



Crede alla carne *La funzione del corpo nel cinema* *di genere e documentario*

di Tamara Sandrin

ABSTRACT: Che cos'è il cinema del corpo? E il cinema del *corpo-animale*? E ancora: il cinema può darci la presenza del corpo? Sulla scorta del concetto deleuziano di corpo cinematografico in questo saggio cercherò di condurre – con l'ausilio di alcune pellicole esemplari, film di "genere" e d'autore – un'analisi del cinema del corpo e del *corpo-animale* che, attraverso la raffigurazione di corpi mostruosi e di corpi sacrificabili, di corpi animali e animalizzati, attraverso il *divenire animale* di corpi visibili e invisibili, possa contribuire a restituire il discorso al corpo, a portare alla luce una nuova narritività del corpo del vivente e a forzare lo spettatore a credere nel corpo, nei corpi, a credere alla *carne*: poiché il cinema del *corpo-animale* è sempre cinema politico, come tale può spingere a un'azione politica, un'azione intesa come cambiamento della nostra postura di fronte all'alterità.



ABSTRACT: What is the cinema of the body? And the cinema of the *animal-body*? And again: can cinema give us the presence of the body? On the basis of the Deleuzian concept of the cinematographic body, in this essay I will try to conduct – with the help of some exemplary films, “genre” and author films – an analysis of the cinema of the body and of the *animal-body* which, through the representation of monstrous bodies and expendable bodies, of animal and animalized bodies, through the becoming animal of visible and invisible bodies, can help to restore the discourse to the body, to bring to light a new narrativity of the body of the living and to force the viewer to believe in the body, in the bodies, to believe in the flesh: since the cinema of the *animal-body* is always political cinema, as such it can lead to political action, an action understood as a change in our posture in the face of otherness.

PAROLE CHIAVE: cinema; corpo; carne; animale; narratività; istituzione

KEY WORDS: cinema; body; flesh, animal; narrativity; institution

CHE COS'È IL CINEMA DEL CORPO?

Foucault, in una conferenza radiofonica del 1966 (*Il corpo*), definisce il corpo come *utopia*, “il luogo assoluto, il piccolo frammento di spazio” con cui *fare corpo*, luogo a cui ognuno è condannato, attraverso il quale deve vedere ed essere visto, “corpo incomprensibile, corpo penetrabile e opaco, corpo aperto e chiuso: corpo utopico [...] assolutamente visibile” e nel contempo catturato da un’invisibilità da cui non è possibile liberarlo. Dunque, il corpo è come un “fantasma che appare solo nel miraggio degli specchi [...] in maniera frammentaria [...] indissolubilmente visibile e invisibile”, che nello specchio ritrova la sua unità, la sua *corporeità*, come nel cadavere: il cadavere e lo specchio insegnano che abbiamo un corpo con una forma, un contorno, uno spessore, un peso, un corpo che occupa un luogo, un posto nello spazio.

Anche l’immagine proiettata sullo schermo può svolgere la medesima funzione: il *corpo utopico* foucaultiano sembra descrivere il corpo cinematografico, visibile e invisibile, reale e irreali allo stesso tempo: *corpo incorporeo*, il corpo sullo schermo occupa uno spazio che è il *doppio* dello spazio reale, che attraverso questo *doppio immaginario* costituisce la base di “corporalizzazione” (Morin 121) e di *realizzazione* (processo del divenire reale), permettendo la percezione dell’originale reale attraverso



il movimento, che restituisce autonomia e corporeità all'immagine fotografica (118). Il movimento diviene, nel cinema, il dato immediato dell'immagine che produce uno choc sul pensiero, stimola delle vibrazioni sulla corteccia cerebrale, colpisce direttamente il sistema nervoso e il cervello, "converte in potenza quel che era soltanto possibilità" (Deleuze 175), "forza il pensiero a pensare" (176) l'impensato, la vita, il corpo: il cinema, secondo Deleuze, non può dare la presenza del corpo, ma può renderlo visibile, pensabile: nella "notte sperimentale" (223) in cui siamo immersi nella sala cinematografica assistiamo alla "genesì di un 'corpo sconosciuto' che abbiamo dietro la testa" (223).

Il cinema del corpo è dunque quel cinema "bello e potente" che riesce a "restituire il discorso al corpo" (Deleuze 192), a farlo riemergere dai cumuli di parole e concetti (Balázs, *L'uomo visibile* 126), attraverso la proiezione sullo schermo delle sue posture, dei gesti, di stanchezze e attese, disperazioni e resistenze, che riesce a restituirci la credenza nel mondo e nella *carne* (Deleuze 193), "nei corpi venuti meno" (223), a restituire la *carne* ai corpi cinematografici, partendo proprio "da quel che la loro assenza significa" (224). Per farlo deve innanzitutto "montare la cinepresa su un corpo quotidiano" (210), seguirlo nei suoi atteggiamenti quotidiani, che inseriscono nel corpo il prima e il dopo di un presente che non possiede, che immettono il tempo nel corpo. *Montare la cinepresa sul corpo* significa quindi "introdurlo in una gabbia di vetro" (211), in una cerimonia che diventi carne della sua carne, fino a trasformarlo in corpo grottesco o glorioso, nel "più sottile dei corpi" (Ladoni).

IL CINEMA DEL CORPO-ANIMALE

Gli animali, ormai invisibili all'occhio umano urbanizzato fin dalla fine dell'Ottocento, rientrano nel campo visivo attraverso le immagini in movimento del cinema e del protocinema (dagli esperimenti di Muybridge e Marey ai film scientifici di Painlevé ai "documentari" di caccia grossa, ecc.). La visibilità e l'invisibilità, che abbiamo visto essere condizione esistenziale del corpo, divengono condizioni essenziali degli animali che sono, semplicemente, il loro corpo.¹ Visibilità e invisibilità assumono, dunque, anche connotazioni legate all'esistenza e alla non-esistenza, alla vita e alla morte: gli animali (ma non solo essi) sono nella condizione del gatto di Schrödinger. Riprendere e proiettare le immagini dei loro corpi significa consegnare il corpo al tempo, conferendo loro nuova realtà.

Potremmo dunque definire cinema del *corpo-animale* quel cinema in grado di rendere la narratività ai corpi degli animali, degradati dalla "cultura delle parole" a semplici organismi biologici (Balázs, *L'uomo visibile* 126), strappandoli dall'invisibilità, dalla condizione di non-esistenza. Il cinema del *corpo-animale* riprende e proietta sullo schermo le loro posture, gli scarti, gli scivolamenti, l'arretrare atterrito, i movimenti

¹ Sulla questione essere/avere un corpo, si veda Patočka (167-173). Secondo Balázs, il desiderio di essere un corpo è struggente per l'uomo, che esprime nel linguaggio dei gesti "la nostalgia dell'uomo corporeo, ormai ammutolito, dimenticato, reso invisibile" (Balázs, *L'uomo visibile* 127).



forzati, gli atteggiamenti catatonici, i loro corpi che si accasciano, che si immobilizzano, che spiccano il volo o un balzo, si grattano, dormono raggomitolati o che non fanno, ai nostri occhi, niente.

Questi animali² possono quindi narrarsi attraverso l'immagine del loro corpo e far cambiare la percezione che ha di loro lo spettatore. È quanto accade, per esempio, nel *cinemattatoio*,³ quel cinema doloroso che istituisce il mattatoio come luogo di incontro tra corpi e sguardi animali e umani: il macello è uno spazio cerimoniale, funzionale, sociale e politico, in cui i corpi quotidiani e invisibili degli animali divengono corpi sacri, cioè sacrificabili, e commestibili. La loro visibilità è strettamente connessa, quindi, non tanto e non solo con la morte, quanto e soprattutto con il loro *dévenir-viande* (Maury 387), che li rende infine funzionali e coerenti con lo spazio civico del mattatoio, dove "la *langue* opera la determinazione dei corpi [...] come *viande*" (Sandrin, "Corpi senza ombra" 77): gli animali non sono più corpo o, husserlianamente, *carne*, ma sono appunto *viande*, carne commestibile, pezzi, brandelli, muscoli, interiora, pelli, ossa, scarti. Il cinema del *corpo-animale* riesce a darci un corpo, a "farlo nascere e scomparire in una cerimonia" (Deleuze 212): una cerimonia che è la riproduzione del sacrificio animale, quale avveniva nei templi antichi, presso i greci, con un significato politico e sociale fondante una comunità coesa e coerente basata su un'alleanza di sangue. I corpi fatti a pezzi degli animali uccisi adempiono, quindi, alla compattezza dell'aggregazione sociale.⁴ Il macellaio, il boia, come il *mageiros*, teatralizza l'uccisione degli animali compiendo e ripetendo atti "tradizionali e efficaci" (Mauss 385) che divengono sintagmi minimi di un linguaggio eloquente e performativo, atto a trasmettere in maniera precisa suggestioni e informazioni sui corpi degli animali uccisi e su quelli degli uomini che li uccidono (Durand 108).

IL CORPO DISORGANIZZATO: IL CINEMATTATOIO

Il corpo messo in scena da Wiseman in *Meat* (1976) è un *corpo morto-vivente*, un corpo assimilato simbolicamente e letteralmente al cadavere: le sue immagini traumatiche rappresentano la perdita d'identità dell'animale attraverso lo smembramento, la decorporalizzazione, la decapitazione, la perdita del volto. Prima gli animali vivi, ripresi in primo piano nei *feedlock* e in movimento sullo schermo in un percorso labirintico verso la morte, poi l'abbattimento, che è un istante, un colpo, una caduta, e infine il processo di smembramento, la lavorazione del cadavere, decapitazione e squartamento, scuoiamento ed eviscerazione: con l'ausilio di strumenti, utensili, ganci,

² A volte entrati estemporaneamente, per caso, nell'inquadratura e strappati, quindi, dalla condizione di invisibilità e non-esistenza, come in alcune pellicole mute di vario genere quando un animale viene inquadrato casualmente: per esempio il cane ripreso dai Lumière all'uscita dall'officina, oppure il celebre caso della mosca ne *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (1928) o, ancora, sempre una mosca che si posa sullo spartito di Mascagni ("Mascagni compone il Nerone"), ecc.

³ Per un'analisi della rappresentazione del mattatoio nel cinema si veda Gelmini.

⁴ Su questo punto si veda Durand; Hartog; Georgoudi.



coltelli, catene, si attua una meccanicizzazione del movimento naturale riprodotto dall'ondeggiare sinuoso delle teste e delle carcasse appese. Dall'organizzazione dell'allevamento, del percorso e del lavoro, si passa alla disorganizzazione dell'individuo: "La dissection produit un corps aux lignes courbes et flottantes. Les organes se déversent les uns sur les autres provoquant une anarchie de lignes. [...] L'ordre revient. Le corps est tiré à quatre épingles, mais l'intérieur est bouillonnant" (Calcagno-Tristant 247) e questa immagine ripetuta colonizza lo spazio.

L'ultimo stadio della riduzione del corpo animale è la sparizione: la decorporalizzazione "rejetée l'identité animale dans l'abstraction" (234), non è più possibile riconoscere l'animale ridotto a massa informe, pezzo di carne (lavorato e impacchettato), sangue e, infine, rifiuto spazzato e lavato via a fine ciclo, alla fine del turno di lavoro.

Come i quarti dei corpi, così anche le teste decapitate appese in fila perdono il loro significato originario: pur restando significanti visibili e comprensibili *incarnano*, si fanno carico di una metafora sociale e sindacale. Sin dall'inizio Wiseman ha presentato i corpi come merce (abbassamento del vivente a materia) nell'asta del bestiame, nelle ordinazioni telefoniche della carne già lavorata e infine nelle trattative sindacali: in una permeabilità metamorfica animale/umano i *corpi-animali* significano i *corpi-operai*, entrambi fatti a pezzi letteralmente o cinematograficamente nelle inquadrature dei dettagli di mani, piedi, braccia, gambe e degli strumenti di lavoro, perché l'uccisione è un processo tecnico che lavora il corpo del vivente come *corpo-sangue* e lo costruisce come *corpo morto-vivente*. Anche in *Primate* (1974) rivediamo lo stesso scivolamento metaforico: nelle ultime sequenze il montaggio associa i corpi abusati delle scimmie a quelli sfruttati degli inservienti e ai rifiuti.

Nella meccanizzazione del lavoro si opera non solo la decorporalizzazione degli animali, ma anche la disumanizzazione di lavoratori e lavoratrici, come accade anche in *Abattoirs* (1987) di Thierry Knauf dove gli operai sono ridotti a pezzi dal montaggio e dall'inquadratura, che sistematicamente li decapita, a differenza, per esempio,⁵ di *Le cochon* di Jean Eustache (1970) dove l'uccisione del maiale è l'occasione per presentare gli uomini al lavoro come membri utili e rispettati di una comunità, per rinforzare quel legame sociale e coeso fondato sui corpi degli animali uccisi.

CORPI NON-FUNZIONALI

Ladoni (1994) e *Mesto na zemle* (2001), gli unici due film di Artur Aristakisjan, possono ben rappresentare la messa in pratica cinematografica della teoria deleuziana: Aristakisjan presenta allo spettatore dei corpi feriti, a brandelli, dei pezzi di corpi, corpi destrutturati, disorganizzati, dolenti e dolorosi, corpi di storpi, poveri e mendicanti, di pazzi ed emarginati, che dimostrano come il corpo sia l'unico "mezzo per conoscere ed

⁵ Altri esempi possono essere rintracciati ne *L'albero degli zoccoli* (Olmi, 1978) o ne *Le sang des bêtes* (Franju, 1948).



esplorare il mondo, per vedere ed essere visibile, per essere toccante e toccato" (Sandrin, "I corpi invisibili" 69), *corpi non-funzionali* che si muovono nel mondo senza lasciare traccia, che scivolano leggeri accanto ai *corpi funzionali* del sistema. Il corpo è dunque "ciò con cui i/le viventi si presentano al mondo" (Sandrin, "I corpi dolorosi" 94), reale essenza e nuda identità: "un cane è tale perché ha il corpo di un cane" (94), lo storpio è tale perché il suo corpo è deforme, lo è sempre stato e lo sarà sempre: "essere storpio non è una fase della sua vita. Lui è soltanto quello: uno storpio" (Aristakisjan, *Frammenti* 20).

Questa identificazione del vivente col proprio corpo è irrefutabile e irrevocabile, è totale visibilità e, nel contempo, totale invisibilità, che è data dall'esclusione dei *corpi non-funzionali* dalla "grande biomassa stritolante del sistema" (*Ladoni*). Ma essere o divenire *corpo non-funzionale* rappresenta una *chance*, una delle possibilità di sfuggire al sistema (assieme alla pazzia e alla morte), perché è nell'incontro con i *corpi non-funzionali* che le convenzioni sociali non possono resistere, perché i *corpi non-funzionali* dei poveri e degli storpi (come quelli dei migranti e degli animali), nonostante siano corpi deficitari, umiliati e osceni, sono corpi resistenti e destabilizzano nel loro essere rivelatori di ciò che dovrebbe rimanere nascosto, dell'aleatorietà dei confini, della debolezza dell'ordine costituito, dell'inefficacia di ogni sforzo normativo e normalizzante.

La disarmonia moderna rappresentata dalla povertà e dai poveri, dai marginali come dai deboli, trova espressioni 'inaccettabili' nel loro invadere lo spazio urbano⁶, nel divenire trasparenti, visibili, provocazione oggettiva rispetto all'ordine sociale ed al destino loro assegnato. Il loro essere confinato/confinarsi in specifiche aree 'naturali', in regioni 'moralì' particolari, corrisponde in qualche modo a questo doversi annullare nelle pieghe della realtà urbana senza turbare lo spazio esistenziale individuale. (Rauty XXXIII)

I corpi di Aristakisjan sono evidentemente corpi *animalizzati* perché, "se l'animalità è l'evidenza del corpo" e l'animale è "semplicemente corpo" (Biuso 31), i mendicanti di *Ladoni* e gli hippie di *Mesto na zemle* condividono con gli animali questa condizione, condivisione sottolineata in alcune riflessioni del regista e, cinematograficamente, col montaggio e l'inquadratura in *Ladoni* dove si susseguono le immagini di cani randagi, mendicanti, piccioni, bambini nudi e sporchi, galline, storpi, baracche e ruderi, tombe, corvi morti e bambole rotte (nella sequenza finale). In *Mesto na zemle* è soprattutto il profilmico e il modo di vivere dei giovani che rivela la prossimità con il vivere animale: guidati da un Cristo apocrifo, esaltato e narcisista, si rifugiano nel "Tempio dell'amore" dove vivono in una proliferazione rizomatica di corpi e desideri, in modo primitivo, come cani randagi, come una tribù selvaggia che si raccoglie attorno a un fuoco ancestrale assieme agli animali, senza spazio personale, mangiando avanzi in mezzo a rifiuti e sporcizia, condividendo il proprio corpo, il sesso e l'amore, anche con pazzi e mendicanti. Questi giovani che vivono "come animali" finiscono per essere assimilati a essi dalla polizia, che fa irruzione nella comune e la annienta, li spazza via

⁶ E, aggiungerei, cinematografico.



come fossero scarafaggi, cani, vermi, gatti spelacchiati, caproni, mostri pelosi e puzzolenti.

“Nel film si vede un modo di toccarsi che non si trova affatto nella società” (Aristakisjan, *Frammenti* 17), il modo di toccarsi degli animali che dormono assieme e si scaldano lisciandosi il pelo a vicenda, un “contatto affettuoso” (Aristakisjan, *Questo film* 9) che è ormai inesistente nella società, in cui ogni contatto viene esperito attraverso il preservativo della cultura, che diviene come una pellicola che isola, che ricopre tutto, persino i corpi delle persone e i rapporti tra essi. Invece questa “tribù esiste come un unico corpo” (Aristakisjan, *Frammenti* 18) fatto di molteplici corpi e linee di universo, come “un’idra a più teste e più corpi” (Aristakisjan, *Questo film* 9).

Questi giovani vogliono “sentirsi in affinità con gli animali, dei quali vogliono possedere la capacità di abbandonarsi e vivere tra le rovine e gli immondezzai dove, secondo loro, si trova la conoscenza del corpo di Cristo” (Aristakisjan, *Frammenti* 17) un corpo di Cristo osceno, sacrilego, mostruoso e bestiale, mutilato ogni volta che uno dei suoi membri lo abbandona e per autoimmolazione del suo stesso padre, che amputa una parte del proprio corpo, si evira, per “esprimere il proprio punto di vista” (Aristakisjan, *Questo film* 9).

Questa unità e unicità corporea di *Mesto na zemle* era presente già in *Ladoni* in cui Aristakisjan aveva seguito⁷ e ripreso storie “di gente cresciuta l’una dall’altra attraverso degli organi invisibili” perché fin dalla nascita “ogni persona è la continuazione del corpo di un’altra persona” (Aristakisjan, *Frammenti* 18) e “soltanto un estraneo non può sfiorare il loro corpo” (19), entrare in contatto in un modo autentico e nuovo, non accessibile a chiunque.

E forse è proprio questo il fine ultimo delle immagini, delle riprese di Aristakisjan: creare una nuova modalità di conoscenza, che passi attraverso il corpo, per ristabilire il contatto perduto, che attraverso il corpo e attraverso le immagini aptiche, tattili, di esso possa rifondare la credenza nel corpo e nella *carne*, che renda lo spettatore impotente a difendersi e lo spinga infine all’azione diretta, un’azione che potrebbe non essere altro che il cambiamento, la trasformazione, del modo di guardare ed esperire l’altro, se stesso e il corpo di entrambi.

IL CORPO LIMINALE DELL’IBRIDO

L’ibrido, con il suo corpo multiforme e teriomorfo, ha incarnato via via l’archetipo della perfezione divina, la manifestazione della sua potenza e magnanimità, le bassezze e voluttà istintuali, la sublimazione e l’oggettivazione delle paure e dei divieti, l’abiezione o l’esaltazione morali. Aberrazione tassonomica di natura interstiziale, frutto della trasgressione alle norme divine (Bartholeyns, Dittmar e Jolivet 26-27), innominabile e inclassificabile, l’ibrido travalica il confine tra umano e animale, dei quali conserva le

⁷ Aristakisjan ha vissuto per diversi anni assieme ai mendicanti di Chisinau (Moldavia) prima di realizzare *Ladoni* e, successivamente, in una comune a Mosca, dove poi ha realizzato *Mesto na zemle*.



tracce fisiche e percettive, la natura e le sensazioni: sul suo corpo mostruoso possiamo leggere come su una mappa la sua provenienza, le sue deviazioni, gli scarti, i sentieri iniziati e smarriti, il percorso labirintico della sua carne attraverso e aldilà delle aleatorie classificazioni di specie. Proprio in virtù dell'impossibilità di classificazione, il corpo dell'ibrido non è riconducibile a una logica, a una norma e, non essendo normalizzabile, rimane un corpo osceno, scandaloso, un *corpo liminale*, un corpo ai margini.

Neppure il cinema è sfuggito al fascino dell'ibrido e lo ha rappresentato nelle sue forme tradizionali o in forme nuove. Giocando con il limite del rappresentabile e dell'indicibile (153), dell'inesprimibile per immagini, con esiti talora empicamente comici, talora tragicamente mostruosi, i film di genere (fantascienza e horror, *in primis*) costituiscono i bestiari della contemporaneità: blob, le masse informi mutanti e multispecie in continua crescita ed espansione;⁸ gli ibridi umano-alieni (tanto cinematografici che televisivi)⁹ e il corpo ibridato ma perfettamente umano di Kendra in *Phase IV* (Saul Bass, 1974), la donna-vespa di Corman (1959); i due ibridi di *The Fly* (Kurt Neuman, 1958)¹⁰ che pongono anche un dilemma etico insanabile; il corpo metamorfico e carnale di Seth Brandle nel remake di Cronenberg (1986), e il cybermostro *Tetsuo* (1989), le macchine fuse con l'umano e con la carne, che immersi in atmosfere claustrofobiche e neoespressioniste offrono allo spettatore un'esperienza non solo visiva, ma anche tattile, corporea, coinvolgendolo in quelle metamorfosi in maniera alienante.

Il *corpo ibrido* apre nuove prospettive nel rapporto con l'alterità e sottolinea quanto sia labile il confine tra le specie; in particolare, i *corpi liminali* dei *Beast People* di *Island of Lost Souls* (Kenton, 1932)¹¹ testimoniano anche dell'instabilità, della precarietà e provvisorietà dell'identità corporea: frutto dell'applicazione coloniale su cavie animali di antropotecniche primarie e secondarie, i *Beast People* sono *figure soglia*, di prossimità, sono "pezzi assemblati attraverso il dolore" (Sandrin, "Island" 104), come Frankenstein sono corpi desideranti, che rappresentano la deriva di ogni progetto umanistico, il fallimento del positivismo e della fiducia nella scienza.

Il dottor Moreau ha lavorato i corpi animali come carcasse in un macello, come materia informe da cui plasmare l'uomo perfetto, *oltre umano* (Tursi 93-94), attraverso operazioni dolorose di vivisezione, amputazioni, impianti, ablazioni di tessuti, trasfusioni, plagi mentali e schiavizzazione. Ma i *Beast People*, creature proteiformi, lungi dalla perfezione agognata da Moreau, sono *corpi in divenire*, un divenire scandaloso da e verso l'animalità: non solo il loro aspetto è bestiale e primitivo, ma il loro continuo movimento furtivo nella foresta, tra i rami degli alberi, nell'ombra, è animale e i loro corpi, in quanto corpi animali, e come i corpi animalizzati dei pazzi, dei mendicanti e dei freaks, "sono la materializzazione del principio per cui il corpo [...] porta su di sé le tracce

⁸ *The Blob* (Yeaworth, 1956), *Caltiki il mostro immortale* (Freda, 1959), *The Quatermass Xperiment* (Guest, 1955).

⁹ Da *The Village of the Damned* (Rilla, 1960) a *Starman* (Carpenter, 1984) a *X-Files* (Carter, 1993-2018).

¹⁰ André Delambre fuso con una mosca durante un esperimento di teletrasporto è, forse, l'ibrido più famoso della storia del cinema.

¹¹ Il film è ispirato al romanzo di H.G. Wells *L'isola del dottor Moreau*.



devastanti del potere" (Sandrin, "Island" 107), ma "dove c'è potere c'è resistenza" (Foucault, *Volontà* 84) e i corpi non sono malleabili all'infinito: il divenire altro dei *Beast People* è, quindi, un ritorno salvifico all'indistinzione metamorfica capace di sottrarli al capestro del dominio e del potere.

CORPI ISTITUZIONALIZZATI

Che si tratti dei reclusi nel manicomio criminale di Bridgewater, dei malati liberati di Gorizia, Trieste o Colorno, di reduci di guerra, dei bambini autistici di Knauf (*Seuls*, 1989), dei mendicanti fuggiti dalle carceri e dai manicomi di Aristakisjan o degli orfani studiati da René Spitz, i loro corpi riflettono e incarnano l'istituzione in cui sono o sono stati reclusi: il corpo è un oggetto storicamente e culturalmente prodotto e costituisce il luogo privilegiato in cui si rivela una parte essenziale dei legami sociali.

Come nella favola del serpente narrata da Basaglia in *Corpo e istituzione* (433-434) e ripresa nell'omonimo documentario di Pirkko Peltonen (1968), il malato di mente ha incorporato l'immagine di sé impostagli dall'istituzione (il serpente penetrato e annidato all'interno del corpo che condiziona ogni sua azione e intenzione) e l'istituzione stessa come *corpo proprio*, "come unica possibilità di possedere un corpo" (Basaglia 432), "un corpo nuovo che non è suo" (435), che non è *corpo vissuto*, ma è un corpo fatto a immagine e somiglianza dell'istituzione in cui è rinchiuso, che viene vissuto anche dal paziente come oggetto, cosa, *corpo cosificato* costruito a conferma delle ipotesi dell'istituzione psichiatrica e a giustificazione dei suoi metodi e delle sue terapie. Si instaura un circolo vizioso. Il corpo viene *istituzionalizzato* attraverso mortificazioni sistematiche, "umiliazioni, degradazioni e profanazioni del sé" (Goffman 44), prassi standardizzate come la spoliatura da ogni "corredo per la propria identità"¹² (51), mutilazioni personali (non solo metaforiche). Le violazioni del corpo si esplicano nella sua esposizione totale e continua; le violazioni del sé vengono perpetrate attraverso interrogatori, rivelazioni di fatti personali screditanti e confessioni pubbliche coatte.

L'istituzionalizzazione del corpo e la riflessione sull'autorità sono una costante nel cinema di Wiseman che riprende, con occhio impietoso, tutto il processo descritto da Goffman¹³ in molti dei suoi documentari (da *Titicut Follies* a *Basic Training*, da *Hospital a Welfare*, ecc.) in misura più o meno accentuata: in particolare in *Titicut Follies* è delineata l'immagine dell'istituzione totale fin dall'ingresso nella struttura, poi nelle pratiche quotidiane e fino alla cerimonia istituzionale, la festa annuale che fa da cornice al film.

Nel momento del ricovero a Bridgewater i reclusi sono costretti a spogliarsi dei propri abiti e poi vengono rinchiusi, completamente nudi, in celle vuote: l'inutile e continuo tentativo di conservare la propria dignità e di controllare la propria immagine è sistematicamente ostacolato dalla costante intrusione dello sguardo altrui (intrusione

¹² Sottrazione degli abiti, degli oggetti personali, dei diritti, ecc.

¹³ Wiseman e Goffman si sono incontrati una volta nel 1967 durante le riprese di *Titicut Follies* (1967), l'anno precedente, quindi, l'uscita di *Asylums*.



riprodotta anche dall'occhio dello spettatore al cinema) e dalla banalizzazione delle ripetute e, a volte inconsapevoli, umiliazioni. La messa a nudo fisica e psichica procede parallelamente nel montaggio e mostra come il malato mentale sia l'essere più nudo che si possa filmare (Baumann 26).

La nudità fisica, pur nella sua vulnerabilità, sottolinea ancor più la tensione del corpo mentre, con passi ritmici, battendo i piedi sul pavimento come in una danza cerimoniale, misura il perimetro della cella come un animale allo zoo. Tutta la superficie corporea riacquista l'espressività perduta (Balázs, *L'uomo visibile* 158) e rivela l'abbandono della volontà domata nel corpo costretto in ginocchio fuori dalla cella, la disperazione del volto nascosto tra le mani, dei pugni battuti sulle gambe, i denti stretti e le labbra tirate, le sopracciglia aggrottate sugli occhi socchiusi, le labbra dischiuse su nere cavità sdentate, le bocche e gli occhi spalancati e sbarrati, la rabbia della costrizione, dell'alimentazione forzata, penetrazione reale degli strumenti medici identica a quella simbolica dello sguardo (anche cinematografico) che rimanda all'onnipresente aggressione istituzionalizzata. È all'opera una macchina totalitaria e gerarchica basata sull'irreversibilità dei ruoli, l'isolamento, l'irreggimentazione, la crudeltà e la continua visibilità dello spazio totalitario: "le sujet est [...] le modèle social que reflète cette institution et les individus qui l'animent" (Wiseman 62). Non desta quindi stupore ritrovare in *Primate* e in *Titicut follies* la stessa cancellazione totale del referente (il referente assente di C.J. Adams): "'La désanimalisation' du singe¹⁴ devient une métaphore de cette sorte perfide de déshumanisation qui affect généralement les institutions américaines" (Wiseman 62).

Le riprese in campo medio e lungo si alternano ai primi e primissimi piani¹⁵ di mani e volti, come nel morboso interrogatorio del giovane pedofilo o nel confronto tra la commissione del carcere e Wladimir (internato con diagnosi di paranoia), oppure inquadrature in piano americano di corpi senza testa (come abbiamo visto anche in *Meat*).

Titicut Follies è, amaramente, anche "une comédie musicale" (Baumann 24), come le *Ziegfeld Follies*, una cerimonia istituzionale come viene descritta da Goffman, uno spettacolo con valore terapeutico (anche per il capo delle guardie, che inizialmente fatichiamo a distinguere dagli altri internati) dal sapore surreale e dall'estetica espressionista, uno spettacolo bizzarro che riflette la maschera paradossale dell'alienazione mentale e sociale. E, in questa rappresentazione rituale e grottesca della cerimonia istituzionale, la danza è investita di un'importante funzione: che la si intenda

¹⁴ Attraverso la loro trasformazione oggettivante in modelli umani per la sperimentazione di alcool, droghe, ecc.

¹⁵ La riflessione sull'importanza del primo piano e delle problematiche a esso connesse è basilare nella letteratura critica. Balázs in particolare, sottolinea come il primo piano sia la poesia peculiare del cinema (*L'uomo visibile* 180), la "sintesi lirica del dramma" (*L'uomo visibile* 172), che può svelare le "occulte radici della vita" (*Il film* 50) e il loro senso. In particolare il primo piano di un volto, non rimandando a null'altro - come accade per esempio per le mani che portano con sé "la malinconia di frammenti troncati" (*L'uomo visibile* 125) - può isolarlo nello spazio e nel tempo aprendo per lo spettatore la dimensione della fisionomia e della microfisionomia ("mondo microfisionomico," *Il film* 61), il cui studio ha permesso di leggere ciò che non è immediatamente visibile, il "volto invisibile" (71-72).



nietszschianamente come sfida alla forza di gravità e superamento del corpo, o come atto rivoluzionario e di resistenza (come per Fanon), essa permette ai corpi, a tutti i corpi di pazienti, guardie e infermiere, di toccarsi e confondersi in un'inversione sociale quasi carnevalesca, permette di dimenticare la dissuetudine al contatto spontaneo e gentile, di gioire della musica e del canto, di ritrovarvi una socialità corporea e una continuità culturale.

La ricorrenza delle scene di ballo nei film manicomiali, documentari pre e post-apertura¹⁶ e film di finzione,¹⁷ l'interesse sempre vivo per il balletto, la danza, il vaudeville, il burlesque, il musical - tanto a teatro che al cinema che negli spettacoli e feste popolari - testimoniano il forte valore preculturale e socializzante della danza, che ridefinisce sia i confini della quotidianità normata e controllata, sia i confini del corpo che, grazie a essa, può divenire strumento di comunicazione e di espressione di un sé mortificato, di tensioni sociali sopite o represses, espressione infine di un *corpo-nel-mondo*. Alla fine de *Il volo* (Agosti, 1975) vediamo i "matti" ballare in una festa popolare, assieme a David Cooper e Basaglia, alle infermiere, assieme alle giovani volontarie e tra di loro: la danza in questo caso ha veramente una funzione inclusiva che ristabilisce un rapporto autentico con l'altro. Ma all'interno di un'istituzione come il manicomio il valore della danza non è univoco: innanzitutto perché il *corpo istituzionalizzato* si muove in uno spazio di potere e il momento del ballo è programmato, imposto, inserito in una cornice istituzionale, perdendo così parte del suo potere inclusivo e rivoluzionario. Come mette in luce Fanon parlando dei colonizzati, il ballo come manifestazione della violenza repressa assume un potere catartico, che da una parte rafforza e unisce le istanze di liberazione e rivolta e dall'altro diventa funzionale al controllo e alla normatività: "Danzano: ciò li tiene occupati, scioglie loro i muscoli dolorosamente contratti" (Sartre 14). Dunque anche nel ballo i corpi istituzionalizzati restano invischiati nell'istituzione. In *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) la festa dionisiaca sfrenata e rivitalizzante è seguita repentinamente dalla restaurazione dell'ordine manicomiale, operata dall'algida infermiera Ratched e visibile fisicamente nel ripresentarsi della balbuzie di Billy Bibbit e nel suo subitaneo suicidio: il corpo dissanguato del giovane e poi quello lobotomizzato di McMurphy sono la metafora del corpo del malato mentale, svuotato e destrutturato tanto dall'istituzione manicomiale quanto da quella familiare e sociale.

Il corpo, come lo abbiamo osservato in *Titicut Follies*, è un corpo disperso e condiviso, abusato da un'interpersonalità totalizzante che diventa coincidenza con l'istituzione: come ripete Wladimir con logica stringente e incalzante "l'ambiente è responsabile del mio stato," così il corpo proiettato fuori dal sé, incarna la cella, i muri, le porte chiuse, i chiavistelli, le sbarre, il reparto. In *Matti da slegare* (Agosti, Bellocchio, Petraglia e Rulli, 1975) o ne *La favola del serpente*, invece, vediamo che il corpo ha recuperato, seppur parzialmente in alcuni casi, quella spontaneità possibile solo al di

¹⁶ Per esempio, oltre ai già citati *Titicut Follies* e *La favola del serpente* (su Gorizia), *Matti da slegare* (Agosti, Bellocchio, Petraglia e Rulli, 1975) su Colorno, *I giardini di Abele* (Zavoli, 1968) sempre su Gorizia, *Il volo* (Agosti, 1975), ecc.

¹⁷ Per esempio *The Snake Pit* (Litvak, 1948), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975), ecc.



fuori della regolamentazione parossistica dell'istituzione, l'intercambiabilità e la molteplicità dei ruoli, che ognuno vive e interpreta nelle sue relazioni con l'altro, la reintegrazione e la riappropriazione del sé, che rendono realizzabile un recupero autentico, una nuova coincidenza tra il sé e il corpo, tra il corpo e la *carne*.

CONCLUSIONI

In questo breve *excursus* alla ricerca del corpo nelle sue epifanie cinematografiche ho tentato di ritrovare un "vero cinema" in grado di "ridarci le ragioni per credere nel mondo e nei corpi venuti meno" (Deleuze 223): corpi offesi, umiliati, traditi, corpi destrutturati, ridotti a pezzi e brandelli, corpi scissi dal sé o ibridati e snaturati, corpi animali e animalizzati, che hanno affrontato un percorso comune sul cammino dell'animalità.

Il divenire animale dei mendicanti e degli hippie di Aristakisjan, la permanenza della traccia animale nei *Beast People*, la danza a volte catartica a volte dionisiaca dei malati mentali, costituiscono delle *chances* per sfuggire al sistema e per costruirsi un nuovo corpo, una nuova *carne*, un nuovo *essere-nel-mondo*.

Cosa può fare questo vero cinema del corpo? Può portarci a modificare il nostro atteggiamento nei confronti dell'altro e del mondo? Può influenzare il nostro modo di agire?

Il cinema del corpo può contribuire a ricreare "l'uomo totale [che] 'possiede' un corpo, a sua volta luogo di 'desideri irrazionali', spazio e oggetto di socializzazione" (Warnier 32), ponendo un *corpo desiderante* immaginario, *presentificato* e visibile al cospetto del *corpo desiderante* materiale e carnale dello spettatore.

Negli esempi che abbiamo visto, il cinema del corpo e il cinema del *corpo-animale* sono *cinema politico*, il cui scopo è denunciare l'invivibile, l'intollerabile, l'irrappresentabile (Deleuze 190), agendo come un pugno per penetrare nei crani (per riproporre un'immagine di Ejzenstejn): squarciando la realtà portano lo spettatore a ritrovare l'altro nell'immagine sullo schermo, a ripensare la propria vita e la propria esperienza, costringendolo ad ascoltare il discorso del corpo e a cedere di fronte la nuova e vitale narratività del corpo del vivente, forzandolo dunque a credere alla *carne*.

"Chacune de ces expériences vous invite à sentir le drame de la 'vie quotidienne' [...] La réalité est si dense, si complexe, si intensément dramatique" (Wiseman 18) che ciò che si pensava prima non ha più importanza.

BIBLIOGRAFIA

Aristakisjan, Artur. *Frammenti dal diario del regista. Riflessioni in merito alla realizzazione di "L'ultimo posto sulla terra."* Tratto dal booklet dell'edizione dvd Raro Video-Visioni Underground, 2009, pp. 12-29.



---. *Questo film è pericoloso. Intervista epistolare di Christina Stojanova*. Tratto dal booklet dell'edizione dvd del film, Raro Video – Visioni Underground, 2009, pp. 2-10.

Balázs, Béla. *L'uomo visibile*. A cura di Leonardo Quaresima, traduzione di Sara Terpin, Lindau, 2020.

---. *Il film*. Traduzioni di Fernaldo Di Giammatteo e Grazia Di Giammatteo, Torino, Einaudi, 2002.

Bartholeyns, Gil, et al. *Immagine e trasgressione nel Medioevo*. Traduzione di Milvia Faccia, Arkeios, 2015.

Basaglia, Franco. "Corpo e istituzione. Considerazioni antropologiche e psicopatologiche in tema di psichiatria istituzionale." *Scritti I. 1953-1968*, Einaudi, 1981, pp. 428-441.

Baumann, Fabien. "Entretien avec Frederick Wiseman," 2009. Tratta dal booklet del cofanetto *Frederick Wiseman Integrale. Vol. 1 1967-1979*. Blaq Out, 2015, pp. 24-29.

Biuso, Alberto Giovanni. "Dialettica dell'umanesimo." *Liberazioni. Rivista di critica antispesista*, vol. 34, 2018, pp. 26-37.

Calcagno-Tristant, Frédérique. *Le film animalier. Rhétoriques d'un genre du film scientifique. 1950-2000*. L'Harmattan, 2005.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2*. Traduzione di Liliana Rampello, Ubulibri, 2010.

Durand, Jean-Louis. "Bestie greche. Proposte per una topologia dei corpi commestibili." *La cucina del sacrificio in terra greca*, a cura di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, traduzione di Carla Casagrande e Giulia Sissa, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 107-135.

Foucault, Michel. *Il corpo. Luogo di utopia*. Conferenza radiofonica, 1966, vimeo.com/12390123, trascrizione: docenti.unimc.it/g.cipolletta/teaching/2016/16511/files/lezione-7_laboratorio-di-arte-visuale-e-tecnologia/il-corpo-come-utopia-michel-foucault-1966. Consultato il 10 sett. 2021.

---. *La volontà di sapere*. Traduzione di Pasquino Pasquale e Giovanna Procacci, Feltrinelli, 2004.

Gelmini, Silvia. *L'abattage des animaux au cinéma: le regard des enfants*. Memoire de Master 2, Université Paris Diderot, 2018.

Georgoudi, Stella. "Rito e sacrificio animale nella Grecia moderna: i 'kourbania' dei santi." *La cucina del sacrificio in terra greca*, a cura di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, traduzione di Carla Casagrande e Giulia Sissa, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 216-244.

Goffman, Erving, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Traduzione di Franca Basaglia, Einaudi, 2003.

Hartog, François, "Il bue 'che si cuoce da sé' e le bevande di Ares." *La cucina del sacrificio in terra greca*, a cura di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, traduzione di Carla Casagrande e Giulia Sissa, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 201-215.



Maury, Corinne. "Les écrans de la mort – L'abattoir au cinéma." *Les images honteuses*, a cura di Murielle Gagnebin e Julien Milly, Champ Vallon, 2006, pp. 379-387.

Mauss, Marcel. "Le tecniche del corpo." *Teoria generale della magia e altri saggi*, di Marcel Mauss, traduzione di Franco Zannino, Einaudi, 1965, pp. 383-409.

Morin, Edgar. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Traduzione di Gennaro Esposito, Cortina, 2016.

Rauty, Raffaele, "Vagabondi nella storia. La scuola di Chicago e la ricerca di Nels Anderson." Introduzione a *Hobo, il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza fissa dimora*, di Nels Anderson, a cura di Raffaele Rauty, traduzione di Caterina Dominijanni, Donzelli, 2011, pp. IX-LXII.

Patočka, Jan. *Che cos'è la fenomenologia? Movimento, mondo, corpo*. A cura di Giuseppe Di Salvatore, traduzione di Eva Novakova e Milena Fučíkova. Fondazione Centro Studi Campostrini, 2009.

Sandrin, Tamara. "Corpi senza ombra. Visibilità e invisibilità degli animali dal mattatoio al cinema." *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, vol. 38, 2019, pp. 75-82.

---. "I corpi dolorosi di Artur Aristakisjan." *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, vol. 34, 2018, pp. 91-98.

---. "I corpi invisibili di Artur Aristakisjan. Mesto na zemle" *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, vol. 35, 2018, pp. 68-81.

---. "Island of Lost Souls. Il ritorno della traccia animale." *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, vol. 42, 2020, pp. 102-111.

Sartre, Jean-Paul. Prefazione a Frantz Fanon, *I dannati della terra*, traduzione di Carlo Cignetti, Einaudi, 1961, pp. 5-24.

Tursi, Antonio. "Tracciare i corpi oltre l'umano. Dal mostro di Frankenstein a noi cyborg." *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, vol. V, no. 8, 2016, pp. 86-101.

Warnier, Jean-Pierre. *La cultura materiale*. Traduzione e curatela di Felice Tiragallo, Meltemi, 2005.

Wiseman, Frederick. "Analyse des films (1967-1979)." Tratto dal booklet del cofanetto *Frederick Wiseman Integrale. Vol. 1 1967-1979*. Blaq Out, 2015, pp. 18-20, 62.

FILMOGRAFIA

Abattoirs. Diretto da Thierry Knauf, Les Films du Sablier sprl, 1987.

L'Albero degli zoccoli. Diretto da Ermanno Olmi, Rai e Italnoleggio Cinematografico, 1978.

Basic Training. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1971.

The Blob. Diretto da Irving S. Yeaworth Jr., Fairview Productions, Tonylyn Productions e Valley Forge Films, 1958.



Caltiki il mostro immortale. Diretto da Riccardo Freda, Galatea Film e Climax Pictures, 1959.

Le Cochon. Diretto da Jean Eustache e Jean-Michel Barjol, Moullet et Cie, 1970.

La Favola del serpente. Diretto da Pirkko Peltonen, Yleisradio (Radiotelevisione finlandese), 1968.

The Fly. Diretto da Kurt Neuman, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1958.

The Fly. Diretto da David Cronenberg, Brooksfilm e 20th Century Fox, 1986.

I Giardini di Babele. Diretto da Sergio Zavoli, RAI, 1968.

Hospital. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1970.

Island of Lost souls. Diretto da Erle C. Kenton, Paramount Pictures, 1932.

Ladoni. Diretto da Arthur Aristakisjan, Russian State Institute of Cinema (VGIK), 1994.

“Mascagni compone il Nerone.” Comitato Pietro Mascagni, www.youtube.com/watch?v=hRogJBQpkTQ. Consultato il 15 sett. 2021.

Matti da slegare. Diretto da Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli, 11 marzo Cinematografica per l'Assessorato Provinciale Sanità di Parma e Regione Emilia, 1975.

Meat. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1976.

Mesto na zemle. Diretto da Arthur Aristakisjan, Aleksandr Eliasberg, Vitaliy Erenkov, 2001.

One Flew Over the Cuckoo's Nest. Diretto da Miloš Forman, United Artists e Fantasy Films, 1975.

La Passion de Jeanne d'Arc. Diretto da Carl Theodor Dreyer, Société Generale De Films, 1928.

Phase IV. Diretto da Saul Bass, Alced Productions e Paramount Pictures, 1974.

Primate. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1974.

The Quatermass Xperiment. Diretto da Val Guest, Hammer Film Productions, 1955.

Les Sang des bêtes. Diretto da Georges Franju, Paul Legros per Forces et Voix de France, 1948.

The Snake Pit. Diretto da Anatole Litvak, Twentieth Century Fox, 1948.

Starman. Diretto da John Carpenter, Industrial Light & Magic (ILM) e Delphi II Productions, 1984.

Seuls. Diretto da Thierry Knauf, Les Films du Sablier (Bruxelles) e Agat Films (Paris) con la partecipazione della S.E.P.T., del Centre National de la Cinématographie (Paris), della RTBF, della Communauté française de Belgique e della Direction Générale de l'Enseignement et de la Formation, 1989.

Tetsuo. Diretto da Shin'ya Tsukamoto, Shin'ya Tsukamoto, 1989.

Titicut Follies. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1967.

The Village of the Damned. Diretto da Wolf Rilla, Metro-Goldwyn-Mayer, 1960.

Il Volo. Diretto da Silvano Agosti, 11 marzo Cinematografica, 1975.



The Wasp Woman. Diretto da Roger Corman, Film Group Feature e Santa Cruz Productions, 1959.

Welfare. Diretto da Frederick Wiseman, Frederick Wiseman, 1975.

X-Files. Serie televisiva ideata da Chris Carter, Ten Thirteen Productions, 20th Television (1993-95), 20th Century Fox Television (1995-2018), 1993-2018.

Tamara Sandrin è una studiosa e ricercatrice indipendente di cinema e un'attivista antispecista. I suoi ambiti di ricerca attuali concernono la rappresentazione del corpo nel cinema e del rapporto dell'umano con l'alterità, l'animalità e il mostruoso. È autrice di diversi articoli di critica cinematografica, pubblicati sulle riviste *Liberazioni* e *L'inconscio* e nel volume collettaneo *Buffy non deve morire. Adolescenti, Mito e Fantastico nei Nuovi Media*, e del saggio monografico *Insetti giganti e alieni mostruosi. Alterità e animalità nel cinema di fantascienza degli anni '50 e '60*.

<https://orcid.org/0000-0003-4528-2489>

tamarasandrin@virgilio.it

Sandrin, Tamara. "Credere alla carne. La funzione del corpo nel cinema di genere e documentario", n. 26, *Zoografie. Scritture e figurazioni animali*, pp. 246-261, November 2021. ISSN 2035-7680.

Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/16809>>

Ricevuto: 15/01/2021 Approvato: 01/04/2021

DOI: <https://doi.org/10.54103/2035-7680/16809>