



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Processi di (de)sacralizzazione al cinema. Il caso de *Lo zoo di Venere* di Peter Greenaway¹

Sara Spinelli

1. Sacro in pratica: riti e forme di sacralizzazione

L'obiettivo di questo lavoro è indagare la tematica del sacro, a partire dalla sua controversa definizione, attraverso l'opera di Peter Greenaway *A Zed and Two Noughts* (*Lo zoo di Venere*, 1985). Al di là dello sguardo scientifico sulla vita e sulla corporeità, il film intesse infatti un discorso sul sacro ben più complesso e articolato, avvicinando processi di sacralizzazione e desacralizzazione in un intricato gioco al rialzo. Ma cos'è il sacro?

Per quanto la bibliografia sul sacro sia sterminata, la sua stessa definizione resta controversa. Solitamente pensato in relazione ad un discorso religioso, per Durkheim, ad esempio, il sacro, che non può identificarsi né col soprannaturale né con la divinità, individua invece una dimensione superiore ed è nella sua opposizione con il profano che viene a costituire proprio il carattere distintivo del pensiero religioso. Sacro e profano sono pensati come due mondi che non hanno nulla in comune ma i cui confini non sono statici e definiti, dato che viene riconosciuto l'alto carattere contagioso del sacro.

L'idea alla base di questo lavoro è però quella di indagare la possibilità di un concetto di sacro totalmente slegato da un pensiero religioso; esiste cioè il sacro in una dimensione laica o atea? E se è così, in che modo esso può essere definito ed individuato?

Una concezione laica del sacro è quella elaborata da Bateson, che non tenta affatto di darne una definizione in termini differenziali (rispetto al profano), individuandolo invece proprio nella rete di relazioni tra le parti, in quella che è stata definita un'*ecologia dell'inviolabile* (cfr. Dondero 2007 p.11). Per Bateson "la sacralità è l'unione. Il sacro è la connessione, la connessione totale, e non il prodotto della spaccatura" (1991 p.448), della spaccatura tra una visione logica e una visione più simile al sogno, dove non ci sono *come se* e le metafore non hanno il contrassegno di metafore (quasi sempre quando sogniamo il sogno ci sembra l'unica realtà possibile). Per spiegare il sacro Bateson fa l'esempio dell'eucaristia mettendo in

¹ Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23 - 25 novembre 2007.



evidenza come per i cattolici il pane è il corpo [dimensione del sogno] mentre per i protestanti il pane *rappresenta* il corpo [visione logica]; “ebbene – dice Bateson – io ritengo che l’uso più ricco della parola “sacro” sia quello che rende importante la combinazione, l’unione delle due accezioni, e ritengo che ogni loro separazione sia, per così dire, antisacra. Quindi, nelle loro battaglie, i cattolici e i protestanti del Quattrocento erano del pari antisacri. Il pane è e insieme *rappresenta* il corpo” (1991 p.402).

Il concetto di sacro pare quindi essere l’unione di due letture del soggetto che individuano due modi in cui esso si pone di fronte ai testi/oggetti.

Il sacro non è qualcosa che si può individuare solo con il soprannaturale, con il superiore, con il divino. Il carattere sacro, come mette in evidenza anche Durkheim, non è implicito nelle proprietà intrinseche degli oggetti sacri, bensì è qualcosa che vi viene aggiunto². Come afferma Bataille, che un oggetto sia sacro o profano “è solo questione di punto di vista” (1950 p.183). Il sacro si individua così come istituzione di valenze, del valere dei valori, e quindi come forma di valorizzazione³. Pur essendo strettamente legato al religioso, il carattere sacro non si esaurisce in esso, proprio perché non può essere circoscritto attraverso una definizione sostanziale in quanto categoria ma viene individuato come forma di valorizzazione, di investimento ad opera di un soggetto individuale, ma più spesso di gruppi o società.

Si tratta quindi di analizzare il sacro cogliendolo nella sua processualità, come forma di valorizzazione che viene costantemente ricontrattata.

Il sacro individua qualcosa che deve essere protetto e isolato, qualcosa con cui non è possibile entrare in relazione se non per via mediata; è questa la funzione che la religione svolge attraverso il rito.

Il rito è un atto individuale o collettivo ma che resta sempre fedele a determinate regole (sono proprio queste ad andare a costituire il rituale); esso deve avere un’efficacia, ma di una natura del tutto particolare. Il rito infatti consiste di una serie di azioni in cui la ripetizione gioca un ruolo centrale ma la cui esecuzione non sembra avere effetti utili. Come nota Cazeneuve “si dovrebbe perciò dire che il rito è un atto la cui efficacia (reale o presunta) non si risolve nella concatenazione empirica di causa e effetto. Se è utile, non lo è per vie puramente naturali, ed è per questo che si differenzia dalla pratica tecnica” (1971 p.17).

Il rito, che trova la sua ragion d’essere proprio nell’efficacia, preso in sé stesso ne è totalmente privo e pare anzi vuoto succedersi di azioni regolamentate ma nel loro complesso asemantiche⁴. Il rito ha infatti bisogno della credenza per distinguersi da una pratica comune. È poi solo attraverso uno scarto, attraverso una lettura che potremmo chiamare figurale⁵, che il rito può essere colto in tutta la sua significatività. Ci sembra, quindi, che il rito sia fondato su un’interpretazione tra mondi, in cui è solo attraverso la mediazione di uno scenario altro che lo scenario del rituale diviene leggibile e può essere colto in tutta la sua efficacia.

² Come faceva notare Bateson, “non si può costruire qualcosa e poi dire che è sacro” (1991 p.224).

³ In questa prospettiva si colloca il lavoro di Maria Giulia Dondero (2007); si veda in particolare “Il sacro e la fondazione dei valori”, pp. 221-2.

⁴ Per un’analisi semiotica della pratica rituale si veda Basso 2006b (in particolare 236-7).

⁵ Sul concetto di figurale, in particolare in relazione ad una semiotica del cinema, si veda Basso (Fossali) 2003 e 2006a, dove la questione viene ulteriormente approfondita.



2. Z-O-O. Sacre decomposizioni in *A Zed and Two Noughts*

Veniamo ora ad una parte più analitica. Questa lunga premessa era infatti necessaria prima di convocare il testo preso in esame, *A Zed and Two Noughts*, circolato in Italia sotto il nome de *Lo zoo di Venere* nel 1985.

Secondo lungometraggio di Peter Greenaway, questo film trova una delle sue principali tematiche nella presentazione del mondo come grande zoo dove non solo gli animali ma anche le persone paiono vivere rinchiusi in gabbia. Non è ovviamente possibile esaminare qui il film nel dettaglio; vorremmo invece da un lato prenderne in esame alcune sequenze in cui il tema del sacro entra in gioco, dall'altro utilizzare questo film mostrando come esso proponga un ragionamento sulla problematica del sacro.

Come è noto, il film non narra le vicende di personaggi sacri, né si propone come una riflessione su questioni religiose. Quella offerta da Greenaway sembra invece una rappresentazione dissacrante della morte e della vita umana, ma vorremmo invece mostrare come dietro a questa prospettiva si nasconda una riflessione che ha molto a che vedere con il sacro.

Il film prende le mosse da un terribile incidente d'auto in cui perdono la vita le mogli di due fratelli etologi (Oliver e Oswald) che lavorano allo zoo. Questi si scoprono impossibilitati ad accettare la perdita delle persone amate, ossessionati dall'idea di darsi una spiegazione della morte. "Non riesco a sopportare l'idea che stia marcendo per niente. O forse c'è una ragione?", si chiede Oliver parlando della moglie. È proprio attraverso l'allestimento di una particolare forma cerimoniale che i due gemelli cercano di approntare un rituale di accettazione della morte delle proprie mogli, sulla scorta di un evolucionismo di stampo darwiniano.

Se da un lato si tratta di mettere in scena una natura morta oltre la morte (la vera "*still life*" non può che esemplificare processi di rigenerazione continua della vita), procedendo ad una desacralizzazione della rappresentazione del corpo senza vita e del corpo mutilato, dall'altro l'interesse è invece quello di costruire una forma rituale laica che consenta di trattare l'intrattabilità della morte.

I due gemelli iniziano così degli studi sulla decomposizione su un gran numero di esseri viventi, compiendo di volta in volta un salto sul gradino dell'evoluzione: mele, gamberetti, pesci, un coccodrillo, un cigno, un cane, una zebra, fino ad arrivare all'essere umano.

Vorremmo adesso prendere in esame più in dettaglio due sequenze, molto diverse tra loro, ma esemplari: la sequenza della decomposizione del dalmata e degli altri animali dello zoo (1 h 12") e quella della decomposizione del cigno (1 h 16').

Si tratta di due sequenze esemplificative dei due modi in cui Greenaway ci presenta la decomposizione. Nel primo sono presenti anche i due gemelli (si noti la voce *in*); gli animali, usciti dalle gabbie dello zoo si ritrovano destinati ad essere attori di uno spettacolo che trascende la loro stessa esistenza e perfino il riconoscimento del corpo come proprio; "Quanta parte del tuo corpo sei in grado di perdere continuando a riconoscere te stesso?" si chiedeva Alba, la donna alla guida dell'auto che nell'incidente ha perso una gamba.

Tutta la sequenza è punteggiata da un uso delle luci che trova all'interno dell'enunciato la propria stessa spiegazione; si tratta infatti dei flash delle numerose macchine da presa che creano effetti di intermittenza che si sovrappongono non essendo sincronizzate e una ritmicità che trova un analogo sul piano della musica (si tratta di "Time lapse" di Micheal Nyman). A livello enunciazionale il lento carrello all'indietro della macchina da presa crea un effetto di drammatizzazione rispetto all'asetticità della pratica scientifica; indugiando nel suo indietro permette allo spettatore di vedere e non vedere, di scorgere ma di proteggersi dalla vista non tanto di un corpo morto, quanto della vita che da esso scaturisce.



Questa costruzione fondata sul visibile e l'invisibile, si perde totalmente nella seconda sequenza mostrata che si presenta invece del tutto staccata dalla narrazione, non potendo essere ricondotta ad un sintagma soggettivo. Ma se non possiamo identificarla come il prodotto di uno sguardo incarnato, non è possibile nemmeno ricondurla allo sguardo distale della pratica scientifica. Si tratta infatti di uno sguardo che vuole andare troppo vicino, della cui prossimalità si irride il piano musicale, attraverso una musica dal carattere giocoso.

Quello che si presenta come un piano-sequenza non può essere identificato che come il frutto di un *découpage* efferato che decompone il processo stesso di decomposizione; si tratta infatti della presentazione continua delle fotografie scattate rendendo così l'idea di movimento e di ripresa in continuità (si pensi agli esperimenti di Muybridge). Ecco la rappresentazione di una natura morta oltre la morte, o di un'*ancora vita* (*still life*, come viene chiamata nei paesi anglosassoni) in un'opera filmica che individua nel dialogo con il linguaggio della pittura uno dei suoi temi principali.

Tre sono i punti che vorremmo qui mettere in evidenza:

1) In primo luogo l'allestimento di una natura morta si presenta come una desacralizzazione del corpo, che perde la propria "sacra unità", diremmo con Bateson; tutto il film presenta una tendenza all'asimmetria incombente sulla simmetria della vita, come germe di un processo di declino.

Ma non si tratta solo di questo; è lo stesso carattere inopportuno dello sguardo a sancire una violazione del sacro, che si regge sulla dimensione del nascosto, all'insegna della negazione sensoriale (l'oggetto sacro non può essere toccato, non può essere visto). In questo senso si tratta di uno sguardo profanatore che, non a caso, è ascritto nel film proprio al dispositivo fotografico; come non pensare a Bateson che aveva osservato che la pratica fotografica o di ripresa poteva anche invalidare il rituale, dato che esso si fonda sulla non-comunicazione, sul segreto, sul nascondimento?

D'altra parte la visione del cadavere costituisce una modalità attraverso cui è possibile entrare in relazione con la dimensione sacra. Carlo Sini poneva l'accento proprio su questo aspetto ne *Il simbolo e l'uomo*:

L'animale non mostra stupore di fronte al cadavere. L'uomo è uomo in quanto il cadavere non è per lui insignificante (privo di significato). Vedere il morto (e nessuno può vedere il morto se non "sa") fu così l'apertura alla partecipazione, alla compresenza della voce universale della comunità linguistico intersoggettiva. (Sini 1991 p.254)

2) In secondo luogo, è chiaro che la tematica del sacro non si esaurisce in una rappresentazione "dissacrante" e desacralizzata, ma si configura come un filo che tiene unita questa roboante opera greenawayana; ecco che i continui rimandi a Vermeer enunciati attraverso il programmatico allestimento di *tableaux vivants* (tra cui spicca *L'arte della pittura*), lungi dall'essere fini a se stessi, rispondono di una sacralizzazione dell'opera d'arte e della figura dell'artista.

Il film si adopera infatti nel tenere un metadiscorso sulla condizione dell'artista, messo in scena nelle vesti più disparate:

- è il fotografo che si sostituisce al pittore nella rappresentazione dell'*Arte della pittura* di Vermeer;
- è il chirurgo Van Hoyten per il quale Alba scopre ben presto di essere non tanto una paziente quanto un oggetto da plasmare, affermando acutamente nel suo letto d'ospedale: "qui giace un corpo mutilato per entrare nell'inquadratura"; nell'inquadratura del *tableau*



vivant di Vermeer/Van Hoyten, ma anche del film stesso che si presenta come un'opera sull'arte della rappresentazione.

- è il direttore dello zoo, responsabile della messa in scena dello zoo stesso, in cui gli animali sono oggetti da gestire e da mettere in mostra a proprio piacimento, reclusi nelle asperità delle gabbie; la liberazione degli animali ad opera dei gemelli, così come degli uomini dalle loro gabbie immateriali, deve essere vista come il tentativo di ristabilire una relazione ecologica tra soggetto e mondo ed in questo senso sacra (cfr. Bateson).

- ma d'altra parte è il caso degli stessi gemelli Deuce che con il loro ultimo gesto, scegliendo il suicidio, si mettono in scena in una sovrapposizione di ruoli in cui si è registi e attori finanche della propria stessa morte; la realtà viene così ancora una volta a piegarsi alla rappresentazione, alle sue esigenze e ai suoi capricci.

È quindi attraverso un parallelismo tra piano enunciazionale e enunciativo che lo stesso film si chiude sulle immagini della decomposizione, mettendo così in relazione la figura del regista che va a filmarne la decomposizione con i gemelli, registi a loro volta.

3) Veniamo ora al terzo punto e ultimo punto. La pratica elaborata dai due fratelli non pare infatti risolversi nel riconoscimento di un processo di desacralizzazione del corpo. Essa, a ben vedere, presenta tutte le caratteristiche di un rito positivo, come la ripetitività (si ripete per otto volte) e il forte carattere regolamentato (è sempre svolto nello stesso modo, nella stessa stanza, con le stesse condizioni di luce; solo l'ultima pratica si svolge secondo un rituale proprio). Come un rito, poi, non è possibile scorgerne l'efficacia in un concatenamento di cause e effetti; "Quale conclusione può partorire tutta questa carne marcia?" si chiede il direttore dello zoo, in che modo la documentazione della decomposizione può servire a darsi una ragione della morte?

Come dice lo stesso Oswald si tratta di "lanciare una rete, se si vuole una buona pesca", per scoprire "perché siamo arrivati a questo punto, piano ma con sofferenza, metro per metro, centimetro per centimetro, secondo per secondo, affinché mia moglie morisse per colpa di un cigno" (l'auto aveva infatti investito un cigno). Il problema è proprio quello della ricostruzione di un *paradigma indiziario* in cui, faceva notare Ginzburg, "quando le cause non sono riproducibili, non rimane che inferirle dagli effetti" (1979: 126), ma le spiegazioni che i gemelli si danno non sono che delle "profezie retrospettive" che li lasciano insoddisfatti.

Tutto il film è pervaso da un'opposizione tra punti di vista diversi, di cui i personaggi si fanno di volta in volta carico; da un lato sta la risposta scientifica che i due etologi ricercano nella visione continua di un documentario sull'evoluzione della specie di Attenborough, dall'altro una dimensione più mistica (tante sono le coincidenze che fanno pensare che le cose non sarebbero potute andare che così). Tali risposte sono però entrambe insoddisfacenti ed è la stessa Alba a farlo notare ad Oswald:

"Tu stai cercando di raccontarti un fatto che abbia odore di soprannaturale, ma un altro tipo di dettagli sullo stesso incidente potrebbe portare a qualcosa di completamente diverso".

Il rituale messo in piedi dai due gemelli, che troverà il suo culmine nel finale, pare così consentire di trattare ciò che si dà come intrattabile per sua natura, il problema della morte, attraverso l'elaborazione di una pratica di sacralizzazione fondata non su basi religiose ma scientifiche, mediante un bricolage che ne opera una risemantizzazione.

I gemelli allestiscono così la propria stessa morte, rimettendo in scena il rituale di registrazione della decomposizione a beneficio di futuri spettatori. Anche la musica è significativa; si parte da una musica *in*, una canzoncina per bambini (*The Teddy Bear's Picnic Song*), che era già apparsa nel film e che richiama il motivo (*An Elephant Never Forgets*) scelto



da Alba per accompagnare il suo suicidio, per passare infine alla musica di Nyman che va a segnare lo spengersi del film così come dei suoi protagonisti.

Come abbiamo detto in precedenza, il rito pare fondarsi su un ragionamento figurale in cui solo attraverso la messa in atto di una violazione operata dall'apparecchio cinematografico si rende conto delle ragioni di una violazione dal corpo. Il figurale si presenta così come il territorio della coesistenza, in cui l'apparecchio fotografico è l'agente violatore del corpo, ma anche *rappresenta* la sua violazione ad opera del brulichio della vita che se ne impossessa dall'interno (si ricordi il carattere doppio che per Bateson individuava il sacro). Il carattere inevitabile di tale violazione sul piano della decomposizione pare così trasferirsi a quello della fotografia e del cinema. È soltanto attraverso la documentazione della decomposizione di un corpo umano ricercata strenuamente dai due gemelli che si può dar conto del mistero della morte, così come era solo attraverso il montaggio accelerato che si rendeva conto di una narrativizzazione dell'esperienza della decomposizione, giustapponendo le serie fotografiche.

È così che solo per mezzo del rito si tenta di pervenire ad una leggibilità del fenomeno della morte, ma più che con una risposta il film pare chiudersi con uno smacco, dato che l'intervento delle lumache interromperà la registrazione. Ma non è forse proprio questo il carattere più proprio del sacro, la non comunicazione, la segretezza? Così quello che si presenta come un fallimento è forse l'esito più proprio di un rito che per essere tale non deve essere reso pubblico.

Il rito infatti mira ad instaurare una relazione con la trascendenza, ed è proprio per questo che la sua efficacia è imperscrutabile. Sembra che la strada imboccata dai fratelli Deuce attraverso l'elaborazione del loro personale rituale sia quella di pervenire ad una relazione con la trascendenza che non può aver luogo se non passando per l'ostentazione della materialità dei corpi, fino al punto in cui si giunge a porre il proprio stesso corpo come mediatore della relazione: si tratta in questo senso di un'esperienza del rito che, al di là della sua apparente freddezza, non trova uno sbocco se non nell'essere pienamente vissuta in prima persona. Non si muore, se non in prima persona.

Vorremmo concludere con le parole di Caillois, che ci ricordava come il sacro non si potesse mai possedere appieno con la vita, ma avesse bisogno dell'esperienza della morte per essere pienamente vissuto:

La vita è logorio e dispersione. Invano si accanisce a perseverare nel suo essere e a opporsi a ogni spreco per meglio conservarsi. La morte vi incombe. [...] Ogni essere vivente lo sa o lo presagisce. Conosce la scelta che gli è concessa. Teme di darsi, di sacrificarsi, consapevole di dilapidare così il suo stesso essere. Ma tenersi stretti i propri doni, le proprie energie e i propri beni, usarne con prudenza a fini pratici e interessati, e per ciò stesso profani, alla fine non salva nessuno dalla vecchiaia e dalla tomba. Tutto ciò che non si consuma imputridisce. Così la verità permanente del sacro risiede simultaneamente nel fascino del braciere e nell'orrore della putrefazione (Caillois 1950 p.128-9)

pubblicato in rete il 20 marzo 2008



Bibliografia

- Basso (Fossali), P., 2003, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau.
- Basso (Fossali), P., 2006, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa. Ets.
- Basso (Fossali), P., 2006b. "Testo, pratiche e teoria della società" in *Semiotiche. Testo-Pratiche-Immanenza*, n.4, Torino, Ananke.
- Bataille G., 1950, "La guerra e la filosofia del sacro", in Caillois 1950.
- Bateson, G., 1991, *A sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, New York, Harper Collins; trad. it. *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1997.
- Bateson G., Bateson M. C., 1987, *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Macmillan Publishing Co.; trad. it. *Dove gli angeli esitano: verso un'epistemologia del sacro*, Milano, Adelphi, 1993.
- Caillois, R., 1950, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Cazeneuve, J., 1971, *Sociologie du rite. Tabou, magie, sacre*, Paris, PUF ; trad. it. *Sociologia del rito*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- Dondero, M. G., 2007, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi.
- Durkheim, E., 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan; trad. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, Roma, Meltemi, 2005.
- Ginzburg, C., 1979, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in Gargani A., *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi (ora in Eco U. e Sebeok T., *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983).
- Sini, C., 1991, *Il simbolo e l'uomo*, Milano, Egea.