

Cinema e biopolitica: iconoclastia, eufemismo e falsa coscienza umanitaria Ivélise Perriola*

blema di ordine superiore (spesso insinuato dalla pubblicità stressa). Se questo è vero allora la paura, questa emozione "negativa", deve essere sempre redenta o in qualche modo rimossa, depotenziata, resa innocua. L'esempio di 2001 – dove la paura è qualcosa di vivido e sottile, che non ha nulla a che vedere con gli effetti esibiti e assordanti di certo cinema horror – ci dimostra come la capacità di produrre emozioni da parte del cinema possa funzionare malgrado, a dispetto e anche contro i meccanismi di controllo e gestione della nostra sfera affettiva a fini di marketing. Il cinema può lavorare l'invisibile, le sue emozioni possono prodursi anche in assenza di un vero e proprio riconoscimento, esse sono al limite "senza immagine".

Non solo: se è vero che questi meccanismi rischiano sempre di diventare un fattore di "restringimento" del campo del visibile e del rappresentabile (ad esempio perché bisogna evitare qualunque forma di repulsione e di allontanamento da parte dello spettatore), il cinema – in quanto prodotto industriale che al limite non reclama altro che la propria capacità di far sperimentare una gamma di più ampia e profonda possibile di emozioni, anche negative – continuerà forse a essere il luogo di una ricerca in vista di un continuo ampliamento del rappresentabile, rendendo sempre più vario il "regime emotivo"¹³ della nostra cultura, forse sovvertita al livello della sensazione ma povera, anestetizzata o peggio immatura quanto alla sfera dell'emozione.

*Università Roma Tre

Serge Daney, nel suo saggio *Il carrello di Kapò*, risposta a distanza di trent'anni al famoso articolo di Jacques Rivette sull'abiezione del movimento di macchina pontecorviano, sostiene che: «dal momento che il cinema è l'arte del presente, i suoi rimorsi sono privi di interesse»¹, intervenendo contro tutte quelle opere che si basano sulla ricostruzione storica per pacificare i sensi di colpa delle nazioni. Claude Lanzmann accoglie indirettamente questa suggestione di Daney, realizzando un'opera che riconduce un evento del passato a una dimensione di attualità politica, o per meglio dire, a un'esplicita accusa del sistema biopolitico che, a partire dal nazismo, si è affermato come sistema di gestione della «cosa pubblica», al punto da condizionare tutto il sistema delle arti, compreso il cinema. Il modo in cui la progressiva estetizzazione della politica o la politicizzazione dell'estetica ha influenzato l'immaginario cinematografico dall'Espressionismo tedesco sino ai giorni nostri è stato già ampiamente e approfonditamente trattato, quello che mi preme individuare è la ricerca di alcune sacche di resistenza, alcune opere, alcuni autori che per mettere in scacco l'ingerenza della politica sul sistema bio-logico del cinema hanno messo in discussione la natura iconica del cinema stesso, ricercando nella distruzione delle immagini l'unica risposta autenticamente politica.

La biopolitica è quello che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo del calcolo e fa del potere un agente di trasformazione della vita umana; la gestione della vita umana non è più un fattore discrezionale, soggettivo, personale, ma diventa «cosa pubblica»: olocausti, spostamenti, deportazioni di intere popolazioni, pulizie etniche, eutanasia, ingerenza della legge nella gestione delle biotecnologie e così via. La gestione biologica del potere interviene e modifica anche il linguaggio della politica e di conseguenza della società; il linguaggio con il potere epifanico che lo contraddistingue si modifica in base alle necessità del potere: ecco, allora, che biopolitica e sviluppo dell'eufemismo sono due fenomeni concomitanti. Il nazismo attraverso il sistematico ricorso a un lessico alternativo, finalizzato a passare sotto silenzio o, per meglio dire, sotto mentite spoglie lo sterminio di un intero popolo, sterminio mascherato con l'escatologica formula di «soluzione finale», ha immesso, attraverso una ricca serie di vocaboli, finalizzati a passare sotto silenzio la realtà dei fatti, l'uso dell'eufemismo all'interno della gestione politica. Uso che un certo tipo di coscienza non ha fatto altro che incrementare, al punto che nella contemporaneità, ogni aspetto che rientra nel negativo dell'esistenza, nella sfera del decadimento, della malattia e della morte, oltre che nelle categorie dell'impolitico, assume una terminologia depurata, edulcorata, filtrata, secondo forme facilmente accostabili al progetto di occultamento linguistico, oltre che fattuale, perpetrato dalla dittatura nazista. Va inoltre aggiunto che la dirompente coscienza umanitaria che pervade la nostra epoca perde di vista e banalizza-

1. Michel Chion, *Un'Odissea nel cinema. Il "2001" di Kubrick*, Lindau, Torino 2000.

2. *Ivi*, p. 93.

3. Per una lettura del film nei termini di una produzione di una coscienza incorporata cfr. Annette Michelson, *Bodies in Space: Film as "Carnal Knowledge"*, in «Art Forum 7», 6, 1969, le cui riflessioni possono essere messe in relazione feconda con quanto stiamo dicendo.

4. Cfr. Robert Plutchik, *Emotion. A Psychoevolutionary Synthesis*, Harper & Row, New York 1980, dove le emozioni sono descritte tra l'altro come un continuum di intensità rappresentabili secondo diversi "assi".

5. Nel suo lavoro sulle emozioni nel cinema Murray Smith riconosce tre forme di *engagement* spettatoriale in risposta ai comportamenti dei personaggi: in scena, tre livelli che naturalmente operano secondo gradazioni diverse: un primo, quasi automatico livello di "riconoscimento" (*recognition*), che corrisponde alla focalizzazione dello spettatore su un personaggio che viene individuato come unico e distinto dagli altri; un secondo livello di "allineamento" (*alignment*), legato ai diversi modi in cui il film gestisce l'accesso dello spettatore a un sapere relativo a pensieri, sentimenti e azioni del personaggio; infine un terzo livello che chiameremo di "legame" (*affiliation*), che ha a che fare con le *valutazioni e reazioni emotive* dello spettatore a quel sapere, a partire dai modi in cui il film è composto e strutturato, cfr. Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon, Oxford 1995. In questo senso diremo che il riconoscimento può essere un primo passo verso la creazione di un legame ma, come ci dimostra l'esempio di 2001, questo non accade necessariamente.

6. Un esame delle teorie centrate sui rapporti tra film e coscienza fin dall'epoca del muto è in Alberto Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998, pp. 165-201.

7. Cfr. Hugo Münsterberg, *Film. Il cinema muto nel 1916*, Pratiche, Parma 1980.

8. Sappiamo ormai, grazie ad esempio ai lavori di Antonio Damasio, che questi due aspetti non lavorano separatamente, e che ad esempio è la sfera delle emozioni ad avere una larga parte nei nostri processi decisionali, cioè nei meccanismi che condizionano le nostre scelte, la nostra capacità di decidere (e dunque, eventualmente, di agire). Cfr. ad esempio Antonio Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 2003.

9. Vanni Codeluppi, *Il biocapitalismo. Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 7.

10. *Ivi*, p. 81.

11. *Ivi*, p. 83.

12. Eppure la relazione non è neanche poi così celata, dal momento che è noto il fatto che l'acronimo HAL sia composto dalle lettere che nell'alfabeto precedono quelle dell'acronimo IBM, anche se Kubrick ha esplicitamente esclusa qualunque intenzionalità in tal senso.

13. L'idea che esistano differenti "regimi emotivi" nelle diverse società emerge in William M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, New York 2001.

za la differenza dello sterminio ebraico, la sua irriducibilità alla sfruttata categoria del sopruso e dell'ingiustizia. Si tratta di una coscienza acefala che porta avanti il processo conformista dal punto di vista sociale e sensazionalista dal punto di vista estetico. Da queste considerazioni si ritorna facilmente alla dichiarazione di Serge Daney, con la quale abbiamo aperto: «Il cinema è l'arte del presente, i suoi rimorsi sono privi di interesse». I rimorsi del cinema sono le ricostruzioni storiche, i passi indietro per non guardare avanti, i ripiegamenti dettati dalla volontà di pacificare una falsa coscienza umanitaria e di suggellare, con l'eufemismo più potente che il cinema ha, ovvero la "bella immagine" il trionfo della cattiva coscienza. I rimorsi del cinema, con vena polemica, sono nell'ottica di un lavoro radicale e certamente non pacifistico come *Shoah*. I vari Benigni di *La vita è bella* e gli Spielberg di *Schindler's List*, ma nondimeno anche le imprese di apparente documentazione oggettiva della Shoah Foundation, raccolti e girati secondo gli stili più sfruttati del cinema classico.

«Il cinema è la morte al lavoro» diceva Cocteau: il cinema è, più in generale tutte le forme dell'audio-visivo nella contemporaneità si confrontano con una possibile rappresentazione della morte (reale o simbolica) gestita molto spesso secondo codici imposti dal potere; la rappresentazione della morte ha molto a che fare, però, con la rappresentazione della vita e in questa alternanza tra una metafisica della morte e un'etica della vita risiede il particolare valore alchemico dell'immagine cinematografica e il suo profondo coinvolgimento nei processi di trasformazione della società verso la deriva biocratica. Arriviamo, dunque, alle tre opere che, a parer mio, riescono a portare avanti una resistenza del cinema nei confronti di quella che, ora, possiamo definire biocettica.

Claude Lanzmann realizza nel 1985 *Shoah*. *Shoah* è stato più volte definito un film iconoclasta, dal momento che Lanzmann rifiuta programmaticamente l'inserimento di immagini di repertorio nel montaggio finale del film. L'opera di Lanzmann si snoda in nove ore e mezza di durata attraverso una serie di inquadrature assolutamente normalizzanti, che azzerano il potere drammatico dell'immagine a favore di un recupero totale della parola testimoniale. Una parola, però, che rompe coraggiosamente con l'eufemismo riportando ogni azione al suo significato originario, lacerando il velo di ipocrisia che si poggiava ancora pesantemente su molti aspetti dello sterminio ebraico. Lanzmann combatte proprio contro l'immagine-passata che tenta di scalzare la parola presente. L'immagine ingoia i ricordi e li sostituisce; dopo aver visto non si può ricordare altro che la visione. Il regista francese rifiuta il sensazionalismo, il ricorso a immagini-feticcio che sfiancano il pensiero dello spettatore, colpendo l'immaginazione e facendogli credere che nella visione si esaurisca il potere della conoscenza. L'atto politico consiste nella depurazione, nella riduzione della morte alle categorie dell'irrappresentabile e nel recupero di una parola, che non sia commento o eufemismo, ma testimonianza. L'immagine abdica dal suo ruolo di doppio del reale, si priva del potere veridittivo che la società contemporanea tende a sovrastimare e si nasconde dietro la forza recuperata e recuperante del *logos*.

Seppure su tematiche radicalmente differenti, nel 1993, il regista inglese Derek Jarman lascia al pubblico un testamento cinematografico privo di immagini, *Blue*, probabilmente il film più autenticamente iconoclasta mai realizzato. Se in *Shoah* a mancare sono le immagini di archivio, qui abbiamo la cancellazione di qualsiasi immagine. Sullo sfondo monocromo di un blu acceso si odono le parole, lette dagli attori prediletti dal regista. Il testo è una riflessione sulla malattia, sulla morte, sul sesso, sull'arte e soprattutto sul cinema. La pellicola senza immagini diventa espressione anonima dell'irrappresentabile; come dice Jarman nel testo del film: «Tutto ciò che riguarda vita e morte avviene dentro di me». Jarman continua a lavorare con il cinema, respingendo il voyeurismo che sempre si accompagna alla ripresa della morte al lavoro. «Nel pandemonio delle immagini, vi offro il blu universale»: l'autore esce coraggiosamente dalla logica rappresentativa della testimonianza cinematografica per dare forma a un testo di denuncia contro una società che manipola la malattia trasformandola in rappresentazione. La lotta del regista è anche una lotta che si gioca sul piano del linguaggio, come Lanzmann anche Jarman chiama le cose con il loro vero nome e si oppone alla gestione politica della vita e della morte, istituendo un arduo legame tra i campi di concentramento

nazisti e l'isolamento coatto dei malati di Aids. Nel suo diario *A vostro rischio e pericolo*, Jarman scrive, in un paragrafo intitolato sibillantemente *Campi di concentramento*: «Il caso di un malato di Aids internato in un remoto reparto di isolamento, contro la sua stessa volontà e senza nemmeno essere interpellato, ha rinnovato l'allarme sui nuovi poteri assunti dal governo nel marzo scorso»². La malattia rientra a pieno titolo nel processo di occultamento del progetto biopolitico, al pari dell'eufemismo con il quale si vuole mascherare il male, lasciando filtrare dai media ossimori come «Vivere con l'Aids» o annichilendo l'identità dei malati, riducendoli a numeri, adducendo la scusa della distruzione.

Dal 1993 a oggi molte cose sono cambiate, il cinema ha intrapreso inedite strade, un rinnovato interesse nei confronti delle categorie del reale ha lasciato passare in secondo piano l'alta definizione, l'ipermaterialità che gli anni Novanta avevano dischiuso come possibile panorama di sopravvivenza per la settima arte. Il pandemonio delle immagini non ha cessato di invadere le nostre vite, anche se le immagini dalle quali siamo sommersi sono sempre più immagini brutte. Immagini raccolte sulla spinta del sensazionalismo e che denotano la totale assenza di pensiero in chi le registra, passivamente, stupidamente, azionando il tasto di una videocamera o, addirittura, di un telefonino. L'ipermateriale ha lasciato il posto all'ipomateriale, e il più fedele e crudo documento di questo passaggio ci viene offerto dall'ultimo film di Brian De Palma *Redacted* (2007). Opera emblematica, che rivela più di quanto l'autore stesso non volesse rivelare. Opera iconoclasta perché nell'utilizzo indiscriminato di qualsiasi tipo di immagine, svaluta e distrugge il valore testimoniale di qualsiasi immagine; nonostante il crimine commesso, la colpa, venga ripresa e registrata da più fonti, le immagini prodotte sono il risultato di un occhio acefalo, di una protesica umana che si è staccata e privata di qualsiasi umanità e che quindi è in difetto di interpretazione. La guerra in Iraq si pone come un ulteriore tassello del mortifero processo di intervento biopolitico sulla gestione della vita di intere popolazioni, che si trovano a dover subire, sommerse dagli eufemismi e dalla solidarietà di una coscienza umanitaria sempre distante, le prove del più antico sistema di legalizzazione dell'omicidio, ovvero la guerra. Il film di De Palma risponde all'eufemismo prodotto dal linguaggio biopolitico, offrendo, questa volta una risposta di carattere estetico. A rendere *Redacted* un film indicativo, non è infatti il plot, il racconto, ma le caratteristiche della messa in scena. Nel linguaggio del cinema, l'eufemismo si nasconde sotto la bella immagine. L'immagine bella nasconde l'orrore del reale: al cinema anche la guerra produce visioni suggestive (non si può non pensare al maestoso inizio di *Apocalypse Now*). La visione suggestiva è radicalmente espunta dal lavoro di De Palma, il quale realizza un film in chiave totalmente ipomateriale, nel quale la guerra non è più una delle belle arti, come sosteneva Von Clausewitz. L'emozione non nasce più dal contatto con il virtuale, con l'artificiale, ma in un tentativo di riprendere contatto con un reale che si è fatto opaco, nebuloso, restio a qualsiasi lavoro di interpretazione. Il reale in fede di questa sua opacità attira il pubblico alla ricerca di emozioni forti, emozioni senza filtro.

Il cinema contemporaneo non è in nessun modo tenuto a rendere testimonianza di questa deriva biopolitica, l'atto autenticamente rivoluzionario consiste nella distruzione dell'immagine e nel potere contro-informativo che solo un cinema iconoclasta, che si ri-affida al verbo, svalutando la rappresentazione, è in grado di esprimere. La battaglia contro la gestione politica della vita umana, contro la trasformazione della vita in surrogato digitale, contro l'eufemismo e i danni prodotti dalla falsa coscienza umanitaria si gioca sul campo della pulizia iconica, del rifiuto della rappresentazione (*Shoah*), del rifiuto di qualsiasi immagine (*Blue*) o più radicalmente, come in *Redacted*, dell'impossibilità dell'esistenza di un'immagine che possa essere ancora definita bella.

*Università Roma Tre

1. Serge Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 23-44.
2. Derek Jarman, *At Your Own Risk. A Saint's Testament*, Vintage, London 1992, trad. it. *A vostro rischio e pericolo. Testamento di un santo*, Ubulibri, Milano 1994, p. 99.