

L'inquietudine bestiale: *The Lobster* come esperienza dell'impersonale

Emilia Marra

In order to investigate the theme of the impersonal, I would like to draw the attention on the last film of Yorgos Lanthimos, *The Lobster*. After a brief summary of the plot, I will introduce the concept key of little perceptions, as Deleuze explains it in his monography and in his courses on Leibniz. Supported by the main sequences of the film, I aim to show how it is possible to understand this concept in terms of perpetual restlessness. Then, I will define this condition not just as the animal condition, but also and mainly as the condition of virtuality, concluding with a reflection on the role of the corporeality.

Introduzione

Nel 2015 esce in lingua inglese *The Lobster*, pellicola del giovane regista greco Yorgos Lanthimos. In un mondo distopico in cui la moralità si fonda sulla vita di coppia e sull'ossessiva ricerca di affinità effimere che ne siano a fondamento, l'assetività del sentire e la conservazione dello *status quo* sono le regole fondamentali. Efficiente al punto da rendere inutile persino l'utilizzo del soma del *Brave New World* di Huxley (Huxley 2006), l'anestetizzazione di ogni residuo istintuale naturale è ormai interiorizzata, esito finale di un panopticon che rende superfluo il ricorso ai medicinali o alle droghe. In particolare, il rapporto con il dolore, autoinflitto, eterodiretto o subito, diventa il linfonodo spia di un processo cancerogeno irreversibile, in cui la logica del "meno peggio" rivelerà esiti contrari all'istinto di sopravvivenza. Se un tale terreno era già stato in larga misura preparato dal film *Kynodontas*, conosciuto internazionalmente come *Dogtooth* (2009), *The Lobster* funge da lente d'ingrandimento capace di moltiplicare le dinamiche interne alla piccola famiglia greca fino alla creazione di un'intera società, con la conseguente esclusione di un potenziale altrove. La fuga nel bagagliaio di una macchina verso l'ignoto non è più possibile: la Città, l'Hotel, il Bosco, questi i tre luoghi, questi i tre regni dell'umano, ai quali corrispondono tre modi di vita. Un'alternativa alla morte però esiste ancora: l'irreversibile trasformazione in un animale a propria scelta tramite un processo chirurgico che porterà alla rimozione della pelle, del cuore, del cervello e di altri organi – da questo punto in poi il processo cambia in base all'animale prescelto –, l'ingresso nel regno dell'istinto e del dominio del più forte sul più debole. Se quindi in *Dogtooth* le sequenze in cui i figli si comportano letteralmente come animali (si pensi in particolare al modo in cui imparano ad abbaiare al mondo esterno, il modo in cui *fanno i cani*) offrono chiaro sentore del loro essere completamente dissociati da ogni contesto sociale normalmente inteso, in *The Lobster* il rapporto con il divenire animale rivela un lato potenzialmente salvifico, sebbene si tratti, e questo è molto chiaro, di un salto nel buio – salto che il protagonista del film non farà, optando anch'egli per una scelta di automutilazione (come già la Grande di *Dogtooth*) per poter rientrare in Città con la sua nuova compagna. Se l'animale sembra essere epistemologicamente altro dall'uomo, una serie di indizi forniti dal regista suggeriscono al contrario che qualcosa dell'uomo permanga nell'animale scelto o che, quantomeno, ci si possa illudere che sia così. **1** Ma in un mondo in cui l'individualità è data da caratteristiche estrinseche quali essere miope, essere zoppo, essere balzubiente, prediligere i biscotti al burro, soffrire di epistassi o avere dei bei capelli, cosa può permanere? E se qualcosa permane, che contributo può offrire all'analisi delle forme dell'impersonale?

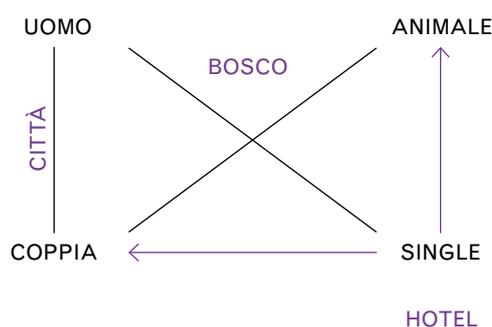
The Lobster

David, abbandonato dalla propria moglie, si trova costretto a lasciare la sua casa in Città e a recarsi presso l'Hotel con il suo cane, allo scopo di trovare un'altra compagna compatibile. Tale compatibilità si basa su criteri piuttosto banali: la caratteristica principale di David, quella che gli ha permesso di legarsi alla

1 La prima scena del film, per esempio, vede una donna che, una volta raggiunto in macchina un campo all'interno del quale ci sono degli asini, spara senza esitazioni a uno dei tre in primo piano, per poi riprendere in mano il volante. Allo stesso modo David, protagonista del film, porta con sé un cane, che scopriamo presto essere suo fratello, che "non ce l'ha fatta". E ancora, lo zoppo racconta di aver concluso che la propria madre, trasformata in un lupo e chiusa in un recinto di uno zoo, insieme ad altri lupi, è uno dei due esemplari che non lo attaccarono quando, da ragazzo, scavalcò la recinzione. Infine, la punizione peggiore da infliggere alla donna senza cuore non è quella di ucciderla a calci come lei ha fatto con il cane, ma di trasformarla in un animale di cui non sapremo mai nulla.

moglie e che ha portato a sua volta la moglie a invaghirsi di un altro uomo (“Lui porta gli occhiali o le lenti a contatto?” Lei: “Gli occhiali”), è la miopia. Durante la registrazione in Hotel scopriamo che il cane che ha con sé è in realtà suo fratello, “che non ce l’ha fatta”. Apprendiamo dunque che lo scopo dell’Hotel è quello di trovare un nuovo compagno ai single entro il tempo massimo di 45 giorni, trascorsi i quali l’ospite verrà trasformato in un animale a sua scelta e liberato nel Bosco. Si delineano dunque tre condizioni, alle quali corrispondono tre luoghi. Le coppie vivono in Città, i single che cercano nell’Hotel e i Solitari, siano essi animali o resistenti fuggiti dall’Hotel o dalle proprie case, nel Bosco. La direttrice dell’Hotel spiega a David che la prospettiva di essere trasformato in animale non deve affliggerlo o deprimerlo, ma che come animale avrà semplicemente un’altra possibilità di trovare una compagna, a condizione di sceglierla della stessa razza: “Un lupo e un pinguino non possono stare insieme, così come un cammello e un ippopotamo, sarebbe assurdo, lei non crede?” A David non resta che scegliere un animale, nel suo caso l’aragosta, e subire il teatrino dimostrativo quotidiano proposto dall’Hotel il cui fine è attestare che la vita in coppia è più facile della vita da soli. Dalla sua stanza vede i corpi dei Solitari, catturati durante la battuta di caccia. A ogni Solitario preso da un ospite corrisponde l’autorizzazione a trascorrere un giorno in più in Hotel, dunque più tempo per cercare un compagno. Le strade percorribili sono quindi tre: 1) trovare un punto in comune con un ospite dell’Hotel e tornare in Città con lei; 2) fuggire e trovare rifugio tra i Solitari nel Bosco; 3) farsi trasformare in aragosta. Inizialmente David, persuaso dalla logica dell’amico zoppo (“Cos’è peggio? Morire di fame e di freddo nel bosco, essere trasformato in un animale che sarà mangiato da uno molto più grosso o perdere sangue dal naso?”). Il nostro risponde: “Essere un animale che sarà mangiato da uno molto più grosso”), si avvicina alla donna senza cuore, convincendosi che è più difficile fingere di provare sentimenti che non si hanno che fingere di non provare sentimenti che invece si hanno. L’inganno si svela però quando la donna senza cuore alza la posta in gioco: una mattina lo sveglia annunciandogli di aver ucciso suo fratello a calci. Vendicatosi, a David non resta che fuggire dall’Hotel.

La scala valoriale definita in *The Lobster* è quindi molto chiara: la vita migliore alla quale un essere umano razionale può ambire è la vita a due, i cui vantaggi sono sotto gli occhi di tutti. Se persino la scelta riproduttiva è incentrata sulla stabilità della coppia (in caso di dissidi, viene infatti prontamente inviato un figlio) e ogni individuo non accompagnato viene fermato dalla polizia – che chiede di esibire il certificato di matrimonio e può effettuare un controllo seduta stante delle condizioni delle unghie delle mani, per incastrare eventuali Solitari infiltrati – è inevitabile concluderne che, nella distopia in questione, ‘persona’ è solo chi corrisponde a tale *status*.



L'Hotel, luogo transitorio destinato alla normalizzazione, definisce “la frontiera esterna dell'anormale”.² Al suo interno, gli ospiti hanno ancora dei diritti, che stridono però pesantemente con le punizioni corporali inferte loro pubblicamente (esempio del balzubiente, costretto a mettere la mano nel tostapane perché trasgressore del divieto di masturbazione). sottrarsi a tale scenario significa scegliere la morte (come fa la donna che predilige i biscotti al burro) o nascondersi nel Bosco, rafforzando così le fila dei resistenti. L'assoggettamento sociale – uno dei due poli, insieme all'asservimento macchinico, della sintesi disgiuntiva (Deleuze & Guattari 2003) che caratterizza la repressione – opera dunque secondo il seguente diagramma: coppia/solitario; uomo/animale. Questa struttura coercitiva si ripete, solo invertita di segno, nel gruppo dei Solitari. La *leader* dei resistenti infatti addestra i fuggiaschi alla corsa, al nascondimento e alla fuga, esaltando quindi quegli aspetti che rendono l'uomo più simile all'animale che alla “persona”, reprimendo però con grande violenza (si pensi al “bacio rosso”) la creazione di coppie. Lungi dall'essere uno spazio di autonomia, il Bosco dei resistenti si rivela a sua volta un regime totalitario.

Nelle due macrosequenze, quella dell'Hotel e quella del Bosco, la struttura narrativa è la stessa: inizialmente David è completamente passivo rispetto al nuovo ambiente; in seguito, egli assimila le logiche della struttura nella quale si trova, quasi senza coscienza, per manomettere infine, quando la situazione gli risulta inaccettabile, uno degli ingranaggi della macchina. Nella sequenza dell'Hotel il momento di rottura è l'utilizzo della stanza delle trasformazioni, nella quale David entra a far parte del meccanismo che trasforma l'uomo in animale; nel caso del Bosco, è la sua rivolta contro la leader, colpita a sorpresa e immobilizzata nella propria tomba, dove sarà di lì a poco mangiata dai cani. Nel momento in cui il dolore che l'intorno sociale gli provoca è troppo grande, il protagonista crea solidarietà con l'ambiente stesso nel quale tali rapporti si esprimono, spezzandoli. Ecco quindi che *The Lobster* diviene estremamente prezioso per una riflessione sull'impersonale, perché costringe non soltanto a un'interrogazione sul rapporto uomo/non uomo, declinato nei termini della presunta opposizione uomo/animale, ma anche, e soprattutto, su quello tra uomo e ambiente.

La chasse a commencé

Il Bosco è al contempo il luogo della possibilità e il regno dell'animalità, proprio perché rappresenta la zona di indeterminazione che si instaura all'incrocio tra tutte le opzioni date. Luogo dell'azione, a differenza dell'immobilismo che caratterizza gli altri due ambienti descritti, il Bosco impone ai Solitari e agli animali che lo abitano un adattamento attivo, pena la morte. Il principale pericolo comune ad animali e Solitari è proprio la caccia, e alla caccia l'uomo risponde come un animale che non può combattere, ossia scappando e nascondendosi; questa condi-

² «Insomma, l'arte di punire nel regime del potere disciplinare, non tende né all'espiazione e neppure esattamente alla repressione, ma pone in opera cinque operazioni ben distinte: ascrivere gli atti, le prestazioni, le condotte singole ad un insieme che è nello stesso tempo campo di comparazione, spazio di differenziazione e principio di una regola da seguire. Differenziare gli individui, gli uni rispetto agli altri e in funzione di questa regola d'insieme – sia che la si faccia funzionare come soglia minimale, come media da rispettare o come *optimum* cui bisogna avvicinarsi. Misurare in termini quantitativi e gerarchizzare in termini di valore le capacità, il livello, la “natura” degli individui. Far giocare, attraverso questa misura “valorizzante”, la costruzione di una conformità da realizzare. Tracciare infine il limite che definirà la differenza in rapporto a tutte le differenze, la frontiera esterna dell'anormale (la classe “vergognosa” della Scuola militare). Penalità perpetua che passa per tutti i punti, e controlla tutti gli istanti delle istituzioni disciplinari, paragona, differenzia, gerarchizza, omogeneizza, esclude. In una parola, *normalizza*.» (Foucault 2003, 200).

zione di costante pericolo definisce la forma di vita dell'uomo in quell'ambiente, che gli richiede dunque *in primis* di destarsi dal torpore che Città e Hotel incoraggiano:

Un animale pressoché inerme, erbivoro, abitatore del fitto sottobosco qual è il capriolo sarà atto alla vita solo in quanto “animale pronto alla fuga”, in altri termini se possiederà una “forma atta alla corsa” altamente specializzata, organi percettori del pericolo di grande efficienza, e così via. In questo contesto lavorano gli istinti. L'identificarli richiede una difficile indagine sperimentale; però in tutti i casi un istinto è una figura motoria assai specifica, tipica della specie “orientata” su accadimenti ambientali altrettanto tipici della specie. (Gehlen 2010, 69)

Non possedendo la forma altamente specializzata di cui ci parla Arnold Gehlen, è inevitabile che la prima conseguenza della vita come “animale pronto alla fuga” sia per l'uomo il costante senso di incompletezza e la consapevolezza della sua precarietà, visivamente rappresentata dall'espedito dello scavare ognuno la propria tomba. Quando Deleuze confronta la teoria cartesiana degli animali-macchina con le tesi leibniziane sull'anima animale, egli definisce tale condizione come “inquietudine bestiale”, sostenendo che la psicologia animale non inizia nel momento in cui si suppone che gli animali abbiano un'anima, ma quando si definisce la situazione di quell'anima come essere in agguato. Nella lezione su Leibniz del 12 maggio 1987, tenutasi a Saint-Denis, Deleuze ci propone il seguente esperimento mentale:

Vous pouvez jouer à ça à la campagne, c'est plus commode qu'à la ville : vous vous mettez dans une prairie et vous vous dites assez fort : je suis un lapin (ou autre chose si vous n'aimez pas les lapins), et vous essayez d'imaginer un peu ce que c'est que la vie de ces bêtes-là. Mais il ne leur arrive pas un coup de fusil, c'est ça qui donne à Leibniz tellement raison, il ne leur arrive pas un coup de fusil comme ça. La douleur du coup de fusil, mais elle vient tout d'un coup, à la lettre, comme intégrer mille petites sollicitations de l'ambiance, à savoir : la petite perception confuse que la chasse a commencé. (Deleuze, *Cours Vincennes*, Saint-Denis, lezione del 12/05/1987)

La forma di vita che caratterizza l'abitare il Bosco è dunque questo stato di inquietudine perpetua, che porta con sé un rapporto non immediato con gli accadimenti nella forma di un'integrazione costante e continua delle piccole percezioni. La voce dei cacciatori, i primi colpi di fucile in lontananza, l'odore della polvere da sparo e l'abbaiare dei cani preparano e anticipano il dolore del proiettile che colpirà la preda. L'elemento fondamentale di tale integrazione è che essa non viene da un altro mondo, da un luogo in cui il definibile è già definito una volta per sempre, ma è il bisbiglio continuo dell'ambiente stesso, che a sua volta non è niente di diverso da quello che Leibniz definisce “il fondo dell'anima”, sia essa animale o umana. Assistiamo dunque a uno slittamento di prospettiva: ciò che in *The Lobster* definisce i singoli individui non è quell'eccentricità assolutamente insignificante che funge da fondamento della vita di coppia, ma un certo movimento dell'anima dei singoli nell'affrontare il proprio non essere altro, come materia, che ricettività. Ancora, con Deleuze, «sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista» (Deleuze 2004, 32). Capiamo quindi perché il film si chiama *The Lobster*,

sebbene dell'aragosta si parli solo di sfuggita nella prima parte: la trasformazione in animale è il virtuale ideale, l'unico punto di vista alternativo ai meccanismi di integrazione e differenziazione. ³ Dal fondo oscuro dell'anima di David emerge la sua singolarità, ciò che orienta il suo punto di vista, il fuoco della sua curvatura: David è il nome proprio accidentale di un corpo che incarna la virtualità non attualizzata della trasformazione in animale, che non per questo cessa di essere quel costante formicolio che lo spinge verso la libertà.

³ «Il virtuale non si oppone al reale, ma soltanto all'attuale. *Il virtuale possiede una realtà piena in quanto virtuale.* [...] Il virtuale va anche definito come una parte integrante dell'oggetto reale – come se l'oggetto avesse una sua parte nel virtuale e vi si immergesse come in una dimensione oggettiva» (Deleuze 1997, 270).

Il corpo vacante

L'intreccio tra il piano del virtuale e quello dell'attuale si mostra nei momenti in cui David compie le scelte di sabotaggio sopradescritte, alle quali aggiungiamo la sua risoluzione finale. Con quell'ultimo gesto, preceduto dall'insorgere sempre più forte di quella che abbiamo definito l'inquietudine bestiale, egli crea una modifica permanente sul suo corpo, che lo renderà simile alla donna che ha scelto; per parafrasare le parole della direttrice, egli annienta la differenza tra le specie (lupo/pinguino, cammello/ippopotamo, avere dei bei capelli/non averli; soffrire di epistassi/non soffrirne) attraverso un'azione violenta su se stesso, su quello stesso corpo che ha cercato di preservare dalla trasformazione in bestia. Ne deduciamo che si è fatta strada in lui una visione diversa del senso della corporeità proprio in seguito all'esperienza nel Bosco. ⁴ Che il corpo sia scisso da ogni ordine di sacralità è un tratto caratteristico di Lanthimos, ma la possibilità di trasformarlo nel regno della conservazione strenua delle piccole differenze inessenziali denota un'intuizione del rapporto con la vita che esclude che essa sia un valore trascendente, indipendente dall'esperienza e preesistente alle forme concrete del suo manifestarsi, e la definisce piuttosto nei termini di una molteplicità di piani eterogenei attraversando i quali si può attribuire propriamente il nome di vita solo a quelle forme in cui è la vita stessa a volersi. ⁵ Si tratta di quella vita non personale che Deleuze chiamerà immanenza assoluta (Deleuze 1996) e che nel regno del biologico era stata sostenuta, contro ogni evoluzionismo, da Étienne Geoffroy Saint-Hilaire già nel 1828:

⁴ Ricordiamo che sosteneva argomenti di segno opposto quando, nell'Hotel, criticava l'amico zoppo che si stava colpendo ripetutamente il naso per fingere l'epistassi, trovandolo un gesto folle.

⁵ «On ne trouvera jamais chez Deleuze un concept de vie en général. S'il s'intéresse à la notion nietzschéenne de 'volonté de puissance', et s'il l'identifie en dernier ressort à la durée-mémoire de Bergson, c'est d'abord parce qu'il en dégage le caractère différencié-différenciable, qui exclut le recours à la vie comme valeur transcendante, indépendante de l'expérience, préexistant aux formes concrètes et trans-individuelles dans lesquelles elle s'invente. Il n'y a donc pas de vie en général, la vie n'est pas un absolu indifférencié mais une multiplicité de plans hétérogènes d'existence, répertoriabile d'après le type d'évaluation qui les commande ou les anime (distribution de valeurs positives et négatives); et cette multiplicité traverse les individus plus qu'elle ne les distingue les uns des autres (ou encore : les individus

Car il n'est qu'un même mode de formation pour engendrer les faits organiques, soit que son action, s'arrêtant de bonne heure, donne les animaux les plus simples, soit que cette action, persévérant jusqu'au terme de toute sa capacité possible, amène la plus grande complication des organes. Effectivement, il ne saurait être ici question de merveilles, mais de l'action du temps, mais de progrès dans le rapport de moins à plus. Pour cet ordre de considérations, *il n'est plus d'animaux divers. Un seul fait les domine, c'est comme un seul être qui apparaît. Il est, il rés-*

ide dans l'Animalité ; être abstrait, qui est tangible par nos sens sous des figures diverses. Ses formes varient en effet, selon qu'en ordonnent les conditions de spéciale affinité des molécules ambiantes, qui s'incorporent avec lui. A l'infinité de ces influences, modifiant sans cesse les reliefs profondément comme sur tous les points superficiels, correspond une infinité d'arrangements distincts, d'où proviennent les formes variées et innombrables répandues dans l'univers. (Saint-Hilaire 1828, 22-23)

ne se distinguant qu'en fonction du type de vie dominant en chacun d'eux» (Zourabichvili 2003, 85-86).

I fatti organici non sono quindi altro che espressioni dell'unica vita non organica, alienazioni del suo movimento nelle destinazioni materiali che essa stessa crea. L'unica forma di salvezza dalla stasi dell'attualizzazione è assecondare l'apertura alla totalità virtuale, dove la differenziazione non incontra la propria sclerosi. Cosa fare allora del corpo? Qui, ancora una volta, ci viene incontro Leibniz. Il corpo è precisamente quella forma che permette alle piccole percezioni di essere sintetizzate, manifestando così il proprio senso; ⁶ è la sede dell'inquietudine, quell'inquietudine che permette di identificare il proprio Altro salvifico non nel compagno, come vorrebbe il regime di *The Lobster*, ma nella propria animalità, nel proprio "disuguale dispari" (Deleuze 1997, 271), unica strada per scardinare quella logica del riconoscimento che caratterizza ogni ontologia dialettica.

⁶ «[I]l corpo non è più considerato proprietà dell'io, bensì luogo degli impulsi e del loro incontro; prodotto degli impulsi, il corpo diventa fortuito, è tanto reversibile quanto irreversibile perché la sua storia si identifica con quella degli impulsi. Questi infatti vanno e vengono, e il moto circolare da essi descritto si significa sia negli stati dell'uomo che nel pensiero, sia nelle tonalità dell'animo che nelle depressioni corporali, le quali sono morali soltanto nella misura in cui le dichiarazioni e i giudizi dell'io ricreano nel linguaggio una proprietà in se stessa inconsistente, e quindi vacante» (Klossowski 1981, 60).

Bibliografia

- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Trad. it. G. Guglielmi. Milano: Raffaello Cortina.
- Id. (1987). *Cours Vincennes*, Saint-Denis, lezione del 12/05/1987. Reperibile su <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=148&groupe=Leibniz&langue=1>.
- Id. (2004). *La piega. Leibniz e il Barocco*. A cura di D. Tarizzo. Torino: Einaudi.
- Id. (1996). L'immanenza: una vita... "aut aut", 271-272, 4-7.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2003). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.
- Foucault, M. (2003). *SSorvegliare e punire. La nascita della prigione*. Trad. it. A. Tarchetti. Torino: Einaudi.
- Gehlen, A. (2010). *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. A cura di V. Rasini. Milano-Udine: Mimesis.
- Saint-Hilaire, E.-G. (1828). *Sur le principe de l'unité de composition organique; discours servant d'introduction aux leçons professées au jardin du Roi*. Paris: Pichon et Didier, quai des Augustins, n° 47. Reperibile su <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565878b.r>.
- Huxley, A. (1996). *Brave New World*. New York: Harper Perennial Modern Classics.
- Klossowski, P. (1981). *Nietzsche e il circolo vizioso*. Trad. it. E. Turolla. Milano: Adelphi.
- Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Edition Ellipses.

Filmografia

- Lanthimos, Y. (2015). *The lobster*. Grecia, Regno Unito, Irlanda, Paesi Bassi, Francia.