

Alessandro Lanfranchi

Note sulla traccia animale: cinema e immunizzazione

Il cinema si è sempre messo sulle tracce dell'animale. E, come ha argomentato Derrida richiamandosi a Lévinas, «la traccia è un passato che non è mai stato presente»¹ in quanto indica un'alterità irrepresentabile destinata a essere evocata solamente nei termini della sostituzione e del rinvio. Queste sono le modalità principali attraverso cui il cinema si è relazionato con l'animalità e tale espediente teorico permette di sfruttare la presenza non umana attribuendole una significanza altra, che si riferisce più alla cultura e alla società antropica che all'irriducibilità dell'essere-animale. In altre parole, le tracce animali presenti nella storia del cinema sono l'ennesima strategia per mettere a tacere l'alterità non umana, relegandola in una rete di richiami e analogie che interessano unicamente l'ambito antropologico.

Si tratta di un vero e proprio processo di immunizzazione nel quale, tramite il richiamo a un agente patogeno addomesticato – l'alterità non-umana posta sotto la prospettiva gerarchica del simbolo –, si innesca una reazione immunitaria a difesa dell'identità umana. In tal modo, la rappresentazione dell'animale, quand'anche spaventosa e mostruosa, non mette mai in discussione i confini dell'ontologia umana, ma li rinforza attraverso la fabbricazione di pratiche discorsive che hanno come soggetto l'uomo e come oggetto le sue paure, i suoi desideri e i suoi comportamenti. Tali pratiche di domesticazione e di riconduzione della traccia animale alla struttura del ragionevole, espediente che definisce un approccio trasversale a diversi generi e autori, sono presenti in numerose opere filmiche e sono riconducibili a tre vaste aree tematiche: quella dell'*animale-totem*, dell'*animale-feticcio* e infine dell'*animale-specchio*².

È importante ribadire che in tutti questi casi il cinema mette in atto il medesimo paradigma immunizzante: l'animale viene sì rappresentato come traccia, ma quest'ultima, anziché dar vita a un differimento (*différance*)

temporale e spaziale che, dislocando continuamente l'origine in un altrove porterebbe a una messa in discussione dell'identità umana, viene riappropriata dal dispositivo cinematografico attraverso la sua simbolizzazione. Sebbene questo processo sia preponderante nella storia del cinema e coinvolga anche la maggior parte dei lavori definiti “animalisti”, talvolta accade che la traccia animale compaia nelle pellicole in tutta la sua sfuggente e disturbante misteriosità. In questi casi, il meccanismo immunizzante risulta inefficace e la presenza animale, colta fenomenicamente in tutta la sua immediatezza e singolarità, riesce a sfuggire dalla reificazione dello sguardo-obiettivo della macchina da presa rimanendo sullo schermo quale evento circostanziale, che pulsa di una vitalità libera ed estranea da ogni preventiva simbolizzazione.

Un caso esemplare è rappresentato da due distinte inquadrature del celebre *La passione di Giovanna d'Arco* di Carl Theodor Dreyer nelle quali una mosca si posa e zampetta per qualche secondo sul volto di Renée Falconetti. La mosca compare improvvisamente una prima volta durante l'interrogatorio che si svolge nell'aula dove sta avvenendo il processo ai danni della Pulzella, la seconda quando viene offerta a Giovanna-Falconetti l'estrema unzione. Pur essendo interessante notare come Dreyer, maestro del formalismo, del controllo e del rigore, scelse di non tagliare le inquadrature e di lasciare che quell'eccedenza di realtà rimanesse scolpita per sempre nelle sue immagini, l'aspetto che più colpisce è la manifestazione inattesa della traccia animale. Sfuggita al controllo e alla volontà di rappresentare soltanto il necessario, la mosca è quell'eccezione granulosa e pura che manifestandosi in tutta la sua immanenza impadroneggiabile, testimonia come il cinema sia costretto a mostrare anche ciò che non può normalizzare. È solamente nei termini dell'evento accidentale, tanto fulmineo e dileguante quanto insostituibile e non rimpiazzabile, che l'animalità sfugge alle categorie immunizzanti del dispositivo cinematografico aprendosi a un orizzonte altro, volto a ridefinire i confini e le identità. «Se alla radice dell'evento contingente sta il suo poter non accadere, allora la mosca di Dreyer ci rinvia all'esteriorità più assoluta, al fuori ineludibile»³: a quell'alterità animale che, nonostante tutti i tentativi di controllo, riemerge con un'intensità quasi intollerabile. È proprio in questa apparizione che lo sguardo della macchina da presa sovverte la razionalità del pensiero tradizionale registrando, nell'indifferenza dell'obiettivo, la specificità della traccia animale che l'occhio umano ha scelto troppo spesso di non vedere.

1 Jacques Derrida, *La différance in Margini della filosofia*, a cura di Manlio Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 49.

2 Al proposito, cfr. «Fata Morgana», n. 14, intitolato *Animalità*.

3 Massimo Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 30.

Essa, invece, rimane al limite tra l'invisibile e il visibile, tra l'assenza e la presenza, come un fantasma dallo sguardo inquieto e «pensare comincia forse proprio da qui»⁴.

4 J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. it, di M. Zanini, Jaca Book, Milano, p. 68.