla figura del *parco* urbano, esempio di campo percettivo interrelazionale a cui fa riferimento Acampora, potremmo addirittura pensare a un ribaltamento prospettico in cui non solo uomo-vede-animale ma animale-vede-uomo³².

Esiste un cinema antispecista?

Questa domanda è probabilmente oziosa non solo perché esistono pochissimi esempi di cinema dichiaratamente antispecista, ma soprattutto in relazione al tentativo di produrre immagini politiche.

Per quanto riguarda gli esempi "dichiarati" di cinema antispecista, essi si riducono, almeno per quanto ne so, a *Earthlings*³³, *Dominion*³⁴, *Gorge*,

29 Ben Zeitlin, *Beasts of Southern Wild*, USA 2012.

30 R.R. Acampora, *Fenomenologia della compassione*, cit., p. 50.

31 *Ibidem*, p. 84.

32 A questo proposito, cfr. Jan Van Ijken, *Facing Animals*, Olanda 2012, film che intende "documentare" lo sguardo reversibile tra umano e animale.

33 Shaun Monson, *Earthlings*, USA 2005.

34 Chris Delforce, *Dominion*, Australia 2018.

*coeur, ventre*³⁵ e *Unity*³⁶. Se *Earthlings*, *Dominion* e *Unity* sono veri e propri manifesti antispecisti in cui la propaganda gioca un ruolo preponderante, *Gorge, coeur, ventre* è un *docu-fiction* molto interessante che, denunciando l'*architettura* dello sfruttamento animale attraverso gli occhi di un ragazzino che per mestiere fa il guardiano di un mattatoio e quelli del suo cane, riesce a creare un perturbante *feedback* tra lo sguardo dello spettatore e gli sguardi terrorizzati e interrogativi degli animali destinati al macello.

Senza entrare nello specifico dei due film a tesi di Shaun Monson, mi limito a sottolineare che lo stile, la struttura e la lingua nel film propagandistico³⁷ contribuiscono a configurare una realtà per accumulo affermativo di materiale senza mai provare ad argomentare ciò che viene mostrato. Soprattutto *Earthlings* e *Unity*, con il loro massiccio uso di immagini di repertorio che sintetizzano schematicamente lo spettro – spettacolare, violento e discriminatorio – dello sfruttamento animale, in particolar modo per quanto riguarda l'eccidio nei mattatoi, producono spesso in chi guarda un effetto di inibizione e di rifiuto. Inoltre il massiccio ricorso a dati, numeri, cifre, come indici di veridicità e di evidenza, finiscono con rendere effettuale e immodificabile proprio lo stato di cose che si vorrebbe cambiare, con il risultato, non secondario, di relegare queste "specie" animali nella "riserva" della docilità ed essere tutt'al più percepite come vittime designate. Il disagio che questi film provocano in molti spettatori non è dato solo dalle vette che l'umano riesce a raggiungere nelle pratiche violente di sfruttamento, ma anche e soprattutto dalla spietatezza nei confronti dello stesso spettatore. Del resto le due tecniche propagandistiche del *niente* e del *troppo* cui fa riferimento Didi-Huberman – «*Distruggere e moltiplicare* sono i due modi per rendere invisibile un'immagine: con il niente, con il troppo»³⁸ – finiscono per *bruciare* l'attenzione critica dello spettatore.

Per concludere vorrei segnalare tre modalità di un fare cinema che più

35 Maud Alpi, *Gorge, coeur, ventre*, Francia 2016.

36 S. Monson, *Unity*, USA 2013.

37 Vorrei sottolineare come il cinema di propaganda – connaturato alla comunicazione del regime nazista – non vada confuso con l'agit-prop. L'attivismo politico sovietico infatti (che ha avuto la sua massima manifestazione soprattutto in ambito teatrale e cinematografico) concepiva la sua "propaganda" come una forma diretta di agire espressivo che oltre a sensibilizzare le masse doveva coinvolgere lo spettatore in una forma di presa di coscienza che revocasse in questione innanzitutto le procedure e la codificazione della messa in scena e della rappresentazione "realistica". Del resto, è evidente la differenza tra un film d'avanguardia come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) o le opere deteatralizzate di Majakovskij e Mejerchol'd e un'operazione di pura propaganda come *L'ebreo errante* di Fritz Hippler (1940), in cui il regime nazista proclama la sua verità razzista senza nessun pensiero critico da elaborare.

38 Georges Didi-Huberman, «L'immagine brucia», in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 257.

si potrebbe avvicinare alla critica decostruttiva dell'antispecismo politico: il cinema fanta-etologico di Jean Painlevé, il cinema militante di Alberto Grifi e il cinema della relazione o della prossimità di Fernand Deligny. Ognuna di queste personalità è difficilmente etichettabile in quanto costoro, più che registi o cineasti, sono dei veri e propri operatori culturali di *situazioni*.

Documentare gli animali, o la vita degli animali come pretende certa etologia, è una missione impossibile. Jean Painlevé si rende conto che la presunzione scientifica di "catturare" – *to shot* – l'immagine dell'animale, di "filmarlo", è pura finzione. Egli infatti si limita a filmare il divenire animale, cioè a filmare il processo biologico dove sparisce il soggetto-oggetto della visione. Il cineasta scientifico francese non filma animali, semmai filma l'idea di animale, la sua nuda vita protoplasmatica, embrionale. Le sue bizzarre e paradossali *forme di vita* assomigliano a nuvole, a cristalli, a minerali, rimettendo così in discussione ogni divisione tassonomica della vita. Non è allora un caso che il commento di *Le sang des bêtes*³⁹ venga affidato da Franju alla voce fuoricampo di Painlevé. Come il film di Franju è un finto documentario (finto non perché le immagini dell'eccidio degli animali nel macello parigino non siano autentiche ma, in quanto montate, sonorizzate e commentate assurgono a una straniante dimensione poetica e surreale) così i film di Painlevé sono finti documentari scientifici.

Se c'è una qualità che accomuna Grifi e il cinema sperimentale italiano degli anni '70 con le pratiche di documentazione dell'attivismo animalista e antispecista questa consiste nella manifesta volontà di riappropriarsi dei mezzi di riproduzione della realtà: ieri la videocamera, oggi le leggerissime ed economiche tecnologie digitali. La democratizzazione degli strumenti audiovisivi a disposizione del movimento studentesco e del proletariato giovanile rappresentava una potenziale sovversione della funzionalità – domestica e privata – a cui questi neo-dispositivi erano destinati, così che, sottratti alle logiche del tempo libero "donato" dai padroni del mercato, potessero diventare strumenti di controinformazione politica e di documentazione dello sfruttamento della società capitalista. Come scrive il semiologo francese Philippe Dubois:

Video è anche un verbo coniugato: è la prima persona singolare dell'indicativo presente del verbo vedere. In altre parole, video è l'atto dello sguardo nel suo costituirsi, compendosi qui e ora (un processo), un agente all'opera (un soggetto) e un adeguamento temporale al presente storico (io vedo, è

in diretta, non è io ho visto – la foto passatista – né io credo di vedere – il cinema illusionista – né potrei vedere – l'immagine virtuale, utopista) video è un'immagine-atto⁴⁰.

Scopo di Grifi è stato sempre quello della gestione delle immagini politiche prodotte dal movimento del proletariato giovanile e della classe operaia. Insomma, l'idea era, ancora una volta, di produrre immagini di vita, in tutta la loro forza straordinaria. L'aggettivo sperimentale, con cui si è soliti etichettare il cinema di Grifi va inteso

nella sua accezione scientifica, cioè di studio dei fenomeni naturali basato sull'osservazione e sulla provocazione dei fenomeni stessi per studiare e valutare le modalità e le qualità del loro accadere. In altre parole, la vita e le forme di rappresentazione che tentano di farsene carico, colte nel particolare quanto cruciale momento storico in cui una nuova tecnologia dell'immagine si impone su quella che l'ha preceduta⁴¹.

Nella video-intervista *Grifi spiegato ai bambini – il mattatoio su internet*⁴² l'artista romano, oltre a cogliere le potenzialità di diffusione orizzontale delle nuove tecnologie digitali, pur se "stretto" nelle griglie dell'inchiesta (radiofonica) sulla macellazione degli animali da reddito in alcuni mattatoi dell'Italia centrale, sembra evocare continuamente il rapporto con le forme di vita, non solo umane, che rappresentano il controcanto "carnale", e quindi eversivo, del mondo alienato del lavoro e del consumo. A differenza di Monson, Grifi evita il *niente* significativo e il *troppo* espositivo, sostituendo l'*horror vacui* della visione con il suono dell'irrappresentabile, dell'inconcepibile. Grifi usa il "fuori campo" come testimone di una presenza inquietante: il rumore della fabbrica di smembramento animale in cui gli attori dello sfruttamento costituiscono, al pari degli ingranaggi della macchina che smonta e rimonta, le parti essenziali del ciclo capitalista di produzione e consumo. Se per Monson a essere sfruttati sono gli animali perché animali, per Grifi essi sono animali proprio perché sfruttati.

E se Grifi opta per il fuori campo, Deligny sceglie il silenzio. I suoi esperimenti cinematografici sono un mezzo per innescare un processo di

40 Philippe Dubois, «Video e scrittura elettronica. La questione estetica», in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubettino, Catanzaro 1999, p. 18.

41 Annamaria Licciardello, «Sul cinema di Alberto Grifi», in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, vol. III, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 158.

42 Cfr. Emilio Maggio, «La verifica incerta. Luoghi (comuni) dello sfruttamento e spazi (in comuni) di resistenza. Il cinema ex-sperimentale di Alberto Grifi», in «Liberazioni», n. 35, inverno 2018.

39 George Franju, *Le sang des bêtes*, Francia 1949.

acquisizione di *competenze* comunicative in grado di *orientare* l'affettività di soggetti neuro-diversi. I ragazzi autistici di cui Deligny si prende "cura", apparentemente tagliati fuori dalle consuetudini che articolano le forme espressive e il linguaggio normali e normati, hanno così la possibilità di ricostruirsi un *mondo associato*, un ambiente "naturalmente" mediato dalla tecnologia, per seguire il pensiero di Simondon⁴³.

Deligny nelle sue testimonianze cinematografiche sviluppa un ambiente adeguatamente associato, tale da produrre e orientare una sensibilità tecnoestetica nei ragazzi affetti da autismo. Le *marche* che inscrivono il territorio in cui vengono girati i suoi film sono rappresentate dalla macchina da presa, a disposizione sia degli operatori sociali sia dei ragazzi, e dagli attrezzi di uso quotidiano, gli artefatti con cui prolungare la sensibilità estetica umana che si trovano in un determinato microcosmo vissuto come territorio percettivo. La correlazione, senza cadere nel rischio di "animizzare" il comportamento di umani neuro-diversi, è con l'*ambientalismo* del biologo von Uexküll, il quale all'inizio del Novecento rivoluzionò la nozione di ambiente fino ad allora associata a contesti storico-culturali propriamente umani. Le *marche di percezione* che ogni forma di vita si ritaglia nella costruzione del proprio ambiente somigliano alla relazione tra spazio e movimento che Deligny provoca nei ragazzi.

A questo punto possiamo spingerci anche oltre e azzardare l'analogia tra le tesi di Uexküll, per cui l'umano ha la prerogativa di affrontare l'ambiente in cui vive individualmente, e il processo di individuazione con cui Simondon stabilisce che l'individuo (umano) non può mai essere inteso come entità definita e determinata, essendo sempre aperto a continui processi di individuazione che si danno in simbiosi con il suo ambiente. La *creazione di circostanze*, come Deligny definisce le sue opere⁴⁴, permette di realizzare un ambiente espanso, una rete in cui sperimentare il potente suono del silenzio come modalità comunicativa inedita e piacevolissima proprio perché aliena dalla lingua ufficiale. Il suo interesse per il cinema non è dettato tanto dalla volontà di documentare una situazione di disagio sociale e psichico, quanto dal potenziale pedagogico – inteso come strumento di presa di coscienza e di attualizzazione del desiderio – di un ambiente adeguatamente associato, in cui gli attori in *campo* non sono portatori di *handicap* bensì portatori di *gesti minori, moindre gest*.

Questi ragazzi, considerati irrecuperabili dalle loro famiglie e dalla

società civile, non corrispondono alle attese della comunicazione ufficiale e del comportamento comune basati sulla discorsività razionale e sonora. Il mutismo, fonte di turbamento per quanto riguarda le normali attività relazionali della società moderna, diventa una possibilità di comunicazione non mediata dalle convenzioni. In altri termini, scopo di Deligny è rendere i ragazzi che fanno un uso limitato del linguaggio parlato e che non praticano quello scritto autosufficienti e capaci di articolare il loro rapporto con il mondo attraverso le immagini. Le immagini cosiddette tecniche possono infatti produrre processi di individuazione inediti. La neurodiversità e le tecnologie della comunicazione audiovisiva, soprattutto oggi con il loro livellamento in senso orizzontale, possono fornirci elementi per una condizione esistenziale aliena dalle forme con cui siamo abituati a pensare la relazione intra e interumana.

Le *lignes d'erre*, le linee di erranza, che Deligny usa per cartografare il territorio dove sperimentare una produzione di immagini-gesti, sono le *tracce* di quello che Deleuze individua nella dialettica tra differenza e ripetizione⁴⁵. La ripetizione del gesto è generatrice di corpo e insieme di superfici sensibili, di campi di forza. Il silenzio di questi bambini senza storia non rappresenta un segreto da scoprire né tanto meno un caso da analizzare, un mistero da sciogliere, quanto l'emersione della forza dell'imprevisto. Il paesaggio, l'ambiente mediale in cui si opera, come suggerisce Agamben⁴⁶, diventa uno stadio ulteriore rispetto all'ambiente umano e animale. Chi contempla il paesaggio, come fanno i bambini di Deligny, non rientra infatti né nella categoria dell'animale né in quella dell'umano, perché il suo guardare, il suo agire è sostanzialmente disinteressato. Messo a confronto con il *fare* degli adulti, il *gesto* del bambino autistico rappresenta il movimento spontaneo dentro uno spazio condiviso. L'*agire* diviene interrogazione antropologica sullo statuto del *fare*. Nell'autismo il gesto del corpo è immagine nella sua integralità, forza negata sia dalla parola sia dallo sguardo che giudicano.

Nel meta film *Film*⁴⁷, Buster Keaton è sconvolto dall'idea di poter essere guardato. La durata e lo svolgimento del *film* coincidono con il tentativo del grande attore *mutò* di sottrarsi alla visione degli animali domestici nella spoglia stanza in cui passa le sue giornate. Ma lo sguardo degli animali è in fondo lo sguardo del regista stesso. Le immagini tecniche non scaturiscono tanto da un processo ottico, quanto da un processo biologico. La

43 Gilbert Simondon, *Sulla tecno-estetica*, trad. it. di E. Binda, Mimesis, Milano 2014.

44 Mi limito a citare le due più importanti: *Le moindre gest*, Francia 1963, che racconta la fuga di due adolescenti autistici da un ospedale psichiatrico e *Ce gamin, là*, Francia 1967, in cui Deligny documenta il suo incontro con Jean-Marie, ragazzo totalmente chiuso a ogni tipo di relazione e mutò.

45 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997.

46 Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2015.

47 Samuel Beckett e Alan Schneider, *Film*, USA 1964.

riproduzione cinematografica apparenta la genesi delle immagini tecniche al processo biologico di perpetuazione della specie e il cinema diventa così la registrazione audiovisuale della memoria della specie – *l'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima*⁴⁸. In *Io e la scimmia*⁴⁹, Keaton, cineoperatore al servizio di una grossa *major* (la MGM), abbandona momentaneamente la cinepresa per salvare la ragazza di cui è innamorato che è in procinto di annegare. La sequenza viene però ripresa da una scimmia che, sostituendosi al regista, filma l'accaduto in tempo reale e senza infingimenti. La registrazione del salvataggio da parte della scimmia avviene sotto l'occhio di quella che viene considerata la nostra bestia archetipica:

La scimmia realizza il massimo dell'impassibilità (non sapendo quel che fa, non reagisce agli eventi che filma), ma non per questo si muove in una sfera ormai aliena rispetto all'uomo. Semmai fa emergere ragioni per così dire primigenie. Le scimmie non sono l'emblema della possibilità di imitare un gesto, di copiarlo, di replicarlo? La scimmia di Luke [*Keaton*] non solo replica l'azione del suo proprietario, ma replica un'azione che consente di replicare il mondo⁵⁰.

48 Albero Grifi, *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima*, Italia 1965-1970.

49 Edward Sedgwick, *The cameraman*, USA 1928.

50 F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 151.