

Emilio Maggio

## Eo, au hazard, gli animali, il cinema...

Il cinema è un sistema poroso, ubiquo ed espanso, alla continua ricerca di nuove forme di prossimità che si avverano come piccole modifiche, malattie trascurabili, oppure di più vaste forme di patologia in grado di mutare radicalmente l'aspetto del corpo iniziale<sup>1</sup>.

Prima di far ascoltare il raglio di *unasino*<sup>2</sup>, nel caso Eo, l'onomatopea che connota titolo e sviluppo del film con il quale Jerzy Skolimowski, alla veneranda età di 84 anni, firma il suo testamento cinematografico oltre che l'omaggio alla pellicola che più lo ha segnato e influenzato artisticamente, quel *Au hazard, Balthazar* che continua a tormentarmi da quando ho deciso di approfondire la difficilissima relazione tra la questione animale e la questione del cinema "con gli animali", volevo premettere alcune considerazioni sulla ricezione dell'opera in oggetto e le reazioni che ha provocato nella galassia animalista e nella galassia Lumière.

Per una volta, i giudizi piuttosto perentori espressi da molt\* attivisti\* e da molte persone sensibili alla sorte degli altri animali sembrano coincidere con una certa insofferenza, se non fastidio, con cui molta critica ha accolto il film del regista polacco. Se infatti, come ho potuto constatare ascoltando le opinioni di conoscenti e il chiacchiericcio social mediatico sulla rete, l'animalismo ha accentrato la discussione soprattutto sull'uso strumentale dell'asino – anzi degli asini<sup>3</sup> –, la critica

specializzata ha focalizzato le sue attenzioni sull'antropocentrismo di fondo che caratterizzerebbe la pellicola.

Ora se le due posizioni sono entrambe da tenere in considerazione e in parte condivisibili, quello che è più evidente è sempre una certa iconoclastia spettatoriale che emerge ogni qual volta il cinema cerchi di far deragliare il punto di vista che, non coincidendo più con l'occhio umano – vero e proprio dispositivo organizzativo del sensibile riprodotto dalle immagini in movimento –, si moltiplica nei movimenti e negli sguardi degli animali cinematografici. Se infatti è impossibile replicare, cinematograficamente parlando, la lingua e lo sguardo degli altri animali, non è perché l'*animale* è irrepresentabile e non traducibile nelle nostre convenzioni espressive – questa idea ha più a che fare con la storia umana dell'*Eterno* e del nostro itinerario occidentale divino<sup>4</sup> – quanto perché il nostro sistema oculare-percettivo è differente da quello delle bestie. Al netto di questioni come l'etica dello sguardo umano (che cosa vediamo quando guardiamo un animale?) o di rigore morale (perché guardiamo gli animali?), il problema forse è inscritto nella *reinvenzione* e *trasformazione* delle immagini che consumiamo. Insomma, il nodo decisivo per affrontare la *cineanimalità* è tutto giocato sul regime della visualità, la nostra visualità; per cui quando guardiamo un animale *schermato* stiamo scambiando il recitare con l'essere<sup>5</sup>.

Stabilito che l'animale da set, ossia il soggetto che presta lavoro e performatività al modo di produzione cine-capitalistico e in cui diventa molto problematico distinguere l'uso dall'abuso, costituisce il referente assente per eccellenza, che cosa succede quando l'obiettivo del film, come in questo caso, è anche quello di sensibilizzare gli spettatori sullo stato di discriminazione, violenza e sfruttamento a cui è sottoposta un'enorme quantità di animali la cui funzionalità è interamente espropriata dalla logica del profitto? La domanda che l\* attivista\* pongono è: il fine giustifica sempre i mezzi? Per rispondere a questa domanda

1 Simone Arcagni, *Cinema futuro*, Nero, Roma 2021, p. 51.

2 Questa spregiudicatezza linguistica vuole omaggiare il libro di Massimo Filippi, *M49. Un orso in fuga dall'umanità*, Ortica Editrice, Aprilia 2023. L'obiettivo sarebbe quello di determinare la singolare storia di M49 con la paradossale indeterminatezza delle categorie zoologiche: *unorso*.

3 Gli asini filmati da Skolimowski sono più di uno. Bresson fece la stessa cosa, provocando la reazione "indignata" di molti operatori del settore (tra critici e addestratori di animali da set), i quali consideravano disdicevole e inautentico il modo con cui il regista francese filmava il *filler animal* – termine con cui si suole documentare la veridicità naturale dell'animale nel cinema della realtà. Cfr. J. M. Tyree, «Animals Were Harmed in This Production. What Can a Fictional Donkey With Its Tail On Fire and a Nonfictional Mound of Whale Butter From 1922 Tell Us About Cinema's Impossible Pursuit of Real life?», in «The Believer Magazine», n.12, 2014.

4 «Il doppio passaggio dal segno pittografico al segno fonetico e dalla slitta di legno al carro trainato dai buoi o dagli asini (dai cavalli a partire dal 2000 a.C.) ha direttamente a che fare con la nostra ricerca. Ricordiamo che un Invisibile il quale, per definizione, è trascendente, non lo si può scolpire né disegnare, e che è la migrazione delle carovane a conferire a un Sacro Nome trasportabile il suo pieno valore d'uso [...]. Era necessario che l'equipaggiamento del "bipede implume" (mammifero poco viziato dalla natura, e biologicamente prematuro al momento della nascita) raggiungesse il proprio regime di crociera, al di qua, dunque, di una soglia minima di addomesticamento dello spazio e del tempo, perché l'idea di un Dio astratto, non importa se vera o falsa, diventasse anche solo enunciabile». Regis Debray, *Dio, un itinerario*, trad.it. di E. Greblo, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 35-36.

5 Cfr. David Thomson, *La formula perfetta. Una storia di Hollywood*, trad.it. di G. Tofano, Adelphi, Milano 2022.

dirimente bisognerebbe interpellare direttamente gli autori coinvolti oltre che indagare sull'intera filiera produttiva da cui dipende la realizzazione del film, nella costante interdipendenza dell'economico e del semiotico. Inoltre, in presenza di contraddizioni apparentemente irrisolvibili bisognerebbe seguire il consiglio di Latour a proposito del sapere scientifico e cioè «imparare a trasformare ciò che di solito funge da spiegazione in qualcosa che deve essere spiegato»<sup>6</sup>. Insomma, coinvolgere registi, sceneggiatori, produttori e maestranze (ci tengo a precisare che l'uso degli animali da set implica sempre la partecipazione di personale specializzato quali addestratori e *pet trainer* per gli animali domestici) potrebbe finalmente aprire la questione sulla liceità della prestazione lavorativa degli animali da set soprattutto quando, pur animati dalle migliori intenzioni, si ricorre a situazioni e modalità che possono provocare disagio e conseguenze negative sulla psicologia e sul fisico di tali animali. Gli esempi sono molteplici, non ultimo il caso di *Bella e perduta* di Pietro Marcello, film bello ma altrettanto perduto nelle secche delle logiche produttive.

In attesa di sviluppare una questione che meriterebbe di essere affrontata in altra e più opportuna sede, ci dovremmo chiedere: che cosa succede quando il nostro sguardo spettatoriale scaturisce dal pensiero animale? È quello che prova a sperimentare Skolimowski con *hi/ho*: il verso di *unasino* coincide con l'Io dello spettatore. La pellicola del regista polacco è un lungo *viaggio al termine della notte di unasino*, il cui nome recita verso e soggetto. L'itinerario picaresco di EO, costellato di intensi momenti di gioia quanto di sofferenza, rappresenta il calvario a cui è sottoposta l'immensa moltitudine dei cosiddetti animali da reddito, la cui vita dipende solo ed esclusivamente dalla specifica funzionalità a cui sono destinati.

Come Balthazar, l'asino bressoniano che ispira il film di Skolimowski, Eo affronta il suo percorso obbligato come fosse una *catabasi*, una discesa nell'inferno dell'umanità senza possibilità di ritorno. Il *bios* di Eo presuppone la morte violenta sancita per legge, fin dalla nascita. L'apologo di Skolimowski<sup>7</sup> inizia con la sua "liberazione" dal circo in

6 Bruno Latour, *Cogitamus. Sei lettere sull'umanesimo scientifico*, trad. it di R. Ferrara, il Mulino, Bologna 2013, p. 25.

7 Ritengo sia importante sottolineare che nella letteratura come nel cinema – cioè all'interno dei due dispositivi espressivi che più hanno contribuito a canonizzare la *figura* dell'animale come specchio e contraltare umano – gli altri animali funzionino da veri e propri «operatori culturali» in grado di dissolvere le gerarchie tassonomiche che strutturano le scienze biologiche ed etologiche e, contemporaneamente, assolvere il "compito" di avvicinare la figura umana al ciclo della vita-morte.

cui è costretto a lavorare e dove comunque sperimenta l'amore con un umano, Kasandra, la ragazza che si esibisce come acrobata, e termina in un mattatoio italiano in cui verrà ucciso e macellato in quanto ritenuto ormai inutile sia come merce sia come forza lavoro. Il prologo del film dovrebbe consegnare Eo a nuova vita, ma l'epilogo recide mortalmente la sua palingenesi. Grazie alle iniziative e alle proteste de\* *animalist\**, intenzionat\* a denunciare il degrado a cui gli animalispettacolo sono sottoposti, il circo chiude ma, paradossalmente, inizia l'odissea di *unasino* costretto a errare tra un precario santuario in cui trova rifugio, una piccola fattoria in cui è adibito al trasporto dei beni li prodotti, un centro di *pet therapy* per bambini disfunzionali, un maneggio e un allevamento intensivo. Tutto questo inframmezzato da una serie di incontri ravvicinati con un'umanità allo sbando: ultrà violenti e pericolosi, preti che hanno perso la vocazione, molestatori e assassini senza scrupoli.

La critica specializzata ha più volte descritto *Eo* come un *remake* di *Au hazard*; ma il film di Skolimowski, pur rispettando il capolavoro di Bresson con intere sequenze (si veda, per esempio, il preludio iniziale che cita le carezze e il tono di voce di Marie, la ragazza che si prende cura di Balthazar) materializza una prospettiva opposta, se non contraria, alla poetica trascendentale del regista transalpino. Per Bresson, infatti, Balthazar rappresenta l'*attore* per eccellenza, il modello performativo ideale – l'animale che dunque siamo è un *unicum* di assoluta perfezione, in quanto è l'unico corpo vivente-morente in grado di garantire l'autenticità del girato. Eo non è solo *unasino*, è il cinema stesso. Skolimowski ha la sfacciataggine e il coraggio di svelare l'organicità macchinica del cinema, di mostrare i suoi attrezzi scenici come flussi sanguigni in simbiosi con tutto ciò che rimane fuori dal campo e, soprattutto, restituire al cinema la sua primigenia inattualità, la sua vitalità in continuo divenire. Tutto il cinema di Skolimowski – dalle sue prime opere *vague* girate in Polonia, dopo essersi formato alla storica scuola di cinematografia di Lodz insieme a Polanski, tra cui voglio almeno ricordare *Il vergine*<sup>8</sup> e *La ragazza del bagno pubblico*<sup>9</sup>, fino alle prove più recenti concepite nella più ostinata irriverenza nei confronti dei diktat imposti dall'industria dell'intrattenimento cinematografico tra cui vale la pena citare almeno *Essential Killing*, distribuito nel 2010 – interpella il futuro delle immagini in movimento interpretandole come un prodigio

8 *Le depart*, Polonia 1967.

9 *Deep End*, Regno Unito 1971.

che fluisce al ritmo della vita e della morte. Esiste o può esistere un cinema che non sia mero appannaggio di un linguaggio asservito alle logiche commerciali del potere e strettamente confinato nei parametri dell'umano? Esiste o può esistere un cinema che non sia vincolato alle parole e alle immagini di Stato? Esiste o può esistere un cinema che si chiede che cosa c'è nel fuori campo dell'immagine riprodotta? Esiste un pensiero di cinema non necessariamente condizionato dalle parole risoltrici che spiegano e pianificano i contenuti della visione? Esiste o può esistere un cinema senza parole addomesticanti e senza quei ricettori audiovisivi da cui dipende la nostra natura di spettatori?

Il taglio di *unasino*, il suo errare postumano tra le lande desolate del mondo contemporaneo, il suo modo di vedere *rosso*, di mettere letteralmente *a fuoco* le immagini che gli vengono imposte così come di "bruciare", come atto di resistenza, i vani tentativi delle comunità umane di prendersi cura di un animale/comunque – animale da reddito, animale da lavoro non retribuito, animale sfruttato, animale recluso, animale-spettacolo, animale schiavo – sono i versi di quella lingua minore in grado di formalizzare l'estetica diffratta del cinema che, mentre mostra una realtà, ne occulta sempre un'altra nel fuori campo. Il percorso di *unasino* consiste allora nel ritrovare le origini del cinema a cui il movimento animale ha contribuito in maniera imprescindibile, determinandone storia e prospettive future e che le leggi del capitalismo sussumono in una speciale articolazione di tecnologia e semiotica. Il picarismo asinino del film è il ritmo stesso del cinema in cui l'insieme delle associazioni non verbali di Eo e le analogie prodotte dalle sue "visioni" vanno a costituire quella riserva di energie non più incarnate dal mito del genere umano, bensì dalle oscure forze della sofferenza come della gioia.

La profonda relazione affettiva tra l'acrobata Kasandra ed Eo viene continuamente ostacolata da un'umanità che sembra avere i giorni contati: gang di ultrà, contadini e allevatori complicano irrimediabilmente l'amore, al di là del bene e del male, tra la ragazza e la bestia, tanto che facciamo fatica perfino ad attribuire pensieri, ricordi e sogni all'una o all'altra. La specificità del film e la sensazione di sublime che infonde sta proprio nella capacità di Skolimowski non solo di decostruire la ferrea logica antropocentrica del punto di vista, scomponendola nei mille rivoli della vita che continua a brulicare indifferentemente sopra le nostre teste e sotto i nostri piedi – attraverso un uso accorto del digitale il regista polacco materializza tutta una serie di *percetti* che non fanno altro che sedimentare l'idea che esiste, là sotto/ lì sopra (lo schermo), un

mondo inumano dove *sapiens* non ha più alcun diritto di *prel/azione* –, ma di avere finalmente, come spettatori, la possibilità di sperimentare l'autentico movimento desiderante di *unasino* di contro ai falsi movimenti della civiltà dell'uomo.

Skolimowski usa il digitale per disseminare sguardo e punto di vista che non corrispondono più, come in Bresson, all'animale o all'umano, bensì alla dimensione onirica e alla memoria propria dell'*estetica materiale* del cinema. In EO il cinema si trasforma, dunque, in un mezzo di comunicazione che trasmette sogni, ricordi e desideri di *unasino*. Non è il suo sguardo a determinare e guidare la visione dello spettatore, ma il suo pensiero, il modo in cui assimila sensazioni, tramutandole in nuove narrazioni e nuove estetiche in grado di sovvertire il gioco causa-effetto del cinema classico, commerciale e d'autore. Insomma, quello di Skolimowski potrebbe corrispondere a quel *psicocinema* in cui confluiscono disinvoltamente scienze cognitive, neuroscienze, insieme al grado zero della significazione poetica.

La rivoluzione digitale in atto sta imponendo sempre più tecnologie in qualche modo "magiche", ossia capaci di realizzare un certo tipo di dimensione onirica all'interno della materia cinematografica<sup>10</sup>. In fondo, lo *score* è il (fuori) campo che illumina il vero senso del film. La banda sonora – non solo lo straordinario commento musicale firmato da Pawel Mykietyn<sup>11</sup>, ma anche, e soprattutto, il design sonoro che echeggia la vibrazione, il tono, il timbro e il ritmo sia del mondo naturale sia di quello artificiale – rappresenta infatti quella che il regista brasiliano Julio Bressane chiama *musica della luce*, l'ossimoro che definisce al meglio la potenza del cinema quando è in grado di trasformare le immagini mute-sonore, riprodotte fotograficamente o digitalmente poco importa, in arte di un mistero, vago come un taglio, ma capace di aprire le porte della percezione immaginaria.

A Skolimowski ripugna lo sforzo, del tutto umano, di comparare, distinguere e preferire che sempre deprime l'inattualità, la disfunzionalità e l'inattività della bestia. Il degradarsi di Eo durante il viaggio di sopraffazioni (il lungo viaggio che lo porterà alla morte in un macello) e di gioie e dolori (la visione di una raganella che si tuffa beata in un torrente o quella di una volpe ansimante colpita a morte dai proiettili di un cacciatore a cui egli dona una veglia funebre) è il segno eclatante

10 S. Arcagni, *Cinema futuro*, cit., p. 44.

11 Voglio qui ricordare il grande contributo del compositore polacco Krzysztof Komeda, collaboratore fisso di Skolimowski per buona parte delle opere appartenenti alla prima fase della sua carriera cinematografica.

dell'arretramento dell'Io individuale – marchio che connota il mettere a fuoco del *sapiens*, la sua ossessiva ricerca di trasparenza totale e di visione onnicomprensiva del mondo – a favore della dimensione impersonale di ogni esistenza che trionfa solo nel cinema, in certo cinema.

Eo è al di là del bene e del male e Skolimowski avvicina gli occhi e le orecchie dello spettatore a questa condizione, umanamente estrema in quanto talmente semplice da risultare disarmante. *Unasino* vive un'esistenza amorale. La felicità balena solo quando è inoperoso, quando scalpita gli zoccoli nel fango boschivo o quando si staglia, anonimo e in campo lungo, sopra un ponte sospeso nel nulla. E questa inoperosità sul piano fisico diventa indifferenza sul piano morale. Eo, dunque, è al di sopra e al di sotto dell'Io: non considera i singoli avvenimenti – la sua prestazione di lavoro nel circo o le pur necessarie azioni di liberazione animale da parte de\* attivisti\* –; solo l'intero ciclo della vita-morte, fuori dal tempo lineare e dallo spazio addomesticato dell'*agency* è degno di essere preso in considerazione.

Quello che mi preme sottolineare però è come, a differenza di Bresson che focalizza, come detto, la questione (cine)animale interamente sullo sguardo di Balthazar<sup>12</sup>, Skolimowski va oltre il tentativo umano, troppo umano, di attribuzione del punto di vista per intercettare, in forma di apologo, quella zona di indistinzione tra *homo* e *animal* che solo il cinema come organismo di (ri)produzione della realtà può realizzare. Eo è sicuramente una testa d'asino – e l'immagine promozionale del film con il suo primissimo piano in evidenza su campo rosso fuoco sembrerebbe confermarlo –, ma lo è perché dietro quella testa, o sotto/sopra, non c'è nulla che non sia vincolato alle leggi del capitale. Se per Bresson Balthazar è il simbolo cristologico per la remissione dei peccati del mondo, per Skolimowski Eo è uno spettro, morto già prima di essere ucciso, squartato e macellato nel mattatoio. Solo *unasino*, un senza-nome che non ha alcuna possibilità di porre una distinzione tra animali reali e immaginari.

EO è in definitiva un *outsider*, un corpo *queer* – come dovrebbe essere sempre un corpo cinematografico e forse il cinema stesso – che, non *au hazard*, si tira indietro, disertando l'ordine biopolitico di un circo come di un allevamento, scegliendo l'ozio di un manto erboso e il disordine di un branco di cavalli selvaggi. Seguendo Derrida, EO è uno spettro

12 «Questo film mi è venuto da solo, circa dieci anni fa, e mi ha tormentato. Ho visto tutto a un tratto una testa d'asino riempire lo schermo. *Gli occhi di un asino, il suo sguardo*». Anne Capelle, «Entretien avec Robert Bresson», trad. it. in «Cineforum», n. 56, 1966.

che si muove tra una immagine e l'altra mentre dissolve il proprio corpo in pura percezione. In questo senso, il cinema di Skolimowski è tattile e olfattivo più che sonoro e visivo. E noi spettatori\* siamo in grado di sperimentare il rapporto tra memoria e poesia solo attraverso la magia sinestetica di un cinema in grado finalmente di “toccarci” o di “attirarci” lì dove alligna l'odore delle immagini.

Per tornare alla questione della cineanimalità e alle sue “licenze” può risultare utile prendere come riferimento i due *blockbuster* di James Cameron, *Avatar 1 e 2*, girati, prodotti ed editati attenendosi scrupolosamente alle regole della *motion capture* e della *performance capture* più avanzate in termini tecnologici, procedure che permettono di dare vita, animare e rendere reali personaggi senza l'utilizzo di umani-animali reali. La lettura che ne dà Emanuele Di Nicola su *Nocturno.it*<sup>13</sup>, molto vicina alla filosofia antispecista, non mi convince pienamente. La macchina spettacolare architettata da Cameron, a mio modesto parere, ha più a che fare con il gigantismo tecnocratico che intravede nel *transumano* la possibile realizzazione di un mondo pacificato e privo della contraddittoria quanto contagiosa difformità della vita piuttosto che una critica politica dello specismo. Al cinema della purezza incontaminata di Cameron continuo a preferire quello contaminato dal virus della follia, della dissipazione e della digressione. L'invenzione del cinema ha un futuro solo se concepito in antitesi all'idea progressista attribuita usualmente al cinema digitale e al modello teleologico sviluppato dalla società liquida del capitalismo delle piattaforme.

Il cinema futuro sarà aptico e interattivo, immersivo e olografico, capace di prendere vita dalla connessione continua tramite le piattaforme e lo scambio virtualmente infinito di dati, accessibili non solo alle persone ma anche agli oggetti, agli animali, alle piante e soprattutto ai robot, sempre più entità «diversamente biologiche» in grado, con la loro intelligenza artificiale, di connettersi a questo nuovo spazio dei saperi della comunicazione<sup>14</sup>. La cosa che mi ha comunque più impressionato e che ricordo più nitidamente, una volta uscito dalla sala cinematografica, non sono state le immagini, quanto il raglio di *unasino* che echeggia il rumore di tutti coloro che rifiutano di omologarsi ai paradigmi della morale umana: *hi/ho, hi/ho, hi/ho...*

13 Cfr., <https://www.nocturno.it/movie/avatar-la-via-dellacqua/>.

14 S. Arcagni, *Cinema futuro*, cit., pp. 48-49.