

Tamara Sandrin

Corpi senza ombra

Visibilità e invisibilità degli animali dal mattatoio al cinema

Ciascuno di voi tenendo nella mano destra il coltello uccida
senza posa le vittime

(*Inno omerico ad Apollo*, v. 535)

Deleuze nel suo *Cinema 2* ha scritto pagine bellissime sul corpo, dimostrando attraverso molti esempi che è inimmaginabile quel che può un corpo. Dal pensiero alla vita si deve passare necessariamente per un corpo che forza (il pensiero) a pensare l'impensato, cioè la vita, in cui si troverà gettato in atteggiamenti e posture, che sono le categorie della vita: «Pensare – dice Deleuze – è apprendere quel che può un corpo non pensante, le sue facoltà, i suoi atteggiamenti o posture»¹. Deleuze parla di corpi umani, fa solo un rapido accenno alla scuola di Vienna e a Jean Eustache, ma il suo discorso può essere applicato anche ai corpi animali, perché i corpi degli animali nei film, nel cinema e nel proto-cinema si vedono in continuazione e ci forniscono molte informazioni su ciò che stiamo guardando e su noi stessi, su quanto di intollerabile possiamo sostenere con lo sguardo (e non solo con lo sguardo). E questo è importante perché il cinema del corpo (e il corpo stesso) ha sempre bisogno di qualcuno che svolga la funzione di *voyeur*.

Cos'è e cosa fa il cinema del corpo? Il cinema del corpo è quel cinema «bello e potente»² in grado di «restituire il discorso al corpo»³, prima che la *langue* lo determini culturalmente e socialmente, mostrandoci le sue posture, i suoi gesti, la stanchezza, l'attesa, la disperazione, gli atteggiamenti che esprimono la sua interiorità. Questo genere di cinema può spingersi non solo a mostrare il corpo, ma a crearlo, a creare un nuovo corpo sconosciuto, a renderlo visibile inserendolo in una cerimonia o, se vogliamo, in un rito, in cui i gesti hanno la funzione e il potere di passaggio da una postura a un'altra; ma può anche farlo scomparire trasformandolo in “corpo

1 Gilles Deleuze, *Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 210.

2 *Ibidem*, p. 217.

3 *Ibidem*, p. 192.

glorioso”, corpo sacro, nel «più sottile dei corpi» per usare le parole di Aristakisjan⁴.

I corpi degli animali oscillano tra queste due condizioni, visibilità e invisibilità: come il gatto di Schrödinger è vivo e contemporaneamente morto finché non guardiamo nella scatola, così gli animali rimangono in un limbo di (in)visibilità finché non entrano nell'inquadratura. In questo senso, come i suoni per Balász, «non fanno ombra»⁵ se sono fuori campo, e quando entrano nell'inquadratura non si possono nascondere. Facciamo un esempio. A volte capita che in alcuni film muti (riprese dal vero, sinfonie di città o riprese documentarie e di “cronaca”, quali visite di regnanti e politici, ma anche in commedie *slapstick* girate per strada) compaia inaspettatamente un animale, che non prende parte all'azione, alla storia. Può essere un cane che attraversa la strada: per lo spazio di quei pochi fotogrammi il cane capta e cattura l'attenzione dello spettatore, che non può ignorarlo, perché il suo corpo è entrato con prepotenza nel suo campo visivo, lo spettatore *deve* guardarlo. Ciò nonostante difficilmente si chiederà dove era prima, cosa faceva e cosa avrà fatto poi, una volta scomparso dalla sua vista, una volta uscito dall'inquadratura. La pellicola lo ha reso visibile e immortale per pochi secondi: dall'invisibilità e dall'inesistenza in cui era relegato lo ha proiettato nel presente (dello spettatore), per farlo poi ripiombare di colpo in una condizione di non esistenza, che è la condizione degli animali nel mattatoio (e, in genere, nella nostra realtà) finché l'inquadratura non li “salva” rendendoli, appunto, visibili.

Il macello, l'aia di un film come *L'albero degli zoccoli*⁶ o di altri film “rurali” costituiscono, come sostiene Corinne Maury⁷, uno spazio di incontro tra corpi umani e animali, un incontro che diventa rituale nel suo essere contatto tra la vita e la morte, uno spazio di orribile e irreversibile trasformazione. Jean-Louis Durand, parlando dei sacrifici animali, sosteneva: «L'animale vivo passa così da un sistema all'altro attraverso la morte

che lo disorganizza per permettere di riorganizzarlo»⁸. Ma è anche un (non) luogo in cui l'animale-invisibile (in quanto allontanato dallo sguardo sociale) e l'invisibile-animale (ciò che non vogliamo vedere dell'animale, la sua morte o meglio il momento della sua morte) diventano visibili nel divenire corpo commestibile, nel «devenir-viande»⁹: il «quadrupede animato»¹⁰, invisibile fino a un attimo prima, diviene massa carnea non solo visibile, ma anche funzionale a quello spazio civico e politico che è il mattatoio. Uno spazio dove la *langue* opera la determinazione dei corpi animali (e umani¹¹) come corpi commestibili, sacrificabili, *viande* appunto.

Sembra un ossimoro ma è proprio la morte dell'animale sullo schermo ciò che lo rende visibile e lo vivifica nel nostro pensiero, tanto che riusciamo a dirci: «Sì, quello era un animale vero, e vivo, nel suo corpo e nella sua carne». Attraverso l'esecuzione «nel suo doppio significato di uccisione e di riproduzione»¹² il *cinemattatoio* assolve così il suo compito di «restituire il discorso al corpo» per dirla ancora una volta con Deleuze. Il gesto del macellaio, del boia, è ciò che causa il passaggio dalle posture naturali del corpo (scarti, scivolamenti, resistenze, arretramenti, ecc.) alla postura innaturale di *quella* morte: il macellaio ridiventa *mageiros*, ricopre nuovamente il ruolo sacerdotale in una cerimonia sacrificale dal preciso significato politico e sociale. Il gesto del macellaio è un atto fisico, meccanico, tradizionale ed efficace, e diventa «tecnica del corpo» (come la definisce Marcel Mauss¹³), in quanto concerne il modo con cui l'umano si serve del corpo proprio e altrui, uniformandosi alla tradizione e alla società.

Sono proprio l'efficacia e la tradizionalità di questi atti che legano il cinema del corpo animale al sacrificio, considerato come atto politico, e alla visione dell'uccisione degli animali, soprattutto da parte dei bambini, perché

Il bambino, l'adulto, imitano atti che hanno avuto esito positivo e che hanno visto compiere con successo da parte di persone con cui hanno confidenza e

4 Arthur Aristakisjan, *Ladoni (La palma della mano)*, Russia 1994. Anche Klossowski ha usato la stessa espressione a proposito del corpo attoriale di Carmelo Bene, la cui immagine visibile scompare nella cerimonia-parodia dei suoi film fino a essere quasi solo immagine orale, nell'interpretazione «delle anime separate dai loro corpi o dei corpi separati dalle loro anime». Cfr. Pierre Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p. 1473.

5 Béla Balász, *Il film*, trad. it. di G. e F. Di Giammatteo, Einaudi, Torino 2002, p. 227.

6 Ermanno Olmi, *L'albero degli zoccoli*, Italia 1978.

7 Corinne Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in Murielle Gagnebin e Julien Milly (a cura di), *Les images honteuses*, Éditions Champ Vallon, Ceyzérieu 2007, pp. 379-387.

8 Jean-Louis Durand, «Bestie greche. Proposte per una topologia dei corpi commestibili», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, trad. it. di C. Casagrande e G. Sissa, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 115.

9 C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», cit., p. 387.

10 J-L. Durand, «Bestie greche», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 114.

11 Anche nell'esclusione di alcuni corpi dai suoi spazi, per esempio i corpi umani femminili.

12 Rodrigo Codermatz, «La fisionomia dell'animale», in «Liberazioni», n. 37, estate 2019, p. 22.

13 Marcel Mauss, «Le tecniche del corpo», in *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1965, p. 385.

che esercitano un'autorità su di loro¹⁴.

Anche nel momento in cui è ripetuto continuamente, nella serialità con cui avvengono le esecuzioni nel macello, il gesto non perde la sua funzione di teatralizzazione davanti alla macchina da presa. La ripetizione, come anche l'entrata estemporanea di un elemento estraneo nell'inquadratura (come abbiamo visto prima l'esempio del cane, oppure il posarsi di una mosca sullo spartito su cui la mano di Mascagni sta annotando delle note musicali, e questa mosca che si confonde con le note nella grana rovinata della pellicola), sembra quasi portarci alla smarginalizzazione della pellicola di cui parlava Carmelo Bene¹⁵. Il film, quindi, è come una falda di passato che ci investe, che sembra riportarci dall'uccisione fine a se stessa (o con scopi meramente utilitaristici) alla dimensione metaforica del sacrificio: il film è «la gabbia di vetro o di cristallo»¹⁶ in cui il corpo animale, sotto il coltello del *mageiros* (il macellaio sacrificatore, il sacerdote), attraverso una precisa cerimonia, secondo un preciso schema, si trasforma da corpo quotidiano (invisibile) in corpo sacro (cioè sacrificabile) e da corpo sacro in corpo commestibile (carne, *viande*). Si rende inoltre visibile il momento della messa a morte, della caduta, che ritorna a essere un affare pubblico come nell'antica Grecia.

Filmare questi gesti, questi passaggi, è filmare il “*dévenir-viande*”, non la morte dell'animale: oggettivazione e spersonalizzazione vanno di pari passo. La morte dell'animale è irrepresentabile perché è individuale, non seriale, e costituisce quel surplus di intollerabilità che lo spettatore rifiuta: infatti ciò che è più intollerabile, che fa più male sono i lamenti, i muggiti, i belati, le grida, gli strattoni, i movimenti bruschi e impediti, il terrore degli sguardi e dell'immobilità e, soprattutto, il primo colpo inferto e il corpo che si accascia, perché in questo sta il prima e il dopo di una vita. Tutto ciò che accade dopo, lo scuoiamento, l'eviscerazione, ormai entrano nel campo del genere horror.

Torniamo allora a Jean Eustache, che «filmava feste cicliche che assomigliano atteggiamenti collettivi e costituiscono un *gestus sociale*»¹⁷, che si inseriscono nel contesto di un'organizzazione di potere con finalità politiche.

14 *Ibidem*, p. 390.

15 Mi riferisco all'intervista «C.B. Versus Cinema», rilasciata da Carmelo Bene a Sandro Veronesi (Otranto, 1995), contenuta nel cofanetto DVD *Nostra Signora dei Turchi – Hermitage*, Raro Video – Eccentriche Visioni, Roma 2006.

16 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 211.

17 *Ibidem*, p. 218.

*Le cochon*¹⁸ mostra la coesione e la coerenza del gruppo, quasi un'alleanza di sangue: l'uccisione del maiale e la convivialità che instaura¹⁹ (ancora oggi nelle nostre campagne²⁰) hanno lo stesso valore e la stessa funzione sociale che aveva il sacrificio presso gli antichi, come i Greci, i cui templi – ricordiamolo – erano dei macelli a cielo aperto sempre in piena attività. Ancora Jean-Luis Durand:

L'uccisione del maiale nelle nostre società contadine sottende i sistemi di parentela e con il suo linguaggio dice qualcosa anche sul corpo degli uomini che lo uccidono [...]. È la logica dei corpi, quelli degli animali uccisi e quelli degli uomini attorno a essi²¹.

E se i corpi degli uomini attorno agli animali uccisi assumono atteggiamenti, posture e gesti di una precisa ritualità attiva, i corpi delle donne (e dei/lle bambine/i) nell'universo cinematografico, a differenza di quello sacrificale, sono invece quasi sempre relegati al ruolo di *voyeuses* o di *ancillae* (con funzione di aiuto e di preparazione, come ha evidenziato Silvia Gelmini²²): in genere sembra che l'atto dell'abbattimento, dell'uccisione, della macellazione degli animali sia un “affare da uomini”²³.

Nella storia del cinema possiamo trovare numerosi esempi di assassine, seriali e non, ma quando le uccisioni riguardano gli animali sono legate a doppio filo con omicidi o altri delitti contro le persone. Ad esempio possiamo trovare un collegamento sottile ne *La voltapagine*²⁴ o più grossola-

18 Jean Eustache, *Le Cochon*, Francia 1970.

19 Il film, che dura poco più di cinquanta minuti, riprende tutte le operazioni dell'uccisione, della lavorazione e della trasformazione del maiale e termina con un pranzo conviviale in cui si brinda al maiale e si intona un canto festoso.

20 In Friuli il *licof* (termine che designa specificatamente la “festa del maiale”, ma può indicare anche la festa di fine vendemmia o di fine lavori in genere) è una delle feste più attese e gioiose delle famiglie contadine, che si riuniscono al gran completo per l'occasione, e spesso coincide con la festa dell'Immacolata concezione, quasi a perpetuare la tradizione greca e antico-romana dei Faunalia (nell'antica Roma, festività in onore di Fauno a cui veniva sacrificato in genere un capretto), delle feste di Damia (in Grecia, a cui veniva sacrificata una scrofa) e di Fauna-Bona Dea (a Roma, a cui veniva offerta in sacrificio una scrofa gravida). Mentre i Faunalia erano feste precluse alle donne, i sacrifici a Damia e Fauna erano esclusivamente femminili. Analogamente alle Tesmoforie, che coincidevano più o meno con la fine della vendemmia (ottobre/novembre), prevedevano sempre sacrifici di scrofe e/o maiali e, come altre cerimonie e feste riservate alle donne, erano piuttosto cruenti e scomposte.

21 Jean-Louis Durand, «Bestie greche», in M. Detienne e J-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 108.

22 Silvia Gelmini, «La macellazione degli animali al cinema», in «Liberazioni», n. 37, estate 2019, p. 91.

23 I lavoratori nei macelli sono, soprattutto, uomini (e, soprattutto stranieri).

24 Denis Dercourt, *La voltapagine*, Francia 2006.

no ed esplicito in *Strait-jacket*²⁵. Le donne assassine in genere uccidono per legittima difesa oppure vengono rappresentate come psicopatiche o fredde, calcolatrici, che uccidono per un tornaconto, o entrambe le cose (ad esempio, *Faster Pussycat, kill! kill!*²⁶ oppure *Onibaba*²⁷), ma la normalità dell'uccisione, che è sempre e solo uccisione degli animali, sembra quasi completamente esclusa dall'universo femminile. Molto particolare è invece *Fine agosto all'Hotel Ozon*²⁸: in uno scenario allucinato, post-apocalittico, alcune giovani donne, su cui vengono riposte le speranze per il futuro dell'umanità, si rivelano furie armate, la cui violenza collettiva confonde vittime animali (un cane, un serpente e una mucca) e il maschio anziano, unico rappresentante di un'alterità mai conosciuta, incarnazione di un ideale e di una pratica patriarcali ormai in via di estinzione. Quando le ragazze uccidono la mucca i loro gesti sono convulsi, dettati dall'eccitazione (e probabilmente anche dalla fame), non hanno la compostezza di un rituale, la scrupolosità dei gesti del *mageiros*. La scena ha qualcosa di terribilmente mitico: le ragazze dell'Hotel Ozon sono Menadi, Danaidi, Tesmofore e riportano alla mente ricordi ancestrali di sangue e uccisioni, di baccanti insanguinate, di Atalanta, delle sgozzatrici di Orfeo e Dioniso. Sembra quindi che affidare il coltello e la scure alle donne costituisca una minaccia alla prerogativa maschile e patriarcale e che «una donna insanguinata, che fa sgorgare sangue»²⁹ sia una visione «insostenibile» in quanto «è anche un corpo che sanguina come una bestia sgozzata»³⁰ con una chiara allusione al sangue mestruale (e al parto), un sangue che vivifica e atterrisce nello stesso tempo³¹.

La «logica dei corpi» di Jean-Louis Durand permette un'altra breve considerazione sulla rappresentazione dei corpi umani e animali nel *cinematatoio*: la scelta dell'inquadratura è una pratica metaforica con implicazioni semantiche, politiche e di giudizio. In questo senso, potremmo confrontare

un film come quello di Eustache, o la famosa scena dell'uccisione del maiale ne *L'albero degli zoccoli* o *Le sang de bêtes*³² – dove gli uomini sono uomini al lavoro, membri attivi di una comunità, il cui lavoro è rispettato e considerato utile per tutti e i loro gesti e le loro posture rivelano tutto questo – con il cortometraggio di Thierry Knauff *Abattoirs*³³. Questo film³⁴ è il risultato del montaggio di alcuni scatti di Marc Trivier (una dozzina circa) con alcune riprese effettuate all'interno di un mattatoio. Le inquadrature degli animali vivi si alternano a quelle delle carcasse appese, ganci, corde, porte chiuse, segni lasciati dai corpi che hanno strisciato lungo i muri, inquadrature di zampe, strumenti dei macellai, i loro corpi, braccia, gambe: tutti questi particolari contengono già la morte degli animali. Non vediamo i volti degli uomini, ma possiamo incrociare lo sguardo dei bovini nei primi piani oppure, in una bella metafora del rifiuto umano di guardarli, le teste incappucciate di alcuni di loro, incappucciati come uomini condannati a morte. Questi uomini senza testa, senza volto, non sono più operai al lavoro, come ne *Le sang de bêtes*, sono disumanizzati nel loro essere ridotti a brandelli, pezzi, esattamente come gli animali, e il mattatoio allude a un luogo di guerra, al campo di concentramento, come non-luoghi di «sterminio industriale»³⁵, di massacro. L'impianto metaforico del film, paradossalmente, sembra riportarci dalla dimensione simbolica del sacrificio animale a una realtà di uccisioni fini a se stesse. Mentre il massacro (umano e animale)

viene compiuto in luoghi nascosti, lontani dalla vista, luoghi in cui spesso è difficile se non impossibile far rispettare le leggi, [e che] perciò testimonia, in un certo senso, l'indebolimento del tessuto sociale e il decadere dei principi morali del gruppo³⁶,

la pratica del sacrificio non è solo autorizzata e caldeggiata dalla partecipazione alla vita della comunità, che si riconosce quindi come una

25 William Castle, *Strait-jacket*, USA 1964.

26 Russ Meyer, *Faster Pussycat, kill! kill!*, USA 1965.

27 Kaneto Shindo, *Onibaba*, Giappone 1963. In questo film due donne, suocera e nuora, sono spietate assassine, uccidono soldati e disertori solitari per «necessità» e in una scena ammazzano anche un cane per mangiarlo.

28 Jan Schmidt, *Fine agosto all'Hotel Ozon*, Cecoslovacchia 1966. Al proposito, cfr. T. Sandrin, *Fine agosto all'Hotel Ozon. Un manifesto (involontario) contro il patriarcato*, <https://cavegan.wordpress.com/2018/06/08/fine-agosto-allhotel-ozon/>.

29 Marcel Detienne, ««Eugenie». In piene Tesmoforie donne lorde di sangue», in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 173.

30 *Ibidem*.

31 Cfr., ad es., *Carrie* di Brian de Palma, USA 1976.

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

33 Thierry Knauff, *Abattoirs*, Belgio 1987. Per un'analisi più esaustiva del film, cfr. C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in M. Gagnebin e J. Milly (a cura di), *Les images honteuses*, cit., pp. 384-387.

34 Questa pellicola ne richiama alla mente varie altre girate nei manicomi e non è un caso che due anni dopo Thierry Knauff abbia realizzato *Seuls*, un cortometraggio su bambini autistici internati in un ospedale psichiatrico.

35 C. Maury, «Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma», in M. Gagnebin e J. Milly (a cura di), *Les images honteuses*, cit., p. 385.

36 T. Sandrin, «Lo straniero di passaggio», <https://cavegan.wordpress.com/2016/05/28/lo-straniero-di-passaggio/>

comunità coesa di mangiatori di carne, ma è anche «un modo per interrogare i gruppi umani, segnare le distanze, riconoscere l'alterità»³⁷.

Se oggi la morte animale è occultata sistematicamente e, come fenomeno di dimensione sociale, riguarda comunità veramente piccole, poco più che clan familiari, il cinema con la rappresentazione dell'uccisione dei non umani mette in evidenza agli occhi di tutti la sua funzione politica, ricorda che sui corpi uccisi degli animali si è fondata quella comunità coesa: «Attorno al corpo smembrato e cotto ritualmente degli animali domestici nacque il corpo vivo della *polis*»³⁸.

37 Francois Hartog, «Il bue “che si cuoce da sé” e le bevande di Ares», in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., p. 201.

38 M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), in M. Detienne e J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, cit., quarta di copertina.