

Emilio Maggio

Che cosa vogliono le immagini degli animali?¹

Negli ultimi anni nell'ambito dei cosiddetti *Visual Culture Studies* si è affermato un decisivo cambio di paradigma, denominato *iconic turn*, che intende rispondere alle molteplici domande che l'attuale "civiltà dell'immagine" ci pone non tanto come spettatori asserviti alla macchina spettacolare e assoggettati al loro ruolo, quanto come abitanti di un ambiente mediale in gran parte determinato proprio dall'inesauribile flusso delle immagini. La svolta iconica, pertanto, sembra suggerirci che le immagini ci interpellano non solo sul loro significato ma come enti produttori di realtà. In altre parole, le immagini – cinema, arte visiva, fotografia, grafica, nuovi media digitali – non sarebbero segni da interpretare o meri oggetti da consumare, bensì manifestazioni *viventi* in grado di intervenire sulla realtà modificandola, di operare scelte prodotte da volontà e desiderio.

Questo profondo ribaltamento prospettico nella ricerca iconologica contemporanea ha le sue radici antropologiche nel multiprospettivismo di Eduardo Viveiros de Castro, le cui analisi sulle culture sciamaniche amerindie hanno contribuito in maniera determinante a riconsiderare gli oggetti rituali e le immagini culturali come esseri viventi, come *persone*. L'antropologo brasiliano ha infatti elaborato un nuovo approccio teso a ribaltare i postulati *narcisisti* della sua disciplina e a mettere in discussione il primato del soggetto che studia "sul campo" (l'antropologia come scienza sociale) sull'oggetto di studio (le etnie extra-occidentali le cui strutture tribali ancora forniscono un modello di società non assimilabile a quella europea). Lo sciamanesimo amazzonico, così come più in generale le culture animiste, si caratterizza per la capacità di costruire ponti che attraversano barriere e confini di specie. Il non umano, inteso come costellazione di feticci, animali, piante, fiumi, terra, debitamente personificato nell'umano, trasforma radicalmente il modo di percepire se stessi in quanto è proprio l'Altro da sé – il suo modo di percepirsi, di farsi vedere e di vedere come umano esso stesso – che attiva un continuo dialogo

1 Queste mie brevi considerazioni sono state dettate dalla lettura del saggio di W. J. Thomas Mitchell, «Che cosa vogliono le immagini?», in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, trad. it. di S. Pezzano, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

trans-specifico. Secondo una leggenda cinese, sognare di essere un gatto può significare sia un uomo che sogna di essere un gatto sia un gatto che sogna di essere uomo. Quale delle due interpretazioni di questo sogno è quella vera?²

Insieme alla riconcettualizzazione dei postulati antropologici, anche le questioni relative al genere e alla razza hanno contribuito all'emancipazione epistemologica di alcune *figure* ritenute subalterne o comunque associate a "minoranze" discriminate, come le donne e le persone di colore. In particolare, le immagini associate a queste categorie sono generalmente caratterizzate da marche iconiche, da segni che le collocano in un regime di sguardo fortemente influenzato da un atteggiamento sessista e razzista – il che trasforma queste immagini in dispositivi che offendono i soggetti rappresentati, per lo più percepiti come vittime. Le immagini degli animali subiscono la stessa sorte. Anzi forse sono state proprio le immagini degli animali a calibrare, mettere a punto, sperimentare la rappresentazione dell'Alterità come sinonimo di degradazione e subalternità.

Secondo Mitchell, la domanda posta da Fanon «Che cosa vuole un uomo di colore?»³ e quella di Freud «Che cosa vogliono le donne?»⁴ sottendono il desiderio dei soggetti discriminati in base al sesso o al colore della pelle di elaborare una narrazione di se stessi libera dalle regole omologanti della rappresentazione. La domanda che si pone lo studioso americano è, dunque, *che cosa vogliono le immagini?* Questa domanda paradossale interroga lo statuto delle immagini stesse e quello, non meno importante, di noi spettatori. Se le immagini vanno liberate dalla loro presunta assertività rappresentativa, che le relega alla dimensione di oggetti iconici da consumare con lo sguardo, piuttosto che continuare a chiederci *che cosa fanno*, dovremmo appunto chiedere loro *che cosa vogliono*. In altre parole, Mitchell sposta l'attenzione dal potere delle immagini al loro desiderio,

dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare. Se il potere delle immagini è come il potere del debole, questo potrebbe essere il motivo per cui il loro desiderio è proporzionalmente forte: per compensare la loro reale impotenza⁵.

2 Philippe Forest, *Il gatto di Schrödinger*, trad. it. di G. Bosco, Del Vecchio Editore, Manocalzati 2014.

3 Frantz Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, trad. it. di M. Sears, Marco Tropea Editore, Milano 1996, p. 8.

4 Cfr. Peter Gay, Freud, *Una vita per i nostri tempi*, trad. it. di M. Novelletto Cerletti, Bompiani, Milano 2000, p. 443.

5 W.J.T. Mitchell, «Che cosa vogliono le immagini?», cit., p. 105.

La rappresentazione dell'animale come vittima e/o oggetto speculativo, direi *voyeuristico*, è da sempre indice di subalternità – queste immagini mostrano infatti, anche seguendo l'analisi di Carol Adams⁶ sull'assenza di referenzialità dell'animale rappresentato e quella, altrettanto feconda di sviluppi teorici e politici, di John Berger⁷ sulle cause che ci spingono a relazionarci con loro nella modalità di semplici spettatori, un processo in cui gli animali sono contemporaneamente visibili e invisibili, corpi fisici e attori virtuali, persone e oggetti animati. Per non essere vittime noi stessi del pregiudizio iconoclasta, pur lecito e comprensibile, con cui, da Marx a Freud, si sono spesso giudicate sommariamente le immagini come *feticci* che reificano la realtà, alienandoci da essa, bisognerebbe intraprendere un percorso che privilegi l'interpellazione delle stesse, soprattutto quando i soggetti rappresentati sono contrassegnati dalla vulnerabilità e dalla consuetudine a essere percepiti come vittime designate, piuttosto che concentrare la nostra analisi sul loro potere manipolatorio. Facendo ricorso allo stesso esempio iconico di Mitchell, per poi progredire verso un excursus iconografico attinente alla questione della figuratività degli animali, cercherò di trasformare la domanda posta dal teorico americano, *che cosa vogliono le immagini?* in *che cosa vogliono le immagini degli animali?* Sottendendo così l'altra domanda, inseparabile da questa, *che cosa vogliono gli animali?* Mitchell, molto attento alla storia e alla evoluzione dell'*iconosfera*, non trascura la questione delle immagini degli animali, ma sembra risolverla delegandola a intellettuali, come Berger⁸, che l'hanno affrontata in maniera più diretta e approfondita; ciononostante sembra centrare il problema quando afferma che è possibile elaborare una teoria dell'immagine subalterna proprio a partire da altri tipi di identità di specie. Si domanda infatti: «Si potrebbe ipotizzare, per esempio, che il desiderio delle immagini sia modellato a partire da quello degli animali?»⁹.

L'immagine che Mitchell usa per esemplificare la volontà delle immagini di essere liberate dalla loro funzionalità (assertiva, metaforica, simbolica e discorsiva), il loro desiderio di riempire la *manca* che le costituisce come meri oggetti di affezione, è quella, celeberrima, dello zio Sam che reclama perentoriamente il reclutamento di giovani leve nelle file dell'esercito americano durante la Prima guerra mondiale. Il fatto che il soggetto rappresentato

6 Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York e Londra 2004.

7 John Berger, *Sul guardare*, trad. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp 1-30.

8 *Ibidem*.

9 W.J.T. Mitchell, «Che cosa vogliono le immagini?», cit., p. 107.

– cilindro con effigie della bandiera americana in testa, dito puntato, volto che ricorda Lincoln, il presidente di tutti – si rivolga direttamente verso chi guarda senza mediazioni di sorta, esplicita la sua volontà di interpellare direttamente lo spettatore: zio Sam vuole te. Molto interessanti sono altresì i rimandi storici che contestualizzano l'immagine realizzata da James Montgomery Flagg. A parte l'ispirazione iconografica che prende spunto da una caricatura inglese di *Yankee Doodle* (divenuto in seguito l'inno dell'esercito americano durante la guerra di Indipendenza e poi di quella di Secessione) apparsa sulle pagine della rivista satirica «Punch», lo zio Sam andrebbe identificato con Sam Wilson, rivenditore di carne all'ingrosso per il rifornimento delle truppe americane durante la guerra del 1812 contro gli inglesi.



L'interdetto di *I Want You*, insieme logos ed *eikon*, sembra essere proprio l'animale, o meglio il risultato dello smembramento

del corpo animale e la sua riduzione a carne. La macellazione rimanda infatti sia all'ipostatizzazione della carneficina umana della Prima guerra mondiale sia al mantenimento e al sostentamento delle truppe da mandare poi a morire sui fronti di guerra. Insomma il sacrificio bellico allude – in modo non completamente involontario – al sacrificio animale. La volontà di autodeterminazione di questa immagine è data proprio dalla sua ambiguità nell'affermare contemporaneamente la ferrea disciplina dell'esercito americano e la sua inibizione nell'annunciare, tra le righe, la miserabile fine a cui sarebbero andati incontro i soggetti chiamati in causa da zio Sam/Wilson.



Qualche anno prima, nel 1898, Barnum e Bailey promuovono il “più grande spettacolo del mondo” con un poster che reclamizza il “valore” educativo delle esibizioni circensi. I maiali esibiti, infatti, stanno a dimostrare, attraverso le sapienti e amorevoli cure dell'addestratore, che la loro intelligenza e la loro razionalità sono quasi umane. Anche qui l'immagine è contestualizzata dagli inni patriottici *Yankee Doodle*

e *God Save the Queen* e anche qui l'indicibile è rappresentato dalla silloge animale, spettacolo e subalternità. Se l'immagine in sé richiede attenzione



e meraviglia, i maiali disegnati procurano in chi guarda una sorta di disaffezione nei confronti della magia circense e, molto probabilmente, insofferenza sulla liceità delle performance a cui sono sottoposti. La posta in gioco, se si vuole ribaltare la gerarchia semiotica in cui a prevalere è sempre il soggetto dell'enunciazione – in questo caso il soggetto a cui l'immagine si rivolge – è proprio questa (implicita) “mancanza” dei soggetti rappresentati nella loro subalternità. Nel caso del poster di Barnum ciò che i maiali ci chiedono e che ci fanno desiderare di vedere è ciò che non è mostrabile – il loro essere soggetti desideranti.

Un'altra immagine fortemente iconica è la foto del 1955 di Dennis Stock che ritrae James Dean nella fattoria degli zii nell'Indiana

insieme a un maiale adulto di notevoli dimensioni. Il mito cinematografico ha una posa allo stesso tempo dimessa e fiera, indossa abiti da lavoro, si appoggia rispettosamente sul corpo dell'animale quasi ad accarezzarlo e guarda un punto non meglio precisato che potrebbe corrispondere al vuoto dell'orizzonte. Al contrario il maiale sembra guardare noi spettatori. Anche qui il cortocircuito prodotto dai due sguardi inibisce l'intento dello scatto – conferire ordinarietà allo straordinario –, finendo per smarrire l'enfasi celebrativa della star hollywoodiana nel mistero dello sguardo animale.

L'immagine, soprattutto quando i soggetti rappresentati sono contrassegnati dalla subalternità come è il caso degli animali, ci chiama direttamente in causa. La pittrice inglese Sue Coe, impegnata per la difesa dei diritti animali e dotata di una sensibilità politica radicale, ha dedicato gran parte della sua produzione artistica alla questione dello sfruttamento animale. Il dipinto qui riprodotto, sottotitolato crudamente *Maiali mangiati vivi dai vermi*, ritrae





due maiali in una gabbia di contenzione feriti, sanguinanti e invasi da larve in attesa di essere macellati. I loro sguardi ormai rassegnati ci interpellano direttamente. Qui la domanda *che cosa vogliono (le immagini de) gli animali?* viene completamente esplicitata: vogliono essere liberate dalla loro funzionalità materiale e rappresentativa. In questo senso, le immagini diventano *entità animate, pseudo-persone*:

La costruzione delle immagini non come soggetti sovrani o come spiriti disincarnati, ma come soggetti subalterni i cui corpi sono segnati con le stigmate della diffe-

renza e che funzionano sia come intermediari sia come capri espiatori nel campo sociale del visibile¹⁰.

Questo cambio di paradigma potrebbe risultare inconcepibile senza un'attenta riconsiderazione dello statuto delle immagini. Prima di tutto facendo emergere il loro carattere eterodosso, la loro appartenenza al mondo inumano. Per cui alla domanda *che cosa vogliono?* esse risponderebbero: nulla. Cioè nient'altro che essere interpellate. Di conseguenza, le immagini saranno considerate il risultato di un processo collettivo in grado di smarcarsi dalla sovranità del soggetto parlante, pensante e vedente. Le immagini (degli animali) sono *non-persone* in quanto appartenenti a quella logica pre-verbale degli affetti e delle intensità e a-significanti in quanto la loro *inumanità* appartiene al campo del macchinico¹¹. Insomma, forse le immagini degli animali (ci) vogliono.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹¹ Cfr. Maurizio Lazzarato, *Segni e macchine. Il capitalismo e la produzione di soggettività*, trad. it. di G. Morosato, ombre corte, Verona 2019, pp. 45-78; cfr., inoltre, Massimiliano Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Shake Edizioni, Milano 2001, p. 119: «Si tratta non più di confrontare l'uomo e la macchina per rivelare le corrispondenze, i prolungamenti e le sostituzioni possibili o impossibili tra l'uno e l'altra, ma di farli comunicare reciprocamente per mostrare come l'uomo fa ingranaggio con la macchina, o fa ingranaggio con altre cose per costituire una macchina. Le altre cose possono essere un utensile, un animale o altri uomini».