

# Il robot selvaggio

Chris Sanders

DreamWorks, 2024

di Osman Arrobbio



In *Il robot selvaggio* (*The Wild Robot*), il robot impara dalla natura. Ma, alla fine, anche la natura impara dal robot. È questo il movimento più interessante — e più ambiguo — del film di Chris Sanders: mentre la macchina si libera dalla propria programmazione e diventa capace di cura, anche gli animali vengono progressivamente liberati da quella che il film stesso, in qualche modo, tratta come una loro “programmazione”: la predazione, la diffidenza, l’incomunicabilità, l’adesione a ruoli naturali già dati.

Il film animato di Chris Sanders, prodotto da DreamWorks nel 2024 e tratto dal libro di Peter Brown del 2016, si costruisce intorno a una situazione narrativa interessante: una

macchina intelligente, progettata per servire gli esseri umani, si ritrova in un ambiente naturale in cui gli esseri umani non ci sono. Potrebbe essere l’inizio di una riflessione sulla fine dell’antropocentrismo, sulla sopravvivenza del mondo non umano, sull’opacità della natura, sul fallimento della tecnica. Il film sceglie invece una strada più conciliatoria: racconta una favola commovente in cui la tecnica, più che essere messa in crisi — o anche soltanto in questione — finisce per assumere una funzione riparativa, quasi salvifica.

Conviene dirlo subito: *Il robot selvaggio* è un bel film. È commovente, visivamente raffinato, narrativamente efficace. Proprio per questo è interessante interrogarlo. Non perché fallisca

come favola, ma perché riesce molto bene a rendere desiderabile una certa idea di natura, tecnica e cura.

E non si tratta di attribuire arbitrariamente al film una valenza ecologista che gli sarebbe estranea. Nel 2024 *The Wild Robot* ha ricevuto, al Festival internazionale del cinema di San Sebastián, il Premio Lurra — “terra” in lingua basca — assegnato da Greenpeace al film che meglio riflette i valori ambientali e di pace dell’organizzazione. La giuria lo ha premiato per il suo “discorso costruttivo” in un contesto di crisi climatica: la natura vi appare come qualcosa di cui prendersi cura, non come una risorsa da utilizzare. La motivazione sottolineava inoltre l’invito a un cambiamento di mentalità fondato sulla cooperazione più che sulla competizione, e sulla necessità di “riprogrammarci” in un momento in cui diventa urgente dare priorità alla vita e alla cura rispetto alla crescita a ogni costo.

Il riconoscimento è importante proprio perché mostra quanto facilmente *Il robot selvaggio* possa essere percepito come espressione di una sensibilità ecologica contemporanea. Il problema, allora, non è stabilire se il film sia o non sia “ecologista”. In un senso evidente lo è. La domanda più interessante è quale ecologia proponga, quale rapporto tra tecnica e vivente consideri desiderabile e quale idea di società finisca per rendere naturale.

È una domanda che riguarda chiunque pensi oggi alla costruzione di una società ecologica. Una trasformazione di questo tipo non significherà soltanto rendere più efficienti i processi produttivi, ridurre le emissioni o affidarci a tecnologie capaci di correggere i danni prodotti dalle precedenti. Richiederà anche una diversa sensibilità verso il vivente: un altro modo di percepirne l’alterità, di riconoscere le dipendenze che ci legano ad esso e di immaginare il nostro posto nel mondo non umano.

Favole, fiabe e film per famiglie partecipano anche a questo progetto. Propongono modelli di convivenza, attribuiscono valore a certi comportamenti, insegnano implicitamente che cosa considerare desiderabile. Per questo, se vogliamo costruire una società ecologica, dobbiamo imparare a riconoscere i valori incorporati in queste storie e chiederci quale mondo contribuiscano a farci desiderare.

La storia comincia su una spiaggia, tra rotami. Alcune lontre, curiose, attivano accidentalmente un robot. Si scoprirà più avanti che

quel robot faceva parte di un carico disperso in seguito a un incidente, probabilmente legato a un evento climatico estremo. Il mondo del film è infatti un mondo futuro in cui il livello degli oceani si è alzato in modo drastico. L’immagine del Golden Gate di San Francisco sommerso dall’acqua funziona come indizio potente di un collasso climatico già avvenuto.

Non è irrilevante che questa informazione venga rivelata soltanto quando il film ha già superato la metà. Fino a quel momento lo spettatore ha abitato una natura apparentemente intatta, quasi edenica, rigogliosa, favolistica; solo allora scopre che quel paesaggio è il dopo di una catastrofe. La natura che sembrava separata dal mondo umano non è fuori dalla storia: è dentro una storia planetaria traumatica, ma resa esteticamente abitabile.

Eppure questo collasso climatico non coincide con un collasso tecnologico. Le città possono essere sommerse, ma le infrastrutture tecnologiche continuano a funzionare. I robot vengono ancora prodotti, trasportati, recuperati. Esiste almeno una grande compagnia — Universal Dynamics, nome quasi troppo eloquente — con sale di controllo, protocolli, sistemi di recupero, materiali pubblicitari e video promozionali. Gli esseri umani restano quasi sempre fuori campo: più che persone, appaiono come operatori, addetti, figure funzionali o comparse nell’immaginario pubblicitario della compagnia.

Anche le conseguenze umane del collasso climatico restano fuori campo. Le città sommerse lasciano immaginare spostamenti, perdite, crisi abitative, forse catastrofi umanitarie. Ma il film non ce le fa vedere. Il trauma climatico resta un segno visivo potente, non una storia sociale.

Questo è un dettaglio decisivo. Il film mostra un mondo segnato da una catastrofe, ma lascia quasi del tutto fuori campo le cause di quella catastrofe. Questa omissione è significativa, perché la tecnica può presentarsi soprattutto come rimedio, non come imputata.

A questa rimozione delle cause corrisponde una precisa organizzazione dello spazio. Da una parte c’è l’isola, rigogliosa, abitata dagli animali; dall’altra gli ambienti automatizzati della produzione, dell’efficienza e del controllo. Tra questi compaiono grandi campi destinati all’agricoltura intensiva e gestiti interamente da robot. Più avanti, durante il viaggio migratorio delle oche, lo stormo entra in uno

di questi ambienti produttivi e viene immediatamente registrato dalle macchine come “contaminazione”. Il contrasto è significativo: il vivente è accolto finché resta nel proprio recinto scenico; diventa un’anomalia quando attraversa la soglia dello spazio organizzato della produzione.

C’è, in questa separazione, qualcosa che ricorda un immaginario ecomodernista: da una parte una natura preservata e apparentemente autonoma, dall’altra sistemi tecnici sempre più efficienti incaricati di organizzare la produzione. Il problema ecologico può così essere immaginato soprattutto come problema di compatibilità e di gestione: mantenere in vita il selvatico e, contemporaneamente, perfezionare gli apparati tecnici che sostengono la società.

Roz, il robot protagonista, proviene precisamente da questo mondo tecnico-produttivo. È stata progettata come robot di servizio: il suo compito è aiutare gli esseri umani eseguendo le loro richieste. Sull’isola, però, esseri umani non ce ne sono. Ci sono soprattutto animali, o meglio: sono gli animali a occupare quasi tutta la scena del vivente. La macchina vorrebbe fare ciò per cui è stata costruita, ma nessuno le assegna un compito. Gli animali non capiscono le sue intenzioni; lei non capisce il loro linguaggio. Si ritrova così nella condizione di essere perfettamente funzionante, ma priva di funzione.

A quel punto prende la decisione di fermarsi. Sceglie un luogo e resta immobile. Non è inattiva. Osserva, accumula dati, elabora, formula ipotesi, le verifica. E alla fine — dopo appena una settimana — riesce a comprendere e a parlare la lingua degli animali.

È uno dei momenti più importanti del film, e anche uno dei più ambigui. Nelle tradizioni religiose e mitiche, parlare con gli animali era una facoltà concessa a figure eccezionali: santi, uomini originari, esseri collocati in un tempo anteriore alla separazione tra umano e naturale. Nella modernità, la comprensione degli animali è il risultato di una pratica lenta, parziale, paziente: l’osservazione naturalistica, l’etologia, lo studio dedicato magari per anni, o per una vita intera, a una singola specie. Nel film, invece, questa comprensione diventa una questione di apprendimento automatico. Abbastanza osservazione, abbastanza dati, abbastanza capacità di calcolo: la natura diventa traducibile.

E non si tratta nemmeno di una pluralità di lingue specie-specifiche. Nel film gli animali sembrano parlare una lingua comune, quasi un codice generale del vivente. Restano fuori soltanto alcune voci minori, ridotte a rumore comico o a incomprendibilità residua. Anche qui il selvatico non appare come molteplicità irriducibile, ma come sistema traducibile.

Qui sta uno dei nuclei ideologici dell’opera. Il selvatico non è ciò che eccede la comprensione; è ciò che non è ancora stato sufficientemente osservato. Non è un’alterità dotata di una propria opacità, ma un codice in attesa di essere decifrato. La lingua degli animali non richiede una vita di prossimità, errore, imitazione, fallimento, incertezza, diplomazia. Richiede dati.

E questa traducibilità non è neutra. Il modo in cui una tecnica conosce il mondo condiziona anche il modo in cui può intervenire. La questione non è che la tecnica, in quanto tale, non abbia mai saputo guardare il vivente. Il punto è che l’apparato tecnico-produttivo lo ha guardato soprattutto per misurarlo, classificarlo, sfruttarlo, renderlo produttivo. Il film trasforma questa capacità di cattura in una capacità di ascolto. L’intelligenza artificiale riesce là dove il sapere umano era sempre stato lento e incompleto: non perché si sia fatta più umile, ma perché il mondo vivente viene finalmente reso compatibile con le sue forme di lettura.

Una volta acquisita la lingua degli animali, il film può spostarsi verso il suo cuore emotivo: la relazione tra Roz e un cucciolo di oca rimasto orfano, a cui verrà dato il nome di Beccolustro. Roz se ne prende cura, facendogli sostanzialmente da madre. Il film funziona molto bene quando racconta questa relazione: l’adozione, la fatica dell’accudimento, la scoperta di una responsabilità non prevista dalla programmazione. Roz non è stata progettata per essere madre. E tuttavia, a forza di errori, tentativi, gesti, fallimenti e apprendimento, diventa qualcosa che eccede la propria funzione originaria.

Qui *Il robot selvaggio* riesce a commuovere senza troppi sforzi, perché intercetta una domanda profondamente umana: siamo soltanto ciò per cui siamo stati programmati, educati, costruiti, o possiamo deviare?

Questa parte del film può essere letta bene attraverso Donna Haraway. In *When Species Meet* la relazione tra specie non è pensata

come incontro tra identità già definite, ma come un “divenire-con”: i partner non precedono la relazione, diventano ciò che sono attraverso di essa. Da questo punto di vista, Roz e Beccolustro sono davvero figure di una relazione multispecie: non si limitano ad aiutarsi, ma si trasformano reciprocamente. Il robot diventa madre perché l’oca la costringe a diventarlo; l’oca diventa ciò che è perché cresce con un robot. Nessuna delle due resta uguale.

Ma Haraway aiuta anche a vedere il limite del film. La relazione multispecie non dovrebbe cancellare l’alterità: dovrebbe renderla più significativa. Haraway insiste infatti su una differenza che non va addomesticata dentro categorie troppo umane. *Il robot selvaggio*, invece, tende a rendere gli animali sempre più compatibili con noi. Gli animali parlano, scherzano, si organizzano, imparano. Diventano soggetti morali e sociali leggibili secondo categorie molto umane. La differenza resta, ma è continuamente addolcita.

Il film dà voce soprattutto a vertebrati carismatici: mammiferi, uccelli, animali dotati di facce, emozioni e posture facilmente riconoscibili. Gli insetti, quando compaiono, sono soprattutto segni decorativi di natura: farfalle, presenze leggere, elementi di atmosfera. Le piante non diventano mai davvero presenze significative. Funghi, batteri, suolo, reti sotterranee, microrganismi, relazioni invisibili: tutto ciò che compone materialmente un ecosistema non viene quasi nemmeno nominato.

È anche per questo che mi convincono poco gli accostamenti, abbastanza ricorrenti nella ricezione critica, al cinema di Miyazaki. La questione non è rimproverare a *Il robot selvaggio* di non essere un film miyazakiano, né collocare i due cinema lungo una scala di maggiore o minore profondità ecologica. Si tratta piuttosto di riconoscere che immagini visivamente simili possono presupporre idee molto diverse del vivente. Non basta rappresentare foreste pittoriche e paesaggi animati con cura per condividere una medesima idea della natura.

In molti film di Miyazaki, la natura non coincide soltanto con un paesaggio bello o con un ambiente da preservare. È attraversata da presenze, forze e intenzionalità che non diventano mai del tutto disponibili alla comprensione umana. Questo non rende automaticamente quella natura più “autentica”; indica però un diverso regime di rappresentazione dell’alteri-

tà.

Sul piano figurativo, semmai, alcuni paesaggi di *Il robot selvaggio* sembrano richiamare più da vicino una tradizione pittorica americana del sublime naturale, dalla Hudson River School all’immaginario della wilderness ottocentesca: cieli ampi, foreste luminose, natura grandiosa ma già composta dallo sguardo.

In *Il robot selvaggio*, la natura è meno opaca. È splendida, ma disponibile. È complessa, ma decodificabile. È selvatica, ma educabile. Gli elementi naturali restano spesso sfondo; i personaggi animali diventano invece progressivamente leggibili come una società umana in miniatura.

La sequenza dell’ondata di freddo chiarisce bene questo movimento. Il film la presenta come una minaccia eccezionale: gli animali in letargo rischiano di non sopravvivere, e Roz arriva persino troppo tardi per alcuni di loro, già morti per il freddo. Il film ammette così che, in quel mondo, senza un intervento esterno una parte del vivente si perde. Ma proprio questa ammissione rafforza il punto: l’aiuto tecnico non si limita a salvare; decide anche in quale forma la salvezza debba avvenire.

Roz sveglia gli animali e li conduce in una grande casa costruita da lei e da Beccolustro: uno spazio chiuso e coibentato, con un fuoco acceso al centro. Predatori e prede sospendono la predazione. Collaborano, parlano, scherzano, stabiliscono una tregua per il bene comune.

È una scena rivelatrice. La salvezza non arriva dal ristabilirsi di un equilibrio ecologico, ma dalla costruzione di un ambiente protetto: pareti che isolano dall’esterno, un fuoco controllato, uno spazio comune sottratto almeno temporaneamente alle condizioni dell’ambiente circostante. Il selvatico sopravvive attraverso una domesticazione provvisoria delle proprie condizioni di esistenza. Roz diventa una nuova Noè, ma la sua arca è una casa.

Si potrebbe leggere questa scena anche in altro modo: come invenzione politica di una comunità. Predatori e prede, davanti alla catastrofe, sospendono temporaneamente il conflitto e scoprono una forma eccezionale di solidarietà. Forse è il momento in cui il film arriva più vicino a immaginare una comunità non umana. Ma resta il fatto che questa comunità nasce all’interno di uno spazio prodotto dalla tecnica: il rifugio, il calore, la coibentazione, l’isolamento dall’ambiente, la media-

zione di Roz. Gli animali diventano comunità politica nel momento in cui entrano nella casa e accettano le condizioni del comfort.

Qui può essere utile Charles Stépanoff, che in *L'animal et la mort: chasses, modernité et crise du sauvage* riflette sulla caccia, sulla predazione e sulla difficoltà moderna di pensare il selvatico senza trasformarlo o in crudeltà da abolire o in natura innocente da proteggere. Una comunità ecologica non è una società pacificata di individui che scelgono di non nuocersi. È fatta anche di morte, nutrimento, paura, dipendenza, asimmetria.

Nel film, invece, la predazione tende a diventare un problema morale. Gli animali possono costituirsi pienamente come comunità proprio quando smettono di mangiarsi. Il selvatico viene così pacificato: non è più la trama materiale di dipendenze, cacce, fughe, resti, corpi divorati e corpi nutriti; diventa una società civile in miniatura.

Perché questa trasformazione possa apparire come un progresso morale, il problema materiale del nutrimento deve però restare fuori campo. Quando l'orso dichiara che non mangerà più gli altri animali, il film non deve mostrarne le conseguenze. La predazione scompare dalla comunità nello stesso momento in cui scompare dalla rappresentazione. Più che immaginare una diversa ecologia, il film immagina così una società animale pacificata, nella quale il rapporto tra mangiare ed essere mangiati non disturba più la reciprocità morale tra i personaggi.

Questa rimozione ha qualcosa di familiare. Anche le società umane contemporanee non hanno abolito la morte animale, ma l'hanno in larga parte allontanata dalle proprie mani e dai propri sensi, affidandola ad apparati produttivi che restituiscono resti puliti, tagliati, confezionati, quasi irriconoscibili. Non è necessario sovrapporre i due fenomeni per riconoscere una somiglianza nella forma della rimozione: una comunità può percepirsi come pacificata quando la materialità della violenza necessaria alla propria riproduzione viene spostata altrove.

Anche la vicenda di Beccolustro segue una logica riparativa. Il piccolo resta orfano perché Roz, involontariamente, uccide la sua famiglia. È un fatto tragico, ma il film lo presenta subito come incidente, non come colpa. La macchina non voleva fare male. E soprattutto, quel danno viene narrativamente redento:

proprio perché orfano, Beccolustro viene allevato da Roz; proprio perché allevato da Roz, riesce a trasformare una sua fragilità in forza; proprio grazie alla macchina, ciò che in natura l'avrebbe condannato diventa occasione di salvezza.

Il negativo, nel film, raramente resta negativo. L'incidente diventa vocazione. Il danno diventa legame. La malformazione diventa talento. La catastrofe diventa scenario di rinascita. È una struttura narrativa potente, ma anche ideologicamente significativa: il mondo è sempre riparabile, purché ci sia una tecnica sufficientemente empatica a riorganizzarlo.

Lo stesso principio agisce, in una forma diversa, sui robot antagonisti. Anche quando la tecnologia assume un volto apertamente violento, quella violenza viene mantenuta entro limiti narrativamente governabili. I robot fanno paura, sono minacciosi, sono apparentemente in grado di essere letali, ma vengono continuamente depotenziati. Sparano ripetutamente colpi distruttivi contro gli animali, eppure non ne colpiscono quasi mai uno. L'unica eccezione è Collolungo, l'oca decana, colpita in una scena costruita più attorno alla sua volontà di sacrificarsi che alla volontà del robot di uccidere. I robot antagonisti possono incendiare il bosco, catturare, inseguire, sorvegliare; ma la loro violenza resta quella di un climax per famiglie: produce suspense e pericolo, non trauma. Non diventano mai il volto insostenibile della tecnica.

La questione decisiva, allora, non è semplicemente che Roz aiuti gli animali. È che l'aiuto tecnico stabilisce anche la forma della salvezza. Il freddo diventa un problema da risolvere, la predazione un comportamento da sospendere, l'incomunicabilità una difficoltà da superare, la vulnerabilità una condizione correggibile. La tecnica non si limita a intervenire nel mondo naturale: contribuisce a definire che cosa, in quel mondo, appare come mancanza, errore o pericolo.

È qui che si compie il movimento più interessante del film. Roz diventa "selvaggia", almeno nel senso che devia dalla propria programmazione e stabilisce legami con un mondo non umano. Anche visivamente viene progressivamente naturalizzata: la sua corazza si copre di muschi, fiorellini, tracce vegetali, segni dell'ambiente. Il robot porta il selvatico sulla superficie del proprio corpo.

Il movimento contrario è meno vistoso, ma

altrettanto importante. Gli animali acquistano una lingua comune, una casa, forme di educazione e di trasmissione culturale, una comunità organizzata, una tregua politica. E, dopo aver sperimentato alcune di queste possibilità, sembrano riconoscerne i vantaggi. La domesticazione non viene dunque rappresentata principalmente come un'imposizione: sono gli animali stessi a riconoscere progressivamente i vantaggi di ciò che la tecnica rende possibile.

Non si tratta, naturalmente, di opporre a questo processo un'idea ingenua di natura pura, immobile o intatta. Ogni vivente modifica il proprio ambiente; molti animali costruiscono rifugi, cooperano, comunicano e trasformano i paesaggi che abitano. Il problema non è che la natura cambi, né che entri in relazione con la tecnica. La domanda è quale direzione assuma quella trasformazione e quale idea di benessere finisca per apparire naturale.

Perché ciò che gli animali imparano a desiderare non è genericamente "umano". Rimanda a un ideale sociale molto più determinato: famiglia, educazione, casa, sicurezza, cooperazione, comfort. Un immaginario domestico e borghese nel quale vivere meglio significa essere maggiormente protetti dall'ambiente, ridurre il conflitto, rendere più prevedibili le relazioni e vedere soddisfatti bisogni riconoscibili. La casa costruita da Roz ne aveva già fornito un'immagine particolarmente chiara: un interno caldo e protetto in cui il pericolo dell'esterno e la predazione possono essere temporaneamente sospesi.

È qui che Universal Dynamics acquista un significato ulteriore. La compagnia non produce soltanto robot e infrastrutture, ma anche immagini, pubblicità e prodotti culturali. Nell'ultima scena questo universo raggiunge gli animali stessi. Il selvatico, ormai reso leggibile e in parte compatibile con l'immaginario domestico, può diventare anche destinatario e consumatore di ciò che il sistema tecnico-produttivo gli offre.

È un passaggio importante proprio perché non c'è bisogno di coercizione. Il freddo, la paura, la vulnerabilità, il bisogno di protezione e di legame sono reali; casa, sicurezza e comfort rispondono davvero a quelle esperienze. Ma è proprio attraverso questa corrispondenza che un particolare ideale sociale può smettere di apparire come uno fra i molti possibili e presentarsi invece come risposta naturale a bisogni naturali.

La traiettoria, a questo punto, si ricompone. Roz aveva cominciato rendendo il selvatico leggibile: osservazione, dati, traduzione. Una volta leggibile il vivente, le sue vulnerabilità possono essere interpretate come bisogni, e a quei bisogni la tecnica può offrire soluzioni. Ma le soluzioni disponibili contribuiscono anche a dare una forma al desiderio. È qui che la logica della domesticazione incontra quella del consumo: il sistema non deve conquistare il selvatico contro la sua volontà, se può imparare a conoscerne i bisogni e produrre ciò che promette di soddisfarli.

Ed è qui che torna il problema delle favole da cui ero partito. Un film come *Il robot selvaggio* è seducente proprio perché sembra stare dalla parte della sensibilità ecologica di cui abbiamo bisogno: ci invita ad amare gli animali, celebra la cura e la cooperazione, immagina relazioni tra specie, mostra una macchina che impara a sottrarsi alla propria programmazione. È facile, alla fine della visione, avere la sensazione di avere incontrato un alleato.

Ma non basta che un'opera ci faccia sentire dalla parte giusta. Proprio l'appagamento estetico ed emotivo può disarmare lo sguardo critico. La domanda, allora, è quale mondo il film ci insegni a desiderare: quale idea di benessere, sicurezza, convivenza e progresso consegna, soprattutto quando parla a un pubblico giovane. Una società ecologica non potrà essere soltanto la nostra, resa più efficiente e capace di riparare meglio i propri danni. Dovrà forse imparare anche a tollerare una quota maggiore di opacità, limite, dipendenza e alterità; a riconoscere che non tutto ciò che vive deve essere tradotto nei nostri bisogni, reso confortevole o integrato nei nostri sistemi di produzione e consumo.

Da questo punto di vista, *Il robot selvaggio* compie un movimento profondamente asimmetrico. Roz devia dalla propria programmazione, impara la cura, si lascia trasformare dall'isola. Il mondo non umano, a sua volta, viene reso sempre più leggibile, pacificato, protetto e compatibile con un ideale domestico di vita buona. La macchina scopre il selvatico; il selvatico scopre i vantaggi della casa, del comfort, della sicurezza e infine di un universo di beni e rappresentazioni prodotti per soddisfarne i desideri.

Il robot diventa selvaggio. Il selvatico, attorno a lui, impara a desiderare il domestico.