

Emilio Maggio
Animali da set¹

No animals were harmed
 in the making of this film.
 (American Human Association)

La pietra dello scandalo da cui trae origine la normativa sul maltrattamento degli animali che vengono usati nei set cinematografici fu *Jesse James*, distribuito in Italia con il titolo di *Jess il bandito*, western del 1939 per la regia di Henry King. La “pistola fumante” riguarda una sequenza in cui un cavallo viene letteralmente scaraventato giù da una scogliera, spinto da un meccanismo a scorrimento a cui l’animale non poteva sottrarsi. Grazie alla stampa, l’episodio divenne un vero e proprio caso che divise l’opinione pubblica americana. Nel 1940 la Motion Picture Association of America decise di intervenire affidando all’American Human Association il controllo e la gestione legale e giuridica degli animali da set e degli eventuali maltrattamenti durante le riprese in qualsiasi film distribuito nelle sale cinematografiche.

Secondo la paradossale classificazione stilata da Deleuze e Guattari in *Mille Piani*, gli animali andrebbero distinti in tre “specie”: gli animali edipici (animali di *piccola storia*, *confidenziali*, *familiari*, *sentimentali*); gli animali di Stato (gli animali totem su cui si fondano tutte le discipline adatte a studiarli, analizzarli, guardarli, curarli, preservarli, controllarli, salvaguardarli, antropomofizzarli, metaforizzarli); e gli animali demoniaci: gli animali che non si amano ma si odiano, si evitano, si temono, soprattutto quando si coalizzano in branchi, mute, bande che moltiplicandosi fanno popolazione e racconto, raccontandosi senza l’ausilio dell’uomo che continua a cacciarli, a predarli, a braccarli, a imprigionarli, a nasconderli – ma anche greggi che, benché allevate con “cura”, si alleano.

Ma allora dove collocare, mi chiedo, i cosiddetti animali da set?

1 Questo articolo vuole sviluppare i temi che affronto nella rubrica dedicata agli animali da set per la web-radio Restiamo Animali: <http://www.restiamoanimali.it>.

Deleuze e Guattari probabilmente risponderebbero che in ogni animale è presente Edipo, lo Stato e il Demonio in quanto ogni animale è affetto, genere e potenza. Ogni animale, così come ogni uomo, è un processo in divenire. Ciò nonostante, il mio dubbio persiste. L'aspetto paradossale della tassonomia zoologica ed etologica nel cinema raggiunge vertici vertiginosi, di senso e dissenso. Le suddivisioni in ordini e classi, specifiche del regno animale, al cinema sembrano collassare su se stesse. Se prendiamo in considerazione il cavallo, per esempio, su di esso convergono le istanze della produzione, il set, l'allevamento, l'addestramento, il lavoro e, non da ultimo, la sua rappresentazione in immagini in movimento. Il cavallo è quindi un'immagine-lavoratore che produce plusvalore all'interno di quella fabbrica dell'immaginario collettivo che è il dispositivo cinematografico; ma è anche un'immagine-reddito che produce credito creativo e incassi; ma è anche un'immagine-affetto che produce sentimenti che catalizzano attenzioni, speranze e identificazioni nello spettatore. Sebbene il cavallo come cineanimale non sia mai un cavallo, quel cavallo, esso si sottrae o è sottratto alla sua funzione in nome del cine-spettacolo o del cine-capitale. Il senso allora è probabilmente comprendere come l'animale da set – resta da stabilire cosa fa un *corpo-animale* sul set, più che stabilire cosa o chi esso sia – funzioni all'interno delle logiche dei modi di produzione cine-capitalista e come sia possibile estrarre profitto dalle immagini-animali e dalla loro combinazione con lo sguardo dello spettatore. Come dice giustamente Ubaldo Fadini nella sua prefazione a *Il cine-capitale* del filosofo e critico cinematografico Jun Fujita Hirose², l'immagine cinematografica, e nel nostro caso l'immagine dell'animale-lavoratore all'interno dell'industria cinematografica, è lavoro vivo, tanto più vivo quando, come nel caso di *Gli uccelli* di Hitchcock³, a cui Hirose dedica un intero capitolo – *Uccelli di tutto il mondo unitevi!*⁴ – la produzione dello straordinario avviene grazie all'uso di animali ordinari come degli uccelli comuni allorché si radunano in moltitudine. La minaccia è costituita proprio dalla comunità di uccelli ordinari che diventano hitchcockiani e cioè straordinari. Proprio come i cavalli, che possono tranquillamente transitare dalla sperimentazione, con cui Muybridge testava l'efficacia del mezzo cinematografico nel rappresentare le *immagini-movimento*, alla loro

2 Jun Fujita Hirose, *Il cine-capitale. Il cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, trad. it. di Gianfranco Morosato, ombre corte, Verona 2020.

3 Alfred Hitchcock, *The birds*, USA 1953.

4 Jun Fujita Hirose, *Il cine-capitale*, op.cit., p. 15.

trasformazione in cineanimali come possibile divenire rivoluzionario in cui finalmente l'*immagine-tempo* finisce per prevalere sull'*immagine-azione*.

La tassonomia in divenire di Deleuze-Guattari non contempla l'animale spettacolo. Eppure, questa "specie" non permette di comprendere la sua struttura ontologica e, men che mai, di accedere a definizioni "specifiche" determinate dalla sua fisiologia, dai suoi organi o dalle sue funzioni. Il che ci riporta a chiederci di cosa parliamo quando parliamo, come in questo caso, di animale da set e cos'è che lo differenzia dal cine-animale.

Se ragioniamo attenendoci ai criteri della giurisprudenza applicata agli altri animali, l'animale da set corrisponderebbe a pura forza lavoro e avrebbe bisogno di uno statuto, così come per le categorie attraverso cui la società applica e organizza la divisione del lavoro umano. Ma l'animale da set è anche un attore e può assurgere al ruolo di vera e propria star cinematografica e icona universale – gli esempi sono numerosissimi, da Rin Tin Tin alla schiatta dei cani-poliziotto, da Furia, il *Cavallo del West*⁵ a Babe, il *maialino coraggioso*⁶. Tuttavia, Gunda⁷, per esempio, è un animale da set oppure è una scrofa "catturata" semplicemente da un obiettivo? Quando vediamo un animale su uno schermo stiamo sempre assistendo a una messinscena – anche quando stile, realizzazione e promozione classificano un film come cinema del reale – oppure esiste un immaginario reale, come lo chiama Tamara Sandrin⁸, che ci permette di percepire la *scrofità* di Gunda? La visione di Gunda su uno schermo produce nello spettatore una sorta di scacco percettivo che la trasforma in un simbolo, in una parte per il tutto che impone comunque una lettura fantasmatica dell'animalità. Il soggetto Gunda, di per sé rivoluzionario in quanto solleva una serie di questioni in cui è l'alterità a essere di/mostrata, potrebbe anche rivelare l'aspetto autoritario del cinema documentaristico, quella *cosa vista* con gli occhi obiettivi della scienza che performano le immagini ordinarie di una scrofa riconfigurandole come straordinarie. In questo senso, *Gli uccelli* è un film che pur sottostando alle regole del cine-capitale – gli animali usati sono gestiti e allevati da vere e proprie agenzie di collocamento che li affittano agli *studios* – è in grado di desimbolizzare l'autoritarismo

5 *Fury*, serie televisiva statunitense andata in onda dal 1955 al 1960.

6 Chris Noonan, *Babe*, Gran Bretagna 1995.

7 Victor Kossakovsky, *Gunda*, Norvegia-Usa 2020.

8 Tamara Sandrin, *L'immaginario reale di Gunda*, in "Liberazioni", n. 46, 2021, pp. 58-64.

proprio di certo cinema del reale mettendo in luce il rifiuto del lavoro delle immagini-uccelli che, coalizzati in moltitudine, non significano altro che quello che sono, un unico “[...] corpo autonomo, puramente ottico e sonoro”⁹.

A questo punto mi permetto di storicizzare la questione dello sfruttamento animale nel cinema, non tanto per risalire a un inizio certo e indiscutibile, quanto per sottolineare come, fin dall’inizio, la macchina-cinema metta in questione sia la sua “naturale” predisposizione antropologica sia la sua dissacrante versione rivoluzionaria, quella costituita non più dalle *immagini-movimento* ma dalle *immagini-desiderio*.

Un buon punto di partenza per ricostruire il lavoro delle immagini-animati potrebbe essere *Nope*, l’ultimo film di Jordan Peele¹⁰, il filmmaker afroamericano che recentemente più si è distinto nel decostruire l’avventurosa storia del cine-capitale, utilizzando proprio quelle pratiche basse che fanno riferimento ai generi cinematografici di maggior riscontro commerciale, come l’horror e la fantascienza. Peele è uno dei pochi cineasti contemporanei in grado di far luce proprio su quei meccanismi stilistici, produttivi e formali che fanno lavorare le immagini per produrre plusvalore.

Il modo con cui Peele ri-significa la lingua del cinema popolare all’interno di quel processo di accumulazione delle immagini che struttura il cine-capitale consiste nel tentativo di valorizzare il lavoro de* spettator* – in questo caso i “neri” degli Stati Uniti d’America – paventando una realtà alternativa allo stato delle cose che continua sistematicamente a discriminare le persone in base alla razza e alla classe di appartenenza. Si può affermare che *Nope* dispone nel campo cinematografico molte delle questioni sollevate dalla critica antispecista. Descrivendo con la smalzata disinvoltura di colui che conosce alla perfezione il lavoro delle immagini e le immagini della divisione del lavoro sul set, Peele fonda una vera e propria teoria critica del modo di produzione cine-capitalistico – la nascita del cinema sinonimo del movimento animale; l’uso e l’abuso degli animali da e sul set; la filiera produttiva strutturata sullo sfruttamento di determinati animali (i cavalli, per esempio, sono il western, fanno il western); lo specismo insito nel dispositivo cinematografico (a questo proposito è indispensabile sottolineare come la semiotica dei piani di ripresa e delle sequenze sia concepita generalmente solo su un’ideale figura umana); il razzismo con cui l’industria

hollywoodiana costruisce l’immaginario collettivo.

La critica di Peele sembra contraddire l’aforisma godardiano che metteva in discussione la prosaica e presunta universalità dell’immagine e il cui vero intento era rilanciarne l’aspetto misterico oltre al potere di tradire una sola prospettiva e un solo punto di vista: “Non esiste un’immagine giusta, esiste giusto solo un’immagine”¹¹. Il regista afroamericano piuttosto si concentra sulle immagini “ingiuste” che fin qui hanno contrassegnato la storia hollywoodiana nel tentativo di ripoliticizzare il cinema di genere e di degenerare sia le aspettative del pubblico *racial* sia i presupposti dialettici della macchina della realtà riprovisiva. Le storie imbastite da Peele, pertanto, tradiscono una volontà trans-specifica di guardare al mondo e non più il mondo. Ciò che implica l’essere guardati – non solo il controllo esercitato dai sempre più sofisticati dispositivi dell’attuale cultura della sorveglianza ma anche l’essere guardati dal mondo, dall’animale.

In *Nope* l’essere guardati dagli animali è sinonimo di riguardo. In fondo, il motivo per cui continuiamo a guardare gli animali è perché essi ci riguardano. La narrazione del film è scandita dai nomi dei cavalli appartenenti alla scuderia Haywood – l’assonanza con Hollywood è puramente voluta –, azienda che alleva, addestra e noleggia questi animali fin dalla preistoria cinematografica. In questo senso i cavalli reclutati per i film sono sia *immagini-movimento* messe a profitto per produrre plusvalore, sia *immagini-lavoratori* messe a profitto per produrre pluslavoro. In altre parole, rappresentano sia la nascita del cinema come fabbrica fordista di immagini-lavoro, sia la sua controparte straordinaria di produttrice di immaginario collettivo. Peele lo esplicita inserendo alcune immagini di repertorio tratte dagli esperimenti proto-cinematografici di Muybridge, note con il titolo di *Animal Locomotion*. La stretta relazione tra specismo e razzismo viene suffragata storicamente dal fatto che a cavalcare i cavalli usati dal fotografo inglese sia stato un fantino di colore. Le prime star del cinema, quindi, sono state un *negro* e una *bestia*. La geniale equazione di Peele sottolinea, se ce ne fosse ancora bisogno, come i membri della comunità transatlantica schiavizzata abbiano subito veri e propri processi di animalizzazione in grado di assimilarli agli animali domestici e agli animali da reddito. Lo specismo, il colonialismo e il razzismo di cui sono intrise le immagini

9 Jun Fujita Hirose, *Il cine-capitale*, op.cit., p. 46.

10 Jordan Peele, *Nope*, USA 2022.

11 Per essere precisi la frase esatta, «Non è un’immagine giusta, è giusto un’immagine», è stata formulata dal gruppo di cineasti-attivisti riuniti sotto l’egida del nome collettivo Dziga Vertov durante le riprese di *Vento dell’est*, diretto da Godard nel 1970. Ma il regista transalpino l’ha ripresa direttamente o meno all’interno di molte delle sue opere.

hollywoodiane non fanno altro che naturalizzare i processi di sfruttamento e oppressione della cultura dominante.

Peele risponde anche alla domanda iniziale sulla agency dell'animale da set – cosa fa questo animale per essere considerato tale o per essere assunto dalla produzione con il “rischio” di essere investito da quella polvere di stelle con cui l'industria cinematografica è solita celebrare se stessa? – facendo iniziare il suo film con un altro film, una sitcom televisiva di grande successo, *Gordy's home*, e chiarendo subito che il suo apologo è tutto centrato sui meccanismi alienanti con cui il cine-capitale tesse le sue narrazioni e le sue retoriche. Il metalinguaggio adottato da Peele non è affatto casuale e approfondisce la questione del cineanimale e della sua “controfigura” prestazionale sul set come meglio non si potrebbe. Gordy, questo il nome dello scimpanzé protagonista, è infatti sia la star della fiction – un animale da reddito che interpreta il ruolo di un animale da affezione – sia la sua traduzione, in termini produttivi, in cineanimale, ovvero di un animale addomesticato che interpreta la parte di un animale domestico. Timothy Morton, a proposito del disgusto verso l'abietta situazione attuale del mondo, indice di “vergogna” e “orrore”, afferma: «Il disgusto ha un aspetto “meta”: è *disgusto del disgusto* [...]. L'aspetto “meta” costituisce l'autentico *stile*, poiché è sincerità». Pertanto, il disgusto con cui Peele affronta le immagini del capitale ha per forza di cose la connotazione metalinguistica di far parlare la stessa macchina del realismo cine-capitalista. Nel suo cinema, il collasso delle immagini che si presumono veridiche, in quanto non hanno bisogno di controfigurare il rischio esistenziale della vita-morte, assume rilevanza significativa proprio grazie alle prestazioni gratuite e autentiche degli animali da set. Peraltro, l'orrore è provocato dal perturbante riconoscere che il mondo umano non potrebbe essere altro che il sogno “a occhi aperti” – *eyes wide shut* – di un insetto, come quello che impedisce la visione integrale di una delle telecamere poste per sorvegliare la tenuta in cui si allevano i cavalli. Tornando a Gordy, la scimmia, vero e proprio archetipo cinematografico, sussume il lavoro delle immagini e le immagini del lavoro in una unica figura, quasi umana e un po' animale, che enfatizza l'aspetto *meta* del cinema, la dimensione autoriflessiva e autofagocitante con cui mette a disposizione dello spettatore la sua grande riserva di immagini ottiche e sonore. Gordy sovverte le sue stesse radici cinespettacolari di animale straordinario al servizio di un sistema di ordinaria divisione del lavoro uccidendo tutti gli attori co-protagonisti e tutti membri della troupe. Il suo “gesto” è non solo un atto di ribellione nei confronti delle regole su cui è strutturato un set ma anche una

sfida metacinematografica al sistema discriminatorio e all'immaginario conformista di Hollywood – un sentito omaggio all'ammutinamento in *King Kong* (il gorilla che resiste allo sfruttamento cine-capitalista americano) e al rovesciamento di ruolo in *The cameraman* (la bertuccia che si impossessa dei mezzi di (ri)produzione della realtà sostituendosi al regista).

Forse è proprio Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*¹², antropocentrizzando in maniera discutibile il mito del *sapiens* con gli strumenti dell'antropologia culturale, a riuscire a sintetizzare al meglio la questione della scimmia come figura proto-cinematografica oltre che proto-umana. La celeberrima e iconica sequenza che immortalava la violenta evoluzione della specie verso quella che Timothy Morton chiama *agri-logistica* – termine con il quale la/il filosof* inglese intende il sistema operativo del mondo umano che organizza, da ben 12.000 anni, cioè da quando è stata posta la prima pietra della cosiddetta civilizzazione, la divisione gerarchica del vivente in base alla classe di appartenenza, al genere e alla razza, e la cui ideologia di fondo è strutturata sul mito della sopravvivenza ad ogni costo¹³ – presuppone il travestimento come la più inquietante e spettrale delle figure cinematografiche, ciò che si sottrae al concetto di Vita unica e universale. Le scimmie protagoniste della sequenza sono attori travestiti (in maniera *straordinariamente* verosimile) che mimano la prossemica dei primati – «[...] mostri [*che*] violano il principio di non contraddizione»¹⁴ – a dimostrazione del fatto che l'animale non umano, nel cinema più che altrove, è sempre il “terzo escluso”. La scimmia di Kubrick, quindi, non è più una scimmia e non è ancora un umano; è “qualcosa” che si rende vera. solo attraverso uno schermo. Corrisponde a un attore umano che interpreta una scimmia proto-umana che a sua volta interpreta l'*origine della Specie*. E forse la contraddizione tra l'animale da set e il cineanimale – l'uno come testimone della autenticità delle immagini in movimento, l'altro come soggetto-oggetto del progetto estetico e politico del cinema, indice di contraffazione e falsità – si risolve nell'ambigua interdipendenza tra le due figure.

Per tornare al linguaggio giuridico con cui la macchina cinematografica regola e controlla le procedure atte a salvaguardare l'integrità fisica

12 Stanley Kubrick, *2001, A Space Odyssey*, USA-Regno Unito 1968.

13 Cfr., Timothy Morton, *Il sistema operativo del nostro mondo*, in “il manifesto”, 29 luglio 2021. Intervista rilasciata da Morton a Massimo Filippi.

14 T. Morton, *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, trad.it. di Vincenzo Santarcangelo, LUISS, Roma 2021, p.174.

e la dignità degli animali da set, è chiaro che il carattere universale di tali diritti estesi agli animali non umani assume il forte vizio di inconsistenza in quanto volto a tutelare solo quegli animali che rientrano nella storia ufficiale del cinema.

Gli esempi in tal senso sono moltitudini. La tartaruga sventrata, il maialino che agonizza dopo essere stato preso a fucilate e la scimmia a cui viene tagliata di netto la testa in *Cannibal Holocaust*¹⁵, il maiale scannato e macellato sul set di *Novecento*¹⁶, per non parlare di tutti gli insetti, i topi, i rettili che danno vita al serraglio del cinema horror dimostrano che le cose sui set cinematografici funzionano diversamente.

La questione dei diritti universali è di per sé non risolutiva fintanto che si continuerà a considerare gli animali come specie. L'animalità, così come l'umanità, non esiste se non nei termini concreti, di gioia, piacere, dolore e finitudine.

E se al posto del labrador che accompagna, saltando e scodinzolando, l'uscita degli operai dalla fabbrica in *La sortie des usines Lumiere*, pellicola che designa la nascita ufficiale del cinema, ci fosse stata una scimmia? Avrebbe avuto un impatto sullo spettatore sicuramente molto perturbante ma irresistibilmente significativo.

15 Ruggero Deodato, *Cannibal Holocaust*, Italia 1980.

16 Bernardo Bertolucci, *Novecento*, Italia 1976.