

**Pietro Bianchi**

*Nope*. Note sullo sguardo animale

La riflessione che Jacques Lacan ha sviluppato riguardo all'esperienza del soggetto dell'inconscio nella visione ha alcuni punti di sedimentazione canonici, i cui più noti sono senz'altro la seconda sezione del Seminario XI del 1964<sup>1</sup>, *Lo sguardo come oggetto* a, e gran parte dell' seminario XIII del 1965-1966, *L'oggetto della psicoanalisi*, dove viene teorizzata per la prima volta la topologia dell'oggetto sguardo. Nel testo di presentazione di quest'ultimo seminario Lacan parla di come lo sguardo "faccia corpo con la divisione del soggetto" e presentifichi «nel campo del percepito la parte elisa come propriamente libidica»<sup>2</sup>. Che cosa vuol dire? Che nel campo della visione c'è un pezzo della libido del soggetto che si è "staccata" e che è andata a "perturbare" i correlati della nostra percezione, rendendoli un po' meno "oggettivi" di quanto credessimo. Lacan scompagina le carte dell'interpretazione tradizionale in cui il rapporto percettivo si costituisce tra un *percipiens* attivo e un *perceptum* passivo secondo il modello dell'*adequatio* della cosa all'occhio del vedente: al centro del campo percepito – e *non* nel soggetto – vi è un elemento *desiderante* che devia il mondo percepito dalla sua presunta oggettività, mentre al cuore del soggetto vi è qualcosa di inaccessibile e di opaco per l'individuo stesso. Oggetto e soggetto non solo si scambiano di posto, ma si costituiscono vicendevolmente tramite una topologia bizzarra e controintuitiva dove ad essere messa in crisi è proprio la relazione rappresentativa e naturale che legherebbe le cose del mondo alla visione. Per la psicoanalisi, dunque, il problema non è *come* vediamo il mondo – o se l'esperienza dell'inconscio disturbi, ostacolandola, la presunta oggettività di come guardiamo le cose – quanto il fatto che ci sia un pezzo di *libido specificatamente visiva* che è sempre implicata nel campo visivo. È questa una questione che spesso divide la riflessione lacaniana dal modo in cui il concetto di sguardo viene definito nella maggior parte dei dibattiti dei film studies o delle teorie del cinema. Lo sguardo non parla del

### Abstract

Taking up Lacan's conception of the gaze as an object, the article explores Jordan Peele's *Nope* (2022), which posits animality as a blind spot in the cinematic visual field. It is an animality that cannot be seized, that remains enigmatic and undomesticated. The essay highlights how also the visual contains something that cannot be looked at and, above all, captured by digital devices.

### KEYWORDS

JACQUES LACAN  
-  
JORDAN PEELE  
-  
ANIMALITY  
-  
GAZE  
-  
VISIBILITY

1 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, tr. it. di A. Succetti, Einaudi, Torino 2003.

2 J. Lacan, *Altri scritti*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 219.

modo in cui rappresentiamo visivamente le cose del mondo, ma del modo in cui il mondo si esprime intransitivamente nella sua dimensione Reale. Lo sguardo non è dal lato del soggetto, ma dal lato dell'oggetto.

All'inizio degli anni Settanta Lacan tornerà su questo problema, ridefinendo la problematica dell'oggetto a riformulandola in termini più strutturali e meno debitori della fenomenologia. Il campo visivo diventerà "non-tutto" e lo sguardo sarà il modo in cui questo "non-tutto" si esprimerà. L'inconscio non disturba il mondo in cui gli individui guardano – magari attraverso l'esperienza delle allucinazioni psicotiche o quei piccoli momenti di de-realizzazione che esistono nelle nevrosi – ma è nel Reale stesso. L'inconscio non è un'intrusione soggettiva che ostacola quelle che altrimenti sarebbero delle percezioni "sane" della realtà. È invece parte del Reale stesso.

È raro che una riflessione di questo tipo emerga direttamente in un testo filmico, tanto più nel contemporaneo, dove il Reale dello sguardo solitamente emerge solo attraverso quella traduzione fenomenologica ed esperienziale che prende il nome di angoscia: sia nella sua forma "simbolizzata" nel testo filmico, sia attraverso l'affetto direttamente prodotto sullo spettatore (o con gli effetti di straniamento formale del moderno o in quei generi che puntano esplicitamente sull'inclusione del desiderio dello spettatore, come l'horror o la pornografia). È raro trovare un film dove il campo visivo venga esplicitamente messo a tema nella sua forma "non tutta". Un campo scopico, dunque, che non manchi *di* qualcosa – qualche punto o qualche oggetto rimasto nascosto perché ancora non visibile (ma che potenzialmente lo possa diventare) – ma che abbia in sé stesso qualcosa di paradossale, di non euclideo, di allucinatorio.

È questo il problema attorno cui si sviluppa *Nope* (2022) di Jordan Peele. Il cinema, già dalla sua nascita, si è basato sulla convinzione che qualcosa del campo visivo non tornasse. Lo sostenevano già Louis Delluc, Jean Epstein, o anche André Bazin: per provare ad avere a che fare con il Reale del campo visivo, bisogna evitare di guardarlo con gli occhi, e usare invece un dispositivo che lo può guardare al posto nostro, e cioè la mac-

china da presa. Questo elemento paradossale che impedisce al campo visivo di “fare Uno” ha in *Nope* però un nome specifico, ed è quello di *animalità*. È questa la tesi di Peele: l’animale è l’elemento che ha continuato a fare da punto cieco del campo visivo cinematografico, già dalle sue origini. D’altre parte non era forse un cavallo quello che venne raffigurato nella celebre sequenza di foto di Eadweard Muybridge, che fece d’antenato alla macchina da presa, come vediamo nel film? Il cinema non è forse nato provando a risolvere l’enigma del movimento di un cavallo?

La vicenda di *Nope* prende avvio dalla storia di OJ e Emerald Haywood, in un’ambientazione quasi western: un fratello e una sorella che faticano a mantenere l’azienda del padre da poco deceduto in un enigmatico incidente dove è stato colpito a morte da un piccolo oggetto – una monetina – piovuto dal cielo. L’impresa familiare è un maneggio di cavalli fuori Los Angeles, dove gli animali vengono addestrati per poi essere utilizzati dagli *studios* come comparse. Il problema più grande di OJ e Emerald è però il terreno di proprietà del loro vicino, l’ex baby-star della TV Ricky “Jupe” Park, che è anche gestore del parco di divertimenti a tema western “Jupiter’s Claim”. Il suo parco è spesso vittima degli attacchi dal cielo di uno strano predatore extraterrestre a forma di astronave, che risucchia alcuni cavalli e che poi li sputa in forma di poltiglia. Ma perché Jupe continua ad alimentare gli attacchi di questo strano essere, continuando a “immolargli” questi animali (molti dei quali vendutigli da OJ stesso per fare fronte alla crisi dell’azienda familiare)? Alcuni flashback mostrano che la fascinazione di Jupe per le creature selvagge viene da lontano, e cioè da una scena primaria traumatica vissuta da bambino. Quando, da piccolo, Jupe recitava nella *sit-com* “Gordy’s Home” – dove il protagonista era un vero scimpanzè che recitava insieme a una troupe di attori umani – un giorno l’attore-scimmietta iniziò a dare in escandescenza e ad attaccare uccidendoli, senza apparente motivo, alcuni attori e membri della crew. Tra questi vi era la co-protagonista della serie, la giovane attrice Mary Jo Elliot che riuscì miracolosamente a sopravvivere nonostante un viso pesantemente sfigura-

to – e che, in seguito, andò a lavorare nel parco di Jupe).

*Nope* in effetti è costellato di scene dove vediamo degli animali perdere improvvisamente il controllo e iniziare rivoltarsi contro gli umani. Non è solo la scimmietta Gordy – col cui massacro si apre il film – ma anche un cavallo che i protagonisti OJ ed Emerald portano sul set di una pubblicità e che imbizzarrisce quando gli viene messa una sfera specchiante di fronte agli occhi. Si comporta come un animale, tuttavia, anche questo strano predatore extra-terrestre, dato che gli attacchi dove ingurgita e sputa i propri avventori avvengono tutte le volte che lo si guarda negli occhi (o nel buco nero al suo centro). Perché il mistero di *Nope* non è quello di capire come si comporti un alieno umanizzato di cui dobbiamo scoprire le motivazioni, come in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Spielberg, 1977) o nel più recente *Arrival* (Villeneuve, 2016) – non c'è segreto, poiché Peele ci mostra da subito l'alieno dal punto di vista della sua “pancia” interna – ma quello di un'animalità che è enigmatica, proprio perché inappropriabile. Se il problema del cinema equivale al problema di che cosa voglia dire avere a che fare con l'animalità, allora la domesticazione degli animali è già da sempre un problema di sguardo.

Una delle chiavi del film è allora una frase che il padre dice a Emerald e OJ prima di morire: “ci sono alcuni animali che non vogliono essere addomesticati”; l'uomo ha provato a reprimere l'animalità con la domesticazione, ma non ce l'ha fatta. C'è qualcosa dell'animale che continua a rimanere incomprensibile. Ma questo vuol dire anche – continuando il parallelo tra sguardo e animalità – che c'è qualcosa del visivo che non potrà mai essere guardato o appropriato. Il visivo insomma non potrà mai “fare Uno”.

Quando OJ ed Emerald decideranno di sfidare questo extra-terrestre sanguinario decideranno di farlo attraverso l'immagine: cercheranno di cogliere un'immagine di esso, in modo da poterlo portare come prova nell'unico vero luogo dove viene enunciata la verità del contemporaneo, e cioè la televisione. È quello che nel film viene chiamato non senza ironia l'“Oprah shot” (che fa il verso al “money shot” della pornografia, ovve-

ro il momento dell'eiaculazione): il viatico per poter dire che quell'animale extra-terrestre esiste veramente di fronte alla prova della società dello spettacolo, e cioè l'intervista con Oprah Winfrey. Il problema è che ogni qual volta l'extra-terrestre si avvicina alla terra tutti i dispositivi digitali si spengono. L'unico modo non sarà forse quello di riuscire a riprenderlo con un'immagine analogica e con una macchina da presa "a manovella", come quelle che si usavano senza corrente elettrica nel cinema delle origini? È quello che pensa quello che nel film è il famoso direttore della fotografia Antlers Holst, una figura prometeica di regista-antropologo che pensa che tutto possa essere ripreso e che tutto il mondo possa diventare immagine.

In *Nope*, in effetti, il rigetto dell'animalità ha due volti: quella di "Jupe" che è stato sedotto dalla brutalità animale della scena primaria e ha pensato di diventare adulto assecondandola, offrendo all'alieno quello che pensa lui voglia – ovvero carne da sacrificare – e facendo dell'animale uno spettacolo (l'esergo del film, è un versetto dal libro di Naum: "Ti getterò addosso immondezze, ti svergognerò, farò di te uno spettacolo"), e quella appunto di Antlers Holst. È quest'ultimo che vorrebbe girare l'immagine definitiva con cui il campo visivo viene finalmente ridotto a visibilità assoluta. In altre parole, è colui che sceglie di trasgredire la regola che impedisce di guardare l'animale extra-terrestre negli occhi perché è solo guardandolo negli occhi, direttamente e senza mediazioni, che è possibile riuscire ad avere l'"Oprah shot". È lui che decide che vale la pena sacrificare tutto se stesso per provare a raggiungere al limite dell'invisibile e della sua stessa vita lo sguardo assoluto.

L'unica soluzione è forse allora solo quella, più debole, di mantenere l'animale nella sua enigmaticità e invisibilità, come la fotografia (ovviamente analogica) che nessuno finirà mai per vedere con cui si conclude il film: scattata con un rudimentale aggeggio fotografico da parco giochi, è quella che dal fondo di un pozzo riesce a immolare l'istantanea del predatore extra-terrestre, anche se probabilmente non verrà mai vista da Oprah e dalla società dello spettacolo.

Alla fine sembra che Peele ci voglia dire che lo spettro più

grande della visibilità assoluta e del rigetto dell'inappropriabilità animale sia proprio il mondo del digitale, quel regime della visibilità che nel film viene continuamente messo alla berlina: dalle telecamere di sorveglianza che nel momento in cui l'animale extra-terrestre si avvicina o perdono il collegamento o vengono occupate da insetti e animali vari al reporter del canale scandalistico americano TMZ che irrompe nella proprietà degli Haywood e rischia la vita nel tentativo di girare un video dell'alieno. In un certo senso è proprio il regime del digitale che ha reso indistinguibile l'immagine dal mondo stesso e che ha coltivato l'illusione che tra le cose e le immagini non ci sia ormai alcuna differenza. Dalle felpe con il logo analogico della Panasonic al fatto che il film stesso sia effettivamente girato in pellicola, sono molti i segni che danno l'idea che Peele voglia affermare la superiorità della pellicola e del suo abitare la distanza tra il mondo e l'immagine.

Laddove invece la visibilità è assoluta e l'immagine non è più rappresentazione ma "seconda natura", è allora necessario provare a ricreare un vuoto. Perché è proprio quando ogni cosa sembra essere visibile e tutto sembra essere addomesticato e reso appropriabile, che ci rendiamo conto che invece qualcosa non può che continuare a sfuggire. E continuare a essere enigmaticamente *animale*.