

Emilio Maggio

## Omaggio interspecifico a Gilles Deleuze

### Immagine-movimento

*Le sang des bêtes.* Quando guardiamo un film percepiamo “qualcosa” in movimento, quel qualcosa che ci interessa, quel qualcosa di cui abbiamo bisogno, escludendo tutto ciò che rimane, lo scarto. Quando guardiamo la riproduzione del movimento animale sottraiamo dagli animali ciò che non ci interessa. Esorcizziamo la morte, il sangue, la carne, perché sono la nostra morte, il nostro sangue, la nostra carne. Il macello di Parigi del 1949 è lo spettacolo del capitale; la fabbrica dello smembramento di corpi è una semiotica che organizza e divide il lavoro – lavoro vivo da cui estrarre valore, disciplinamento di braccia, gambe, occhi, mani e razionalizzazione produttiva dell’eccidio su arti, zampe, musi, zoccoli e code. Oltre la cortina muraria dove si cela l’orrore, la voce fuori campo (di sterminio) di Painlevé radiografa la mattanza di animali nel suo funzionale ciclo produttivo, trasformando lo straordinario (la violenza) in ordinaria amministrazione biopolitica.

*Animal locomotion.* L’immagine-movimento è movimento animale. Muybridge, Edison, i Lumière: il cinema nasce come laboratorio sperimentale in cui l’animale testa l’efficacia del nuovo mezzo di riproduzione delle realtà. L’immagine-limite dell’animale sfruttato/ucciso serve a conferire il giusto grado di autenticità alle immagini. Gli animali del cinema, i cineanimali, sono animali sperimentali attraverso cui il cinema collauda le sue potenzialità di macchina antropologica.

### Immagine-percezione

*Uccellacci e uccellini.* La soggettiva libera indiretta non costituisce mai un’enunciazione assertiva; non identifica né un soggetto sovrano – il suo occhio, il suo sguardo – né l’oggetto di tale sguardo. La soggettiva libera indiretta parla la lingua minore della poesia. Per Pasolini è *lingua bassa* e *lingua alta*, è lingua animale, pre-verbale e simbolica. Nessuna immagine oggettiva o soggettiva, solo immagini-percezione. In *Uccellacci e uccellini*

le immagini sono il prodotto dello sguardo del corvo? O è la voce fuori campo di Pasolini a farsi corvo, gracchio, profezia? «Io piango solamente su me stesso. L'umano no, non si sente di non contare più». Il film termina con il sacrificio del corvo. Ancora una volta è l'animale che indica la strada da percorrere, ma inesorabilmente Totò e Ninetto prendono di nuovo la strada sbagliata. «E il corvo continuò a parlare... parlare... parlare».

### Immagine-affezione

*Au hasard Balthazar*. «L'immagine-affezione è il primo piano e il primo piano è il volto», così Deleuze. Il volto può diventare l'immagine emblematica di un intero film. Il primo piano o il volto possono però essere una cosa o un animale. Il cinema riesce a dare un volto agli animali, abitualmente percepiti come irriconoscibili, in quanto privi di quei lineamenti che configurano una "persona", un individuo. Bresson indugia raramente sul volto di Balthazar e quando si sofferma sul suo corpo è sempre a seguito delle scelte degli umani. In primo piano c'è l'impossibilità di scelta di Balthazar e le conseguenze delle scelte che l'umano compie su di lui. Deleuze: «La faccia degli eventi che si compie nei corpi e li strazia».

### Immagine-pulsione

*Porcile*. L'immagine-pulsione è (dovrebbe essere) il cinema. Il congedo dal dispositivo e il confondersi con il mondo prima del mondo, con la *musica della luce*. L'immagine-pulsione è il pre-umano, un campo di forze dinamico, di energie indifferenti al soggetto storico, sociale, politico; l'animale non (ancora) umano e l'umano non (ancora) animale; l'indistinzione tra violenza e desiderio e tra amore e morte. Il *porcile* pasoliniano è il mondo dopo il mondo, il simbolo dello sfruttamento, del dominio, della proprietà; la gabbia, il recinto, la delimitazione, il controllo, la biopolitica; il prologo (del film) su cui scorrono i titoli di testa che preannunciano la fine dell'originario mondo antropofago e l'inizio della guerra di civiltà – il film è una continua lotta tra uomini belligeranti, una infinita tenzone tra oppressi e oppressori. Le immagini dei maiali allevati che aprono al racconto successivo alludono al triste percorso che l'umanità ha deciso di percorrere, quello inaugurato dal *primo omicidio* di Caino.

### Immagine-azione

*Nanuk l'esquimese*. Deleuze associa il concetto di immagine-azione al

realismo, in quanto attualizzazione – storica, geografica e comportamentale – delle pulsioni e degli affetti originari. Prendendo in esame il documentarismo di Flaherty, solleva la questione della *sopravvivenza* in chiave etologica – non è Nanuk a interessare il regista, quanto l'animale, che risulta decisivo per le sorti dell'esquimese e della sua famiglia. Il duello con la foca, celeberrima sequenza che Morin ritiene emblema del cinema della realtà in cui sono vietati gli espedienti finzionali, testimonia la verosimiglianza della situazione ma, paradossalmente, diventa anche la sua antitesi, in quanto immagine-limite che innesca nello spettatore il sentimento della stupefazione e della meraviglia.

*White dog*. Un pastore tedesco bianco, immacolato, selezionato, addestrato per avventarsi su uomini di colore ed ucciderli. Jean Seberg (attrice godardiana) e suo marito Romain Gary (scrittore, suo il *Chien blanc* da cui Sam Fuller prende ispirazione) lo adottano e lo rieducano. Il film di Fuller viene citato da Deleuze come esempio di cinema di comportamento, lo *spirito del cinema* secondo Merleau-Ponty. Il *behaviorismo* – un'azione che passa da una situazione all'altra per modificarla e produrne una nuova – esplicita di nuovo la funzionalità *differenziale* dell'animale cinematografico. Il cane bianco razzista è il detonatore di un'esplosione in cui a fronteggiarsi sono *minoranze* discriminate in base al genere (la donna che adotterà il cane dopo averlo investito), la specie (il cane risultato di un esperimento genetico) e la razza (le vittime di colore del cane *razzista*).