



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Nessun corpo è perfetto*  
*Tensioni evolutive nel cinema di David Cronenberg*

*Relatore*  
Prof.ssa Rosamaria Salvatore

*Laureando*  
Antonio Lauriola  
n° matr. 1015901 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016



## Indice

Prefazione. Una dichiarazione d'intenti.....	5
Temi e forme del cinema di David Cronenberg.....	11
<i>Scienza e letteratura: un futuro da schizofrenico</i> .....	11
<i>Oltre il genere</i> .....	12
<i>All'origine del contagio</i> .....	16
<i>Il corpo è tutto. Il corpo è nulla</i> .....	21
<i>Sessualità blasfeme</i> .....	30
<i>Macchine (im)perfette</i> .....	33
<i>Spazi, iperspazi, non-spazi</i> .....	37
Shivers. Fame d'amore .....	43
Scanners. L'unione fa la forza .....	57
Dead Ringers. Inseparabili.....	67
<i>L'imbarazzante bellezza interiore</i> .....	72
<i>Il Doppio</i> .....	79
<i>I gemelli Mantle</i> .....	83
Crash. L'ultimo scontro .....	93
eXistenZ. Siamo ancora giocando? .....	105
Cosmopolis. Uno spettro si aggira per il mondo.....	117
<i>Due Cosmopolis a confronto</i> .....	118
<i>Eric Packer: il corpo (asimmetrico) dello spettro</i> .....	125
<i>Le guardie del corpo</i> .....	138
<i>Un utero d'acciaio</i> .....	142
<i>Fuori dalla Limousine</i> .....	144
<i>Benno Levin</i> .....	147
Filmografia.....	153
Bibliografia .....	161



MONDO – Chi sei tu?  
 GALANTUOMO – Sono un povero disgraziato.  
 MONDO – Incominciamo male.  
 I disgraziati io non li posso vedere.

GIAOCOMO LEOPARDI, *Operette morali*

## **Prefazione. Una dichiarazione d'intenti**

Vogliamo, col percorso di cui questi scritti sono le direttrici e con lo stile preordinato dal suo indirizzo, condurre il lettore ad una conseguenza ove egli debba mettere del suo.<sup>1</sup>

Con queste parole, Jacques Lacan chiude l'*Ouverture* dei suoi *Écrits* nell'ottobre del 1966 e consegna al lettore quel *Seminario su La lettera rubata*<sup>2</sup> che, di quella raccolta, rappresenta in un certo senso il manifesto.

Sono passati molti anni da quando me ne occupai, numerose letture sono state affrontate e ho attraversato una lunga distanza dagli Studi. L'auspicio che introduce le prossime pagine è che il tempo abbia portato – con la disillusione che è propria dei grandi numeri – al superamento dell'ingenuità di quell'esperienza che era limitata dai suoi scopi e dalla fascinazione per lo psicanalista francese, il cui insegnamento resta tra gli strumenti primitivi del mio tentativo critico.

In poco più di un secolo, il rapporto che si è generato tra cinema e psicoanalisi ha vissuto momenti di straordinaria passione, ha subito oscillazioni e assestamenti, rotture e ripensamenti e non c'è critico che non vi abbia fatto i conti. Sebbene il discorso sia applicabile a ogni campo delle arti, alla loro relazione onirica, sinestetica, immaginifica con la realtà, è innegabile il suo apporto spesso fondamentale per la migliore comprensione del testo filmico.

---

<sup>1</sup> LACAN J., *Scritti. Volume I*, Einaudi, Torino 1974, p. 6.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 7 – 38.

Più che l'applicazione di una teoria, però, nel saggio rappresentato da questa tesi intendo commettere l'imprudenza di *metterci del mio* ricorrendo di tanto in tanto, talvolta in modo esplicito, più spesso inconsapevolmente, agli strumenti della teoria. *Delle teorie*, anzi. Perché «nelle scienze, la 'teoria' ha un significato preciso e dei criteri d'invalidazione. Questo non è vero nelle materie umanistiche, dove ciò che viene battezzato 'teorico', come abbiamo imparato recentemente a nostre spese, produce un gergo arrogante. Nel campo dell'esperienza e del giudizio estetici e letterari, la 'teoria' è soltanto un'intuizione soggettiva o una narrazione descrittiva diventata impaziente»<sup>3</sup>.

Il problema della definizione del campo di interesse della pratica scientifica, discutibile relativamente ai propri confini e alla propria realizzazione, è sempre oggetto di rivalutazioni e riflessioni. In un'opera ancora interessante, esprimendo alcune considerazioni sulla mitologia e sul lavoro dello studioso di tale disciplina (ma la perplessità può essere estesa a ogni ambito cosiddetto umanistico), Furio Jesi osserva:

Una disciplina può trovarsi più volte, nel corso della sua storia, in condizioni tali da dover giustificare o dimostrare la propria legittimità scientifica. Sia il concetto di scienza, sia gli oggetti e le forme delle scienze, sono suscettibili di metamorfosi tali da porre ripetutamente in forse l'adeguatezza di ciò che si ritiene una disciplina scientifica al modello mutevole di ciò che di volta in volta si ritiene una scienza.<sup>4</sup>

Non a caso il testo dello studioso torinese ha come oggetto uno dei più grandi poeti di inizio Novecento, Rainer Maria Rilke, e si propone come interprete scientifico della sua opera. Ma non manca di osservare, poco più avanti:

Qualsiasi concezione al coraggio dell'è *così* mi sembra una concessione ai meccanismi di alienazione, di oppressione, di potere insomma, che hanno protetto

---

<sup>3</sup> STEINER G., *Che cos'è la letteratura comparata?*, in ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano 1997, pp. 86-103.

<sup>4</sup> JESI F., *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, D'Anna, Firenze 1976, p.17.

e proteggono la maturazione e l'esplicazione della nostra interiorità e della nostra cultura.<sup>5</sup>

La questione diventa ancora più pressante quando l'oggetto della critica è il testo filmico – popolare, pubblico, di massa per elezione. Se, poi, a essere posta sotto osservazione è l'opera di un cineasta come David Cronenberg, artista della postmodernità, dell'horror, del grottesco, della sessualità e delle più violente pulsioni, il rischio della banalizzazione – o, al contrario, dell'eccessiva astrazione – assume i toni del *monstrum horrendum*.

Con quali lenti è più opportuno guardare i film dell'autore canadese? Quale disciplina descrive meglio la sua opera? Chi, Freud o Marx, veste meglio il *corpo* di un regista che, in quasi cinquant'anni ha realizzato film che – da *Rabid – Sete di Sangue* (*Rabid*, 1977) a *Scanners* (1981), da *La zona morta* (*The Dead Zone*, 1983) a *Il pasto nudo* (*Naked Lunch*, 1991), da *La mosca* (*The Fly*, 1986) a *Crash* (1996) – hanno portato in scena le più inquietanti distopie dell'individuo e della società contemporanea?

«Quello che mi serve per capire il film è guardarlo con il pubblico»<sup>6</sup>, dichiara lo stesso Cronenberg in un'intervista per «Cahiers du Cinéma» nel 2012. Allo stesso modo, quello che è servito a me per capire David Cronenberg (per inscatolarlo in una forma!) è stato guardarlo con le mie competenze – di lettore, di spettatore, di studente, di critico, ... – attraverso un'operazione solo superficialmente epistemologica quanto più sinceramente interpretativa.

Come è ovvio, tuttavia, le motivazioni di questo studio e i miei riferimenti più *incoscienti* impongono una scelta. Con i capitoli che seguono intendo proporre una lettura del cinema di David Cronenberg che metta in luce un elemento poco rilevato nella pur vasta bibliografia dedicata all'autore: la tensione dell'individuo (ma non sarebbe sbagliato dire del mondo) verso un'identità evoluta, verso quella *Cosa* (*das Ding*), quel *Reale* che si sottrae al

---

<sup>5</sup> JESI F., *Esoterismo [...]*, cit., p. 53.

<sup>6</sup> DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect. Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 678, maggio 2012, pp. 16 -22.

linguaggio ma che non può che scaturire da esso. In altri termini, «i suoi film hanno sempre un nucleo tematico immutabile: la ribellione del corpo e l'inconscia ridefinizione di sé»<sup>7</sup>.

David Cronenberg non è un regista citazionista del cinema altrui, né in un suo film si fanno riferimenti a quelli che l'hanno preceduto. Senza voler scomodare la *politique des auteurs*, tuttavia, la somma dei suoi lavori è più significativa di ciascun film preso singolarmente. Una constatazione, questa, confermata dallo stesso autore quando, intervistato, rifletteva sul proprio passato artistico:

A un certo punto, mi sono reso conto che ciò che mi piaceva dei registi classici degli anni Sessanta o Settanta, come Bergman o Fellini, era il fatto che, quando andavi a vedere i loro film, entravi in un mondo creato da loro. Quel mondo rimaneva coerente di film in film. C'erano toni, sensazioni e dinamiche costantemente al lavoro. [...] cominciavo a notare che quello che stavo facendo era anche la creazione di un mondo con una sua dinamica molto specifica.<sup>8</sup>

Superando i facili – incompleti ma non per questo errati – appellativi che accompagnano il suo nome, “re dell’horror venereo” fra tutti, la visione dei film di Cronenberg mostra la ricorrenza di elementi che contribuiscono a creare quel mondo di cui l’autore è demiurgo.

Nei capitoli che seguono, una panoramica sulle ossessioni e le zone più abitate del macrocosmo cronenbergiano introduce l’analisi di casi esemplari: mostrerò come gli elementi *interni* (il costante scambio mente-corpo / spirito-mondo, le metamorfosi e le mutazioni, la tecnologia, per anticipare qualche esempio; ma anche i lunghi dialoghi e le *pose*) e gli elementi *esterni* dei film (inquadrature, montaggio, effetti sonori, ecc.) pongano lo spettatore di fronte a un cinema *di formazione*, a una vera e propria *evoluzione* da una condizione primitiva – *primaria* – al raggiungimento di un’identità, spesso distruttrice.

È bene precisare che il regista canadese ha realizzato in carriera numerosi cortometraggi e produzioni per la TV che in questa sede non saranno trattati: lo studio si limita all’opera

---

<sup>7</sup> KERMODE M., *David Cronenberg*, in «Sight & Sound», 1 : 11, marzo 1992, p. 11.

<sup>8</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 50.



realizzata per il grande schermo. Dopo il primo capitolo, lo studio di *Shivers – Il demone sotto la pelle* (*The Parasite Murders*, 1975) e *Scanners* (1981) introduce l'analisi approfondita di *Inseparabili* (*Dead Ringers*, 1988) nel quale la ricerca di Cronenberg raggiunge un'intensità fino ad allora inedita nello sviluppo delle ossessioni – sessualità, manie di sdoppiamento, mutazioni corporali, tecnologie al servizio dell'evoluzione, ... – fino all'apoteosi del contagio, centrale sin dalle origini, di una malattia che ormai non ha più confini.

Dal film successivo, *Il pasto nudo*, Cronenberg passa a uno stadio nuovo della propria maturazione artistica e realizza «un film eccezionale, basato più sulle possibilità illimitate dello sguardo che sulla messa in scena di incubi, ossessioni e malattie psicofisiche» in cui «il vero soggetto [...] è lo sguardo e gli spostamenti che esso sopporta da un luogo all'altro dell'immagine»<sup>9</sup>. L'analisi di *Crash* (1996) e di *eXistenZ* (1999) anticipa la visione di *Cosmopolis* (2012), il film che rappresenta il punto di arrivo nella cinematografia cronenberghiana.

La visione e l'analisi del testo filmico, oggetto imprescindibile di questa ricerca, sono sostenute dalla lettura di studi monografici sull'opera di David Cronenberg. Accanto a questi, sono consultati articoli e interviste pubblicati su riviste di settore o tra le pagine di periodici nel corso degli anni e in occasione dell'uscita dei film. I riferimenti, indicati via via durante la trattazione, sono raccolti nella bibliografia di riferimento.

---

<sup>9</sup> VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. 116.



Ecco perché scrivo, perché la vita non funziona se non con il senno di poi. E scrivere ti permette di riguardare al passato. Perché se non riesci a dominare la tua vita, almeno puoi dominare la tua versione.

CHUCK PALAHNIUK,  
*La scimmia pensa, la scimmia fa*

## **Temi e forme del cinema di David Cronenberg**

### ***Scienza e letteratura: un futuro da schizofrenico***

Nel 1966, il ventitreenne canadese David Cronenberg registrò un cortometraggio, sette minuti in 16 millimetri, spese circa trecento dollari canadesi per realizzarlo, due suoi amici interpretarono i personaggi, lui personalmente ne fu sceneggiatore, regista, operatore e montatore. Lo intitolò *Transfer*: la storia di uno psichiatra perseguitato da un paziente che convinto che quel rapporto sia l'unica cosa importante. È tutto girato in un campo di neve con risultati surrealisti.

Un anno dopo, con duecento dollari in più, *Dal tubo di scarico* (*From the Drain*, 1967) è il secondo cortometraggio: 14 minuti durante i quali due uomini, completamente vestiti, sono seduti in una vasca da bagno vuota e sono i protagonisti di un dialogo beckettiano che viene introdotto dalla battuta di uno dei due «Vieni spesso qui?»; si scopre che i due sono veterani di un'imprecisata guerra durante la quale armi chimiche e batteriologiche sono state utilizzate. Alla fine del film, una pianta rampicante strangola uno dei due uscendo dal buco dello scarico, l'altro gli toglie le scarpe e le ripone in un armadio dove altre sono stipate.

A quel tempo, nessuno avrebbe scommesso un soldo sul giovane ebreo figlio di un giornalista bibliofilo e di una pianista<sup>10</sup> che, dopo aver abbandonato la facoltà di scienze era

---

<sup>10</sup> A proposito delle sue origini, Cronenberg dice: «Ci sono molte parole che si potrebbero usare per descrivere i miei genitori, ma non ne esiste una che mi soddisfi! [...] persone normali della media borghesia. [...] a College Street ci vivevano turchi, molti italiani, alcuni ebrei e anche irlandesi cattolici. Un bel miscuglio. Io sempre mi stupivo, quando entravo nelle altre case, che non ci fossero né libri né

passato allo studio della letteratura inglese alla *University of Toronto* prima di fondare, sul modello del cinema *underground* newyorkese, la Toronto Film Co-op con alcuni soci<sup>11</sup>. Il sistema di Hollywood era troppo distante dalle ambizioni e dalla sua sensibilità, erano gli anni Sessanta e Cronenberg stava già esprimendo quei tratti che lo avrebbero caratterizzato negli anni a venire:

Ero affascinato dalla ricerca del funzionamento delle cose e dal modo in cui ogni scoperta viene codificata e organizzata. Ho interpretato questo interesse come un segnale del mio desiderio di diventare scienziato. Alla fine della scuola superiore, avevo davanti a me un futuro schizofrenico: scienza e letteratura.<sup>12</sup>

*Transfer* e *From the Drain* sono il tentativo di Cronenberg di misurarsi in un campo dell'arte a lui ancora poco noto. Ma già si riconoscono, in queste prime prove, alcuni temi principali – l'indagine sulla mente umana, la società, i corpi, le mutazioni – della produzione successiva che lo porterà a superare i confini del cinema *basso*, di *serie B*, di *genere*, *horror* o comunque lo si voglia chiamare, per affermarsi *Autore*.

### ***Oltre il genere***

Sin dalle origini, oltre a dirigere, Cronenberg scrive i propri film e li realizza restando fuori dallo *star system* statunitense pur avendo raggiunto le produzioni dei grandi *Studios*. Nella lunga intervista curata da Chris Rodley, *Cronenberg on Cronenberg* (trad. it. *Il cinema secondo Cronenberg*) del 1992, il regista canadese dichiara: «[...] quando scrivevo per un

---

musica! Non capivo perché. [...] Credo di aver avuto una predisposizione a essere leggermente “diverso” nella società», RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., pp. 30 – 31.

<sup>11</sup> Tra gli altri, Ivan Reitman che diventerà il produttore dei suoi primi lungometraggi (*Shivers. Il demone sotto la pelle* e *Rabid. Sete di sangue*) prima di trasferirsi a Hollywood dove continuerà a produrre e dirigerà alcuni film di successo tra cui *Ghostbusters* (1984), *I gemelli* (1988).

<sup>12</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 34.

film ero completamente liberato. Non avevo influenze di nessun tipo. Non lo dico in modo arrogante ma in un modo per me molto concreto. Non sentivo la mano di qualcuno sulla mia spalla, come quella di Hitchcock sulla spalla di De Palma. Non c'era un regista che mi somigliasse abbastanza da impedirmi di esprimermi senza condizionamenti. [...] Non sono particolarmente insicuro o paranoico, ma ho sempre pensato che ci fossero più probabilità che finissi in prigione per la mia arte che non per il mio essere ebreo»<sup>13</sup>.

È forse in questa condizione di consapevole indipendenza che le radicali scelte di Cronenberg trovano terreno fertile per incubare, sviluppare e diffondere le proprie ossessioni attraverso soluzioni tematiche e stilistiche che non hanno precedenti e che, anche nei film più commerciali, non si modellano sulle reazioni degli spettatori ma, conservando l'ingenuità e l'arroganza dell'autore indipendente, costruiscono un cinema concentrato su se stesso. Basta confrontare le sue interviste – prima fra tutte quella imponente di Rodley, citata sopra – con la celebre intervista di François Truffaut ad Alfred Hitchcock<sup>14</sup>: se, per il regista londinese, è ricorrente l'interesse per l'effetto suscitato dal proprio lavoro sul pubblico anzi, a più riprese, emerge un'attenzione che precede la realizzazione stessa del film<sup>15</sup>, Cronenberg, invece, parla dei rapporti con la troupe, della scelta degli attori ma anche dei produttori e di tutto lo staff tecnico, delle difficoltà incontrate e dei motivi – sempre personali – che lo hanno portato a realizzare un film.

---

<sup>13</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., pp. 55 – 57.

<sup>14</sup> TRUFFAUT F., *Il cinema secondo Hitchcock. Il più divertente libro di cinema che sia mai stato scritto*, Il saggiatore, Milano 2002.

<sup>15</sup> A proposito di *Psyco* (1960), ad esempio, Alfred Hitchcock dichiara: «La mia più grande soddisfazione è che il film ha avuto un effetto sul pubblico, ed era la cosa alla quale tenevo di più. [...] del soggetto mi importa poco, dei personaggi anche; quello che mi importa è che il montaggio dei pezzi del film, la fotografia, la colonna sonora e tutto ciò che è puramente tecnico possano far urlare il pubblico. Credo sia una grande soddisfazione per noi utilizzare l'arte cinematografica per creare una emozione di massa.», *Ivi*, p. 233.

Presento al pubblico delle immagini e delle situazioni che devono essere mostrate, non c'è altro modo di farlo. Non lo faccio con l'intenzione di shockare. Non ho realizzato un solo film che non mi abbia sorpreso in termini di reazione del pubblico; le persone si sono commosse, sono state shockate o toccate da cose che io pensavo non le avrebbero mosse di un millimetro. Per me è davvero solo una questione di immagini concettuali. Non è solo: «Facciamo vedere sullo schermo qualcuno che squarta un maiale e avremo una buona reazione». L'avresti. E allora?<sup>16</sup>

Malgrado questo apparente disinteresse, ogni tentativo di analisi del suo cinema non può evitare di fare i conti con quel genere che proprio sugli effetti sul pubblico misura la propria riuscita, l'*horror*. Questa categoria sta particolarmente stretta al regista<sup>17</sup> e, fortunatamente, a tutti i critici che si sono occupati dei suoi film ma vale la pena qualche riferimento a quegli elementi che accomunano l'autore a registi come George Andrew Romero, Brian De Palma e John Carpenter. Nel saggio *Carpenter, Romero, Cronenberg. Discorso sulla cosa*<sup>18</sup>, Lorenzo Esposito affronta il «campo di sperimentazione privilegiato» offerto dal cinema horror analizzando forme e sguardi che i cineasti hanno prodotto in mezzo secolo.

L'informe è l'orrore attraverso cui si costituisce il modo in cui l'horror diviene testo. [...] La paura è il non-detto, l'horror il tentativo di una sua normativizzazione. L'una è lo sguardo, l'altro il testo. La paura è il fuoricampo, l'horror è il campo intollerabile allo sguardo. [...] La paura attiene alla domanda, l'horror alla possibile risposta.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 74.

<sup>17</sup> «I miei film sono *sui generis*. Sarebbe bello se potessero formare una loro specie o sottospecie. È la necessità di vendere i film che produce questo tipo di divisioni in categorie. E, naturalmente, c'è sempre un impulso critico a etichettare e classificare. La gente sembra pensare che sia necessario ordinare in categorie prima di poter capire. I miei film esistono davvero in modo proprio, [...]. Io penso al cinema horror come a un'arte, come a un cinema capace di metterti di fronte ai conflitti», *Ivi*, p. 94

<sup>18</sup> ESPOSITO L., *Carpenter, Romero, Cronenberg. Discorso sulla cosa*, Editori Riuniti, Roma 2004.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 18 – 19.

Se il cinema di Carpenter offre uno sguardo *di* genere e *sul* genere, quello di Romero è *politico*, generatore di domande essenzialmente etiche, nota Esposito. I film di Carpenter mostrano la visione come prima istanza dell'horror, il suo cinema rivendica la centralità di uno sguardo che mette in discussione l'esperienza stessa del guardare. Si pensi, ad esempio, ad *Halloween – La notte delle streghe* (*Halloween*, 1978) il cui prologo è un lungo piano sequenza in soggettiva che lo spettatore riconosce presto nello sguardo dell'assassino mentre un braccio si insinua nell'inquadratura e la mano raccoglie il coltello in un cassetto. Senza soluzione di continuità, la mdp conduce lo spettatore nella stanza in cui avverrà il delitto ma il campo visivo viene limitato da una maschera, sottraendo gli elementi *gore* dallo sguardo. L'*identificazione* dello spettatore è bruscamente interrotta, subito dopo, con il primo stacco del montaggio, quando un uomo interviene a togliere la maschera e rivela la figura di un bambino, ancora con il pugnale in mano. La mdp si allontana in dolly rimarcando la repentina presa di distanza dello sguardo-spettatore. Qui «ciò che viene messo in gioco è un'originale teoria o poetica della visibilità, in cui il meccanismo film-spettatore-cinema diviene pura etica dello sguardo»<sup>20</sup>. Il cinema di Romero, invece, produce un'etica proprio nell'esibizione quasi profetica – metaforica, allegorica – della realtà contemporanea attraverso un'immagine horror in cui il *gore* è spesso esangue, profondamente malato. L'immaginario plasmato da Romero in *La notte dei morti viventi* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Zombi* (*Dawn of Dead*, 1978), *Il giorno degli zombi* (*Day of the Dead*, 1985) è la trasposizione di una guerra permanente i cui eserciti avanzano lentamente, silenziosi, agonizzanti, ridotti alla condizione di corpi senza mente, spinti da pulsioni primarie, animalesche. In Romero, l'umanità abbandona anche le sacche di resistenza non contagiate per le quali la cieca brama di cibo è sostituita dall'egoistico desiderio di salvezza.

Partendo dalle stesse premesse dell'*exploitation*, del *B-movie* e di una ricerca visiva sulla mutazione del corpo e sulle sue conseguenze, David Cronenberg sin dalle origini costruisce un universo che, come in Carpenter, è segnato da uno sguardo schizoide e ambiguo, folle e

---

<sup>20</sup> ESPOSITO L., *Carpenter, Romero, Cronenberg [...]*, cit., p. 31.

lucido al tempo stesso e, come Romero, mette in scena gli effetti del contagio sul soggetto e sulla comunità. Per il regista canadese, però, l'oscillazione tra l'interno e l'esterno (del corpo, della società, del cinema stesso) diventa motivo ricorrente della propria indagine che lo porta a superare i limiti del genere pur conservandone i tratti.

### *All'origine del contagio*

Cronenberg rifiuta i modelli cinematografici che lo precedono e si allontana da quelli – come i casi citati sopra ad esempio – che esordiscono o si affermano nei suoi stessi anni e mette in scena un mondo in cui emerge il rapporto che abbiamo con le parti più profonde e rimosse del nostro essere, le perversioni sessuali e le pulsioni più basse, un mondo nel quale si verificano esperienze come la telepatia, la precognizione e la telecinesi.

L'uomo cronenbergiano è continuamente esposto a pericoli di contaminazioni, mutazioni genetiche, psicologiche, somatiche, biopsicologiche e deve affrontare il pericoloso universo dei media e di quella “noosfera” che ci circonda come una seconda pelle.<sup>21</sup>

Coniugando passione scientifica, amore per la letteratura e una morbosa curiosità sul funzionamento delle cose, Cronenberg filma le sue ossessioni vestendo di volta in volta gli abiti di uno scienziato<sup>22</sup> alle prese con un esperimento. In ciascuno dei suoi film, la mdp è la lente con cui registra l'evolversi di un contagio o i sintomi di una malattia. Rinunciando a elementi paranormali e mistici tipici di alcune correnti dell'horror, sin dai lungometraggi e

---

<sup>21</sup> PECCHIOLI M., *Effetto Cronenberg. Metacritica per un cinema delle mutazioni*, Pendragon, Bologna 1994, p. 9.

<sup>22</sup> «Mi sono sempre identificato molto nei medici e negli scienziati. Spesso sento che sono la mia maschera nei film che faccio. [...] Ognuno di noi è uno scienziato pazzo e la vita è il nostro laboratorio. Siamo tutti intenti a sperimentare per trovare un modo di vivere, di risolvere i problemi, di proteggerci dalla follia e dal caos. Quindi, per me, i personaggi dei miei film rappresentano le persone in generale, coloro che in qualche modo devono capire cosa stanno facendo, quale sia il loro valore, il loro rapporto con la società, come usare sia la loro energia creativa, sia quella distruttiva», in RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 36.



mediometraggi d'esordio, è scientifico l'elemento scatenante le vicende, ed è sempre la figura di uno scienziato a creare il virus. *Stereo* (1969) e *Crimini dal Futuro* (*Crimes of the Future*, 1970) sono due finti documentari, il primo in bianco e nero, il secondo a colori, che Cronenberg decide di girare in 35 mm rifiutando il 16 mm più in voga tra i registi *underground*. In entrambi i casi, il regista rinuncia ai dialoghi e opta per la *voce off*.

In *Stereo*, spesso, la mdp riproduce il punto di vista di telecamere di sorveglianza disposte nelle sale dei laboratori in cui si svolgono le azioni mentre la voce fuori campo del Dr. Stringfellow racconta le ragioni teoriche e le prassi di quanto sta accadendo, ricorrendo a un linguaggio pseudoscientifico con formule come «cibernetiche umane sociali», «altitudine psichica dell'oggetto telepatico», «intrusione schizofrenica». La figura dello scienziato è qui rappresentata come quella di un cerimoniere, di un sacerdote di qualche rito misterico di cui i pazienti sono gli adepti.

Un personaggio analogo è quello del dottor Tripod di *Crimes of the Future*: anche qui è la voce fuori campo dello scienziato a raccontare – questa volta in prima persona, in una sorta di diario – le peripezie intraprese nella ricerca del proprio maestro, Antoine Rouge che, attraverso un cosmetico, ha diffuso una malattia che ha sterminato tutte le donne in età post puberale.

Lucido ma non appassionato, profetico ma non enfatico, il commento off denuncia l'atteggiamento serio e ironico al contempo di Cronenberg nei confronti della vicenda. I medici vestiti di una tonaca monacale – leitmotiv del successivo «immaginario» del regista – con atteggiamento ascetico compiono esperimenti sui corpi [...].<sup>23</sup>

La ritualità dello scienziato si ritrova nelle scene iniziali di *Shivers – Il demone sotto la pelle* (*The Parasite Murders*, 1975), quando il dottor Hobbes sacrifica la propria cavia ponendola teatralmente sul un tavolo-altare. Passando per il dottor Keloid di *Rabid – Sete di sangue* (*Rabid*, 1976), il Dr. Hal Raglan di *Brood – La covata malefica* (*The Brood*, 1979),

---

<sup>23</sup> VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, cit., p. 30.

il dottor Ruth di *Scanners* (1981), Cronenberg affida a medici e scienziati la sorte dei personaggi che abitano i suoi mondi. Personaggi dediti alla scienza e che per questa sono disposti a dare la vita una volta scoperte le conseguenze nefaste delle proprie azioni: ciascuno di essi perisce proprio a causa del tentativo di cambiare l'uomo, poco importa se a muovere le sue azioni siano stati intenti costruttivi e di miglioramento della specie umana.

La degenerazione dello scienziato raggiunge il suo apice con *La mosca* (*The Fly*, 1986)<sup>24</sup> che rappresenta un successo di critica e di pubblico anche per i canoni hollywoodiani e gli è valso un Oscar per il miglior trucco. È la messa in scena della storia di un ricercatore che si isola dalla comunità scientifica per sperimentare il teletrasporto di uomini e cose: Seth Brundle (Jeff Goldblum) è un *mad doctor* che prova su se stesso gli effetti della mutazione e quando, con la massima fiducia nelle proprie conoscenze, decide di usare in prima persona le *telepod*, le capsule per il teletrasporto, un insetto entra nella macchina e mescola il proprio

---

<sup>24</sup> Il dottor Seth Brundle, in un viaggio in auto con la giornalista Veronica Quife, dichiara di odiare i vicoli. Conosciuta nel corso di un congresso scientifico, la giornalista è invitata nei laboratori dello scienziato per conoscere in anteprima l'esperimento al quale questi sta lavorando. Si tratta del teletrasporto. Brundle mostra l'efficacia delle sue ricerche attraverso la smaterializzazione e il trasporto delle calze di nylon di Veronica pregandola di non divulgare la notizia e invitandola ad assistere alle fasi successive della sperimentazione che coinvolgerà cose animate, vive. Dopo una serie di esperimenti falliti, Seth Brundle riesce a teletrasportare tra le due capsule un babbuino ma l'idillio e l'euforia tra lui e Veronica sono interrotti dall'intervento dell'ex amante di lei nonché direttore del giornale per il quale scrive. Ingelosito e arrabbiato, lo scienziato si abbandona all'alcool e decide di provare su se stesso la macchina ma, nel momento dell'ingresso nella prima capsula, non si accorge dell'intrusione di una mosca. Quando Veronica Quife ritorna, Brundle è calmo, le racconta l'accaduto e i due hanno un rapporto sessuale. Ma, da quel momento, il comportamento dello scienziato è strano e le sue qualità fisiche si potenziano in maniera innaturale. Anche il carattere, prima mite e meditabondo dell'uomo si altera rendendolo irricognoscibile, impulsivo, costantemente eccitato e quasi violento. La donna, nel frattempo, ha fatto analizzare alcuni strani peli spessi e neri cresciuti sulla schiena dello scienziato scoprendo che si tratta di peli non umani. Brundle comincia a osservare sempre più mutazioni che stanno cambiando il suo corpo. Il computer gli rivela la verità: il suo DNA si è mescolato a quello di una mosca. Da quel momento, lo scienziato, comincia a documentare il processo di trasformazione che lo porterà a trasformarsi in un insetto. Veronica Quife scopre di essere incinta mentre la metamorfosi dell'uomo avanza inesorabile. Quando scopre che la donna vuole abortire, ormai diventato un mostro, *Brundlefly*, la rapisce dalla clinica nella quale era ricoverata. Il suo ex amante raggiunge il laboratorio per liberarla e, alla fine di uno scontro tra i tre, Brundle, mostruoso e irricognoscibile, si fa uccidere dalla donna.

genoma con quello dell'uomo. Il risultato è un *mostro*, un uomo-mosca in continua mutazione: un percorso evolutivo al contrario che conduce lo scienziato, ancora una volta, alla morte.

Se, nelle pellicole precedenti, il parassita contaminava i corpi dei pazienti prima di diffondersi, qui scienziato e cavia sono la stessa cosa. Come si vedrà più avanti, «l'opera di Cronenberg manifesta il suo ruolo *perturbante* proprio nel fatto che l'Altro contro cui il protagonista deve combattere (già all'inizio, o a poco a poco che la storia procede) è in realtà *Se stesso*, e il campo di battaglia diventa *il proprio corpo*»<sup>25</sup>.

David Cronenberg, scienziato-regista, diventa lo strumento che origina la diffusione del contagio. Non è un caso che in *The Fly* è lui stesso a interpretare il ginecologo che assiste la compagna di Seth Brundle, Veronica Quife interpretata da Geena Davis, quando partorisce il feto nato dal rapporto con il mutante.

La figura del ginecologo diventa quella del protagonista, unico e doppio, della prova che consacra il regista canadese a maestro del cinema non solo *di genere*, *Dead Ringers*, distribuito in Italia con il titolo di *Inseparabili* nel 1988<sup>26</sup>.

I gemelli interpretati da Jeremy Irons sono medici esperti in ginecologia e le loro caratteristiche principali sono l'amoralità e lo sguardo freddo del chirurgo. Prima ancora che i titoli di testa introducano il film, Cronenberg riprende due bambini, i piccoli gemelli Beverly ed Elliot Mantle, che propongono a una bimba un'esperienza sessuale in una vasca da bagno: i due mostrano un precoce interesse sessuale e lo fanno con il distacco tipico del chirurgo per il quale il corpo è oggetto di studio più che di desiderio.

Per loro è possibile esercitare [una curiosità di ordine meccanico] indifferentemente su una bambola di plastica, su un cadavere e su una donna

---

<sup>25</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso del dr. David e di Mr. Cronenberg. Saggio sul Doppio nel Cinema*, Edizioni Bietti, Milano 2010, p.100.

<sup>26</sup> Cfr. *Infra*, pp. 67 e segg.

viva... In questa ossessione troviamo ciò che starebbe alla fonte del cinema di Cronenberg: una illimitata curiosità per i misteri dell'organismo.<sup>27</sup>

In *Dead Ringers*, l'esperimento assume i toni del rito sacro e la scienza quelli di una fede. Un prodromo di questa deriva è un'ulteriore esempio di scienziato vittima delle proprie ricerche è rappresentato da Brian O'Blivion che, in *Videodrome* (1983), è la mente che ha progettato il segnale che si propaga attraverso la visione dello schermo televisivo e produce lo sviluppo di un organo (un tumore) nel cervello dello spettatore<sup>28</sup>. Lo scienziato sarà la prima vittima del suo stesso strumento mentre sua figlia, Bianca, è la fondatrice di una Missione Catodica (*Catholic Church*) che aspetta l'avvento di una *Nuova Carne*, di un corpo elettronico che si transustanzia.

La scienza dei media è ancora protagonista, sedici anni dopo, in *eXistenZ* (1999)<sup>29</sup>: al centro del film una *console* per videogiocare che si collega direttamente al sistema nervoso dei giocatori e ha le forme e la consistenza di un organo. Allegra Geller, la *game designer* che ha realizzato il gioco, favorisce la diffusione di una realtà virtuale che, come un virus, produce mutazioni nella visione del mondo di chi ne è infetto. E non solo, perché, proprio a causa delle modalità di connessione al gioco, chi si innesta il *pod* può trasmettere nuovi virus a nuovi giocatori: proprio come le siringhe con l'eroina, i personaggi *si fanno di gioco*.

Riassumendo, gli intrecci delle storie di Cronenberg sono prodotte da *registi interni* al film, uomini rigorosi, scienziati che osservano gli effetti dei propri tentativi di sovvertire le leggi di natura ma le loro azioni sono sempre dettate dal desiderio di migliorare la specie umana.

---

<sup>27</sup> GRÜNBERG S., *Inseparabili. Ovvero la prova della solitudine*, in CANOSA M. (a cura di), *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, Le Mani Microart's edizioni, Genova 1995, p. 83.

<sup>28</sup> Il film è intriso della filosofia del complotto di William S. Burroughs ("*Language is a virus*") e delle teorie di Marshall McLuhan (v. MCLUHAN M., FIORE Q., *Il medium è il massaggio*, Corraini, Mantova 2011).

<sup>29</sup> Cfr. *Infra*, pp. 105 e segg.

I film di Cronenberg si basano sulla nozione secondo cui, se Darwin ha ragione, non c'è motivo di credere che l'uomo sia la fine del percorso evolutivo. Come in *2001 – Odissea nello Spazio* di Kubrick, questi film si occupano di ciò che potrebbe nascondersi oltre l' homo sapiens. In essi, un personaggio dopo l'altro nasce con poteri speciali, tenta di acquisirli oppure subisce le mutazioni della malattia o dell'ingegneria genetica.<sup>30</sup>

Ricorrendo a virus, parassiti e malattie (*Rabid*, *Shivers*, *La mosca*) oppure a droghe, reali – come nel caso di *Dead Ringers* e *Naked Lunch* – e virtuali o elettroniche, come in *Videodrome*, essi danno il via oppure favoriscono il contagio che, di volta in volta, si diffonde su scala più ampia: dal laboratorio di *Transfer* alla città intera in *Rabid* passando per le palazzine di *Shivers*, dalla noosfera di *Videodrome* all'iper-mondo virtuale di *eXistenZ* fino all'universo esploso da una *Limousine* di *Cosmopolis* (2012).

### ***Il corpo è tutto. Il corpo è nulla***

Si è visto come l'elemento scatenante l'azione nei film di Cronenberg sia sempre la volontà di uno scienziato, di ambito medico – soprattutto nei primi film – o proveniente da campi di interesse scientifico più recente – uno scienziato-tecnista – come in *Videodrome* o nei successivi *eXistenZ*, *Crash*, fino a *Cosmopolis*.

Superata la fase di creazione, cui quasi mai si assiste nel corso del film e della quale veniamo a sapere quando *ormai è troppo tardi*, è necessario un tempo di incubazione che, per David Cronenberg, non può che avvenire all'interno del corpo umano, nelle sue viscere e nel suo cervello. Sono, questi luoghi (mente e corpo), totalmente permeabili all'azione del contagio a opera di un altro, che si tratti di un essere umano, un parassita, un oggetto. E solo questi sono in grado di trasformare l'idea dello scienziato in qualcosa di concreto e attivo: senza un corpo in cui svilupparsi, il morbo di Cronenberg è privo di significato.

---

<sup>30</sup> STANBROOK A., *Cronenberg's Creative Cancers*, in «Sight & Sound», 58:1, inverno 1988/1989, p. 55.

Ancora una volta, è esemplare il caso del primo lungometraggio del regista, *Shivers*, nel quale Nicolas Tudor è la *macchina incubatrice*<sup>31</sup> del parassita e, mentre il suo corpo instaura un rapporto mortifero e degenerativo con quell'essere alieno, la sua mente cerca un compromesso simbiotico, generando un rapporto di amore e odio, di vita e morte con l'ospite. Nel corso del film, assistiamo alle alterazioni biologiche di Tudor fino all'espulsione del parassita, anzi della sua fuga<sup>32</sup>. Analogamente, in *The Fly*, Seth Brundle si sottopone all'esperimento di teletrasporto e, quando avviene l'incidente, il suo organismo accoglie il DNA dell'insetto senza apparente resistenza, mentre la protagonista di *Rabid* è soggiogata dalla volontà del pungiglione vampiro innestato dal dottor Keloid.

Nei film appena citati è il corpo ad accogliere il parassita ma, per Cronenberg, la mente è altrettanto aperta all'intrusione di elementi esterni ed è pronta a covarli per favorirne la diffusione. A dire il vero, la questione mente-corpo occupa i critici più di quanto impegni il regista che sembra superarla grazie a quella visione *pseudo* scientifica che caratterizza la sua produzione e il cui fondamento teorico è rintracciabile già in *Brood – La covata malefica*<sup>33</sup>,

---

<sup>31</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, Edizioni Bietti, Milano 2012, p. 50.

<sup>32</sup> Cfr. *Infra*, pp. 43 e segg.

<sup>33</sup> In *Brood*, il dottor Hal Raglan pratica esperimenti di psicoplasma sui suoi pazienti, soggetti schizofrenici o affetti da altre turbe psichiche: attraverso alcune tecniche di persuasione, spinge i soggetti a esternare la propria rabbia inconscia dandole una forma fisica. In particolare, la rabbia di una donna, Nola, si transustanzia in creature deformi che essa stessa partorisce e che eseguono delitti e violenze su quelli per cui la donna ha sviluppato rancore, come i suoi genitori, fino a rapire la figlia Candice custodita dal marito, Frank. Quando questi si reca nella clinica attribuendo al medico il rapimento, questi gli rivela che la piccola Candice è in mansarda custodita dai *deformi* e specifica: «Ti uccideranno se tenti di portargliela via. [...] Perché in un certo senso è una di loro. Nola è la loro vera madre, l'unica madre. Sono suoi figli o, meglio, sono figli della sua rabbia». Frank si finge innamorato di Nola per tenere a bada la sua rabbia e permettere a Raglan di mettere in salvo la piccola Candice. Nola, per mettere alla prova la sincerità del marito, solleva il camice bianco e rivela l'addome pieno di escrescenze e bubboni mentre, sulle gambe, una placenta extrauterina contiene un essere deforme coperto di sangue. Frank reagisce con disgusto e la donna esplode in un impeto di rabbia che si riflette nell'azione delle creature che custodiscono la figlia. Raglan si sacrifica, Candice e Frank riescono a scappare e, quando sono in auto, la mdp si avvicina al braccio della piccola rivelando bubboni identici a quelli che presentava sua madre.

in cui il dottor Raglan è autore di un saggio sulla *Psicoplasmica*, intitolato *The Shape of Rage!* che teorizza la capacità della mente umana di corporizzare la propria rabbia e il proprio disagio psicologico. In un certo senso, in Cronenberg, tutto è corpo, anche la mente e persino i poteri telepatici di *Scanners* non sono che il frutto di un'interazione tra corpi, tra sistemi nervosi<sup>34</sup>.

Nell'intervista al regista, Rodley nota che *The Shape of Rage!* sembra una descrizione *auto-riflessiva* del lavoro stesso di Cronenberg. Nel finto libro e nella pratica terapeutica del dottor Raglan il regista avrebbe trovato la metafora per il suo *dubbio cartesiano*. Il regista commenta:

Molte delle più alte elaborazioni del pensiero filosofico ruotano intorno all'impossibile dualismo tra mente e corpo. [...] È molto facile capire perché molti filosofi separano la mente dal corpo e dicono: «La soluzione è che, dopo la morte del corpo, la mente continua in qualche modo a lavorare». Ma io non ci credo. [...] Noi stiamo per cominciare una fase molto importante della nostra evoluzione che io ritengo sarà principalmente fisica. [...] Non penso che l'evoluzione naturale, così come l'ha concepita Darwin, continui realmente a operare all'interno dell'evoluzione umana. [...] Il mio istinto sembra suggerirmi che siamo fatti per contaminare qualsiasi cosa, lo abbiamo già fatto, e che questo si rifletta su di noi modificandoci. [...] L'idea di un cancro creativo: qualcosa che normalmente vedresti come una malattia passa ora a un altro livello di creatività e comincia a scolpire il tuo stesso corpo.<sup>35</sup>

Il film che, più di tutti, mette in scena il contagio cerebrale è certamente *Videodrome* il cui protagonista, Max Renn, è il proprietario di una emittente televisiva che trasmette contenuti pornografici e violenti. Il suo cervello, costantemente esposto a immagini estreme

---

<sup>34</sup> Cfr. *Infra*, pp. 57 e segg.

<sup>35</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., pp. 118 -119. Tra le stesse pagine, Cronenberg dichiara di aver vissuto – unica volta nella sua carriera – le riprese di *Brood – La covata malefica* in modo personale e autobiografico dal momento che in quel periodo stava procedendo legalmente per l'affido della figlia.

mentre la sua ricerca di nuovi stimoli e contenuti sempre più eccessivi sembra inarrestabile, si nutre di essi fino alla visione di un programma virale, cancerogeno chiamato *Videodrome*. Come in *Brood*, il cervello di Renn diventa la macchina incubatrice del virus e il suo corpo sviluppa una sorta di tumore fino alla mutazione. Max Renn mostra i sintomi del contagio e le risposte alle sue domande sull'origine della malattia arrivano proprio dal creatore di *Videodrome*, ormai defunto, attraverso una registrazione: l'esposizione a quelle immagini ha generato un nuovo organo nel cervello, un organo che genera allucinazioni iperrealistiche e che, nelle intenzioni dello scienziato, provocheranno una *nuova crescita del cervello umano*.

È interessante notare come, nella produzione cinematografica di Cronenberg, l'incubazione e la diffusione dell'elemento virale assumano una rilevanza superiore rispetto alla sua creazione: una volta creata (scoperta, liberata) la malattia, il regista si concentra sull'ineluttabilità del contagio, sugli effetti che questo ha sul soggetto e sulla società. In *La zona morta (The Dead Zone, 1983)*<sup>36</sup>, l'incubazione della malattia dura esattamente i cinque anni del coma di John Smith che contrae la *seconda vista* e la sviluppa mentre è immobile a

---

<sup>36</sup> *The Dead Zone* è il primo film diretto da Cronenberg a partire da una sceneggiatura non sua (la sceneggiatura è scritta da Jeffrey Boam a partire dall'omonimo romanzo di Stephen King): alcuni elementi tipici della sua filmografia sono qui meno evidenti. Il film racconta la storia di un insegnante di letteratura, John Smith, vittima di un incidente automobilistico che lo lascia in stato comatoso per cinque anni. Dal momento del risveglio, John si rende conto di aver sviluppato poteri precognitivi che si manifestano a partire da un contatto fisico, anche fortuito. L'uso del nuovo potere, però, rappresenta ogni volta un'esperienza di morte e John decide di non utilizzarlo per assistere la polizia nelle indagini su un assassinio. Cambia idea quando, riconciliato con il suo passato, si riavvicina a Sarah, la vecchia fidanzata ormai madre di un bambino. Quando, grazie al suo potere, l'assassino di un nuovo delitto viene identificato, questi si suicida conficcandosi un paio di forbici in gola e la vecchia madre dello sceriffo accusa John di essere responsabile, di essere il diavolo. Il protagonista decide, allora, di ricominciare una nuova vita e si trasferisce in un'altra città seguito dal dottor Weizak che lo aveva assistito già durante gli anni del coma. Qui, John Smith comincia a dare lezioni private al figlio di un personaggio politico che sta portando avanti la campagna elettorale per la candidatura al senato: al contrario di quell'immagine rassicurante e onesta, però, l'uomo è uno spregiudicato e ambiguo demagogo. In particolare, attraverso una stretta di mano, John Smith vede un futuro in cui l'uomo politico è Presidente degli Stati Uniti e ha scatenato una guerra nucleare con l'URSS. Chiede aiuto al dottor Weizak che gli suggerisce di agire. Durante un comizio, Smith spara un colpo di fucile al politico che, però, si difende proprio dietro il corpo del figlio di Sarah. John Smith manca il bersaglio e le guardie del corpo del candidato riescono a ferirlo mortalmente. L'ultima visione mostra la codardia del politico che commette suicidio: John ha raggiunto il suo obiettivo e può morire in pace proprio quando Sarah gli dichiara il rinnovato amore.



letto. In *Stereo* e in *Scanners* l'incubazione cerebrale è resa cinematograficamente attraverso la crescente pressione del mondo esterno – fatto essenzialmente di voci, di linguaggio – all'interno della testa dei protagonisti e, quando la pressione è insostenibile, sono essi stessi a procurarsi delle menomazioni come un foro nel cranio per liberarsi da tale oppressione. In un certo senso, quella è la vittoria del virus che si crea la strada per la diffusione *al di fuori* del corpo. È importante notare come quella fuga di un accumulo di linguaggio, di voci, di parole e significanti sia tradotta, con il passare del tempo, attraverso il ricorso esplicito alla scrittura, sia essa reale come in *Il pasto nudo* o in *Spider* (2002), oppure virtuale come in *eXistenZ* o, ancora, analitica in termini freudiani come in *A Dangerous Method* (2011) oppure, infine, attraverso una scrittura sublimata dai dati matematici, dai numeri puri, astratti, Simbolici in maniera definitiva come in *Cosmopolis*.

Nel cinema di David Cronenberg, comunque l'azione del virus sia prodotta, i suoi effetti si manifestano sempre attraverso mutazioni corporali, interne ed esterne, che trasformano il soggetto in qualcosa di nuovo, né uomo né superuomo, in un processo destinato inesorabilmente al fallimento. Anche in questo caso, si riconoscono i due principali campi – quello corporeo e quello cerebrale – che manifestano le mutazioni. La trattazione scientifica di questo processo è al centro della poetica autoriale del regista canadese e, in ciascun film, è possibile riconoscere l'evoluzione della sua percezione in una sorta di costruzione di storia di una pseudo scienza medica.

Puoi cambiare davvero l'attuale essere umano in senso fisico. Dal principio del genere umano noi siamo certamente cambiati in senso psicologico; di fatto siamo anche cambiati fisicamente. Siamo fisicamente diversi dai nostri antenati, in parte per quello che ingeriamo, e in parte a causa di cose come gli occhiali e la chirurgia plastica. Ma c'è un ulteriore passo che potrebbe essere fatto, cioè quello di poter sviluppare un altro braccio, di poter realmente cambiare il proprio aspetto fisico: compiere una mutazione.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 120

Pur rimarcando che l'uomo è abituato a riconoscere e accettare le trasformazioni psicofisiche dovute a invecchiamento o alla crescita, Cronenberg nota come i processi mutageni dovuti alle malattie creino spesso repulsione e orrore, reazioni che sono dovute, in parte, alla consapevolezza che la vecchiaia è una fase necessaria al normale arco vitale dell'uomo e ciascuno ne sarà affetto a tempo debito mentre la malattia ha in sé l'aspetto contaminante, spesso repentino, pauroso per la sua casualità<sup>38</sup>.

*The Fly*, in questo senso, rappresenta un autentico diario patologico della malattia del dottor Seth Brundle: la prima notte dopo il teletrasporto, il parassita – costituito dal DNA dell'insetto – è incubato all'interno del suo corpo; al risveglio, il corpo è già mutato e riesce a compiere azioni inedite; le sue necessità alimentari mutano e si evidenziano attraverso un costante bisogno di zucchero; la sua libido sessuale è incontenibile, animalesca. In questa fase, gli effetti della malattia sono solo di tipo sintomatico; la metamorfosi non è ancora in atto (a parte la crescita di alcuni peli anomali su una ferita della schiena). Nella fase



successiva, il corpo di Brundle attraversa l'arco discendente del decorso patologico di cui è vittima (e carnefice): lo scienziato sembra vittima di un invecchiamento precoce,

perciò innaturale, alterato e, quando riconosce le ragioni della mutazione, è ormai *Brundlefly*<sup>39</sup>. Seth Brundle, infine, durante lo stadio estremo della malattia, non può che

<sup>38</sup> Un'interessante possibilità distopica in questo senso è offerta dal romanzo fantastico di Samuel Butler, *Erewhon* (Adelphi, Milano 1975), un mondo dalle regole capovolte (*Erewhon*, contrario di *no where*) dove la malattia è addirittura colpa: «Imputato, siete stato accusato di grave delitto di tubercolosi [...]. Mi addolora gravemente vedere un uomo ancora così giovane e il cui avvenire pareva tanto brillante condotto a questa penosa situazione da una costituzione fisica che debbo considerare radicalmente perversa», p. 85.

<sup>39</sup> Il precedente cinematografico che ha ispirato *The Fly* è *L'esperimento del dottor K* (1958) di Kurt Neumann. Qui, però, la mutazione somatica interessa soltanto – e immediatamente – la testa e un braccio

accettarla fino a trasformare se stesso in una cavia da osservare e analizzare in tutte le sue trasformazioni, conserva le parti cadute del proprio corpo originario, classifica i tessuti, vuole documentare la propria fine. Le sue trasformazioni fisiche, il decadimento del suo corpo – la *perdita* del corpo – suscitano l'orrore della giornalista non solo – e non tanto – per il carattere ripugnante e orrifico della carne in decomposizione quanto per la certezza del contagio dovuto al rapporto sessuale e al frutto di quel rapporto che è costretta a *incubare*. Da qui la sua decisione di ricorrere all'aborto – anticipata dal sogno nel quale lo stesso David Cronenberg, nei panni del ginecologo, l'aiuta a dare alla luce una larva mostruosa – di una creatura potenzialmente già malata. A causa rifiuto di lei, e in un ritrovato desiderio per il suo corpo ancora umano, per Brundle la soluzione sta nel tentativo di teletrasporto dei due corpi – il suo e quello della giornalista – attraverso le capsule per una fusione definitiva. Il fallimento del tentativo e l'intervento di un elemento esterno<sup>40</sup> porteranno, al contrario, alla fusione di Brundle con il *telepod*, la capsula per il teletrasporto.

In *La mosca* è la carne che entra in scena, con tutto il suo peso, e una tecnologia dello stupore al servizio della zooscopia. La carne può ammalarsi, oscenamente invecchiare, in breve, può mutare (degenerare), ma non può essere tele-trasportata. Se trasmessa è immangiabile, ovvero mangiabile solo con gli occhi. La carne non ammette metafora, di più: ammalandosi, è la malattia stessa della metafora.<sup>41</sup>

In altri termini, in *La mosca*, Cronenberg riprende in mano le riflessioni sulla *Nuova Carne* che aveva avviato in *Videodrome* e le porta all'estrema conseguenza fondendole con la ricerca sul potenziale evolutivo dell'essere umano già intrapreso nei primi film: in

---

del soggetto contaminato durante il teletrasporto. In Cronenberg, invece, l'ibridazione è totale, con effetti incontenibili.

<sup>40</sup> Di un ritorno Simbolico all'ordine costituito rappresentato proprio dal precedente amante/compagno di Veronica Quife che, già in precedenza, aveva tentato un'opposizione alla deriva patologica degli esperimenti di Seth Brundle.

<sup>41</sup> CANOSA M., *Il sogno di una mosca. The Fly*, in ID. (a cura di), *La bellezza interiore [...]*, cit., p.71.

*Videodrome* il corpo di Renn si apre per accogliere la videocassetta che lo riprogramma, in *Scanners* il corpo è la materia malleabile e penetrabile con il pensiero, in *The Fly*, il corpo è predisposto alla fusione con la mosca prima che il corpo ibrido uomo-mosca si fonda con la macchina.

Il richiamo alla *Metamorfosi* di Franz Kafka è inevitabile. Però, come nota Gianni Canova<sup>42</sup>, mentre la mutazione di Gregor Samsa lo trasforma in una mente umana imprigionata nel corpo di un insetto, nel caso di Seth Brundle la fusione è totale, quello che si realizza è un «organismo psico-fisico» metà uomo e metà mosca nel corpo quanto nel cervello.

In questo cinema, dunque, le cause che provocano mutazioni corporali hanno effetto anche sul cervello. Come si vede in *Shivers* o in *Rabid*, «la corruzione del corpo conduce alla perdita della ragione e al risorgere di comportamenti primitivi quasi animaleschi»<sup>43</sup> che ricordano la figura doppia di Dr. Jekyll e Mr. Hyde. È proprio questo ciò che avviene al protagonista di *The Fly*: le mutazioni psicologiche e comportamentali sono diretta conseguenza di quelle fisiche e, man mano che il corpo smette di essere quello di un uomo per tramutarsi in quello dell'insetto, lo scienziato smette di riconoscere la differenza tra il bene e il male. Non si tratta più del mito gotico di Frankenstein, di un corpo che ospita un cervello malato, bensì di un corpo che è anche cervello, di due organi che si contaminano a vicenda.

Ecco, allora, che Cronenberg sceglie gli attori protagonisti tenendo conto delle caratteristiche fisiche (oltre che, va da sé, di quelle professionali). Quest'aspetto è messo in particolare evidenza da Claudio Bartolini:

Quando è presente una degenerazione di tipo cerebrale l'autore sceglie sempre attori con corpi *magri, glabri, secchi, ossuti, dal viso legnoso, freddo*, come se fin

---

<sup>42</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p.72.

<sup>43</sup> COSTELLO J., *Tutti i film di David Cronenberg*, Lindau, Torino 2001.

dalle premesse volesse riflettere l'immagine di una compenetrazione tra corpo e cervello [...]. Ronald Mlodzik (*Stereo, Crimes of the Future*), Samantha Eggar (*The Brood*), Stephen Lack (*Scanners*), James Woods (*Videodrome*), Christopher Walken (*The Dead Zone*), Jeremy Irons (*Dead Ringers, M. Butterfly*), Peter Weller (*Naked Lunch*), Ralph Phinnies (*Spider*), Viggo Mortensen (*A History of Violence, Eastern Promises*) Michael Fassbender (*A Dangerous Method* condividono le medesime caratteristiche somatiche.<sup>44</sup>

Mettere in scena la precarietà del corpo e l'ineluttabile avvicinamento al momento della morte è, per Cronenberg, l'imperativo di tutto il suo cinema. In questo risiede davvero la componente di genere della sua opera, nel sezionare e porre sotto osservazione la trasformazione dei corpi, siano essi quello del soggetto, della comunità o dell'intero set/mondo. E, in questo processo di pan-corporeizzazione, sta anche il suo allontanamento da quegli stessi stilemi che il genere caratterizzano: in un'epoca in cui il cinema sviluppa nuove tecniche per la messa in scena di mostri, grazie a effetti speciali avanzati già dagli anni Settanta e Ottanta fino alla CGI<sup>45</sup> di oggi, pur manifestando la propria passione per gli effetti<sup>46</sup>, Cronenberg radicalizza la propria visione di un mostro/mutante che non è necessario rappresentare o invocare nella sua interezza ma che è il frutto – interno, esteriorizzato – di una mutazione che corrompe corpo e mente creando un nuovo individuo.

L'horror che porta fuori l'interno dei corpi, riproduce e interroga quello che per Lacan era lo specchiamento del proprio esserci nell'Altro, una percezione di sé

---

<sup>44</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 99.

<sup>45</sup> La *Computer-Generated Imagery* (in italiano: immagini generate al computer), CGI, è un'applicazione nel campo della computer grafica 3D per la resa degli effetti speciali digitali nei film, in televisione, negli spot commerciali, nei videogiochi di simulazione e in tutte le applicazioni di grafica visiva.

<sup>46</sup> Racconta Cronenberg: «Gli effetti speciali sono un lavoro minuzioso e divertente, sono come la magia: un'illusione. Alla fine sono santificati e lodati da tutti, ma sul set è tutto un “Merda! Si è rotto il pallone”, oppure “Oh, Dio! Si è spezzato il cavo...”. Ti devi dimenticare di tutto ciò che è al di fuori dell'inquadratura, perché solo quello che è dentro sarà reale come nel tuo film», RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 79.

mediante il gesto dell'essere guardato-pensato, dove la sua stessa fisicità vira verso un inconscio dotato di propria autonomia linguistica, fino a ricrearsi come soggetto a rischio, completamente decentrato. [...] Il parassita vuole sopravvivere, i personaggi stessi sono i parassiti attesi da una nuova vita. L'orrore [...] sta nel dovercisi per forza *identificare*.<sup>47</sup>

### *Sessualità blasfeme*

In un contesto nel quale *tutto è corpo*, la mutazione è frutto di un conflitto tra tutto quello che abbiamo chiamato il parassita, il virus o la malattia. I suoi effetti sono relazionali, interessano cioè il rapporto tra il soggetto e il mondo nel quale è immerso e con il quale ha bisogno di ricercare un nuovo equilibrio. La sessualità ha un ruolo fondamentale: la sfera sessuale *agisce* come canale di diffusione del contagio ed è *agita* dalle sue conseguenze esprimendo i suoi effetti.

Il processo del contagio attraverso il sesso avviene, in Cronenberg, in due modi: quello organico che si vede in *Shivers*, in *Rabid*<sup>48</sup>, in *La mosca*, ma anche in *Videodrome* quando Max Renn e la conduttrice televisiva Nicki Brand si uniscono in un rapporto sadomaso; quello ideale, legato a un erotismo mentale dei protagonisti come in *Dead Ringers* – dove la contaminazione sessuale è quasi speculativa in termini scientifici e Beverly Mantle è contagiato dalla scoperta di una malformazione uterina nella sua paziente – o in *Spider*, nel quale il bambino protagonista assiste a un bacio tra i genitori e ne ascolta l'amplesso<sup>49</sup>, e

---

<sup>47</sup> ESPOSITO L., *Carpenter, Romero, Cronenberg [...]*, cit., p. 24.

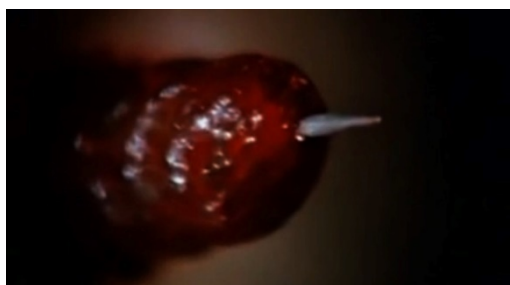
<sup>48</sup> Qui, addirittura, la scelta dell'interprete del personaggio protagonista ricade su un'attrice di film porno, Marilyn Chambers.

<sup>49</sup> «La frattura definitiva tra *Spider* e il mondo viene sancita dall'amplesso fugace consumatosi tra il padre e la madre nel cortile di casa. Tutto si svolge però lontano dagli occhi del bambino tradito, il quale decide [...] di voltare loro le spalle. E di voltarle, d'ora in avanti, alla realtà, preferendo una visione più consona ai propri bisogni e alle proprie convinzioni di figlio prediletto», MANCINO A.G., *La ragnatela dei falsi ricordi*, in «Cineforum», n. 422, febbraio 2003, p. 6.

infine in *A Dangerous Method*, quando Sabina Spielrein (Kieira Knightley) racconta a Carl Gustav Jung (Michael Fassbender) le proprie perversioni masochiste e la sola idea di questa parafilia, di una sessualità atipica, diventa ossessione malata per il medico.

Si è detto che la sessualità è altresì vittima delle mutazioni dovute al contagio che procurano nuovi modelli di erotismo, deviati rispetto a quelli eterosessuali socialmente ritenuti normali. Si assiste a un processo di bestializzazione dell'atto sessuale che diventa fine a se stesso: in *Shivers* questo fenomeno è spinto alle conseguenze estreme dell'antropofagia, mentre in *Rabid* l'accoppiamento è vampiresco, in *La mosca*, la prima fase della mutazione di Seth Brundle gli procura una carica libidica incontrollabile ai limiti della violenza mentre, ne *Il pasto nudo*, un omosessuale ha un rapporto mostruoso con un bambino. Ancora una volta, si assiste a un dualismo corpo-mente che conduce agli stessi esiti. Così, in *Stereo*, i protagonisti sono in grado di godere grazie ai propri poteri telepatici prima di passare all'azione unendo i propri corpi. In *Dead Ringers*, il corpo femminile perde lo statuto di oggetto del desiderio in senso erotico diventando puro corpo, fenomeno scientifico da studiare. In *Crash*, uomini e donne sono apatici, sessualmente atrofizzati, ed esprimono una sorta di godimento solo all'interno al mezzo meccanico.

Interessando l'atto stesso della mutazione, gli aspetti sessuali si esplicano, in Cronenberg, anche mediante la nascita di nuovi organi deputati al raggiungimento del godimento del soggetto ospitante o di sé stessi in quanto organi autonomi. I primi esempi sono ancora quelli di *Shivers*, in cui il parassita ha una forma fallico-fetale, e di *Rabid*, in cui l'accoppiamento avviene per via di un pungiglione dalla doppia natura: «da una parte è maschile, dal momento in cui ha la forma di un pene, dall'altra è femminile, poiché per compiere i prelievi di sangue esce dall'apertura vaginale presente sotto l'ascella



della ragazza»<sup>50</sup>. Ma gli esempi possono percorrere l'intera filmografia del regista: in *Dead Ringers*, assistiamo alla scoperta di un organo mutato, l'utero trifido e, parallelamente, alla realizzazione di strumenti adatti a esso che, nella dettagliata ergonomia sono a loro volta nuovi organi; in *eXistenZ*, lo strumento che permette la connessione al mondo virtuale è un organo che mette in relazione attraverso la penetrazione.

In un certo senso, tutti i film di Cronenberg sono la narrazione di un rapporto sessuale (o più d'uno) del protagonista che è un eroe che «non ritorna mai. Se muore, non muore guarito. [...] È un semidio che manifesta una folle audacia o almeno una certa incoscienza nei confronti dell'ignoto. Anche le sue aspirazioni sessuali sono delle *avventure* senza ritorno, delle sperimentazioni selvagge»<sup>51</sup>.

Come si vedrà più avanti<sup>52</sup>, in *Cosmopolis*, Cronenberg affronta la questione sessuale e quella del godimento portandola al suo massimo sviluppo e, in qualche modo, mette in scena di quell'aforisma lacaniano che enuncia l'impossibilità del rapporto sessuale. Il protagonista di *Cosmopolis*, Eric Packer, nello svolgersi dell'azione affronta un percorso contrario a quello dei precedenti personaggi cronenberghiani, si spoglia di ogni orpello Simbolico vestito dalle identificazioni che lo hanno costituito o, in altri termini, percorre un processo di mutazione al contrario: è il primo personaggio che Cronenberg presenta all'inizio del film come *esperimento riuscito*, come essere malato – della *summa* di tutti virus presentati nei film precedenti (è mostruosamente bello, intelligente, ha poteri precognitivi, è sessualmente iperattivo, presenta un'asimmetria della vescica, è un tutt'uno con la macchina che lo ospita, con il sistema di telecomunicazioni globale, è un *vampiro* della finanza, ...) – che è in grado di vivere in un mondo che ha contagiato a tal punto da *essere il mondo*. In *Cosmopolis*, la sessualità torna a essere essenzialmente eterosessuale ma la sua attuazione è sempre priva di godimento o, quando il godimento esiste, è di tipo autoerotico – come nell'incontro di Eric

---

<sup>50</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 82.

<sup>51</sup> GRÜNBERG S., *David Cronenberg*, Shake edizioni, Milano 1999, p. 118.

<sup>52</sup> Cfr. *Infra*, pp. 117 e segg.



Packer con Jane Melman durante il *checkup* medico – o, nel migliore dei casi, onanistico come si vede nella sequenza in cui Didi Fancher, la consulente artistica del protagonista, si allontana velocemente dall'uomo e si stende ai suoi piedi alla fine dell'amplesso.

### ***Macchine (im)perfette***

Sin dalle origini della sua carriera, dai primi esperimenti con l'arte cinematografica, David Cronenberg è affascinato dalle macchine – siano esse automobili o creazioni tecnologiche – e le mette all'interno, come elementi profilmici, o all'esterno, come elementi necessari alla realizzazione degli effetti desiderati, dagli effetti speciali alle *macchine* da presa.

Il mio approccio con il cinema è stato molto pragmatico. Mi piace smontare le cose, così la mia prima mossa è stata capirne la tecnologia. Ho cercato sull'Enciclopedia Britannica le parole “obbiettivo”, “pellicola”, “macchina da presa” e “tempi di esposizione”, cose del genere. [...] L'essenza della creazione sta nel plasmare e nel controllare, e non è possibile avere il controllo su qualcosa che non si è costruito. Pensavo la stessa cosa sulle automobili [...]. Smontare un'automobile è come guardare sia nel cervello delle persone che l'hanno progettata, sia nella struttura sociale che l'ha prodotta.<sup>53</sup>

Ancora una volta, l'attenzione di David Cronenberg è l'attenzione dello scienziato folle che vuole conoscere i meccanismi della realtà per poterla alterare. Le macchine che si offrono al suo sguardo sono il frutto di una ricerca costante dell'abbattimento dei limiti della natura con esiti che coinvolgono l'uomo e l'umanità. Non si tratta, però, di rivoluzioni delle macchine come in *Terminator* (1984) di James Cameron o di distopie catastrofiche come in *Matrix* (1999) di Larry (Lana) e Andy Wachowski, perché, nel cinema di Cronenberg, siamo ancora una volta in presenza di tre fenomeni: di contagio, di simbiosi o di allucinazione<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., pp. 41 – 42.

<sup>54</sup> Analogamente, analizzando gli elementi di postmodernità, Bartolini rileva «tre direttrici di lavoro: sessuale, spazio-temporale e biologica». Cfr. BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., pp.147 e segg.

Il primo, che può essere ricondotto all'esperienza sessuale dei protagonisti nel rapporto con la macchina, trova certamente il suo esempio più chiaro in *Crash*, opera in cui l'erotismo si sviluppa solo nella sua componente feticistica con l'automobile: i coniugi Ballard, Vaughan, Gabrielle e la dottoressa Remington sono capaci di avvicinarsi al piacere solo all'interno degli abitacoli delle vetture e quando i loro corpi sono *contaminati* dalle macchine che abitano. Il contagio operato dalle vetture, dai loro sedili, dalle leve del volante, dalle lamiere contorte negli incidenti, sembra propagarsi nei corpi degli uomini e delle donne infondendo loro una libido che prescinde dal genere producendo rapporti etero o omosessuali indistintamente. Il virus della macchina si impadronisce di loro costringendoli a compiere atti violenti e autodistruttivi che superano le regole sociali (o il codice della strada). Con *Crash*, Cronenberg sembra portare ai limiti estremi quel mito della macchina che già nella cultura rock and roll degli anni Cinquanta – *Grease* (1978) di Randal Kleiser ne favorisce la diffusione di un immaginario contemporaneo, e James Dean, con la sua morte volante è presente nel film di Cronenberg<sup>55</sup> – proponeva il mito del sesso in macchina e della velocità.

Una civiltà che non può permettersi il lusso di trovare nella natura (nel corpo, nel sesso, nello sperma, nell'orgasmo il proprio appagamento, e che è condannata a cercare nell'artificio e nella merce (nella protesi, nel consumo, nell'interruzione violenta e "innaturale" di un desiderio inappagabile) l'unica residua possibilità di appagamento di sé.<sup>56</sup>

Un ulteriore esempio è presentato dal finale di *Shivers – Il demone sotto la pelle*: quando il parassita si è ormai impadronito di tutti gli abitanti del residence, l'ultima sequenza del film mostra una colonna d'auto uscire dai suoi garage mentre la radio sembra anticipare il contagio che proprio quelle vetture *incubatrici* del parassita, stanno diffondendo in città. In *Scanners*, invece, è la mente dell'uomo a contagiare la macchina, quando Cameron Vale

---

<sup>55</sup> Cfr. *Infra*, pp. 93 e segg.

<sup>56</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 103.

manda in corto circuito i computer di una società con la sola forza del pensiero, attraverso un telefono.

Con una piccola forzatura – perché il film esula quasi completamente dal macrotesto cronenbergiano – al fenomeno del contagio macchina-uomo può essere ricondotto anche il terzo lungometraggio di David Cronenberg, *Veloci di mestiere* (*Fast Company*, 1979), nel quale le *drag-race*<sup>57</sup> sembrano portare in pista i germi di una società malata, maschilista e corrotta. Anche qui, inoltre, è presente l'elemento venereo del mezzo meccanico in una sequenza che Canova mette in luce nel tentativo – quasi unico tra i critici – di inserire *Veloci di mestiere* tra i film cronenbergiani: dopo aver fatto l'amore con due autostoppiste sul retro di un camion guidato da un amico, prima di versare il contenuto di una latta di olio per motori sul petto di nudo di una delle due, dice:

BILLY: Oggi ho provato l'amore tre volte!

RAGAZZA MORA: Ma dai Billy! Ma com'è possibile se noi siamo due ragazze?

La domanda della giovane donna resta senza risposta ma «lo spettatore cronenbergiano può intuire il *sensò* dell'affermazione di Billy: [...] l'individuazione nella macchina (nell'olio che ne lubrifica il motore) di un possibile surrogato della corporeità e della sessualità»<sup>58</sup>.

Parlando di macchine mediatiche, sono immediati gli esempi di *Videodrome* ed *eXistenZ*. Nel primo, è la visione di immagini ri-prodotte dagli schermi televisivi a trasmettere la malattia al cervello di Max Renn e di tutti gli spettatori, soggiogandoli alla volontà del nuovo parassita. Nel secondo, la macchina è diventata definitivamente organica, la *console* di gioco, il cavo per connetterla, le armi: tutto è fatto di carne e, nell'ultima sequenza, le armi – reali – sono nascoste sotto una pelliccia – finta ma organica – del cane.

---

<sup>57</sup> Gare di velocità tra auto con il motore potenziato molto diffuse in Nordamerica.

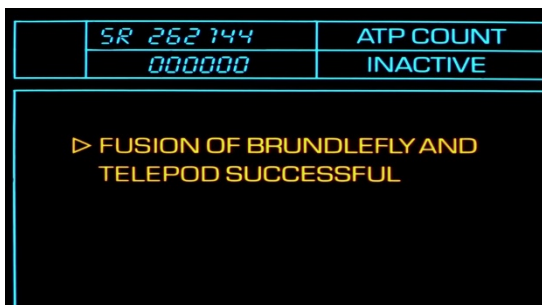
<sup>58</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 38.

La simbiosi è il secondo fenomeno che mette in relazione corpo organico e corpo meccanico nel *corpus* filmico del regista di Toronto.

Continuando l'esempio di *Crash*, è evidente come Gabrielle sia il frutto di una vera e propria ibridazione tra essere umano e macchina, costretta com'è nelle protesi articolate che le cingono il busto e le spalle ricreando un essere inedito. Ma la rappresentazione più evidente di questo tipo di uso della macchina è offerta da *La mosca* dove sono presenti al tempo stesso gli elementi della metamorfosi organica e del disturbo psichico accanto a quelli della tecnologia più avanzata, all'interno del film – le capsule per il teletrasporto – e all'esterno – lo straordinario trucco di Jeff Goldblum/Seth Brundle e gli altri effetti speciali.

Seth Brundle assembla i pezzi per creare una macchina in grado di assemblare a sua volta i pezzi dello stesso Seth Brundle. Tra l'uomo e l'artefatto vi è una strettissima condivisione di capacità sin dalle premesse teoriche sottese alla creazione del secondo.<sup>59</sup>

Le imperfezioni della macchina, però, sono evidenti sin dai primi esperimenti, quando la scimmia teletrasportata viene mal-ricomposta e uccisa. Il tentativo di teletrasporto dello scienziato stesso si rivela compromesso dall'ingresso imprevisto dell'insetto che la macchina registra nella creazione di Brundlefly. Quando, infine, Brundle è ormai un mostro e vuole fondersi con la donna in un gesto estremo attraverso il teletrasporto, l'unica simbiosi che ottiene è quella con la macchina, che lo trasforma in un ammasso di carne umana e d'insetto con una struttura di cavi e metallo cui la donna fa saltare la testa con un colpo di fucile.



<sup>59</sup> BARTOLINI C, *Videocronenberg*, cit., p. 167.

Quando l'ambiguità di fondo tra la componente tecnologica e quella umana raggiunge i vertici della compenetrazione fisica, l'individuo collassa e il suo destino è segnato.<sup>60</sup>

L'esperienza allucinatoria della macchina nel cinema di David Cronenberg va intesa nella sua capacità di distorcere la percezione dello spazio e del tempo e di creare o costituire, al tempo stesso, un nuovo mondo. Così, in *La mosca*, è funzione stessa della macchina coprire le distanze, come spiega lo scienziato alla giornalista, il suo scopo è quello di evitare gli odiati viaggi. In *Crash*, le automobili prima che un mezzo di trasporto, rappresentano un luogo di perversione e piacere. In *Il pasto nudo*, la macchina da scrivere è uno strumento organico e pensante di un mondo prodotto dall'abuso di droghe mentre in *eXistenZ* è la stessa macchina-organo-gamepod che produce i mondi vissuti dai personaggi.

La Limousine di *Cosmopolis* è l'automobile mondo che accoglie come un utero il proprietario Eric Packer – il protagonista insiste a più riprese sulle modifiche che ha fatto apportare alla vettura perché sia insonorizzata – accompagnandolo da un punto all'altro della città per sottrarlo al mondo e, attraverso le strumentazioni e i monitor di bordo, per immergerlo nel mondo e nel suo flusso di dati.

In *Cosmopolis*, si infernalizza la superficie metropolitana e si raffigura il mondo del traffico come stasi fisica e la metropoli come foresta pietrificata.<sup>61</sup>

### ***Spazi, iperspazi, non-spazi***

Uno degli elementi che maggiormente identificano tutti i film di David Cronenberg è la scenografia. Che si tratti di un'ambientazione da horror, come nei primi film, o un mondo moderno o postmoderno come negli ultimi, il regista canadese mostra una particolare cura

---

<sup>60</sup> BARTOLINI C, *Videocronenberg*, cit., p. 167.

<sup>61</sup> ZINATO E., *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova 2012, p. 96.

nella costruzione del set in cui agiscono gli attori, caratterizzando soprattutto gli ambienti interni attraverso la ricostruzione di luoghi che, come i corpi che li abitano, sembrano vivere e subire le stesse mutazioni.

Nel suo fondamentale volume dedicato all'autore, prima di offrire l'analisi dei singoli film, Gianni Canova esordisce procrastinando i soliti appellativi affibbiati a Cronenberg ("re dell'horror venereo", "barone del sangue", "Dave *Deprave* Cronenberg") per esaltare questo aspetto del suo cinema.

*La sporcizia*. Una delle cose che maggiormente colpiscono lo spettatore di quasi tutti i film di David Cronenberg [...] è l'inconsueta, intensa e toccante "sporcizia" del set. Cioè la sensazione che quegli spazi e quei luoghi siano stati abitati, usati o consumati ancor prima che Cronenberg abbia deciso di girarvi un film. O che qualcuno ci sia vissuto dentro, ci abbia fatto lavorato e sudato, vi abbia fatto l'amore o abbia depositato lì i propri escrementi corporei. Pochi altri cineasti moderni sono in grado di costruire oggi degli spazi così vissuti e consunti, così intimamente usati e sporcati.<sup>62</sup>



Basta guardare alcuni fotogrammi di *La mosca*, *Inseparabili*, *Il pasto nudo* o *Cosmopolis* per rendersene immediatamente conto. L'osservazione del critico lombardo mette in luce la

<sup>62</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 11.

carnificazione e la metamorfosi subita dai luoghi di Cronenberg sottolineando, nei paragrafi successivi, la paradossale irrealtà di questi spazi che, proprio per il loro tono materico, sono «agli antipodi di quelli interni anonimi e sub-umani che oggi dilagano spudoratamente [...] persino nell’ottanta per cento dei film che ancora riescono a farsi proiettare sugli schermi dei cinema»<sup>63</sup>.

Una precisazione, però, risulta imprescindibile. Accanto agli ambienti sporchi e degradati, in stato di decomposizione come corpi malati, la passione scientifica di David Cronenberg si concretizza anche nella riproduzione di ambienti asettici, ordinati e lindi che imitano e portano agli estremi i luoghi degli esperimenti, della scienza, le cliniche e i laboratori.

Sono i luoghi naturalmente deputati all’incubazione della malattia e si connotano per la loro razionalità di fondo: sono minimali, funzionali, progettati per garantire la concentrazione del *mad doctor* e caratterizzati da colori freddi o metallici.

Sin dagli esordi, in *Stereo* e in *Crimini dal futuro*, le architetture moderne dei laboratori che ospitano uomini contagiati contribuiscono a mettere in maggior rilievo l’incongruenza dei comportamenti, spesso primordiali e caotici. In *Shivers*, le *Starline Towes* nelle quali si sviluppano le azioni – e la diffusione del parassita – rappresentano l’alienazione di una borghesia in cerca di lusso e comfort, è un luogo fuori dal mondo anzi uno spazio-mondo a circuito chiuso nel quale l’ordine è alterato sollo dalla follia sessuale e cannibale degli ospiti. Qui gli unici ambienti sporchi, anche nella fase più avanzata del contagio, sono quelli deputati all’espulsione nell’analogia spazio-corpo, la lavanderia interrata – dove si assiste al primo assalto del parassita – e il garage, anch’esso sotterraneo – dal quale il morbo potrà diffondersi verso l’esterno. In *Rabid*, la clinica di Keloid è il luogo in cui il virus nasce e si diffonde. Analogamente, in *Scanners*, la Consec e la Biocarbon hanno sede in strutture asettiche, perfettamente funzionali e la Biocarbon, società del “cattivo” Darryl Revoc, ricorda addirittura i laboratori della *Spectre* dei film di James Bond.

---

<sup>63</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 11.

Come si vedrà più avanti, gli effetti della mutazione virale sullo spazio scenico sono particolarmente evidenti in *Inseparabili* e in *Cosmopolis*. In entrambi i film più che altrove, i luoghi abitati dai personaggi subiscono straordinarie trasformazioni nel corso della narrazione rispecchiando quelle dei protagonisti.

È il caso, ad esempio, dell'appartamento dei gemelli Mantle che vediamo, nella prima parte del film, perfettamente pulito, ossessivamente ordinato nella sua perfezione di clinica ginecologica. Con l'acuirsi della follia di Beverly e l'accesso sempre più incontrollato alle droghe da parte di entrambi i fratelli, ogni stanza, fino all'ambulatorio, mostra i danni e le cicatrici della degenerazione. L'attenzione per i dettagli e la costruzione del set sono raccontati da Carol Spier, scenografa di numerosi film di Cronenberg:

In *Inseparabili*, la Clinica Mantle e l'appartamento dei gemelli erano entrambi più o meno basati su un'architettura molto moderna all'italiana. Volevamo che fosse un ambiente veramente freddo, d'acciaio e non propriamente invitante. Quindi tutto è angolato, con un sacco di spigoli vivi e, ancora una volta, molto grigio e metallico.<sup>64</sup>

È interessante scoprire che per la realizzazione di tutte le stanze della casa e della clinica dei gemelli sia stata utilizzata la stessa scenografia di base composta da pannelli di cemento prefabbricati disposti a ottagono, in un'operazione di duplicazione strettamente connessa al film.

La Limousine di Eric Packer in *Cosmopolis* è l'unico luogo che il miliardario protagonista abita nell'arco delle ventiquattrore narrate: è il suo corpo, la carrozzeria e gli interni, a mostrare i cambiamenti del giovane uomo prima ancora del suo corpo. Perfettamente lucida, con gli interni asettici per consentirgli il quotidiano checkup medico, attraversando le strade della metropoli è ferita, ammaccata, deturpata e dipinta, subisce assalti e ospita amplessi e confessioni fino alla quasi completa distruzione. Ma è nelle

---

<sup>64</sup> Da una video intervista a cura del Toronto International Film Festival disponibile su [www.cronenbergmuseum.tiff.net](http://www.cronenbergmuseum.tiff.net).



sequenze finali che *Cosmopolis* rivela l'esito cronenbergiano quando, nell'appartamento di Benno Levin, *alter ego* di Packer, si compie l'azione estrema tra rifiuti, immondizie ed escrementi, in un ambiente pestifero che sembra il sintomo più evidente della malattia del suo abitante.

Uno degli elementi con cui fai i conti, mentre dirigi un film, è lo spazio; come lo mostri, quando lo mostri e quanto ne mostri. [...] Negli anni Cinquanta a Toronto c'era un certo tipo di ordine soffocante. [...] L'architettura massiccia suggerisce calma, ordine ed eternità, quando, nei fatti, i poveri esseri umani, costretti a vivere in quella società, sono tormentati da molte cose estranee a quelle idee. [...] Esistono delle piccole sacche di caos che tramano negli interstizi di quella struttura sociale a cui piace insistere sul proprio ordine e sul proprio controllo, il conflitto che vedi è quello.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., pp. 56 – 57.



Si ritiene che il virus rappresenti una degenerazione di una forma di vita più complessa. Si ritiene che un tempo sia stato in grado di avere una vita più complessa. Ora è caduto al confine tra la materia viva e la materia morta.

Può rivelare qualità vive soltanto in un organismo ospitante usando la vita di un altro – la rinuncia alla vita stessa, la *caduta* verso una macchina inorganica, inflessibile, verso la materia morta.

WILLIAM S. BURROUGHS, *Pasto nudo*

## Shivers. Fame d'amore

Quando, nel 1975, *The Parasite Murders* viene distribuito nelle sale canadesi e statunitensi (arriverà in Italia, con il titolo di *Shivers - Il demone sotto la pelle* l'anno successivo), David Cronenberg ha già realizzato due cortometraggi (*Transfer* nel 1966 e *From the Drain* nel 1967) e i due mediometraggi che hanno cominciato a farlo conoscere al pubblico, *Stereo* (1969) e *Crimes of the future* (1970) che contengono *in nuce* alcuni degli elementi costitutivi del suo cinema.

Lo stesso anno vengono distribuiti alcuni dei film considerati oggi capisaldi della storia del cinema e che hanno contribuito all'ascesa all'Olimpo di celluloidi di cineasti come Steven Spielberg con *Lo squalo (Jaws)*<sup>66</sup> o Sidney Lumet con *Quel pomeriggio di un giorno da cani (Dog Day Afternoon)*, Milos Forman con *Qualcuno volò sul nido del cuculo (One Flew over the Cuckoo's Nest)*, Stanley Kubrick con *Barry Lyndon*. E i capolavori del cinema italiano, nel 1975, non sono da meno: Michelangelo Antonioni realizza *Professione reporter*; Dino Risi presenta *Profumo di donna*; Pier Paolo Pasolini sconvolge con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*; Dario Argento segna il passaggio epocale di *Profondo rosso*. È per competere e confrontarsi con autori di questo spessore che David Cronenberg decide, l'anno

---

<sup>66</sup> A proposito di *Jaws*, qualche anno dopo, Cronenberg dichiara: «Il film sembra aver spaventato molte persone ma l'idea che tu porti in giro i semi della tua stessa distruzione, sempre, e che questi possano esplodere in qualsiasi momento spaventa ancora di più. [...] Un bambino può capire un mostro che salta fuori dall'armadio, ma ci vuole un po' di più [...] per capire che esiste una vita interiore all'essere umano, che può diventare tanto pericolosa quanto un animale nella foresta», RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 93.

precedente, di realizzare un lungometraggio commerciale pur dovendo fare i conti con un budget molto contenuto<sup>67</sup>. Come egli stesso dichiarerà:

A Cannes mi sono convinto che se volevo continuare a realizzare dei film, dovevano obbligatoriamente essere commerciali. Avevo bisogno di un impegno professionale, dovevo riuscire a guadagnarmi la vita facendo dei film. Non volevo più fare cinema come passatempo. Allora mi sono detto: bene, devo regolare i miei conti con il Festival di Cannes.<sup>68</sup>

Scienza, sessualità, corpo, follia, contagio e mutazione, legge e istinto trovano spazio nel primo film autenticamente commerciale del regista che, con *Shivers* ricorre agli stilemi del genere horror per raccontare, cinicamente e lucidamente, un mondo che sta cambiando inesorabilmente.

*Starline Towers* (trad. it. *L'Arca di Noè*) è un complesso residenziale staccato dal caos urbano e sito su un'isola fluviale. Diapositive degli esterni e delle camere scorrono sullo schermo sotto i titoli di testa mentre una voce fuori campo, con i toni del promo televisivo, ne loda i servizi e i vantaggi. Quando una coppia di giovani entra in scena con l'intenzione di prendere un appartamento, il montaggio alterna le scene di una colluttazione tra una giovane donna e un signore di mezz'età dall'aria colta: da una parte il direttore mostra un catalogo, dall'altra l'uomo tramortisce la ragazza, la imbavaglia trascinandola su un tavolo, le pratica un'incisione al ventre dal quale alcuni fiotti di sangue scivolano lentamente e infine è inquadrato mentre avvicina il bisturi alla propria gola. La mdp inquadra la ragazza esanime e un rantolo conferma la morte dell'uomo. In un'altra stanza, il signor Tudor si tasta l'addome in preda a qualche dolore mentre sua moglie insiste perché consulti un medico. Scontroso, lui esce di casa e sale alla stanza in cui si è appena svolto l'omicidio suicidio.

Nella sequenza successiva la stanza è animata dall'arrivo della polizia e del dottor St. Luc, responsabile medico delle Starline Towers che, interrogato, afferma di conoscere il

<sup>67</sup> «Il costo di *Shivers* è di 179.000 dollari canadesi, la troupe è di buone dimensioni, il film è girato a Montreal dal 21 agosto al 14 settembre 1974», P. VERNAGLIONE, *David Cronenberg*, cit., p. 35.

<sup>68</sup> HANDLING P. (a cura di), *The Shape of Rage. The films of David Cronenberg*, Academy of Canadian Cinema, Toronto 1983, p. 33.

cadavere del dottor Hobbes di cui aveva accettato un improvviso quanto inaspettato invito a pranzo. St. Luc, durante una conversazione con il socio di Hobbes, viene messo al corrente degli esperimenti che questi stava conducendo in relazione al trapianto di organi.

Tudor, intanto, appare sempre più sofferente e lo seguiamo correre in bagno sconvolto da conati di sangue. Poco dopo, dal balcone del suo appartamento vomita qualcosa che colpisce l'ombrello di un'anziana residente macchiandolo di rosso. Ripetendo «Povero uccellino», la donna si allontana mentre la mdp inquadra la *cosa* espulsa da Tudor prima che scompaia nelle fogne lasciando una traccia rossa alle spalle.

L'inquadratura successiva mostra una corpulenta donna in uno scantinato pronta a caricare e avviare la lavatrice. Alle sue spalle la stessa scia di sangue scende da una grata in alto. La *cosa* aggredisce la donna attaccandola al viso. Due ragazzini vedono lo stesso essere in un corridoio.

Il dottore visita un anziano che manifesta gli stessi sintomi del signor Tudor e che racconta di aver avuto rapporti sessuali con la donna uccisa al quindicesimo piano. Insospettito, il medico decide di approfondire l'argomento e si fa rivelare da Rollo Linsky, socio di Hobbes, che la ragazza deceduta era stata la cavia di un esperimento di innesto di un parassita concepito per alterare l'equilibrio psichico degli esseri umani potenziando la sfera istintiva e animalesca a scapito di quella razionale e politica. Nel corso della lunga telefonata, il montaggio alterna l'immagine di Linsky, quella di St. Luc e quella dell'infermiera che si spoglia davanti al medico nell'intento di provocarne il desiderio.

Prima di morire, la ragazza uccisa posseduta dal parassita aveva avuto rapporti con numerosi ospiti della residenza diffondendo il virus in maniera esponenziale. Le scene successive del film mostrano il dilagare del contagio attraverso il contatto con il parassita dalla forma fallico-fecale che penetra letteralmente le sue vittime, gli si insinua tra le labbra o le aggradisce con violenza. Ogni schema sociale è abbattuto, la libido colpisce tutti indistintamente e tutti si abbandonano a orge e massacri, uomini e donne, bambini e anziani.

Solo St. Luc riesce a evitare il contagio e si aggira tra gli interminabili corridoi delle torri finché non raggiunge la piscina dove la tensione sale al massimo mentre la mdp inquadra il dottore ormai sopraffatto da decine di mani e corpi che, come zombi, bramano il suo corpo.

Nell'ultima sequenza, il residence è inquadrato dall'esterno. La mdp riprende l'uscita dei garage da dove, guidata dall'auto di St. Luc accompagnato dalla sua infermiera, una

colonna di automobili abbandona le *Starline Towers* e una voce radiofonica ci riporta al mondo – sono le 5:26 del mattino, dice – e riporta voci isteriche di chi ha parlato di un'ondata di violenze, orge e crimini in città<sup>69</sup>.

Con *Shivers* Cronenberg mette in scena il conflitto tra apparenza e realtà svelando il proprio scetticismo – ai limiti del pessimismo – nei confronti della comunicazione di massa che svilupperà pienamente nei film successivi, primo tra tutti *Videodrome* del 1983, un argomento di certo in voga negli anni in cui le rivoluzioni sociali e politiche avevano messo in discussione l'intero sistema dell'informazione pubblica.

La dichiarazione di questo dualismo è evidente già dai titoli di testa proiettati sulle immagini fisse delle *Starline Towers*, delle facciate esterne in vetrocemento, degli interni dal design curato in ogni dettaglio, degli spazi dedicati al benessere e all'accoglienza degli ospiti, dell'ampio parcheggio. Colori acidi e superfici levigate, fredde dominano gli spazi che saranno, nel corso dell'intreccio, progressivamente distrutti. Colonna sonora di questa costruzione è la voce dello spot (televisivo, radiofonico?<sup>70</sup>) che elogia la bellezza di quest'isola di pace a pochi chilometri dalla città.

---

<sup>69</sup> È interessante notare che le parole del radiocronista restituiscono un finale alquanto diverso nella versione originale in inglese e in quella doppiata in italiano. Si noti, in particolare, come la versione italiana ometta completamente la diffusione dei comportamenti orgiastici e violenti per le strade della città. In inglese: «The time is 5:26 am. This is Gerald Keys with the Mediascope sunrise news bulletin. There is still no confirmation by Montreal City Police concerning alleged reports of a city-wide wave of violent sexual assaults. The assaults, believed to have originated in the vicinity of Starliner Island, began late last night and have spread with increasing frequency this morning. Reports of the attacks have been termed irresponsible and hysterical by a Montreal City Police spokesman. Stay tuned for further details on Mediascope News at 6.00».

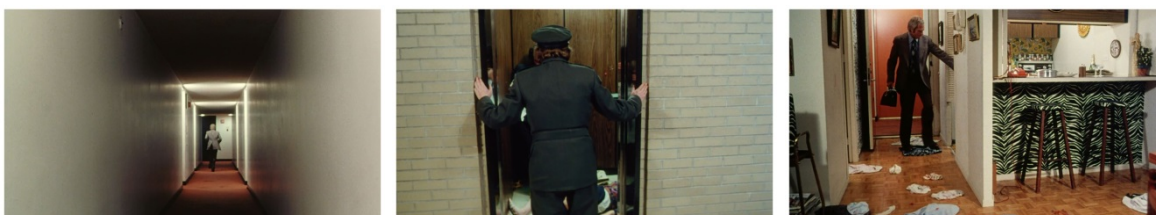
In Italiano (così come riportata in CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 23): «Sono le 5:30 del mattino. La città sta ritornando come sempre alla sua vita quotidiana. Le voci di pretese violenze, orge e crimini a carattere sessuale che si sarebbero verificate nel centro residenziale "L'Arca di Noè" sono state dichiarate irresponsabili e infondate. Gli abitanti del residence escono normalmente per riprendere la loro vita normale. Sono gli uomini e le donne di sempre. Quelli che conosciamo. Come me e come voi. Come siamo tutti».

<sup>70</sup> Diversamente dalle altre opere del regista, qui non sono presenti schermi televisivi e le uniche forme di informazione esplicite sono i poster e la voce radiofonica dell'ultima scena.

Lo svolgimento della trama – già dalla costruzione del montaggio che alterna l'arrivo dei nuovi giovani ospiti e la lotta furibonda in uno degli appartamenti – rivela l'inganno della pubblicità e conferma, con l'ultima sequenza del film, il potere del mezzo di comunicazione di massa: quando il radiocronista riporta la dichiarazione di infondatezza degli allarmi in città, lo spettatore ha appena visto numerosi ospiti contaminati uscire dal garage per diffondersi come un virus. La contrapposizione tra la fotografia del promo e le immagini del film è ben spiegata da Gianni Canova:

L'immagine fissa produce un'illusione di salute, l'immagine cinematografica in movimento capta ed evidenzia invece la patologia.<sup>71</sup>

Confermando il processo di pan-corporeizzazione, i titoli di testa anticipano un altro elemento – anch'esso conflittuale – che si svilupperà nel seguito: i rapporti tra interno ed esterno del corpo. Il primo corpo a subire questo conflitto è proprio lo spazio scenico nel quale si muovono i personaggi. Il set chiuso, asettico, autonomo proprio come un organismo è il luogo ideale nel quale il parassita può svilupparsi (come nel corpo del signor Tudor) prima di diffondersi e mietere vittime. Porte, finestre, corridoi, ascensori spesso fanno da cornice all'interno dell'inquadratura, metafore di valvole, vasi e organi di un corpo umano<sup>72</sup>.



<sup>71</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., pp. 23-24. L'effetto è amplificato quando la fissità dell'immagine è solo un'illusione e il piano sequenza registra un lungo momento di fissità improvvisamente interrotto da qualche movimento: è il caso, ad esempio, della prima sequenza di *Caché* (2005) di Michael Haneke dove, in esterno giorno, vediamo una strada di Parigi ripresa con macchina fissa e non percepiamo alcun movimento fino al passaggio di un mezzo dopo qualche minuto e, subito dopo, le voci fuori campo dei protagonisti. Qui, il regista austriaco, al contrario di Cronenberg vuole produrre un effetto di alienazione angosciante nello spettatore anticipando l'inquietudine dell'intreccio.

<sup>72</sup> Un motivo ricorrente nei film di genere. Qui il riferimento più illustre è *The Shining* (1980) di Stanley Kubrick dove, però, l'Overlook Hotel è vivo in quanto infestato da fantasmi – siano essi reali o emanazioni della follia del protagonista (a tale proposito, cfr. GHEZZI E., *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano 2002).

La mdp li percorre spesso con soggettive o cinecamera a mano rivelandone le pulsazioni fino ai più infimi orifizi dove la sporcizia ha il sopravvento: dopo la prima espulsione dal corpo di Tudor, il parassita rientra dal seminterrato attraverso la sala lavanderia/rene; quando gli anziani coniugi riescono a tramortire il parassita se ne liberano attraverso le condotte e St. Luc è costretto a rovistare in una sala destinata proprio all'espulsione dei rifiuti.

In *Shivers* la malattia provocata dal parassita non produce mutazioni fisiche esteriori come avverrà a partire da *Rabid* ma trasforma i suoi ospiti all'interno, letteralmente nelle viscere, liberando in essi una *libido a-Simbolica* priva di ogni freno. Parafrasando e semplificando un'intuizione di Paolo Vernaglione<sup>73</sup>, nel film si possono rilevare mutazioni basate su un meccanismo di ripetizione a scatole cinesi, una *coazione a ripetere* che si riflette in tutta l'opera del canadese.

Prima mutazione: l'esterno si muta in interno; la relazione extraconiugale di Tudor genera il parassita all'interno del suo corpo.

Seconda mutazione: l'interno si rivela all'esterno; il parassita sviluppato nel corpo di Tudor si manifesta patologicamente nel suo comportamento, si libera e prolifica nel macrocorpo delle torri.

Terza mutazione: questo nuovo interno diventa esterno; gli abitanti escono verso la città per generare contagio.

Quest'ingranaggio, potenzialmente infinito, sarà evidente nei successivi *Rabid* quando l'intera città sarà colpita dal contagio o in *Brood – La covata malefica* quando si scoprirà che la bambina è colpita dalla stessa malattia della madre.

La continuità con *Stereo* e *Crimes of the Future*<sup>74</sup> è introdotta dalla voce fuori campo dei titoli di testa<sup>74</sup> ma è subito chiara con la comparsa del dottor Hobbes, lo scienziato folle,

---

<sup>73</sup> VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, cit., pp. 37 e segg.

<sup>74</sup> Si ricordi che i primi due film sono finti documentari nei quali i dialoghi sono eliminati a favore di una voce fuori campo.



creatore del parassita. Non è difficile il rimando al filosofo dell'*Homo homini lupus*: attraverso l'omonimia, Cronenberg sottolinea la presenza costante del conflitto che si sviluppa all'interno del complesso residenziale ma che è già proprio del mondo *là fuori*, quello dal quale intende fuggire proprio chi dimora nelle *Starline Towers*.

C'è da chiedersi se la responsabilità del contagio sia da attribuire interamente allo scienziato o se, invece, il demone non sia solo sopito sotto le regole della società. Il parassita creato da Hobbes ha un aspetto fallico-escrementizio e produce l'effetto di liberare «il piccolo inferno istintuale che ci portiamo dentro»<sup>75</sup>. Che sia un virus, una droga o un effetto della tecnologia, la mutazione cronenberghiana sembra aprire le *porte della percezione* raccontate da Aldous Huxley<sup>76</sup>. La visione utopistica dello scienziato, le sue presunte buone intenzioni sono raccontate da Linsky, socio di Hobbes, durante un incontro con St. Luc:

To you, organ transplant is just yesterday's Kishkas, right? Look. You've got Man, right? And you've got parasites that live in, on and around Man. Right? So, why not breed a parasite that can do something useful? A parasite that can take over the function of a human organ. For example, you breed a parasite that you implant in the human body cavity. It hooks around the circulatory system and it filters the blood just like a kidney does. It takes a little blood for itself once in a while. What do you care? You've got enough. You can afford to be generous.<sup>77</sup>

Scoperta la deriva distruttrice del parassita, il dottor Hobbes cerca il paziente zero e si toglie la vita sperando di scongiurare il disastro. Da quel momento, il film mostra l'intensificarsi dei sintomi di Tudor alternando a questa *escalation* quella del contagio

---

<sup>75</sup> PECCHIOLI M., *Effetto Cronenberg*. [...], cit., p. 22

<sup>76</sup> HUXLEY A., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, Mondadori, Milano 2009.

<sup>77</sup> Nella versione italiana, riportata da BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 19: «Il trapianto degli organi è roba ormai superata, d'accordo? Ci sono... ci sono gli uomini, no? E ci sono i parassiti che vivono dentro, sopra e intorno agli uomini. Allora: perché... perché non produrre un parassita che possa riuscire a vivere? Dico un parassita che possa compiere le funzioni di un organo umano. Per esempio: tu crei un parassita e poi lo immetti nell'interno del corpo, lo agganci al sistema circolatorio e lui filtra il sangue come fanno i reni. E se si prende un po' di sangue per sé di tanto in tanto che importa?».

all'interno delle torri. Cronenberg, esattamente come uno scienziato con gli esiti del proprio esperimento, osserva la sovversione dell'ordine sociale, delle regole relazionali, un ritorno a quel mondo rimosso e inconscio che Freud riconosceva in *Il disagio della civiltà*, dove il principio di piacere stabilisce lo scopo della vita. A differenza di molti suoi contemporanei alle prese con il genere horror – ed è innegabile che *Shivers* ne sia un esempio – Cronenberg resta in disparte e, ancora di più, risparmia allo spettatore quasi tutto lo spettro dell'orrorifico che si può invece intuire.

Si pensi, tra le altre, alla sequenza in cui il signor Tudor è in preda ai conati ed è in ginocchio in bagno: la mdp lo inquadra escludendo la testa nascosta dietro un muro; ne



immaginiamo la sofferenza e la materia intestina espulsa ma non ci è dato analizzarla. Allo stesso modo, quando la donna è stesa nella vasca da bagno, osserviamo il parassita farsi strada in acqua, tra le sue gambe, mentre la

musica alimenta il grado di suspense. Quando l'acqua si tinge del rosso del suo sangue e gli spasmi le deformano l'espressione del viso e i movimenti del corpo, sappiamo che la creatura l'ha penetrata contaminandola ma nessun elemento *gore* è registrato dalla pellicola.

In *Stereo*, Cronenberg costruisce un mondo (i laboratori in cui vengono effettuati gli esperimenti telepatici) caratterizzato da una sessualità sublimata, privata dell'aspetto carnale: i personaggi sono in grado di consumare rapporti senza il contatto fisico e, in questo modo, riescono a superare anche le barriere del genere passando da una condizione di soggetti *mono* – ovvero vincolati all'eterosessualità – a soggetti *stereo*. Sarà lo stesso regista a dichiarare: «È interessante che sia *Stereo*, sia *Crimes of the Future* siano stati influenzati da Ron Mlodzik, uno studioso omosessuale molto raffinato. [...] Dopo la proiezione di *Stereo* a Montréal, un ragazzo mi è venuto a cercare e ha cominciato a farmi delle proposte, gli ho risposto di essere lusingato [...] ma io non ero omosessuale. Lui era sbocato, dopo

aver visto *Stereo* era sicuro che lo fossi»<sup>78</sup>. A distanza di sei anni, il sintomo dell'infezione è costituito al contrario da un eccesso di libido e i personaggi contaminati di *Shivers* non possono fare a meno di abbandonarsi a orge sfrenatamente fisiche fino a degenerare in atti di cannibalismo<sup>79</sup>. Con *Rabid* il regista canadese porterà l'erotismo sfrenato a conseguenze ancora più estreme, come se fosse la naturale evoluzione del morbo precedente: ormai tutta la città è contaminata e l'eccitazione erotica si risolve attraverso un pungiglione che, come un fallo, si sviluppa sotto l'ascella del soggetto e soddisfa le sue pulsioni ora espressamente vampiresche.

Ne *Il demone sotto la pelle*, è il sesso o, la stessa sessualità, a essere descritta come un essere descritta come organo esteriore al corpo, come virus che passa da un corpo all'altro, si riproduce per contagio e si comporta come un predatore. In *Rabid – Sete di sangue*, [...] il sesso-pungiglione maschile [...] non è un invasore ma un organo.<sup>80</sup>

Gli autori di questo horror venereo non possono che stare a guardare oppure perire come gli scienziati creatori del virus. Il voyeurismo della mdp e, con essa, del regista e degli spettatori alimenta questo universo erotizzato, pan-sessuale, fino agli esiti cinematografici e meta-cinematografici di *Videodrome*.

---

<sup>78</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 55.

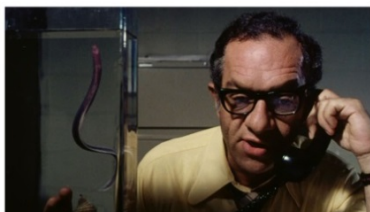
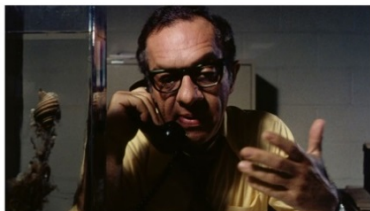
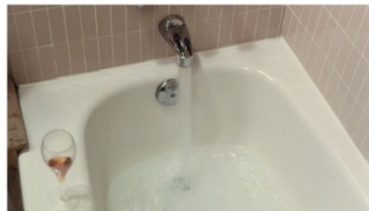
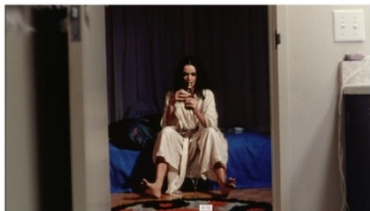
<sup>79</sup> Il rapporto sesso-nutrito è ben evidenziato nella sequenza in cui un cameriere entra nella residenza spingendo un carrello di cibo. La mdp segue i suoi passi fino all'ascensore per ritrovarlo al piano superiore. La sua figura di spalle occupa quasi la totalità dell'inquadratura mentre intuimmo il corridoio che percorre accompagnati dal tintinnio di piatti e bicchieri. Uno stacco del montaggio mostra una donna, il suo volto che sbucca da una porta semiaperta. Il cameriere le sta passando davanti quando lei, dopo aver detto «sono affamata» lo aggredisce. Riconosciamo la donna attaccata dal parassita nella sala lavanderia. Quando la porta si sta chiudendo la sentiamo ripetere «sono affamata di amore». Nella lettura di MANZOLI G., *La rabbia prende forma*, in CANOSA M. (a cura di), *La bellezza interiore. [...]*, Le Mani – Microart's Edizioni, Genova 1995, p. 21: «almeno in termini quantitativi, la vera ossessione del film è il cibo, meglio ancora l'atto di inghiottire e il suo desiderio».

<sup>80</sup> GRÜNBERG S., *David Cronenberg*, cit., pp. 88 – 90.



In *Shivers*, in un ecosistema concluso come quello dell'*Arca di Noè* dove nessuna legge sociale è più valida, dove omosessualità e pedofilia dilagano tra le stanze e i corridoi, l'elemento estraneo a

questi baccanali resta solo il dottor St. Luc, unico ancora in grado di tenere a bada le proprie pulsioni in nome di una legge che sembra possedere egli soltanto. In questo mondo, St. Luc è il soggetto malato, quello che non parla la lingua dei suoi simili. Cronenberg lo mostra con lo sguardo fisso sul corpo dell'avvenente infermiera nel corso della telefonata in cui il dott. Linsky lo informa dei veri effetti del parassita. La lunga sequenza si colloca all'esatta metà del film e si insinua all'interno di un'altra accentuando l'effetto di simultaneità degli eventi<sup>81</sup>.



<sup>81</sup> Si tenga presente che tutte le vicende narrate si svolgono nell'arco di un giorno e una notte.

Nell'ordine, il montato mostra: una donna, colta dalla mdp che la inquadra al di là di una porta mentre si appresta a fare un bagno; nello studio medico, l'infermiera prova a sedurre St. Luc con garbata eleganza, lui è immerso nel suo lavoro; il primo piano del dottor Linsky che ha appena telefonato a St. Luc, occupa il centro dell'inquadratura che è coperta per un terzo a sinistra da un acquario che sembra disabitato se non da un mollusco attaccato al vetro; l'infermiera si spoglia davanti a un armadietto, la mdp la inquadra attraverso una porta aperta; il dottor St. Luc fuma e parla al telefono con gli occhi fissi verso l'angolo basso a sinistra dell'inquadratura. Lo spettatore intuisce che le immagini dell'infermiera sono lo sguardo del medico mentre il montaggio continua ad alternare i tre personaggi. L'ultima volta che è mostrato in questa sequenza, Linsky spiega che il parassita ha un percorso evolutivo imprevedibile e l'acquario accanto al suo viso mostra al posto del mollusco un animale, una sorta di tenia che si agita armonicamente nell'acqua e che ricorda, sublimandole, le fattezze del parassita. La telefonata si interrompe, ritroviamo la donna della prima sequenza ora immersa nella vasca da bagno e l'organismo, tra le sue gambe, pronto a penetrarla.

Per l'intero svolgimento del film, il regista inganna lo spettatore mostrando le storie e le trasformazioni di alcuni individui, le sue cavie. Autentico protagonista di *Shivers* è, però, il parassita che la mpd segue costantemente in modo diretto – mostrandone le fattezze o i segni, le scie tracciate – o, più spesso, attraverso il suo incubatore. Per questo si può avere l'impressione che il protagonista sia il signor Tudor che con quell'organismo alieno ha un rapporto di amore e odio come si vede in alcune scene in cui, a letto, cerca un compromesso con il parassita di cui si vedono solo i movimenti sotto la pelle dell'addome. O, al contrario, che l'*eroe* sia rappresentato da St. Luc, unico a resistere alla contaminazione.

In una struttura narrativa che fa della ripetizione il proprio frattale, viene in mente un'intuizione che Jacques Lacan fa a proposito del racconto *The purloined letter* di Edgar Allan Poe<sup>82</sup>:

Ecco dunque [...] la singolarità della lettera che, come indica il titolo<sup>83</sup>, è il soggetto vero del racconto: essa può subire una deviazione, perché ha un tragitto che le è proprio.<sup>84</sup>

È il Lacan della supremazia del significante, quello che postula il primato del Simbolico sui registri dell'Immaginario e del Reale. Nella sua prima cinematografia, Cronenberg opera esattamente allo stesso modo e i soggetti sono insigniti di significato proprio in funzione degli spostamenti di quel *significante puro* qui rappresentato dal parassita.

Che sia mosso dalle circostanze, dagli eventi, da una volontà propria, l'organismo virale riesce a realizzare una nuova forma di società, basata sull'animalesco appagamento sessuale. Anche il dottor St. Luc non può restarne immune e Cronenberg lo segue, quando ormai lo spettatore ha iniziato a fare il tifo per lui, fino alla piscina nella cui acqua, come in un rito battesimale, è sopraffatto dagli abitanti della residenza ormai ridotti a zombi in cerca di partner sessuali come di cibo.

---

<sup>82</sup> Il riferimento allo scrittore di Boston non è inopportuno. Cronenberg ama il lavoro di Poe e certamente non ignorava il racconto *William Wilson* quando si è occupato dei gemelli Mantle di *Dead Ringers*.

<sup>83</sup> Il titolo originale di *Shivers* era *The parasite murders*.

<sup>84</sup> LACAN J, *Scritti. Volume I*, cit., p. 26.



Ora che ogni membro della residenza è contagiato, il parassita muove i personaggi per reiterare, su larga scala, quanto accaduto alla comunità che «recupera quindi la propria razionalità nel momento in cui deve compattarsi per svolgere la propria missione»<sup>85</sup>.

I personaggi di *Shivers* sperimentano l'orrore perché sono ancora membri normali e regolari della generazione borghese dei grattacieli. Io mi identifico con loro dopo che sono stati contagiati. Sostanzialmente mi identifico con i parassiti. Naturalmente i personaggi sono destinati a reagire con orrore a livello conscio, sono obbligati a resistere. Sono destinati a essere trascinati in questa nuova esperienza scalcando e gridando. Ma, sotto, esiste qualcosa d'altro, e questo è ciò che vedremo alla fine del film. Nel finale sembrano bellissimi, non hanno un aspetto né malato né brutto.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 122.

<sup>86</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 121.





Un cineasta completo dovrebbe essere capace di mettere in gioco tutti gli aspetti dell'esistenza umana, quello sensuale come quello cerebrale. Se tu metti insieme questa miscela correttamente, ottieni un esempio perfetto di saldatura della frattura cartesiana, ottieni qualcosa che fa appello sia all'intelletto che alle viscere.

DAVID CRONENBERG

## Scanners. L'unione fa la forza

Nel 1981, David Cronenberg è nelle sale con *Scanners* che rappresenterà il suo primo successo commerciale con oltre 14 milioni di Dollari al botteghino.

Il film, recuperando un tema centrale già in *Stereo*, riprende l'indagine sulla potenza del pensiero, della mente umana<sup>87</sup> e dei suoi effetti sui corpi nel tentativo sempre iterato dal di esplorare *da dentro* i suoi personaggi scavando tra le viscere e tra le pieghe della materia grigia dei corpi esplosi sul set.

Un uomo dall'aspetto trasandato e affamato entra in un fast food e si ferma a mangiare avanzi raccolti da alcuni vassoi abbandonati sui tavoli mentre un paio di signore borghesi commentano il suo stato con disgusto. L'uomo inizia a guardare con sofferta intensità una delle donne che, in preda agli spasmi, dopo qualche istante cade al suolo. Mentre prova ad allontanarsi, il protagonista della scena viene inseguito, acciuffato e sedato da due uomini in abiti civili.

In stato confusionale, l'uomo si sveglia legato a un letto d'ospedale, in una stanza semibuia. Il dottor Paul Ruth (Patrick McGoohan) comincia a parlargli con cortesia mostrando di conoscere il suo nome, Cameron Vale (Stephen Lack), e gli eccezionali poteri della sua mente. Nella stanza, intanto, vengono fatte accomodare – su sedie disposte come in una platea – alcune persone che si limitano al silenzio. La testa dell'uomo legato, intanto, è violentata da decine di voci: Cameron Vale è uno scanner e intercetta suo malgrado i pensieri di tutti i presenti grazie ai propri poteri telepatici.

<sup>87</sup> L'argomento non è nuovo al cinema in quegli anni. Si pensi a film cult come *Carrie – Lo sguardo di Satana* (*Carrie*, 1976) di Brian De Palma oppure a *L'esorcista* (*The Exorcist*, 1973) di William Friedkin. La novità cronenbergiana è da riconoscere in almeno due punti essenziali: il rifiuto dell'elemento mistico satanico, la messa in scena di adulti consapevoli rispetto alle bambine adolescenti dei film citati.

Constatando il duro effetto della folla sul paziente, il dottor Ruth gli pratica un'iniezione sedante.

La terza sequenza si apre su una sala per conferenze dove il relatore promette un esperimento di telepatia che prevede il coinvolgimento di un volontario. Tra il pubblico, un uomo alza la mano, si muove verso il palco e prende posto accanto all'oratore pronto a leggergli la mente. L'esperienza si rivela un vero e proprio duello telepatico fino all'improvvisa esplosione della testa dello sperimentatore. Tra il panico dei presenti, l'uomo che si era offerto volontario – evidentemente un altro scanner – cerca di allontanarsi ma gli uomini della sicurezza riescono a trarlo in arresto. Per poco, però, perché Darryl Revoc (Michael Ironside), riesce a liberarsi proprio grazie ai poteri di controllo della mente.

La sequenza successiva presenta una riunione del Consiglio di Amministrazione della società responsabile della sperimentazione sugli scanner (ConSec) e, contro il nuovo responsabile della sicurezza, Braendon Keller, il dottor Ruth è costretto a difendere il progetto da chi vorrebbe fosse chiuso perché molti degli scanner da loro creati sono passati al servizio di un'organizzazione concorrente guidata proprio da Revoc. Ruth propone di inviare un infiltrato, uno scanner sconosciuto ai rivali.

Comincia, così, l'addestramento di Cameron Vale che prevede anche il ricorso all'*Ephemerol*, un farmaco endovenoso che Ruth stesso ha inventato per tenere a bada il flusso di pensieri. Nel corso di queste sedute, Vale assiste alla proiezione di una pellicola in bianco e nero nella quale un giovane Darryl Revoc ha un occhio disegnato su un pezzo di carta e attaccato alla fronte tra le sopracciglia mentre spiega all'intervistatore di essersi trapanato il cranio per far uscire le voci che costantemente gli affollavano la mente. Ai tempi del filmino, Revoc era ospite di un manicomio. Ora, uscito, ha intenzione di creare un'associazione di scanner in grado di usare la propria dote per dominare il mondo. Per fermarlo, Vale può cercare informazioni da un tale Benjamin Pierce, scanner che dopo una lunga permanenza nel manicomio criminale è diventato un artista, l'unico noto ad aver rifiutato le proposte di Revoc.

Raggiunta la casa di Pierce, scopre che questi riesce a tenere a bada il flusso delle voci della gente grazie alla propria arte (vive in un'enorme testa cava) proprio quando un gruppo di uomini armati fa irruzione ferendo l'artista. Vale riesce a sopraffarli grazie alla telepatia in uno scontro a distanza con il mandante. Scomparso l'artista, entra in contatto con una nuova comunità indipendente di *scanner*, una sorta di gruppo di auto aiuto la cui

leader – Kim Obrist (Jennifer O'Neill), che aveva incrociato nella galleria di Pierce – decide di seguirlo.

I due riescono a scoprire che l'azienda di Revoc produce il farmaco che controlla i loro poteri e che la produzione fa capo all'azienda per cui lavora Ruth, che subito raggiungono per chiederne conto. Alla ConSec, mentre Vale parla con il dottore che svela di non avere gli accessi ai computer, Keller interroga Kim Obrist rivelandosi un traditore al soldo di Darryl Revoc. Kim e Cameron riescono a scappare e raggiungere un telefono pubblico attraverso il quale Vale riesce a prendere il controllo dei computer della ConSec e scoprire che Revoc e Keller stanno producendo *Ephemerol* da iniettare alle donne gravide per indurre la nascita di nuovi scanner.

L'ultima sequenza del film presenta il confronto durante il quale Revoc svela a Vale di essere suo fratello, che entrambi sono figli del dottor Ruth e gli propone di unire le forze per conquistare il mondo grazie alla loro superiorità congenita. Cameron Vale rifiuta e i due danno il via a uno scontro telepatico nel corso del quale i volti si gonfiano, si infiammano, i corpi si deformano straziati. Infine, nella stanza entra Kim che scopre il corpo di un uomo carbonizzato mentre Revoc, in un angolo della stanza, ha lo sguardo del fratello Cameron.

A uno sguardo superficiale, il film pare rinunciare ad alcuni elementi ricorrenti del macrotesto cronenbergiano. Qui, come anticipato, l'attenzione del regista sembra tesa tutta verso la mente dei protagonisti, telepatici e telecinetici ma «tutti gli sforzi fatti per modificare la mente hanno un corrispettivo “doloroso” e fatto di sofferenze a livello fisico»<sup>88</sup>. Consta Paolo Vernaglione:

Il lavoro di fondo sui generi del cinema [...] qui sembra compiuto una volta per tutte, come se il regista avesse voluto firmare il punto più alto del suo lavoro precedente, concentrando, concettualizzando e astraendo storia e personaggi da qualsiasi contesto psicologico, sociale, politico. [...] È come se il regista, avendo per la prima volta reso visibili a se stesso le proprie ossessioni, le abbia anche

<sup>88</sup> PECCHIOLI M., *Effetto Cronenberg*. [...], cit., p. 32. Dichiarerà il regista: «Io non amo particolarmente i film cerebrali, nello stesso tempo non mi piacciono nemmeno quelli che sono tutto viscere e niente cervello», RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 130.

congelate e impietrite per farcele osservare, prima di passare ad altre, più corpose questioni nei film successivi.<sup>89</sup>

Nel corso del *training* cui è sottoposto il protagonista, il dottor Ruth arriva a spiegare che il principio su cui si basa la telepatia è la penetrazione non di un sistema virtuale, di una mente astratta, bensì di un sistema nervoso, corporeo. Si tratta, ancora una volta, di interazione tra corpi. Si può dire, anzi, che nel film apparentemente più asessuato della sua filmografia, Cronenberg affronta un racconto astratto e metaforico sul gesto sessuale per eccellenza:

Penetrare, penetrazione: tutto *Scanners*, a dispetto dell'esibita "castità" del suo intreccio, ruota attorno a questo gesto, è ossessionato da questa azione "relazionale".<sup>90</sup>

Non si tratta – non solamente – dei numerosi incontri/scontri tra le menti degli scanner (esemplare la sequenza in cui, per la prima volta, Cameron Vale incrocia il proprio pensiero con quello di un suo simile, Kim Obrist nella galleria d'arte, e il suo naso comincia a sanguinare, come se la propria mente avesse fisicamente perso la verginità iniziale) ma è la costruzione filmica a riproporre l'atto della penetrazione: il film si apre e si chiude con due



personaggi – rispettivamente un uomo, Vale, e una donna, Obrist – che varcano una soglia entrando in uno spazio; l'intera pellicola mostra penetrazioni *nei* corpi (le siringhe sedative esplose per catturare i fuggitivi, le iniezioni di *Ephemerol*) o *di* corpi attraverso porte e varchi

<sup>89</sup> VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, cit., pp. 70 – 71.

<sup>90</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 48.

oltre che degli sguardi della mdp che riproduce le vedute delle telecamere di sorveglianza di Keller o i percorsi del pensiero del protagonista attraverso la rete telefonica per l'accesso ai computer.

Quando, nel 2007, Gianni Canova notava che «mai come in *Scanners* la macchina da presa di Cronenberg penetra in un décor concepito e costruito esattamente come un corpo, in ambienti rosso-sangue che sembrano il surrogato architettonico-spaziale delle varie parti di un organismo umano»<sup>91</sup>, non poteva immaginare che con *Cosmopolis*, trent'anni dopo, il regista avrebbe superato questo traguardo all'interno di una Limousine/utero che occupa buona parte del film<sup>92</sup>.



Nel 1981 Cronenberg si affida a rappresentazioni sceniche esplicite del corpo e delle sue parti e inquadra, ad esempio, una testa gigante cava, che l'artista Pierce usa per proteggersi dai pensieri del mondo penetrandovi, letteralmente, per non essere penetrato virtualmente, la stessa che sembra amplificare i poteri cerebrali di Vale quando, dal suo interno manda al tappeto gli scagnozzi venuti a uccidere Pierce; a pochi minuti dall'inizio del film mostra la testa di uno scanner esplodere e, più avanti, il cranio forato di Darryl Revoc (ancora una volta, penetrato per non essere penetrato)<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 49.

<sup>92</sup> Cfr. *Infra*, pp. 142 e segg.

<sup>93</sup> In *Scanners*, Cronenberg sembra evocare immagini di corpi contorti e sofferenti à la Francis Bacon. In *Cosmopolis*, come si vedrà più avanti, l'arte di Rothko invade il film dai titoli di testa a quelli di coda sottolineando, se ulteriori prove fossero necessarie, la mutata (evoluita, nei termini che qui si delineano) sensibilità del regista.

E, infine, sceglie di mostrare il corpo di Cameron Vale in una posa da *crocifisso*.



Quel corpo carbonizzato è il tragico epilogo della relazione tra i due fratelli, protagonisti di storie che corrono parallele all'interno del film come nei trentacinque anni di vita che precedono i fatti narrati. La loro fine è – tema che sarà sviluppato in *Inseparabili*<sup>94</sup> – la fusione dei loro corpi e delle loro menti. Tra i *topoi* più trattati, studiati e argomentati nella storia della letteratura e di quella – più recente ma non meno prolifica – del cinema, il tema del *Doppio* ossessiona anche David Cronenberg forse proprio a partire da questo film.

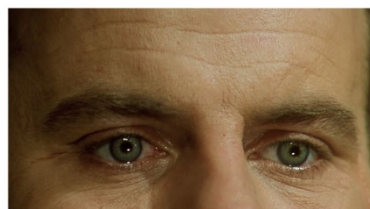
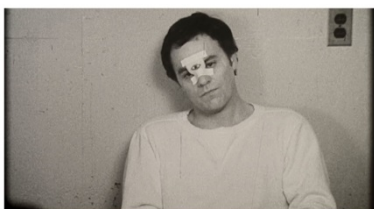


Cameron Vale e Darryl Revoc costituiscono, all'inizio del film, la contrapposizione netta tra il bene e il male. Lo spettatore è affascinato da Vale, un emarginato che subisce il giudizio spietato della donna al ristorante e, nella sequenza successiva, è spinto a odiare Revoc che annienta crudelmente un

<sup>94</sup> Risale al 1981 la prima stesura di una sceneggiatura basata su un soggetto intitolato *Twins (Gemelli)* da cui deriverà, sette anni dopo, *Inseparabili*. Cfr. *Infra*, pp. 67 e segg.

altro scanner. Il cinema di Cronenberg, però, è il cinema della mutazione per eccellenza e simbolicamente i due protagonisti sono portatori di un inganno insito già nel nome di ciascuno: il primo dei figli di Ruth si chiama *Revoc*, che al contrario suona *cover* (italiano: copertura, falsa identità); il più piccolo, *Vale*, ha nel nome il suono di *veil* (italiano: velo).

Nel corso della narrazione si assiste a un progressivo offuscamento dei confini fino allo scontro decisivo il cui risultato è un essere «mutante per definizione, che accetta, volente o nolente il proprio status di essere schizofrenico in cui non c'è coesione tra le parti, se non in apparenza»<sup>95</sup>. L'apparente chiarezza dell'esito del confronto finale, infatti, si presta a numerose interpretazioni. Mentre i corpi di entrambi si dilanano, espandendosi, sanguinando e fumando, Vale appare subito più debole e finisce carbonizzato, Revoc è percorso da convulsioni nella tensione dello scontro ed è ben evidente la cicatrice/terzo occhio del foro sulla fronte quando pupille e iridi scompaiono nel bianco della cecità. Lo spettatore ritrova i due corpi seguendo i movimenti di Kim, identificandosi nel suo sguardo grazie ad alcune lunghe sequenze in soggettiva: al centro della sala trova, con le braccia aperte, il corpo carbonizzato – quasi una statua di lava – di Cameron prima di scoprire (letteralmente perché è nascosto sotto un pesante giaccone) il corpo di Darryl. È trasformato: la voce emessa dalle sue corde vocali è quella di Vale, la cicatrice del foro sulla fronte è ormai scomparsa e gli occhi sono ora chiari. La mdp zooma fino al dettaglio mentre l'uomo dice «Abbiamo vinto. Abbiamo vinto»<sup>96</sup> e la luce prende il sopravvento fino alla dissolvenza accecante al bianco che precede i titoli di coda.



<sup>95</sup> MARANGI M., *Scanners, la lucidità dello sguardo interiore*, in AA. VV., *David Cronenberg*, Rivista «Garage», Paravia editore, Torino 1997, p. 97.

<sup>96</sup> Concentrandosi sulla supremazia dell'immagine sul sonoro tutti i commentatori non hanno fatto alcun riferimento a quest'ultima battuta.

Lo spettatore, s'è detto, tende a identificare il bene con Cameron soprattutto perché «la figura di Darryl Revoc, telepate ribelle, costituisce la messa in scena del nemico intestino che si annida e si mimetizza. [...] “Il tema della sceneggiatura è ben rappresentativo circa le angosce dei nostri contemporanei: i nemici che provengono dall'interno” [G. Jourd'Hui, *Les effect secondaires de la migraine*, in “Le Nouvel Observateur”, 18 luglio 1985]»<sup>97</sup>.

La sequenza sopra descritta e l'intreccio narrativo che l'ha prodotta evidenziano numerosi elementi di ambiguità e di dubbio rispetto al dualismo tra il bene e il male e agli esiti dello scontro: il protagonista opera sotto il comando dello *scienziato pazzo* che ha creato il virus responsabile della mutazione.

Davvero Cameron penetra in Revoc per sconfiggerlo? Davvero lo combatte per liberare il mondo dalla sua nefasta presenza? E se cercasse semplicemente di prendere il suo posto? Se cominciasse ad attuare quel programma di conquista che il fratello gli ha appena illustrato proprio eliminando il suo unico rivale sulla strada del potere? [...] se quel che abbiamo visto in precedenza ci induce a stare dalla parte di Cameron, ciò non significa necessariamente che egli abbia ancora e sempre ragione.<sup>98</sup>

Nella maggior parte dei film di Cronenberg viene messa in scena la morte del personaggio malato (contagiato, posseduto, ...) che, da parte sua, non ambisce mai alla guarigione o alla normalità. In *Scanners* la morte del protagonista è sostituita dalla mutazione/evoluzione in un essere nuovo, frutto della fusione dei due fratelli, vittime dell'iniezione virale alla nascita e della separazione subito dopo. Nota Alessandro Aronadio che «gli eroi cronenberghiani, in un contesto di radicale solitudine affettiva, germinano le radici per la loro *escalation* psicotica»<sup>99</sup>. Si genera un elemento ricorrente nella produzione del regista americano: le comunità o società utopistiche (si ha qui l'esempio degli scanner

---

<sup>97</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., pp. 176 – 177.

<sup>98</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 48.

<sup>99</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p. 102.



che si sostengono a vicenda in una sorta di terapia di gruppo), mondi che spesso i protagonisti attraversano per affrontare la propria emarginazione, la solitudine insita nel proprio status di mutanti, alieni, malati.

Secondo una prospettiva tanto interna al film quanto correlata a un discorso meta-filmico, si rileva qui una delle costanti del cinema di David Cronenberg: il venir meno del tempo. In altri termini, la schizofrenia di questo cinema sta proprio nella subordinazione del piano sintagmatico a quello paradigmatico delle mutazioni. Cameron Vale è un uomo *senza tempo* «nel duplice significato di colui che abita un'altra dimensione e di colui che vive e opera in fretta»<sup>100</sup> ed è costretto a vivere tra due mondi, escluso da entrambi, costretto all'emarginazione e alla solitudine, attratto in un vortice a-temporale dal suo unico simile fratello e nemesi, Darryl Revoc<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, cit., p. 75.

<sup>101</sup> La questione del *Doppio*, qui soltanto anticipata, è trattata con maggiore approfondimento nel prossimo capitolo, dedicato a *Inseparabili*. Non è questo il luogo ma vale la pena ripensare alla ricorrenza dei temi della solitudine, dell'estraneità, dell'alienazione e della conseguente ricerca/attrazione di un simile (spesso in opposizione etica) siano alla base della vastissima produzione fantascientifica della letteratura a fumetti, in particolar modo statunitense, e delle trasposizioni cinematografiche dei supereroi che in questi anni stanno vivendo una nuova fortunata era. In un'analisi mitopoietica del cinema di Cronenberg, analogie con Vale e Revoc sono evidenti se si pensa a questi personaggi come ai protagonisti di un'epica di super-eroi e super-cattivi.



Tu hai vinto e io cedo. Ma anche tu, a questo  
momento, sei morto. Morto per il mondo, per il  
cielo, per la speranza. In me tu vivevi...  
e nella mia morte, in questa immagine che è la tua,  
hai assassinato te stesso.

EDGAR ALLAN POE, *William Wilson*

## **Dead Ringers. Inseparabili**

Malgrado il successo di critica e di incassi ottenuto con *La mosca* (*The Fly*, 1986), David Cronenberg dovette affrontare numerose difficoltà nella ricerca di finanziamenti per quello che sarebbe diventato il suo successivo lungometraggio, *Inseparabili* (*Dead Ringers*), che arrivò nelle sale a settembre del 1988 (in Italia, a marzo dell'anno successivo).

L'idea di un film che parlasse di gemelli era nata già all'inizio del decennio a partire da un romanzo di Bari Wood e Jack Geasland, *Twins*<sup>102</sup>, che si ispirava alla nota vicenda di cronaca dei fratelli Marcus: Stewart e Cyril, gemelli identici, entrambi ginecologi, che vennero trovati abbracciati in avanzato stato di decomposizione nel loro appartamento di New York il 17 luglio del '75, tra immondizia e farmaci. Secondo il primo rapporto della polizia, i due erano morti per una crisi di astinenza da barbiturici ma, a seguito di ulteriori indagini, si venne a scoprire che uno dei due era morto per *overdose* mentre l'altro non presentava evidenti segni che ne spiegassero la morte.

Il fatto catturò subito l'attenzione del regista di Toronto che, qualche anno dopo, decise di acquistare i diritti del romanzo e lavorare al film. Del romanzo, però, restò ben poco<sup>103</sup> sia per i gusti del regista, sia per la ritrosia dei produttori che proponevano insistentemente

---

<sup>102</sup> WOOD B., GEASLAND J., *Twins*, Signet 1977 (ripubblicato nel 1988 con il titolo *Dead Ringers*, Backinprint).

<sup>103</sup> «La prima stesura di Norman [Norman Snider, inizialmente co-sceneggiatore] conteneva alcune cose fantastiche e altre terribili. Tra queste alcune erano dovute al suo tentativo di usare il materiale del romanzo. Avendo acquistato i diritti, ci sentivamo in dovere di utilizzarlo. Ma secondo me non era possibile filmare la sceneggiatura così com'era. Non so per quale ragione sentivo di dover realizzare un film s questi gemelli. Non era né perché la storia fosse grottesca, né perché contenesse aspetti sensazionalistici, non lo sapevo», in RODLEY C., *David Cronenberg*, cit., p. 183.

il *remake* di alcuni film con gemelli protagonisti come *Lo specchio scuro* (*The dark mirror*, 1946) di Robert Siodmak o *Chi giace nella mia bara* (*Dead Ringer*, 1964) diretto da Paul Henreid con Bette Davis. Il problema principale, per i produttori, erano le figure dei due personaggi protagonisti, racconta David Cronenberg.

«Questi due devono proprio fare i ginecologi? Non potrebbero essere degli avvocati?» Quante volte ho sentito dire queste cose. «Devono proprio morire tutti e due?» Oppure: «Perché vuoi fare a tutti i costi un film simile?» e cose del genere. Le persone che incontravamo avevano quasi tutte sentito parlare dei fratelli Marcus; si ricordavano che non riuscivano a togliersi dalla testa quella storia, l'atmosfera della storia. Come se si trattasse di un sogno.

I ginecologi sono già abbastanza strani, in più si trattava di due fratelli gemelli che lavoravano insieme... E che poi sono morti insieme. Sapevano che quella storia era come un amo, perché il loro inconscio era già stato agganciato, ma quando si trattava di trasformarla in un film, non riuscivano ad ammetterlo.<sup>104</sup>

Alla fine, grazie alla complicità di Dino De Laurentiis, la produzione del film sembrava pronta a partire con un budget iniziale di dieci milioni di Dollari ma le difficoltà non erano terminate perché, all'epoca, nessun attore di successo nordamericano voleva mettersi alla prova in un doppio ruolo tanto complicato, a maggior ragione con il regista canadese, così come nessuna attrice che tenesse alla propria immagine voleva recitare in un ruolo che la sottoponeva a più riprese a visite ginecologiche.

Proprio quando Jeremy Irons e Geneviève Bujold decisero di accettare i ruoli, la casa di De Laurentiis fu costretta a rinunciare al film non potendo assumere un rischio commerciale tanto alto. Cronenberg non si diede per vinto – «sono canadese: la mia maledizione è quella di vedere le cose anche dal punto di vista degli altri»<sup>105</sup> – e, grazie all'aiuto di alcuni amici, di accorgimenti commerciali e a un buon uso delle economie a disposizione, ha realizzato *Dead Ringers*, un magistrale film nel quale le ossessioni cliniche della predestinazione

---

<sup>104</sup> RODLEY C., *David Cronenberg*, cit., pp. 184 – 185.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 189.

biologica e la ricerca di un nuovo rapporto tra mente e corpo si realizzano attraverso la messa in scena del Doppio, un lungometraggio controverso e inquietante grazie anche alla straordinaria interpretazione di Jeremy Irons nei panni dei due protagonisti, Elliot (Elly) e Beverly (Bev) Mantle.

Anni Cinquanta. In un quartiere di Toronto, due ragazzini identici, fratelli gemelli, camminano per strada e parlano di sesso domandandosi se, in quanto esseri umani, ne avremmo bisogno anche se vivessimo in acqua. Si avvicinano a una bambina seduta davanti a un portone e le chiedono se vuole sperimentare il sesso con loro. La piccola, indignata, li caccia insultandoli per la loro stranezza.

La sequenza successiva mostra un'aula di anatomia dell'Università di Cambridge dove i due gemelli, ormai ventenni, stanno praticando una visita ginecologica su un cadavere mentre un professore supervisiona la classe. Utilizzano uno strumento di propria invenzione, un *divaricatore* che, poco dopo, sarà premiato dalle autorità nel corso di una cerimonia.



Ritroviamo i gemelli Elliot e Beverly Mantle qualche anno dopo, nel loro studio di Toronto dove esercitano la professione di medici specialisti in ginecologia. Beverly sta visitando l'attrice Claire Niveau (Geneviève Bujold) e scopre, nel suo corpo, qualcosa che lo sconvolge. Esce di scena e viene sostituito dal fratello Elliot che riprende la visita senza presentarsi. I due rilevano nella donna una mutazione rarissima: l'utero triforcuto.

La sequenza successiva mostra, in un ristorante, uno dei due gemelli a cena con Claire e con il suo produttore che, imbarazzato dai discorsi sulla cervice della donna, si allontana presto mentre i due continuano a chiacchierare. La mattina dopo, Elliot racconta al fratello della breve avventura notturna e invita il fratello a sostituirlo per il prossimo appuntamento stabilito con la donna, quella sera a cena. Beverly – che capiamo essere il fratello dalle abitudini meno mondane – si presenta a casa della donna che lo accoglie abbracciandolo con passione: «Cosa mi hai fatto la notte scorsa?». «L'ho imparato dai libri», risponde Bev un po' imbarazzato prima di spiegarle che, considerata la sua

condizione fisica, è escluso che possa avere dei figli naturali. La reazione della donna è violentemente triste e chiede al suo partner di umiliarla e di punirla.



Sconvolto dalle sue parole, Beverly racconta tutto a suo fratello che gli consiglia di soddisfarla, di darle ciò che vuole. Turbato, torna da lei e la riprende di spalle il ginecologo che fa sesso con la donna legata al letto con lacci

emostatici e attrezzi ginecologici.

Quando torna a casa, Elliot gli chiede di raccontargli nel dettaglio cosa sia successo, come sia stato il sesso tra loro e, infastidito dal silenzio del fratello, sospettando un trasporto superiore a quello solito, cinicamente lo mette in guardia: «Ti stai avventurando in un territorio sconosciuto».

Mentre il lavoro della clinica procede, Beverly rafforza la propria relazione con l'attrice assecondando il suo abuso di anfetamine e assumendo a sua volta dosi sempre più consistenti di antidolorifici. Nel corso di uno degli incontri, la donna nota che il suo amante ha un atteggiamento strano ai limiti della schizofrenia ma, solo dopo l'incontro con una sua amica al ristorante, viene a sapere che i Mantle sono due gemelli identici, indistinguibili. Indignata, pretende di poter incontrare i due fratelli contemporaneamente.

Al tavolo di un lussuoso ristorante, osservandoli per la prima volta insieme, Claire capisce di essere stata a letto con entrambi e, con un gesto di rabbia e avversione all'atteggiamento dei due – «Beverly è quello dolce e tu [Elliot] sei lo stronzo. Ho ragione?» – esce rapidamente dal locale. Mentre Elliot affronta con superbia l'accaduto, Beverly reagisce malissimo all'abbandono e alterna momenti di catatonico silenzio a violenti accessi di rabbia dovuti a droghe e alcool. Come se non bastasse, Elliot, che da sempre è abituato al bel mondo e alle pubbliche relazioni, sta facendo carriera anche per conto proprio e ha una relazione con la sua segretaria, peraltro disposta a unirsi con entrambi. Nel corso di una cerimonia di premiazione per i meriti scientifici, Beverly irrompe mentre il fratello sta ringraziando la comunità che ha riconosciuto il valore dei Mantle: è stordito e alterato e, salito sul palco, racconta che lui e suo fratello si scambiano le donne e si presentano uno al posto dell'altro in occasioni anche professionali.

In una sequenza successiva, Beverly incontra per caso Claire Niveu in un negozio di mobili di design e la segue a casa dove dichiara il proprio affetto e il proprio desiderio di portare avanti la relazione senza coinvolgere Elliot. Nel corso della notte, mentre l'uomo e la donna giacciono nudi a letto, il medico vive la scena in un incubo nel quale anche il fratello è presente e assiste al rapporto tra i due: i corpi dei gemelli sono uniti da un'appendice di carne che, come una grossa cicatrice li unisce dall'addome. Nel sogno, Claire, con voluttuosità, strappa a morsi quel cordone. Svegliata dal soprassalto di Beverly, la donna gli somministra un sonnifero. Nel frattempo, Elliot, in una camera d'albergo dopo una conferenza, accoglie in camera una coppia di escort, due giovanissime gemelle e chiede all'una di rivolgersi a lui con il nome di Elly, all'altra di chiamarlo Bev.

La relazione tra Beverly e Claire Niveu si fa sempre più intensa ma è ostacolata dall'ossessione dell'uomo per il fratello e dallo smodato uso di droghe e farmaci. Quando l'attrice è costretta a preparare la partenza per l'estero, dove girerà un film, è così preoccupata dallo stato di salute psicofisica di Beverly da contattare Elliot per metterlo in guardia e chiedergli aiuto. Il ginecologo decide di incontrarla sul set dove la trova, in una roulotte, subito dopo il trucco che riproduce ecchimosi e ferite da percosse sul labbro e su tutto il viso<sup>106</sup>. Elliot sottolinea che la donna rappresenta un elemento di disturbo e confusione tra i fratelli Mantle, un elemento potenzialmente distruttivo e le propone, per ripristinare l'equilibrio tra i fratelli, di essere anche la sua amante. Claire rifiuta.

Lo stato di Beverly precipita rapidamente dopo la partenza di Claire e un malinteso che lo convince che lei abbia un'altra relazione lo costringe a cercare conforto dal fratello. In una sequenza, la sera, in casa Mantle, Beverly è steso sul divano mentre Elliot balla con la segretaria. Quando questa riesce a convincere anche Bev a ballare, i tre si uniscono in un abbraccio e si muovono in una danza sensuale e intensa. Ma Beverly, staccandosi con violenza, si allontana prima di accasciarsi al suolo privo di sensi. Ricoverato in ospedale, l'uomo è nelle mani del fratello che, da quel momento, decide di occuparsi personalmente della sua salute e si impegna a disintossicarlo.

Nonostante le cure, Beverly continua ad abusare di farmaci e droghe, maltratta i pazienti, è fuori di sé. È così ossessionato dall'utero trifido della donna amata da recarsi da un artigiano per far realizzare degli attrezzi chirurgici che lui stesso ha disegnato. Quando, in sala operatoria, prova a usarli, rischia di ammazzare una paziente. Processati

---

<sup>106</sup> Si tratta dell'unica scena del film in cui la donna è truccata.

dall'ordine dei medici, i gemelli Mantle, si uniscono ancora di più e anche Elliot si abbandona all'abuso di farmaci, si chiudono in casa e si allontanano dal mondo esterno.

Un giorno Beverly riceve una telefonata da Claire che è ormai rientrata in città e, malgrado l'evidente difficoltà anche a muoversi, decide di uscire di casa e raggiungerla. In una vetrina lungo la strada, vede esposti i suoi attrezzi ginecologici come oggetti d'arte e decide di rubarli. Quando arriva da Claire è in evidente stato di astinenza, è confuso e spiega che quegli attrezzi servono a separare i gemelli siamesi.

Nella sequenza successiva, Beverly rientra a casa. La trova ridotta a un tugurio, con spazzatura, medicinali, riviste e avanzi di cibo sparsi sul pavimento e su ogni superficie. Da quel momento i due fratelli condividono anche i più piccoli movimenti, bucadosi e nutrendosi ormai all'ultimo stadio della tossicodipendenza. Finché, come se fossero siamesi, non decidono di separarsi chirurgicamente grazie agli attrezzi di Bev con i quali squarcia il torace di Elliot. La mattina seguente – Elliot morto sul lettino operatorio – Beverly si ricompone di fronte allo specchio, esce di casa e telefona a Claire. Riattacca e rientra in casa.

Nell'ultima sequenza la mdp inquadra, come in una pietà rinascimentale, i due fratelli abbracciati, uno vivo e l'altro cadavere.

### ***L'imbarazzante bellezza interiore***

Nella sua analisi del film, riferendosi alla prima sequenza in cui compare Claire Niveau, Iannis Katsahnias<sup>107</sup> pone un interrogativo che sembra sintetizzare la produzione filmica di Cronenberg fino a questo punto, un percorso di avvicinamento allo *shock della morte* come si è visto per i film precedenti. Parafrasando, il critico dei «Cahiers du cinéma» si domanda: dove si insinua la mano del ginecologo dopo essersi protetta con il lattice del guanto ed esce fuori dal campo dell'inquadratura? Dopo un cartello che indica luogo e tempo – Toronto Canada, 1988 – la sequenza mostra, dall'alto, lo studio medico di un ginecologo mentre una donna, stesa sul lettino si sottopone a una visita. Il medico, Beverly Mantle si alza e mostra un senso di inquietudine per quanto appena constatato e, dopo pochi secondi, esce dalla

---

<sup>107</sup> KATSAHNIAS I., *La beauté interieure*, in «Cahiers du Cinéma», n. 416, 1989.



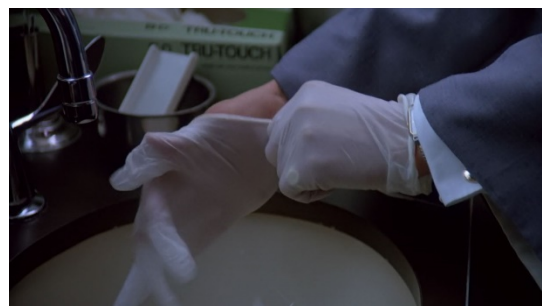
stanza per incontrare il fratello e collega, Elliot, che in abito da cerimonia è pronto a uscire. Dopo aver consultato una cartella clinica e aver scambiato alcuni pareri con il fratello, afferra un camice e rientra nell'ambulatorio. La mdp offre un dettaglio delle mani che indossano i guanti, dopo uno stacco, il viso della donna nel momento in cui percepisce le mani del medico e, infine, lo sguardo positivamente sconvolto di Elliot Mantle.

ELLIOT: Sì... È fantastico

CLAIRE: Nessuno me l'ha mai detto a proposito dell'interno del mio corpo.

E. M.: Non ha mai sentito parlare della bellezza interiore? Ho sempre pensato che dovrebbero organizzare dei concorsi di bellezza per l'interno dei corpi. [...] Perché non abbiamo degli standard per la bellezza dell'intero corpo umano, l'interno e l'esterno?

È questa la risposta alla domanda precedente: la mano del ginecologo si muove verso la scoperta della *bellezza interiore*.



La *bellezza interiore* – non quella degli spiritualisti, dei mistici o dei chierichetti, ma quella delle viscere e degli organi, dei muscoli e dei tessuti cellulari – resta *invisibile* anche nel film di Cronenberg. Il regista non ce la fa vedere. Ma a ragion veduta: perché il cinema è l'arte delle superfici. Può captare e mostrare ciò che *da*

*dentro* i corpi affiora e pulsa e sfonda verso l'esterno (*Rabid, Brood, La mosca*), non ciò che dall'esterno penetra nel buio interiore delle viscere.<sup>108</sup>

La sequenza immediatamente successiva a quella descritta mostra, al tavolo di un ristorante elegante, Elliot Mantle, Claire Niveau e un altro uomo, il suo manager. Nel corso della conversazione, il ginecologo e l'attrice cominciano a parlare con dovizia di particolari dell'utero trifido appena diagnosticato fino a indurre il commensale ad alzarsi e allontanarsi imbarazzato. È certamente questa una delle caratteristiche più evidenti dei gemelli Mantle – e dell'intero film – ed è in questa capacità di produrre imbarazzo e ripugnanza per lo spettatore – sia esso interno al film o esterno – grazie a due “virtù” eccezionalmente cronenbergiane: l'amoralità e lo sguardo freddo dell'uomo di scienza. Nell'intervista fiume di Chris Rodley, il regista spiega perché i suoi protagonisti non potevano che essere ginecologi:

La ginecologia è una bellissima metafora della scissione mente/corpo: la mente dell'uomo, o della donna, che cerca di capire gli organi sessuali. [...] Ciò che rende la ginecologia ripugnante per le persone è il suo aspetto formale. L'asetticità clinica, il fatto che il medico sia uno sconosciuto.<sup>109</sup>

E, poco dopo, rispondendo alla consueta accusa di pornografia:

Quando è stata l'ultima volta che in un film è apparso un ginecologo, anche solo in un ruolo comico? C'è qualcosa di simile a un tabù, [...]. Per moltissime donne la scena iniziale della visita ginecologica non è nulla di speciale [...] ma per moltissimi uomini la scena peggiore è quella. [...] Quando stavo lavorando al film sentivo che quella storia usciva principalmente dalla parte femminile di me stesso. Forse è per questo che ha avuto successo nel provocare ripugnanza: stavo descrivendo i due fratelli dal punto di vista di una donna.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 79.

<sup>109</sup> RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 192.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 195.

È già dall'infanzia che i due gemelli rompono ogni tabù. Il primo è il rapporto con la sessualità, quando aprono il film con la frase «Hai sentito parlare del sesso?» e ne discutono con un distacco scientifico prima di proporre, con gelida determinazione, l'esperienza del sesso a una bambina del quartiere. Li ritroviamo poco dopo a operare una bambola di plastica e, nella sequenza successiva, mentre operano su un cadavere all'Università e confermano allo spettatore il proprio sprezzo per ogni morale: quando il professore fa notare che lo strumento che utilizzano (lo stesso che successivamente sarà premiato dalla comunità scientifica) «può anche andare bene su un cadavere ma non può essere adatto a una paziente viva», i due si guardano in silenzio e accennano a un sorriso.

Il secondo tabù infranto è la rinuncia di una individualità sessuale e la rottura del divieto sociale di condividere le donne, come si capisce sin da subito. D'altronde, la potenziale ubiquità è ciò che i due hanno sfruttato per tutta l'esistenza e, proprio quando uno dei due vorrebbe rinunciarvi, inizia il dramma del racconto.

Infine, un terzo tabù abbattuto da Cronenberg prima che dai suoi protagonisti: la messa in scena di una relazione incestuosa omosessuale<sup>111</sup>. Un esempio straordinario è offerto dalla sequenza in cui, spinta da Elliot a ballare con Beverly per consolarlo della partenza di Claire Niveau, la segretaria (e amante di Elliot) si trova presto chiusa in un abbraccio a tre tra i due fratelli in un ballo che sembra il preludio di un rapporto sessuale.

Così come per David Cronenberg (ma, forse, l'osservazione si può estendere alla figura del regista cinematografico *tout court*) l'ossessione è quella di conoscere gli “apparati riproduttivi” delle immagini, la “messa al mondo” del film, così i fratelli Mantle sono ossessionati dal corpo femminile, “riproduttore” per eccellenza, soprattutto quando questo

---

<sup>111</sup> Jeremy Irons, interprete di entrambi i gemelli: «Considero l'attrazione tra loro sostanzialmente omosessuale, ma espressa in modo platonico. Questo gli lascia la libertà di entrare in rapporto con altri corpi – quelli delle donne che incontrano a causa della loro professione, quelli delle loro amanti o quello del fratello – a un livello fisico senza limiti, piuttosto sordo alle implicazioni emotive», in RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p.193.

presenta delle anomalie, delle novità. E non è importante che si tratti del corpo di una bambina, di una bambola, di un cadavere o di una donna viva. Osserva Grünberg:

Da *Il demone sotto la pelle* a *M. Butterfly*, il protagonista dei film di Cronenberg è sempre un bambino – a prescindere dalla sua età – attirato dai misteriosi rapporti tra sessualità e personalità. Possiamo perfino dire che con *Inseparabili* viene posta la questione fondamentale: che cos'è un individuo? È «ciò che non può dividersi», secondo la definizione classica?<sup>112</sup>

È proprio quando scopre la *mutazione* dell'utero di Claire che Beverly inizia quel processo di disorientamento e messa in discussione di ogni certezza che lo porterà alla perdita della ragione<sup>113</sup>. La scoperta fa nascere in lui l'idea che le donne – come se si trattasse di una specie a sé nella topologia dei Mantle – stiano mutando e, dopo lo strumento che funzionava sui cadaveri, decide di disegnare e farsi produrre degli attrezzi chirurgici che sembrano strumenti di tortura. Fino alla scena in cui, pervaso da uno spirito sacrificale, vestito e mascherato di rosso cardinalizio<sup>114</sup>, sperimenta i nuovi *ferri* su una paziente rischiando di ammazzarla. A Elliot, che cerca di farlo ragionare, Beverly espone la sua ossessione e lo squilibrio intervenuti nel rapporto simbiotico e bilanciato con il fratello:

BEVERLY: Ho già provato a spiegartelo. Tu non sai cosa sta succedendo là fuori. Le pazienti stanno diventando strane, sembrano sempre le stesse dall'esterno, ma il loro interno, è deforme. [...] È necessaria una tecnologia radicale. [...] Non è il

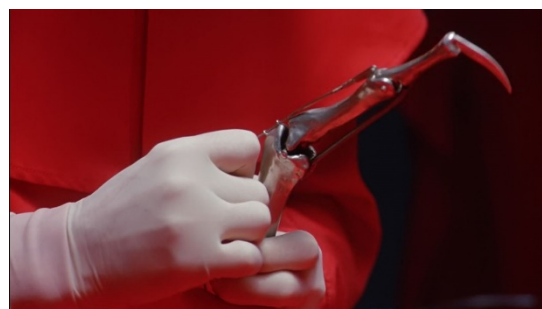
---

<sup>112</sup> GRÜNBERG S., *Inseparabili*. [...], cit., p. 83.

<sup>113</sup> «Questa ossessione suggerisce l'operare di un panico fallico, una forma di isteria maschile che, a differenza di quella femminile, che sembra essere comparsa in risposta alle paure e alle ossessioni maschili rispetto all'utero come, paradossalmente, luogo contemporaneamente abietto e invidiato» (trad. mia), in CREED B., *Phallic Panic: Male Hysteria and 'Dead Ringers'*, in «Screen», n. 2, 1990, p. 125.

<sup>114</sup> Racconta David Cronenberg: «In *Inseparabili*, le scene che si svolgono in sala operatoria erano molto realistiche già nella sceneggiatura. Ho dovuto confrontarmi con la tetraggine delle sale operatorie e tutte quelle immagini fiacche, mentre invece avevo bisogno di immagini molto potenti, di una metafora. Così ho dovuto farmi venire l'idea del "gruppo di cardinali" e inventare completamente la mia sala operatoria», in RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, cit., p. 203.

ferro che non andava, era il corpo! Il corpo di quella donna era completamente sbagliato.



Fino al 1988, i film di David Cronenberg sono film *esplosivi*, mettono in scena qualcosa che nasce all'interno del corpo e ne esce, come un virus o un parassita (*Shivers*, *Rabid*, *Brood* – *Sete di Sangue*, ma si pensi anche alle mutazioni di Seth Brundle in *La mosca* o la pistola estratta dal ventre di Max Renn in *Videodrome*). Con *Inseparabili*, Cronenberg realizza un film *implosivo* e così procede, da quel momento in poi: le droghe e le allucinazioni in *Il pasto nudo*, le protesi di *Crash*, le bioporte di *eXistenZ*. Fino a *Cosmopolis*. Mai come in *Inseparabili*, ad esempio, i personaggi introducono qualcosa nel proprio corpo, dagli strumenti chirurgici al cibo alle droghe o alle medicine. Tutto ciò che dai corpi viene fuori è linguaggio e sguardo. Mai come in questo film, il regista canadese esclude la presenza delle viscere, del sangue, della carne *interiore* preferendo i toni freddi, asettici da sala operatoria, blu e grigi. Il sangue, qui, è finto nel trucco di Claire, nella sequenza della roulotte, è camuffato – quando sporca la punta dell'attrezzo usato da Beverly – dalle tuniche rosse della sequenza sopra descritta, è reale solo alla fine del film, quando il senso della morte<sup>115</sup> che ha

<sup>115</sup> «Raramente il cinema è stato così capace di trasmettere il *senso della morte* a chi sta dall'altra parte dello schermo. *Inseparabili* è, fra tutti i film di Cronenberg, quello più vicino alla messinscena della *morte*

pervaso l'intera pellicola si realizza nella *separazione* dei due gemelli, nell'omicidio suicidio che si concluderà – ancora una volta, si ripensi a *Scanners* – con un'immagine sacra straordinariamente simbolica nell'ultima sequenza del film. Percorrendo le stanze dell'appartamento dei gemelli, la mdp mostra le tracce del dissesto, il degrado degli spazi e inquadra il sangue sugli strumenti chirurgici e sulla poltrona, per insinuarsi – soggettiva dello spettatore – nella stanza; sembra accarezzare il viso di Elliot, morto, e poi gli occhi ancora aperti di Beverly, ai suoi piedi. L'inquadratura si allarga fino a mostrare i due, illuminati come in un acquario, abbracciati nella postura della michelangiotesca *Pietà*.




---

*al lavoro. Tanto più sconvolgente perché costruito a partire dall'ossessione medica intorno alla vita (la ginecologia, l'anatomia, la maternità)», CANOVA G., David Cronenberg, cit., p. 83.*

## *Il Doppio*

Suggerita o alimentata dagli specchi, dall'acqua e dai fratelli gemelli, l'idea del doppio è comune a molti paesi. È verosimile supporre che massime come «un amico è un altro io» di Pitagora, o il «conosci te stesso» platonico, si siano ispirate a tale concetto. In Germania fu chiamato *Doppelgänger*; in Scozia *fetch*, perché viene a prendere (*fetch*) gli uomini per condurli alla morte. Incontrare se stessi è di conseguenza funesto; la tragica ballata *Ticonderoga* di Robert Louis Stevenson racconta una leggenda su questo tema. Ricordiamo anche lo strano quadro *How They Met Themselves* di Rossetti: due amanti incontrano se stessi, nel crepuscolo di un bosco. Si potrebbero citare esempi analoghi di Hawthorne, Dostoevskij e Alfred de Musset.

Per gli ebrei, invece, la comparsa del doppio non era presagio di morte imminente. Era la certezza di aver raggiunto lo stato profetico. Così spiega Gershom Scholem. Una tradizione raccolta dal Talmud narra il caso di un uomo che, cercando Dio, incontrò se stesso.

Nel racconto *William Wilson* di Poe, il doppio è la coscienza dell'eroe. Questi lo uccide e muore. Nella poesia di Yeats, il doppio è il nostro inverso, il nostro contrario, quello che si completa, quel che non siamo e non saremo mai.

Plutarco scrive che i greci dettero il nome di «altro io» all'ambasciatore di un re.<sup>116</sup>

*Inseparabili* conserva tutti gli elementi, cronenbergiani per eccellenza, che sono stati presentati nel capitolo introduttivo di questa tesi ma non c'è dubbio che il tema che qui maggiormente trova spazio di discussione è quello del Doppio, un *monstrum* che da sempre affascina e spaventa l'umanità<sup>117</sup>, quella colta e quella popolare così come è raccontato da Jorge Louis Borges nel suo *Il libro degli esseri immaginari*.

La prima stesura di una sceneggiatura basata sulla storia dei fratelli Marcus è del 1981. Si trattava di un lavoro ancora acerbo, che avrebbe richiesto ancora sette anni prima di vedere la luce del proiettore. Quello stesso anno – va ricordato – David Cronenberg sta già

---

<sup>116</sup> BORGES J. L., *Il libro degli esseri immaginari*, Adelphi, Milano 2006, pp. 75 – 76.

<sup>117</sup> «Il Doppio vive quel sottile confine che separa *timore e desiderio*», ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p. 85

sperimentando il tema con la messa in scena di *Scanners*<sup>118</sup> in cui due fratelli telepati, Cameron Vale e Darryl Revoc, affrontano la propria vita separati e, per tutto lo svolgersi della narrazione, sono divisi fino a un finale che li vedrà fondersi in un unico, nuovo soggetto con le sembianze dell'uno e la voce e lo sguardo dell'altro.

Per quanto in maniera originale e problematica, nel film dell'81, il tema del Doppio è trattato ancora in modo troppo manicheo, secondo un modello già consacrato anche al cinema e che certamente poco soddisfaceva i livelli di complessità e ambiguità perseguiti da Cronenberg.

Il tema del doppio costituisce infatti un attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione; un attacco che, come in tutte le tematiche del fantastico, implica il riemergere di un sapere magico e arcaico, di una totalità indistinta, omogenea e indifferenziata.<sup>119</sup>

Massimo Fusillo parla degli esiti di questa dialettica rilevando, agli estremi, due possibili esiti: un esito *euforico* che si rivela soprattutto nelle opere a carattere comico e un esito *disforico*, evidente soprattutto nelle opere in cui predomina l'effetto perturbante, che si concretizza attraverso l'angoscia della perdita d'identità nella ripetizione. Tra questi due estremi si situano tutte le rappresentazioni del Doppio. I testi – letterari o filmici – che affrontano questo argomento presentano, nota ancora Fusillo, una serie di costanti che ne permettono la caratterizzazione tematica:

la crisi della lettura razionale del reale e dello spaziotempo, che produce l'incrocio con temi paralleli come la follia, il sogno, l'allucinazione, la droga, [...]; il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità [...] che sfocia quasi inevitabilmente nell'omicidio-suicidio, come se l'identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo; la dissonanza tra l'io e il mondo, tra il protagonista

---

<sup>118</sup> Cfr., *Infra*, p. 57.

<sup>119</sup> FUSILLO M., *L'Altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 27.



e l'universo sociale, che implica talvolta un blocco narcisistico e una difficoltà nella relazione amorosa.<sup>120</sup>

La storia del Doppio al cinema può partire sin dalle origini della settima arte. Ecco tre esempi che mostrano come l'interesse dei cineasti a raccontare l'alterità e il Doppio fosse già presente a inizio Novecento: *L'illusioniste double et la tête vivante* (1900) di Méliès; *The case of Becky* (1915) di Frank Reicher; *A child of the Paris Streets* (1916) di Lloyd Ingraham. In verità, all'epoca (ma il discorso può essere esteso anche ai decenni successivi), la materia da narrare era spesso presa a prestito dalla letteratura e dai grandi capolavori che ebbero moltissime trasposizioni: *Lo studente di Praga* tratto da Hanns Heinz Ewers, nel 1913 di Stellan Rye e nel '27 del regista Henrik Galeen; *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello portato al cinema da Marcel L'Herbier nel 1925, da Pierre Chenal (con il titolo *L'homme de nulle parte*) nel 1937 e, nel 1985, da Mario Monicelli intitolato *Le due vite di Mattia Pascal*; sono innumerevoli le riproposizioni, con esempi in ciascun genere cinematografico, de *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson (dal muto del 1910 ai giorni nostri)<sup>121</sup>.

Un contributo teorico importante in merito al tema del Doppio è dato, in campo psicanalitico, da Jacques Lacan, in particolare attraverso la *Teoria dello Stadio dello Specchio*. Si tratta di quella fase dello sviluppo umano – tra i sei e i diciotto mesi dalla nascita – nella quale il bambino riconosce la propria immagine di fronte allo specchio. In *Lo stadio dello specchio come formatore dell'io*<sup>122</sup>, lo psicanalista francese nota come – a differenza della scimmia che si accontenta del controllo dell'inutilità dell'immagine riflessa – il

---

<sup>120</sup> FUSILLO M., *L'Altro e lo stesso [...]*, cit., p. 39.

<sup>121</sup> Per una trattazione dell'argomento si rimanda a ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., pp. 106 e segg. L'*excursus* potrebbe continuare verificando tutti quei casi in cui il Doppio non è rappresentato da un altro Sé – sia esso esterno o interno – ma, ad esempio, dall'intersezione tra Doppio e travestitismo oppure dall'introduzione di macchine o tecnologie in grado di duplicare le caratteristiche dell'individuo come armature (si pensi agli *Avatar* (2010) di David Cameron).

<sup>122</sup> LACAN J., *Scritti. Volume I*, cit., pp. 87 e segg.

bambino di fronte allo specchio «mette alla prova ludicamente» le relazioni tra l'immagine riflessa e l'ambiente che lo circonda, lo spazio, gli oggetti e le persone che gli stanno intorno.

L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza dal nutrimento che è il bambino in questo stadio *infans*, ci sembra perciò manifestare in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto.<sup>123</sup>

Attraverso il linguaggio, la determinazione sociale, l'uomo affronta la congenita mancanza di coscienza dell'unità del corpo come fatto, spiega Lacan. L'immagine frammentaria che l'individuo ne possiede può essere soppiantata solo dall'immagine<sup>124</sup> «ortopedica» della sua totalità ricorrendo al (ri)conoscersi in una *Gestalt* che proviene direttamente dal regno dell'Immaginario, delle immagini riflesse che garantiscono la relazione tra l'organismo e la realtà, tra l'*Innerwelt* – il mondo interno – e l'*Umwelt* – il mondo esterno.

L'auto-riconoscimento davanti allo specchio costituisce, dunque, la meta di una prima identificazione, della costruzione “topologica” di un'unità del soggetto. D'altra parte, però, lo stadio dello specchio costituisce anche il primo passo verso l'alienazione del bambino che viene assoggettato all'immagine di sé e dei suoi simili.

Lo *stadio dello specchio* è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica,

---

<sup>123</sup> LACAN J., *Scritti. Volume I*, cit., p. 88.

<sup>124</sup> È interessante osservare che la parola latina *corpus* – da cui l'italiano *corpo* – viene fatta risalire dall'armeno *kerp*, che significa proprio “forma”, “immagine”, dalla radice indo-germanica *kar*, “fare”, “comporre”, a cui pare si colleghi anche il sanscrito *krp*, “bell'aspetto”, “bellezza”; il greco κραινω, “creare”, “compiere” e il lituano *kur-ti*, “fabbricare”, “la cosa fatta”, “creata”.

della sua totalità, – ed infine all’assunzione dell’armatura di un’identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale.<sup>125</sup>

L’identificazione immaginaria con il proprio Doppio che si realizza attraverso lo stadio dello specchio assume uno statuto narcisistico per il soggetto che gli fa vivere ogni situazione di cambiamento come potenzialmente mortale.

### ***I gemelli Mantle***

Il più *naturale* esempio di Doppio è costituito dai gemelli, un espediente usato molto spesso soprattutto nella commedia mentre nell’horror fa la sua comparsa più spesso come elemento fugace (celebri le gemelline Burns incontrate dal piccolo Danny tra i corridoi dell’Overlook Hotel in *Shining* (*The Shining*, 1980) di Stanley Kubrick)<sup>126</sup>.

Curiosamente, la storia di *Inseparabili* è legata a quella di un altro film che ha per protagonisti dei gemelli: proprio quando Cronenberg concludeva la produzione, il suo collega e vecchio amico Ivan Reitman<sup>127</sup>, ormai trasferitosi a Hollywood, finiva le riprese di *I gemelli* (*Twins*, 1988) con Arnold Schwarzenegger e Danny De Vito, una commedia che obbligò il regista di Toronto a scegliere il titolo *Dead Ringers* – espressione gergale che significa *cloni, sosia* – per il film che avrebbe dovuto chiamarsi, appunto, *Twins*.

Nel paragrafo precedente si è visto come, in *Inseparabili*, Cronenberg scelga di mostrare sin dal primo fotogramma la presenza del Doppio, quando i due gemelli Mantle, ancora prepuberi, discutono di sesso. La scelta rivela da subito il carattere nuovo del film se si

---

<sup>125</sup> LACAN J., *Scritti. Volume I*, cit., p. 91.

<sup>126</sup> Vale la pena fare un cenno all’ultimo film riferibile a questa categoria, *Indivisibili* (2016) di Edoardo De Angelis, presentato all’ultima Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia. Il film, ambientato a Castelvoturno, racconta la storia di due gemelle siamesi che mostrano alcune caratteristiche molto simili a quelle dei gemelli Mantle e presenta un finale che ricorda (altrettanto drammatico, anche se meno ambiguamente) l’ultima sequenza di *Inseparabili*.

<sup>127</sup> Cfr. *Infra*, p. 12 e nota 11.

considera che, nelle opere che presentano lo stesso tema, l'incontro con il Doppio avviene solo a un certo punto dell'intreccio, come elemento perturbante oppure come traguardo dell'azione vissuta dal protagonista. È consuetudine, inoltre, che il Doppio sia di natura opposta a quella del protagonista come Mr. Hyde per Dr. Jekyll o, per citare un esempio cronenbergiano, Darryl Revoc per Cameron Vale in *Scanners*.

I gemelli Elliot e Beverly Mantle sono presenti da subito in scena e sono indistinguibili fino all'incontro con Claire Niveau. Si può dire che uno dei grandi dubbi del film è: siamo davvero in presenza di due personaggi? Oppure la gemellarità è fantasmata, frutto di una mente schizofrenica?<sup>128</sup>

Il gemello non “impara” il suo Doppio, non lo “inventa”, non lo “scopre”: il suo Doppio, semplicemente, è. Lì, davanti a lui. Fin dalla nascita. *In* lui – ma anche *su* di lui – egli osserverà, rileverà i *propri* cambiamenti. Uno specchio che lo segue ovunque [...], e di cui comunque non può fare a meno (numerosi sono i casi di cronaca che raccontano del suicidio di un fratello per l'avvenuta separazione, più o meno forzata, con il gemello), un personaggio che continuamente gli rammenta il suo destino *eccezionale*. (In) lui (si) potrà amare, ma novello Narciso, il suo amore dovrà rimanere proibito, *intransitivo*, pena la morte (sociale).<sup>129</sup>

La specularità dei gemelli Mantle sembra vacillare in età adulta quando li vediamo, ormai affermati professionisti, ricoprire ruoli socialmente differenti condividendone le peculiarità come due esseri complementari ma non proprio identici. Il primo personaggio a notarlo – e a farlo notare al pubblico – come accadrà anche in altri momenti del film, è Claire Niveau che attiva il dialogo, questa volta quando li vede per la prima volta insieme:

CLAIRE: Non c'è alcun modo per distinguervi, vero? Siete assolutamente identici sotto ogni aspetto.

ELLIOT: A dire il vero, io sono un paio di millimetri più alto.

---

<sup>128</sup> La distribuzione francocanadese ha intitolato il film *Alter Ego*.

<sup>129</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p. 122

CLAIRE: Scommetto che una persona che vi conosca entrambi – come posso dire? – che vi conosca davvero bene potrebbe dire la differenza. Senza misurare l'altezza, intendo.

ELLIOT: Cosa intendi?

CLAIRE: Beverly è quello dolce. E tu lo stronzo. Non ho ragione?

È evidente, in effetti, che Elliot è il fratello più “forte”, più sicuro di sé e spregiudicato, è quello che dall'inizio tiene i contatti con il mondo esterno. È lui a ritirare i premi, a partecipare alle conferenze, e sarà lui a ricevere l'incarico di professore associato in ospedale. Soprattutto, è Elly a detenere il ruolo attivo nella ricerca di partner sessuali che, comprendiamo, cede successivamente al fratello. È lui che interagisce con le «pazienti frivole» perché non ci sa fare con «quelle serie».

Beverly, invece, è il fratello più sensibile, meno propenso alle interazioni con il mondo esterno. È il più emotivo e più interessato allo studio e alla ricerca. Per tutta la prima parte del film lo troviamo in casa, al rientro di Beverly, intento a scrivere o leggere. La vita sociale di Beverly si esprime attraverso il fratello. È lui stesso a dire, quando, ancora negli anni universitari, Elliot torna a casa con il riconoscimento per il divaricatore brevettato:

ELLIOT: Bev, avresti dovuto esserci.

BEVERLY: Io c'ero.

Nello svolgimento del film sono numerosi i momenti in cui i fratelli sottolineano questo rapporto di simbiosi, di totale condivisione delle esperienze.

BEVERLY: L'attrice com'era?

ELLIOT: Ho un appuntamento con lei domani a mezzogiorno, quindi potrai scoprirlo da solo. [...] Non preoccuparti, andrà tutto bene. Ti basta *fare* me.

Preservare l'unità simbiotica del Doppio significa, per i Mantle, assicurarsi innanzitutto una distanza clinica dall'Altro, dal corpo femminile e possono farlo solo grazie alla distanza scientifica della loro professione. Ecco, allora, che diventa così rilevante la mutazione riscontrata nel corpo di Claire che indurrà Beverly, nella sua ossessione medica e sotto l'effetto di droghe, a creare gli strumenti di tortura che porteranno alla fine del film.

Attraverso l'allontanamento (potremmo dire l'*etichettamento*) di tutto ciò che è non-Sé, non-uguale, i gemelli Mantle riescono a “costruirsi” così una serie di “Doppi persecutori”, da evitare, da non *toccare*, focalizzandosi quindi, in misura ancora maggiore, sul rapporto con un Doppio, benevolo e positivo, amorevole e vantaggioso.<sup>130</sup>

La confortante sicurezza della propria duplicità presenta, però, un'altra faccia, quella del *perturbantemente-identico*, della costante condivisione, della perdita di una dimensione individuale.

ELLIOT: Com'è andata? Voglio tutti i dettagli piccanti.

BEVERLY: Non voglio parlarne, voglio tenerli per me.

ELLIOT: Ascolta, tu non hai avuto esperienza di niente finché non l'ho fatto anche io. Non avrai scoperto Claire Niveau finché non me l'avrai raccontato.

BEVERLY: Allora non ho scoperto Claire Niveau.



David Cronenberg registra il rapporto *omosessuale*, platonicamente androgino – ma simbiotico e confusivo – dei due gemelli e, attraverso il camuffamento o l'esclusione di quello specchio scenico, lo *split screen*, che permette la messa in scena del doppio Jeremy Irons, fa sì che l'attore *si* parli per tutto il film.

Osservando i fotogrammi proposti si può notare che l'unico elemento estetico che permette di distinguere i due ginecologi è che Beverly, il fratello più fragile, quello che nelle parole di Claire ha un nome femminile, porta gli occhiali tutte le volte in cui la sua

<sup>130</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p. 129.

definizione rispetto al fratello è più netta. Sarà l'unico a capire, a *vedere bene*, che non c'è salvezza se non nella separazione.

La loro relazione è tutta espressa nella sequenza del ballo a tre descritta prima che sembra anticipare l'andamento di tutto il film. Quando la donna si frappone tra i due corpi, è accettata nella misura in cui non interferisce realmente con il loro contatto. Nella sequenza successiva, quando Beverly si allontana bruscamente e perde i sensi in terrazza, lo sguardo di Elliot è schermato dalla parete a vetri ma non può che intervenire e scosta violentemente via la donna che cercava di rianimarlo, come in un attacco di collerica gelosia: «Non toccarlo. È mio fratello!». Dopo una corsa in ospedale, la mdp inquadra l'interno della stanza con al centro, come un baldacchino, il letto dei Mantle e il montaggio stacca su una inquadratura dall'alto dell'abbraccio dei fratelli. La minaccia della morte di una sola parte del Doppio è fugata quando Beverly si risveglia.

ELLIOT: Oh, Bev, guardati. Sei un disastro, sei un rottame. Potevi avere un ictus.

Sei fortunato a essere tutto intero...

BEVERLY: Tutto intero.



Da questo momento, l'unità dei gemelli Mantle torna integra e il loro percorso di fusione e autoannientamento può procedere fino all'ineluttabile finale in un processo che corre

parallelo a quello di una separazione che era cominciata con il desiderio di Beverly di vivere singolarmente la relazione con Claire e, in particolare, da una sogno che fa mentre è a letto con la donna: Beverly sogna di essere unito al fratello mediante un'escrescenza di carne – una sorta di mostruoso cordone ombelicale – che li rende siamesi ma Claire, tra i due, cerca di separarli cercando di divorare proprio quel lembo di carne che li tiene uniti.

Nell'assoluta permanenza narcisistica in una sorta di “stadio dello specchio” in cui i gemelli Mantle conducono la loro esistenza (i due possono amare sé stessi guardandosi *nell'altro*), metafora di tutti i rispecchiamenti amorosi speculari, unidirezionali o a-simmetrici ma comunque votati a un destino *fusionale*, Claire si pone fra loro come un *corpo opaco*, una scissione: “Tu costituischi un elemento di confusione nella saga dei fratelli Mantle. Probabilmente un elemento *distruttivo*”, le rinfaccerà Elliot.<sup>131</sup>



Nella tragedia che è *Inseparabili*, Claire Niveau è l'elemento di disturbo del dualismo dei protagonisti. Il suo personaggio è unico perché, pur facendo di mestiere l'attrice, non ne vediamo mai un Doppio, un *alter ego*, un riflesso. Ma è allo stesso tempo trino, trifido come il suo utero, incapace di *duplicarsi* attraverso la maternità. Il suo ingresso nella coppia Mantle ne devasta gli equilibri.

Quando fa la sua comparsa, è una donna fragile, masochista, che chiede di essere punita e umiliata ma poco dopo si afferma indipendente e dominante quando accusa Bev di avere un nome da donna, quando esplode di rabbia al ristorante, quando abbandona Beverly per andare negli Stati Uniti a girare un film. Soprattutto, quando inizia il suo amante all'abuso

<sup>131</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso*, cit., p. 133



di droghe. È Claire, con il suo intervento, a mostrare a Beverly la necessità di una separazione e, al tempo stesso, l'assoluta impossibilità di questo processo senza la realizzazione di un trauma, anzi il compimento della morte. È lei che, a ogni incontro, esordisce con la domanda sull'identità del gemello che ha di fronte. È lei che, pur avendo riconosciuto l'assoluta identità dei Mantle, dichiara l'impossibilità di amarli entrambi.

Entrambi, però, sono una cosa sola. Lo accettano solo alla fine, in preda ai deliri allucinati delle droghe, dopo che Elliot, a sua volta ha intrapreso una doppia vita per prendersi cura e coprire la tossicodipendenza del fratello<sup>132</sup>. E quando, anche lui ormai dipendente da farmaci, non può che notare:

ELLIOT: Nessuno può dividerci. Qualsiasi cosa finisca nel suo sangue, finisce direttamente anche nel mio. È un'osservazione medica... Abbiamo bisogno di essere sincronizzati.

Ormai *siamesi* e proiettati verso un destino *sincronizzato*, i due si raccontano la storia dei gemelli siamesi Chang ed Eng: svegliandosi e scoprendo che il fratello era morto di infarto nel cuore della notte, Eng morì di paura e dispiacere a sua volta.

Con un atteggiamento di natura fortemente psicotica, il soggetto non vuole che l'Altro (di *Sé*) gli si avvicini troppo ma, allo stesso tempo, se quest'ultimo si allontana, grida all'abbandono (fino a morirne).<sup>133</sup>

Si arriva, così, alle sequenze straordinarie che precedono quella della fine *pietosa*. Sotto l'effetto delle droghe, in un appartamento irrecognoscibile tra le immondizie, le pillole, gli avanzi di cibo e gli strumenti chirurgici, i due gemelli conservano la calma clinica alternata a momenti di folle regressione ad atteggiamenti infantili e primordiali come quando Elliot

---

<sup>132</sup> Quando Elliot lo sottopone a un regime di segregazione per disintossicarlo dalle droghe e dai farmaci, Beverly implora che gli dia un sonnifero e protesta che non potrà controllarlo per sempre: «E come farai? Andrai a dormire? – Non dormirò. – E come farai? – Prenderò qualcosa».

<sup>133</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p. 136.

piange perché vuole del gelato e Beverly, che ora sembra il più forte tra i due, gli risponde «La mamma non l'ha comprato» prima di augurargli buon compleanno.

Nella sequenza successiva, Beverly uccide il fratello perforandogli il costato con lo stesso attrezzo che aveva rischiato di uccidere la donna in sala operatoria, uno strumento che ha cambiato il proprio significato diventando utile alla separazione dei siamesi. La mdp inquadra i due fratelli indistinguibili, senza che nessuno porti gli occhiali, solo le parole permettono di riconoscerli.

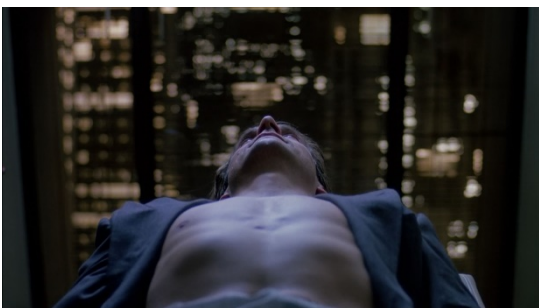
Elly emerge dalla parte bassa dell'inquadratura come il *Cristo morto* del Mantegna mentre Beverly gli prepara una dose di anestetico e si avvicina pronto a dividere l'invisibile cordone che li lega.

ELLIOT: Perché stai piangendo?

BEVERLY: La separazione può essere terrificante.

ELLIOT: Non preoccuparti fratellino. Noi staremo sempre insieme.

Il mattino seguente, la mdp riprende il risveglio di Beverly, steso in una posizione speculare rispetto al fratello che vediamo, morto, sul lettino sullo sfondo. L'uomo si alza e si muove verso destra, disorientato, sembra non vedere del fratello, pare cercarlo per le stanze della casa, invocandone il nome e piagnucolando.



Quando esce di casa, dopo essersi sbarbato e ricomposto, Beverly telefona a Claire che, come di consueto domanda: «Chi è?». L'uomo non riesce a rispondere, si accontenta di aver ricevuto una prova di realtà, di aver verificato la realtà della sua identità. Mette giù la cornetta e torna nell'appartamento dove si compie la sequenza finale.

In *Inseparabili*, al contrario delle altre opere, *non c'è possibilità di immedesimazione*, non ci sono personaggi per cui patteggiare. *Inseparabili* è una storia sul Doppio che ha *due* protagonisti perché analizza *entrambi* i “poli” della duplicità, *entrambe* le figure coinvolte, fino a non farci più comprendere, infine, *chi è il Doppio di chi*.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> ARONADIO A., *Lo strano caso [...]*, cit., p.140.



Il punto di partenza fu il Texas Book Depository, dove erano state fatte tutte le scommesse sulla corsa presidenziale. Kennedy non era un concorrente popolare a Dallas, e molti tra il pubblico gli mostravano un'aperta ostilità. Il deplorabile incidente, che tutti ben conosciamo, dimostra quanto ciò fosse vero.

JAMES G. BALLARD, *La mostra delle atrocità*

## Crash. L'ultimo scontro

Nel 1996, David Cronenberg è di nuovo alle prese con un testo letterario con la trasposizione del romanzo del 1973, *Crash*, di James G. Ballard. Il film omonimo, presentato al Festival del Cinema di Cannes, ha ricevuto il Premio Speciale della Giuria per «l'audacia, la capacità di osare e l'originalità» e ha suscitato le reazioni dei critici di tutto il mondo che hanno sentito il bisogno di schierarsi a favore o contro la controversa pellicola.

In Italia, ad esempio, alcuni esponenti politici hanno presentato un esposto alla procura per chiederne il sequestro<sup>135</sup> e la polemica ha coinvolto intellettuali di destra e di sinistra che si sono accaniti contro il film. Così, Michele Serra su «la Repubblica»<sup>136</sup> o, per lo stesso quotidiano, Irene Bignardi:

*Inventare una storia di perversioni estreme, che collega l'erotismo alla morte e alla deformità, e aderirvi in un contesto volutamente serio, è diverso – e più pericoloso – che registrare senza "cornice morale" l'esistente. Si può solo sperare*

---

<sup>135</sup> «Ah, ci risiamo con il comune sentimento del pudore, le denunce del cittadino che si difende da sé, i film sui quali incombe il sequestro come sta accadendo in quel di Napoli con *Crash*. A scorrere le agenzie sembra improvvisamente di essere tornati ai primi anni Sessanta, quando i solerti magistrati milanesi oscuravano la scena di *Rocco e i suoi fratelli*, [...]. Ma almeno allora c'era, da una parte e dall'altra, il gusto di partecipare a una battaglia delle idee. [...] Al confronto di queste puttanate che arrivano dentro casa e sono fruibili senza alcune difficoltà anche dal bambino alzatosi di notte a fare pipì, come si può colpevolizzare un film firmato da David Cronenberg, basato sul romanzo di un autore universalmente rispettato come J.G. Ballard, premiato a Cannes "per l'audacia, la capacità di osare e l'originalità" da una giuria presieduta da Francis Ford Coppola?», KEZICH T., *Che insignificante nostalgia repressiva*, in «Corriere della Sera», 16 novembre 1996.

<sup>136</sup> SERRA M., *Dacci oggi il nostro sangue quotidiano*, in «la Repubblica», 13 dicembre 1996.

che l'ironia e il distacco di cui è sprovvista la terrificante love story di Cronenberg l'abbiano invece gli spettatori.<sup>137</sup>

Le risposte del regista canadese e dello scrittore inglese non sono mancate e i due, pur riconoscendo la potenza di quelle immagini, hanno difeso l'opera contro i moralismi dei censori. Da un punto di vista commerciale, queste vicende hanno certamente allontanato il grande pubblico mentre i devoti del regista di Toronto hanno eletto a *cult* il lungometraggio (a fronte di una spesa di 9 milioni di dollari, il film ne ha incassati circa 3 nelle sale).

Sto mettendo in discussione un sacco di cose che hanno a che fare, di sicuro nei termini hollywoodiani, con l'immutabilità della narrazione cinematografica. Prima di tutto, che sia necessario disporre di una storia. In secondo luogo, che questa debba andare in un certo modo. In terzo luogo, che i personaggi debbano essere empatici e debbano evolversi e che tutto debba essere collegato. [Sto mettendo in discussione] tutte quelle *sceneggiature ben fatte* del tipo che Hollywood ha venduto con così tanto successo nel corso degli anni.<sup>138</sup>

Con *Crash*, David Cronenberg porta sullo schermo un *anti-film* rispetto all'ortodossia di Hollywood contro la quale ha sempre combattuto e lo fa con il rigore scientifico che gli è proprio sin dai primi lavori. Ancora una volta, la macchina da presa gli serve da lente per osservare un esperimento scientifico, come un entomologo che introduca un nuovo feromone in un alveare per il solo gusto di osservarne le conseguenze. In questo senso, la provocazione cronenberghiana non colpisce solamente il mondo della produzione cinematografica ma provoca direttamente lo spettatore mettendo in crisi la posizione del suo sguardo e le certezze simboliche della sua morale costituita.

Perché *Crash*, presentando lo scontro e l'incontro di Eros e Thànatos e di corpo e macchina, elude ogni moralismo e rinuncia alle forme di godimento consolidate e presenta, per dirla con le parole di Ballard raccolte da Serge Grünberg:

---

<sup>137</sup> BIGNARDI I., *Fermate 'Crash' sesso e violenza*, in «la Repubblica», 12 novembre 1996.

<sup>138</sup> SMITH G., *Cronenberg: Mind Over Matter*, in «Film Comment», vol. 33, n. 2, marzo/aprile 1997, p. 200.

Ho dichiarato che il film di Cronenberg cominciava là dove il mio romanzo finisce, dal momento che nel mio libro io tento di alleviare il lettore dall'apparente logica da incubo che sostiene *Crash*. Tento di persuaderlo che il personaggio del narratore, che porta il mio nome, è attirato suo malgrado nel mondo di Vaughan, questo scienziato teppista. Nel film di Cronenberg, al contrario, i personaggi accettano questo universo dall'inizio. Ciò che rimane latente nel romanzo diventa manifesto nel film.<sup>139</sup>

A dispetto del rifiuto di Cronenberg per quelle forme narrative classiche delle *major* nordamericane, il film si struttura su una trama particolarmente lineare nella quale non compaiono *flashback* o *flash-forward*, non ci sono descrizioni da parte di voci fuori campo (come accade soprattutto nei suoi primi lavori), e non è difficile raccontarne l'intreccio narrativo.

In un hangar aeroportuale, la mdp descrive in una panoramica alcuni velivoli leggeri esaltandone l'estetica aerodinamica e le vernici lucide fino a inquadrare, alle spalle di uno di questi, una giovane donna bionda (Deborah Kara Unger). Lo stacco la mostra in primo piano e poi in un dettaglio mentre scopre il seno e lo appoggia sulla carlinga. Un uomo le si avvicina alle spalle e dà il via all'amplesso scoprendola.

Nel frattempo, il produttore televisivo James Ballard (James Spader) viene interrotto da una chiamata mentre, nel camerino di un set pubblicitario, è impegnato in un rapporto sessuale con una giovane dai tratti orientali.

Nella sequenza successiva, inquadrata di spalle mentre si sporge da un balcone di un grattacielo che affaccia su un intrico di *freeway*, ritroviamo la donna della prima sequenza che dialoga con Ballard: lei è Catherine, i due sono coniugi e si raccontano le reciproche avventure erotiche senza particolare coinvolgimento, confessandosi i mancati orgasmi.

Subito dopo, ormai notte, James è alla guida della sua auto e legge alcuni fogli. Un attimo di distrazione lo porta a imboccare la corsia opposta dove un'altra auto sopraggiunge in direzione contraria: nel forte impatto, il passeggero di quest'ultima sbalza fuori dal parabrezza e sfonda l'auto di Ballard finendogli accanto. Il produttore, rimasto cosciente ma evidentemente ferito osserva la donna al volante dell'altra auto –

<sup>139</sup> GRÜNBERG S., *Entretien avec J.G. Ballard*, in «Cahiers du Cinéma», n. 504, 1996.

Helen Remington (Holly Hunter) – che, in uno scatto stacca la cintura di sicurezza e mostra un seno senza distogliere lo sguardo dal suo.

Nel corridoio dell'ospedale, l'uomo è avvicinato da un tale vestito da medico, con il volto segnato da cicatrici, che gli osserva morbosamente le ferite mentre continua ad ansimare e produrre piccoli suoni gutturali prima di far cadere con distrazione alcune foto di corpi deturpati da ferite e cicatrici. Poco dopo, nella stanza che ospita James, la mdp indugia sulla coperta mossa dalla mano della signora Ballard che masturba il marito descrivendo dettagliatamente lo stato dell'automobile dopo l'incidente.

Dimesso dall'ospedale, Ballard passa il suo tempo osservando con un binocolo il traffico che scorre tra le strade sottostanti. Alla moglie che si dice preoccupata dalla sua voglia di rimettersi in circolazione osserva: «Ma ora il traffico è più intenso. Mi sembra il triplo del traffico che c'era prima dell'incidente».

Nella sequenza successiva, a una distanza temporale annullata dal montaggio, James Ballard può tornare a camminare e lo vediamo raggiungere il rottame della propria auto parcheggiato in un deposito. Al suo interno, video e riviste pornografiche cospargono il pavimento tra le macchie rapprese di sangue. L'auto del protagonista è raggiunta dalla dottoressa Remington che accetta un passaggio verso l'aeroporto. Per tutto il tragitto, la mdp indugia alternatamente sui dettagli della vettura – la tappezzeria, il cofano, le cinture di sicurezza – e sul corpo dei due, le mani di lui che continuano ad allargare il collo della camicia, le gambe di lei, le sue labbra. L'uomo si libera della cintura e, quando un'auto gli taglia la strada, rischia ancora un incidente. Raggiunto il parcheggio dell'aeroporto, i due fanno sesso sui sedili anteriori. Subito dopo, James e Catherine Ballard fanno l'amore nella stessa posizione sul divano del loro appartamento.

La sequenza successiva mostra James Ballard e la dottoressa Remington tra il pubblico di uno spettacolo messo in scena da quello che sembrava essere un medico nel corridoio dell'ospedale. L'uomo è Vaughan (Elias Koteas), in tutta da meccanico, sta accarezzando un'auto d'epoca e racconta la storia dell'incidente mortale di James Dean che di lì a poco sarà ricostruito e riprodotto grazie ad alcuni stuntman.

L'arrivo della polizia mette tutti in fuga e Ballard e la sua accompagnatrice si trovano in auto proprio con Vaughan che lungo la strada masturba la donna e conduce entrambi in una casa fuori città dove, tra protesi e pezzi di motore d'auto, lo aspettano alcuni amici tra cui Gabrielle (Rosanna Arquette) costretta a indossare una sorta di armatura d'acciaio a seguito di un incidente automobilistico.



Vaughan mostra a James una serie di foto scattate in occasione di vari incidenti stradali, fino alle immagini dello stesso Ballard che fa sesso in auto con Helen. Il suo progetto – racconta – consiste nel «rimodellamento umano da parte della tecnologia». Vaughan inizia a suscitare un fascino morboso sui coniugi Ballard e il rapporto fra i tre – meccanico, erotico, emotivo – si fa sempre più stretto. A un certo punto, mentre sono tutti e tre sull'auto dell'uomo, una Lincoln del '63 identica a quella in cui fu assassinato Kennedy, sono costretti a fermarsi per un incidente e il fotografo comincia a scattare come se fosse sul set di un film porno.

Poco dopo, in un autolavaggio, mentre James è alla guida, sua moglie e Vaughan fanno sesso sui sedili posteriori. Qualche sequenza più avanti, James ha un rapporto omosessuale con lui.

Nella sequenza successiva, i tre sono ciascuno sulla propria auto e percorrono le strade ad altissima velocità tamponandosi e procurando incidenti, sono visibilmente eccitati finché Vaughan si schianta deliberatamente contro il *guardrail* di un ponte e precipita schiantandosi sul tetto di un autobus.

Mentre Gabrielle e Helen hanno un rapporto in un'auto incidentata, i coniugi Ballard chiedono di poter ritirare l'auto di Vaughan ridotta a un ammasso di lamiere ma ancora funzionante. Alla guida di due auto, i due ricominciano a inseguirsi, a urtarsi e a correre finché l'auto della donna esce fuori strada e si ribalta in un prato. Nell'ultima sequenza, James stringe la moglie, ferita ma viva, si china su di lei e la mdp zooma all'indietro finché i soggetti si perdono nella profondità di campo della panoramica.

Spesso, per descrivere il film, i critici hanno fatto riferimento all'aggettivo *pornografico* ma – senza dimenticare che si sta parlando del “regista dell'horror venereo” – le immagini del film sono meno pornografiche o *gore* in senso classico rispetto ai precedenti lungometraggi di David Cronenberg. Ciò che di veramente pornografico c'è, all'interno di *Crash*, negli abitacoli devastati delle automobili del film, negli sguardi morbosi ed eccitati dei suoi protagonisti, attiene esclusivamente alla messa in scena, alla rottura di un linguaggio costituito a cui il pubblico pare essersi abituato.

I detrattori più accaniti attaccano non tanto quello che viene mostrato ma ciò che viene insistentemente detto allo spettatore, «l'attuazione di un discorso che non è facilmente sopportabile proprio perché è mis-conosciuto come *alieno* e *intrusivo* in – e incompatibile

con – l'ordine simbolico. [Il critico], vede il film non come pornografico o erotico, ma come *filosofia del culo nudo*»<sup>140</sup>.

*Crash* assume i toni di un ritratto frigido dell'impossibilità di provare godimento mostrando corpi incapaci di provare piacere, che quasi mai sorridono e più spesso sembrano dolenti o sofferenti, come se i personaggi fossero vittime dell'esistenza stessa del proprio corpo. Torna, allora, la figura dello scienziato, del *mad doctor* che è anche un *guru* spirituale, Vaughan, al quale gli altri si affidano nella ricerca di uno stadio successivo dell'evoluzione mediante il «rimodellamento umano da parte della tecnologia». Salvo scoprire, dalle parole dello stesso Vaughan, che quella è solo fantascienza, che il vero scopo del suo progetto è quello di favorire la «liberazione dell'energia sessuale» attraverso gli incidenti stradali.

*Crash* gira su se stesso affabulando con sguardo gelido il rito immutabile della ripetizione del coito. Non produce piacere, il sesso in *Crash*: i personaggi lo praticano quasi meccanicamente, come fosse un lavoro.<sup>141</sup>

È solo attraverso la fusione con la macchina – o nell'atto immaginifico prima che reale dell'impatto automobilistico – che i personaggi del film riescono a ambire al piacere e, in rari casi, raggiungerlo: Helen Remington, subito dopo l'incidente con James Ballard; Catherine Ballard, mentre Vaughan la fotografa davanti a un'auto semidistrutta; James Ballard quando, ancora nel letto dell'ospedale, è masturbato dalla moglie che racconta i dettagli dell'auto nella quale ha quasi perso la vita.



<sup>140</sup> CAMBLOR M., *Death Drive's Joy Ride: David Cronenberg's Crash*, in «Other Voices», v.1, n.3, gennaio 1999. L'autore fa riferimento in particolare a una recensione ferocemente negativa apparsa sul *New Yorker*: LANE A., *Off the Road*, in «The New Yorker», 31 marzo 1997.

<sup>141</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 102.

Già in *Fast Company (Veloci di mestiere, 1979)*, il regista di Toronto aveva messo in scena una sessualità delegata all'automobile. In *Crash*, questa delega diventa totalizzante e i personaggi sono condannati a cercare il proprio perfezionamento proprio attraverso la relazione con essa e le convenzioni della sessualità – anche quelle “perverse” – sono superate e il rapporto uomo-donna – uomo-uomo o donna-donna – sono subordinate alla presenza del terzo elemento, quello meccanico. Fino alla costruzione di un essere come Gabrielle, metà donna e metà macchina, che ha raggiunto uno stato avanzato dell'evoluzione o dell'esistenza.

A ogni incidente corrisponde un differente stadio della mutazione corporea, nella quale la tecnologia vampirizza l'organismo umano. [...] Attraverso *Crash*, Cronenberg mette in scena un processo di manifestazione virale che sfocia nella fusione tra corpo e macchina a livello tanto ideale quanto organico.<sup>142</sup>

Per comprendere meglio questo personaggio, vale la pena analizzare la scena in cui Gabrielle, il personaggio più mutante del film, incontra l'unico personaggio “normale” di tutta la storia, un anonimo rivenditore d'auto. Gabrielle, accompagnata da James Ballard, gli chiede di verificare se un corpo come il suo (stretto in un'armatura di protesi che gli cingono entrambe le gambe) possa entrare in una «macchina disegnata per un corpo normale». Lo sguardo voyeuristico di Ballard registra la scena. Il commesso la aiuta a salire in macchina e, nel farlo, non può distogliere lo sguardo dai moncherini delle cosce avvolti dalle calze a rete mentre lei porta una mano tra le gambe di Ballard.

È difficile evitare di leggere una nota di eccitazione sessuale nello sguardo teso del commesso. La telecamera si sofferma sulla sua mano che tocca la gamba di Gabrielle per sollevarla nell'abitacolo della cabriolet quando Gabrielle sorride con malizia. Un gancio metallico della protesi si incastra nel cuoio del sedile e la frizione provoca uno strappo, come se la cicatrice *virale* del corpo della donna trasporti il contagio alla vettura. Sconvolto, l'uomo “normale” riesce solo a pronunciare «Oh, Cristo. Questo non ci voleva. Non ci

---

<sup>142</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 68.

voleva proprio» prima che il montaggio tagli drasticamente su una sequenza completamente nuova in cui Gabrielle e Ballard fanno sesso in un parcheggio multipiano, *in un'auto e con un'auto* con le cui leve le protesi della donna continuano a unirsi fino a scoprire la lunga cicatrice che dalle natiche si apre verso il basso come una profonda vagina.



L'intromissione di un mondo "normale" nel film sembra costituire semplicemente i preliminari – sessualmente intesi – per la scena successiva, che Cronenberg sceglie di montare con il godardiano *jump-cut*, come a eliminare tutto ciò che non gli interessa. La funzione di questa scelta – e dell'intera sequenza – è letta da Manuel Camblor, in un parallelismo con l'interpretazione analitica<sup>143</sup>, come la scelta da parte del regista di elidere e

<sup>143</sup> «Nella mia lettura della sequenza, [Cronenberg] non sceglie diversamente dalla brusca interruzione della seduta psicoanalitica à la Lacan, che mi spinge verso il dubbio radicale a proposito di ciò che viene

lasciare irrisolta la reazione del venditore e, con la sua, quella del pubblico. Tutto, in questo momento del film, si risolve intorno alle parole «Oh, Cristo. Questo non ci voleva. Non ci voleva proprio» (nella versione originale: «Oh, fuck! This is bad. This is really bad»).

La sequenza appena descritta mostra anche un elemento distintivo caratteristico di tutte le altre scene eroticamente cariche in *Crash*. Le scelte registiche e di montaggio, la fotografia e le luci, tutto fa in modo di convergere su alcuni punti focali erotici in contrasto con le interpretazioni deliberatamente sonnambuliche degli attori nella costruzione di un'algida sensibilità.

Le numerose suggestioni visive sono tali che probabilmente nessuno – non ultimo il regista con gli spettatori – è fuori portata dalla sessualità “deviata” che Vaughan e i suoi accolti eleggono a proprio stile di vita, dalla loro “Norma”.<sup>144</sup>

È proprio quest'atmosfera, prima delle azioni dei personaggi, che tiene lo spettatore costretto nella posizione che gli è propria mentre *Crash* ne assorbe lo sguardo come quello del malcapitato rivenditore d'auto. O, a dirla tutta, come quello di tutti i personaggi di un film nel quale ogni rapporto sessuale è sempre visto da almeno due punti di vista: quello dello spettatore e quello dell'attore che agisce ma anche guarda, mentre specchietti, finestrini o monitor schermano lo sguardo o ne accentrano il focus.

La terza sequenza del film mostra Catherine Ballard, poggiata al parapetto di un piano elevato che dà sulle strade della città. L'inquadratura è la soggettiva del marito che le parla guardandola dall'uscio. Discutono di sesso e la donna ha le natiche scoperte ma, nell'impossibilità erotica propria di *Crash*, non c'è eccitazione e la costruzione dell'inquadratura conduce lo sguardo alla strada più che al corpo della donna: James, Catherine, il regista e lo spettatore guardano tutti nella stessa direzione.

---

detto e non detto. Mi chiedo, sperando in una svolta, se il "Oh, fuck" del venditore sia semplicemente un'imprecazione a vuoto o se si tratti di un'espressione di eccitazione inattesa (cosa intende realmente con “bad”?)». CAMBLOR M., *Death Drive's Joy Ride [...]*, cit.

<sup>144</sup> *Ibidem.*

Più avanti, quando James Ballard e la dottoressa fanno sesso nell'auto nel parcheggio sono ripresi in un piano sequenza in cui la mdp ruota intorno alla vettura e i due amanti sono mostrati in frammenti scomposti dalle parti dell'auto. Solo successivamente lo spettatore comprende che si trattava dello sguardo voyeur di Vaughan che ha fotografato la scena.



Un ulteriore esempio è fornito dalla sequenza che vede i coniugi Ballard in auto con Vaughan all'interno di un autolavaggio. Mentre James è alla guida della Lincoln, sua moglie è sui sedili posteriori con Vaughan con il quale si unisce. Cronenberg costruisce una coreografia registica che alterna le immagini come a raccontare tre penetrazioni simultanee: quella dell'auto, dall'esterno, presa nei vortici delle spazzole dell'autolavaggio; quella carnale dei due sui sedili posteriori; quella dello sguardo di James schermato dallo specchietto retrovisore.



Lungi dall'aver tra le mani il destino dell'intera umanità o di qualcuno Altro da essi, questa volta i protagonisti del film di Cronenberg agiscono per sé stessi, nella ricerca di un possibile godimento *definitivo*. Quella che praticano, con un lavoro che il regista costruisce da trent'anni, è la ricerca di un nuovo adattamento al mondo nel quale si trovano a vivere: non sono più uomini dai poteri soprannaturali come i telepati di *Scanners*, né i loro organismi sono marchiati e diretti da mostruosi parassiti come in *Shivers* o in *Rabid*; non sono le droghe de *Il Pasto Nudo* o le visioni mediatiche di *Videodrome* a spingerli in qualche direzione. Il mondo di *Crash* è un universo in cui l'uomo non è più in grado di trovare il proprio

appagamento nell'atto sessuale e neanche nell'atto feticistico dell'acquisto di una nuova automobile. Qui, solo l'unione tra una macchina – spesso d'epoca, spesso danneggiata – e un corpo – spesso martoriato, ferito, deturpato – può offrire una possibilità di raggiungimento dell'obiettivo finale: il godimento che, in Cronenberg, può voler dire morte.

Per questo, allora, la frase che apre e chiude il film («*Forse la prossima volta...*») è pronunciata all'inizio da Catherine che augura al marito di riuscire a raggiungere in futuro il piacere dell'orgasmo, mentre alla fine è sussurrata da James accasciato accanto al corpo della moglie ferita dopo che la sua auto è uscita di strada e vale come augurio (o come “profezia”) di poter riuscire, infine, a morire godendo (o a godere nell'atto di morire) a bordo di un'auto che si sforma e si sfascia.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 103.





Il mare è grande e l'oceano del tempo non ha confini; sputa  
nel mare, amico mio, e non s'alzerà d'un centimetro,  
impreca contro il tuo destino, e rimarrà tale quale.

KAREL ČAPEK, *La guerra delle salamandre*

## **eXistenZ. Stiamo ancora giocando?**

Mente e corpo, sogno e tecnologia, virtuale e reale: sono questi gli elementi al centro del tredicesimo lungometraggio di David Cronenberg, *eXistenZ*. Distribuito nel 1999, il film è stato insignito dell'Orso d'argento per l'eccezionale contributo artistico al Festival Internazionale del Cinema di Berlino e ha riportato sullo schermo la primordiale fantasia paranoica del regista canadese per l'indissolubile legame tra organismo e scienza.

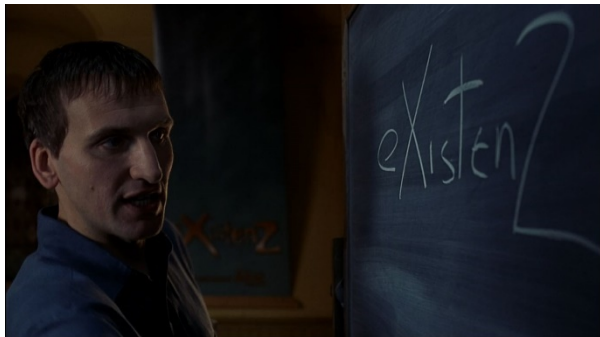
Prima di affrontare, con *Cosmopolis*, l'ultimo capitolo della ricerca di un'identità evoluta che sin dalle origini della sua opera lo ossessiona, in *eXistenZ*, Cronenberg mette in scena soggetti assenti e multidimensionali al tempo stesso costruendo visioni oniriche che riducono il ricorso alle tipiche sovrastrutture dell'horror, della *scy-fiction* o del *cyberpunk* – elementi che, come si è visto, non sono mai del tutto assenti nella sua filmografia – attraverso la sottrazione di oggetti quotidiani come i televisori, gli orologi, i telefoni o gli specchi per riprodurre un'ambientazione mutante da quella campestre a quella di una fabbrica artigianale, dal mercato urbano alla desolazione della *Route* americana.

Raccontando il film nel suo volume monografico dedicato al regista di Toronto, Gianni Canova, dice che «*eXistenZ* è un rebus percettivo»:

Rinunciando alla maiuscola, *eXistenZ* rifiuta tanto l'idea di essere l'inizio di qualcosa (o di *avere* comunque un inizio) quanto la pretesa di assumere una qualsivoglia identità riconosciuta e riconoscibile. [...] Cronenberg suggerisce sin dalla grafia del titolo il tipo di esercizio a cui chiama lo sguardo dello spettatore: il confronto con uno scenario rappresentativo privo di identità, di un inizio e di una fine, in cui gli unici “picchi” – grafici e semantici – sono costituiti da un'*incognita* (X) e da una *variante* (Z).<sup>146</sup>

<sup>146</sup> CANOVA G., *David Cronenberg*, cit., p. 107.

In effetti, proprio come nel sogno, lo spettatore è chiamato a orientarsi (sarebbe meglio dire *smarrirsi*) in un universo in cui le dimensioni spaziali e temporali sono infinite ma compresse fino al predominio dell'una sull'altra. In esso, i corpi occupano uno spazio indefinito nel quale le relazioni subiscono collisioni, spostamenti, inversioni e l'identità stessa dei personaggi è quasi sempre inconsistente.



La prima sequenza si svolge in una località imprecisata dell'America del Nord, in una sala che sembra l'interno di una piccola chiesa di campagna, dove un ampio numero di persone occupa le file dei banchi disposte di fronte a un palco sul quale un uomo introduce l'argomento dell'incontro:

la presentazione di un nuovo prodotto della Antenna Research, una multinazionale produttrice di giochi virtuali. L'uomo segna alla lavagna la parola *eXistenZ* specificando a voce alta il modo corretto di scrivere il nome del prodotto realizzato da Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) che fa il suo ingresso sul palco tra le ovazioni e gli applausi dei presenti. Nel frattempo, Ted Pikul (Jude Law), all'ingresso della sala, controlla gli arrivi con un metal detector.

La donna spiega il gioco e invita alcuni volontari a sperimentare la *console*, un oggetto che sembra un organo umano ricoperto di pelle e sensibile al tatto che si connette al corpo dei giocatori attraverso un cordone ombelicale. Quando l'esperimento sta per iniziare, un ragazzo tra il pubblico si alza dalla prima fila, estrae un'arma fatta di ossa, carne e denti e spara ad Allegra urlando «Morte al demone Allegra Geller. Morte a eXistenZ».

Ferita a una spalla, la giovane sviluppatrice di giochi virtuali scappa scortata da Ted Pikul rifugiandosi con lui in un motel. Sulla sua testa pende una taglia da cinque milioni di dollari a causa di una minoranza di "realisti", un gruppo terroristico contrario al nuovo gioco che spinge oltre i propri limiti il concetto di realtà virtuale mettendo in discussione quella costituita.

Il prototipo di *eXistenZ* potrebbe essersi danneggiato durante la sparatoria perché connesso al corpo di Allegra che, al sicuro con Ted, intende verificarne lo stato giocandoci. Per avviare il programma, però, è necessario essere almeno in due e il ragazzo

è sprovvisto della bioporta, una sorta di ano artificiale nella spina dorsale in cui deve essere inserito il connettore/cordone ombelicale che collega la *console* organica ai giocatori.

Dopo una lunga conversazione, Allegra convince Ted a farsi installare la porta e lo conduce in una stazione di servizio dove lavora Gas (Willem Dafoe), un incallito giocatore cui Allegra ha cambiato la vita e che pratica clandestinamente l'intervento chirurgico.

In un'officina meccanica piena di attrezzi e unta di olio per motori, con strumenti che sembrano adatti a smontare ruote e bulloni, Gas installa la bioporta nella spina dorsale di Ted che rimane temporaneamente paralizzato agli arti inferiori. Corrotto dal pensiero della grossa taglia per l'uccisione della programmatrice, il meccanico chirurgo minaccia i due ospiti con un fucile e i due sono costretti ad ammazzarlo per liberarsi e fuggire.

Vengono accolti in casa di un ingegnere amico di Allegra, Kiri Vinokur (Ian Holm), che si offre di riparare lo strumento. Finalmente i due, stesi sul letto della camera, possono collegarsi a *eXistenZ* e abbandonarsi a una realtà virtuale nella quale ricoprono ruoli differenti pur conservando consapevolezza e sembianze. Attraversano mondi iperrealistici: un allevamento di pesci mutanti, dove le carcasse degli animali vengono usate per costruire le *console* organiche; un ristorante cinese nel quale ordinano il piatto 'speciale', una zuppa dalla quale Ted ricava tutti i pezzi per costruire l'arma che all'inizio del film ha sparato ad Allegra; la sede di un'azienda concorrente dell'Antenna Research in cui vengono realizzate diverse bioporte. Un labirinto di mondi paralleli tra i quali è impossibile distinguere quello della realtà.

Alla fine del film, ogni cosa accaduta fino a quel momento si rivela a sua volta parte di un gioco "transCendenZ" della casa PilgrImage. Scollegati da questa *console*, tutti i personaggi incontrati nel corso delle sequenze precedenti si trovano seduti, come in quella iniziale, in una nuova sala e raccontano descrivono le proprie impressioni sull'esperienza appena conclusa. Qui, il vero sviluppatore del gioco confessa alla sua assistente che la storia è stata creata dai partecipanti all'esperimento e che l'idea di assassinare lo sviluppatore è stata elaborata da uno di loro.

Sono proprio Ted e Allegra, vincitori nella finzione, che si avvicinano all'uomo per chiedere «Non credi che il miglior programmatore di videogame al mondo debba essere punito per la più efficace deformazione della realtà mai creata?» e, puntando le armi,

fanno fuoco prima di urlare «Morte al demone Yevgeny Nourish. Morte alla PilgrImage. Morte a transCendenZ».

La sequenza finale mostra i due che, uscendo dalla stanza, incrociano un uomo della sicurezza alla porta che li implora di non sparare e pronuncia l'ultima battuta del film: «Dite la verità, siamo ancora dentro al gioco?».

Nel 1995, quando gli fu chiesto di intervistare Salman Rushdie<sup>147</sup>, David Cronenberg stava già elaborando l'idea del film e sottopose lo scrittore indiano colpito da *fatwa* ad alcune domande per testarne la tenuta:

Abbiamo parlato di giochi e di computer. Lui ha dovuto imparare molto sui computer perché, essendo in fuga, aveva bisogno di lavorare con un portatile. Non avrebbe potuto fare le cose così come era abituato a fare. Quell'incontro fissò le idee, così postulai un'epoca nella quale i giochi possono essere considerati arte e gli sviluppatori di giochi artisti.<sup>148</sup>

Come lo scrittore indiano, condannato da per eresia dopo aver pubblicato *I versi satanici*<sup>149</sup>, Allegra Geller è accusata di aver messo in discussione il discrimine tra realtà e virtualità. Proprio come lo stesso Cronenberg, i cui lavori hanno abituato gli spettatori a dubitare del proprio sguardo fino a rinunciare a distinguere tra la finzione del film e la finzione nel film, attirandosi la devozione degli affezionati e le critiche degli altri.

Con *eXistenZ*, il regista porta alle estreme conseguenze quell'oscillazione tra registri – mimetico e realistico contro allucinatorio e onirico – cui aveva dato il via già in pellicole come *Scanners*, con la cospirazione dei telepati di *Revoc*, o con la telepornografia di *Videodrome* o, ancora, con le visioni lisergiche di *Naked Lunch*. Naturalmente, per

---

<sup>147</sup> CRONENBERG D., *Cronenberg meets Rushdie*, in «Shift», 3,4, giugno – luglio 1995.

<sup>148</sup> La dichiarazione di David Cronenberg è riportata da RODLEY C., *Game boy*, in «Sight & Sound», n.9, 1999: «We talked about games and about computers. He'd had to learn about computers because, being on the run, he needed to work on a laptop. He couldn't do things the way he used to. That meeting crystallised things for me, so I posited a time when games could be art, and a game designer could be an artist».

<sup>149</sup> RUSHDIE S., *I versi satanici*, Mondadori, Milano 1994.

Cronenberg, ogni film è autonomo e la sua storia, le sue trame, i temi e le referenze sono indipendenti. Pure, la paternità delle pellicole è chiara, soprattutto quando è egli stesso lo sceneggiatore.

Il caso di *eXistenZ*, però, sembra presentarsi come un'eccezione, come Cronenberg stesso conferma in un'intervista a Mehdi Belhaj Kacem ma non nel senso qui sopra esposto. Sembra chiaro che, per il cineasta americano, più che riassumere il lavoro precedente *eXistenZ* dia un certo slancio e anticipi quello successivo, come *Spider* (2002) e *A History of Violence* (2005).

In *eXistenZ*, ho giocato con lo status di artista, con l'illusione di grandezza di colui che pensa di poter creare un mondo completamente nuovo. La ripresa dello stesso motivo, da un film a un altro, la metto sul conto della mia sensibilità, del mio sistema nervoso che è coinvolto nella realizzazione del film. Ma è incosciente, non viene calcolata. Naturalmente, in retrospettiva, vedo il legame tra due film ma, allo stesso tempo, mi avvicino a ogni nuovo progetto in uno stato di amnesia, come se non avessi mai girato, in modo da non diventare il mio analista. Ogni film è come un bambino, gli dai ciò di cui ha bisogno per realizzarsi. Non devi preoccuparti di ciò che spero diventi, o di ciò che è diventato il bambino del vicino, devi prenderti cura del bambino reale hai davanti, nel momento in cui ce l'hai.<sup>150</sup>

Nel 1999, Cronenberg non poteva certo immaginare quali traguardi l'evoluzione delle tecnologie dedicate alla realtà virtuale avrebbe raggiunto e, ancora oggi, a diciassette anni di distanza, non possiamo registrare il cambiamento e cercare di essere aggiornati e stare al passo.

Di sicuro, rispetto alla distopia cronenbergiana, sappiamo che la ricerca si spinge verso l'annullamento della connessione *wired* per una tecnologia sempre più *wireless* ma è sufficiente pensare alla straordinaria diffusione di sistemi di monitoraggio delle funzioni

---

<sup>150</sup> PÉRON D., *Rencontre entre David Cronenberg et le romancier-philosophe-acteur Mehdi Belhaj Kacem, auteur d'un texte sur «eXistenZ»*, in «Libération», 2 novembre 2015.

vitali del nostro organismo per farcene un'idea o riflettere su alcune recenti immagini dei quotidiani per riconoscere una situazione reale che sembra diretta da Cronenberg<sup>151</sup>.

Il fatto è che, in *eXistenZ*, nel film e nel gioco, non è mai dato conoscere lo statuto dei personaggi, se siano reali o virtuali, se i giocatori virtuali di un gioco siano i personaggi reali di un altro. Il film radicalizza con precisione teorica e ontologica la perdita di ogni punto di riferimento. Non è mai chiaro, in altre parole, quale sia il livello di realtà a cui stiamo assistendo e, già dalle prime battute, siamo di fronte all'inadeguatezza del corpo, del suo statuto materico, di fronte alle «grandi possibilità» della nuova tecnologia di cui parla Allegra all'inizio. Non è un caso, allora, che solo evolvendo il corpo con l'innesto della bioporta – tecnologizzando, cioè, la carne – che l'uomo può vivere le esperienze gratificanti della virtualità.

Se, in *Crash*, Cronenberg ha teorizzato la *Nuova Carne* attraverso l'ibridazione meccanica, qui la macchina non ha più statuto di autonomia e, per funzionare, ha bisogno di unirsi al corpo dal quale riceve impulsi elettrici in grado di nutrirla o danneggiarla. La fusione che si realizza tra macchina e corpo è del tutto simile a quella che avviene tra uomo e mosca in *The Fly* e non è detto che, a differenza del dottor Brundle, qui la fusione sia reversibile. La macchina in *eXistenZ* non è più d'acciaio, plastica o altro materiale, ma è carne viva e nessuna separazione è più possibile tra il medium tecnologico e il corpo umano. In *Videodrome*, era necessaria la presenza di uno schermo televisivo per “giocare” ed essere trasportati in stati allucinati della visione. Qui, nel mondo di *eXistenZ* non sono più necessarie protesi né schermi e il rapporto con la macchina assume tutte le caratteristiche del rapporto sessuale o della relazione parentale. In una sequenza centrale del film, Allegra e

---

<sup>151</sup> Mi riferisco, in particolare, alla partecipazione del noto fondatore di Facebook, Mark Zuckerberg, che nel febbraio 2016 è stato immortalato mentre raggiungeva il palco di un convegno quando migliaia di persone erano immerse nella realtà virtuale di un visore simile a una maschera da sommozzatore. Nel corso della conferenza di presentazione del prodotto, dal palco Zuckerberg ha commentato che, grazie alla realtà virtuale, «ognuno potrà condividere le esperienze così come le ha vissute». La notizia è stata riportata da numerose testate. La citazione è tratta da COSENZA M., *Mark Zuckerberg: la realtà virtuale cambierà il mondo*, in «Wired.it», 22 febbraio 2016.

Ted accedono per la prima volta al gioco, dopo che al ragazzo è stato aperto il foro nella spina dorsale: in una camera da letto, i due sembrano interpretare i preliminari di un rapporto sessuale in cui l'uomo, ancora vergine, sarà letteralmente penetrato dalla donna attraverso l'umbicord (il cordone/cavo di collegamento ma non prima che questa lo abbia lubrificato baciandolo e massaggiandolo. Il piano sequenza successivo mostra i due giovani sul letto e l'espressione al tempo stesso di godimento e dolore di Ted.



Subito dopo, al primo livello di gioco, i due affrontano una scena analoga nella quale la libido non è trattenuta e la penetrazione è associata a una passione che coinvolge i personaggi.



Come il parassita di *Shivers*, a questo punto, la *console* sembra un feto ed è totalmente assorbita dal corpo ma non c'è più sanguinamento né si assiste a reazioni violente della carne: al contrario, il corpo riceve la macchina organica del gioco e ne assorbe le

caratteristiche. A più riprese, nel corso del film, Allegra Geller accarezza e accudisce quell'oggetto che reagisce con vibrazioni e piccoli movimenti e che dipende per la sua sussistenza totalmente dalla sua creatrice:

Questo pezzo indistinto verso il quale Allegra Geller sembra provare un sentimento di tipo materno, non funziona in altro modo che non sia tramite il collegamento al corpo del giocatore tramite un cordone ombelicale.<sup>152</sup>

Nella prima parte del film, la donna sembra tutta tesa a comprendere la malattia di questo feto, ad accudirlo e prendersene cura conducendolo, di volta in volta, a visitare nuovi specialistici, al limite tra il medico e il tecnico e constatandone di conseguenza lo stato di salute. Allegra cerca in Ted una sorta di donatore, un patrigno per la propria creatura ma sarà proprio l'infezione della bioporta di questi a causare un'infezione a *eXistenZ* e, forse, al mondo che produce.



Il processo di pan-corporeizzazione messo in atto da David Cronenberg investe *eXistenZ* proprio nella misura in cui tutto ciò che è rappresentato è frutto dell'interazione tra i corpi dei giocatori e quello della macchina. In questa condizione, il rapporto della creatrice/madre Allegra Geller con il mondo è una relazione in cui l'aspetto tattile prevale sugli altri sensi.

<sup>152</sup> DE BRUYN, O., *eXistenZ: Jeu est un autre*, in «Positif», n. 458, aprile 1999.



Allegra, come molti dei personaggi interni al suo gioco (non agiti, cioè, da giocatori reali), spesso ripete alcune frasi in un processo di iterazione perfettamente in sintonia con quello della macchina.

È esemplare, per spiegare questo aspetto, il lungo piano sequenza che si svolge all'esterno della stazione di benzina mentre Ted è operato. La mpd riprende la mano di Allegra che percorre il muro esterno e, subito dopo, vediamo



la donna tagliare a metà l'inquadratura e muoversi, con un ambiguo sorriso, verso una pompa da benzina per annusarla e toccarla. Dopo essersi allontanata ancora di qualche passo, Allegra, calcia la polvere della strada poi si gira e lancia un sasso al distributore per ascoltarne il suono.

Tutti i sensi sono stimolati e lo spettatore non è in grado di percepire la realtà della scena cui sta assistendo. Se, da un lato, si potrebbe pensare che Allegra stia assaporando il mondo reale, dall'altro il suo sorriso sembra l'espressione autocompiaciuta della programmatrice che ha saputo superarsi realizzando una realtà virtuale indistinguibile da quella in carne e ossa, proprio come sostengono le fazioni dei "realisti". A mettere ulteriormente in discussione il momento, l'inquadratura coglie una strana creatura che risale dal basso, uno strano rettile, una chimera con due teste di drago, le zampe da ragno e la coda da scorpione. Il mattino successivo, Ted e la donna osservano lo strano animale:

TED PIKUL: Allegra? Guarda che grosso parassita. Ha due teste

ALLEGRA GELLER: Non è un parassita. È un anfibio mutante. È una rana, lucertola, salamandra. Il segno dei tempi.

David Cronenberg affida ad Allegra Geller quelle capacità scientifiche e mistiche al tempo stesso proprie di tutti i suoi *mad doctor*: la donna – come il suo *alter ego* apparentemente reale alla fine del film, Yevgeny Nourish – sono i celebranti di un rito.

Media e religione hanno un punto di contatto, dato che la partita di presentazione del videogioco si svolge in una chiesa sconsacrata e “riconsacrata” al nuovo culto mediale. Il gioco è il nuovo rito.<sup>153</sup>

Ecco, dunque, che fanatici sostenitori del gioco e fondamentalisti “realisti” si scontrano per la salvezza o l’annientamento della mente che ha creato *eXistenZ* (o *transCendenZ* che è lo stesso) e, come in tutte le guerre di religione, anche ai fedeli più incalliti può succedere di venderci per qualche denaro. Come accade a Gas che, prima di tentare di assassinarla, ha baciato i piedi alla sua eroina e ha confessato a Ted Pikul tutta la propria ammirazione per la creatrice Allegra Geller.

TED PIKUL: Com’era la tua vita prima?

GAS: Prima?

T. P.: Prima che fosse cambiata da Allegra Geller.

G.: Gestivo una stazione di benzina.

T. P.: Gestisci ancora in una stazione di benzina.

G.: Solo al più patetico livello di realtà. Il lavoro della Geller mi ha liberato.

Quasi a completare il pensiero, mentre punta il fucile contro la scienziata, il meccanico avverte: «Lei mi ha cambiato la vita. E, adesso, io cambio la sua». Sembra l’avvertimento che David Cronenberg fa ai suoi spettatori.

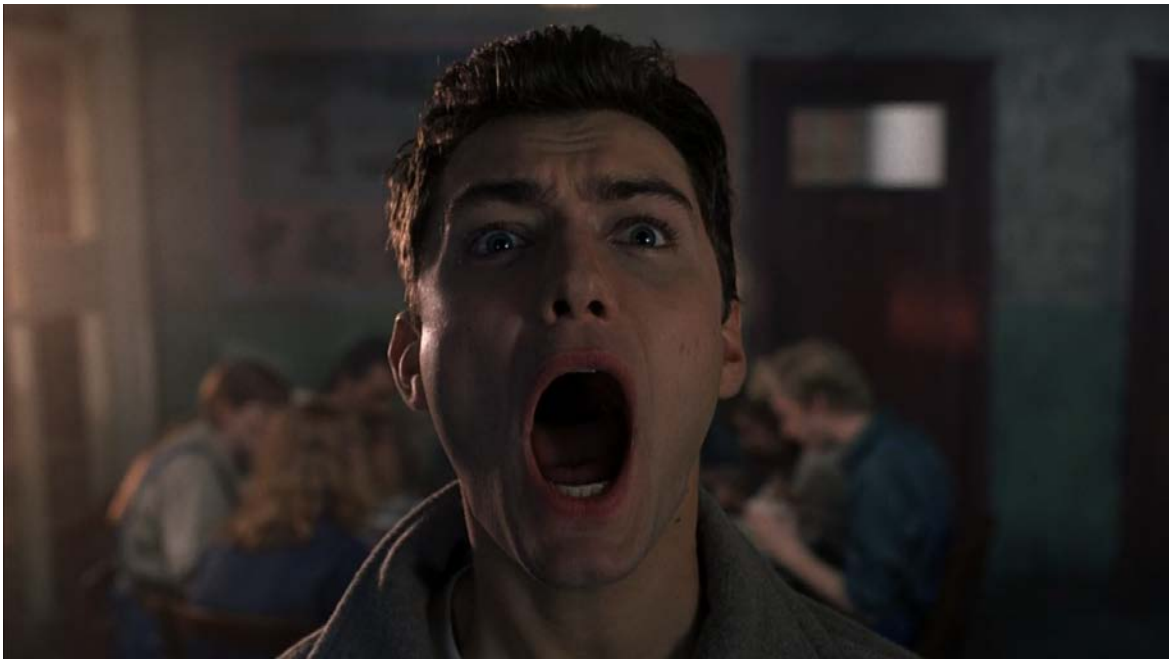
Il regista è anche un giocatore che, per confonderlo, propone allo spettatore, come tracce, le immagini mentali generate dalle sue immagini mentali. Tali immagini mentali sono messe sullo stesso piano delle immagini “naturalistiche” della sua fiction, di conseguenza siamo costretti non solo a interrogarci sul senso stesso dell’immagine che a produrre noi stessi immagini, per trovare una “via d’uscita” dal gioco – la meravigliosa scena dove Pikul (Jude Law) mette il gioco in “pausa” – o per perderci totalmente.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> BARTOLINI C., *Videocronenberg*, cit., p. 170.

<sup>154</sup> GRÜNBERG S., *David Cronenberg*, cit., p. 131.

Quando Ted Pikul mette in pausa il gioco, lo fa perché il suo contatto con la realtà sta venendo meno, perché è preoccupato per lo stato del proprio corpo, abbandonato dalla mente. Di fronte al mondo da cui era partito, però, non è più in grado di riconoscerne l'autenticità. Come uno spettatore cinematografico che è alienato per una riaccensione improvvisa delle luci in sala. Come uno che si risveglia dopo un lungo sogno e, nel ricordo, fatica a distinguere la realtà da quanto immaginato.





Io comincio a stuccarmi anche del sole,  
 e ad augurarmi che crollasse subito  
 la struttura del mondo...La campana!  
 Suonate la campana dell'allarme!  
 Venti, soffiate! Venga la catastrofe!

SHAKESPEARE, *Macbeth*

## Cosmopolis. Uno spettro si aggira per il mondo

In una storia del cinema costellata di soggetti presi a prestito dalla letteratura spesso – ed erroneamente<sup>155</sup> – si propone lo stesso interrogativo: è meglio il libro o il film?

I primi anni del Terzo Millennio, con le nuove regole dei mercati, la definitiva diffusione delle nuove tecnologie per la visione dei film e la lettura dei romanzi, la multidisciplinarietà delle competenze hanno assistito a casi straordinari di collaborazione tra il mondo della letteratura (e dell'editoria<sup>156</sup>) e quello del cinema.

Qualche esempio: la saga di *Harry Potter* che, dal 2001 al 2011, ha trasposto i romanzi di Joanne Kathleen Rowling è diventata «la serie cinematografica più redditizia nella storia di Hollywood, più di *Star Wars* o di James Bond»<sup>157</sup>; i capolavori di John Ronald Reuel Tolkien, *Il Signore degli anelli* e *Lo Hobbit*, che hanno generato le due omonime trilogie da incassi record; l'epica ultramondana, infine, dei vampiri di *Twilight* inventati sulla carta da Stephenie Meyer e portati al cinema con cinque film che hanno segnato una generazione.

---

<sup>155</sup> A tal proposito si veda, ad esempio, TINAZZI G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007.

<sup>156</sup> Un fenomeno degno d'interesse è quello dell'*exploit* dei film tratti da *graphic novel*, come le grandi saghe dei supereroi Marvel o DC oppure, per citare un caso europeo, come l'acclamato successo di critica (Palma d'Oro al Festival di Cannes nel 2013) e di pubblico di *La Vie d'Adèle* diretto da Abdellatif Kechiche e ispirato al romanzo a fumetti *Le bleu est une couleur chaude* di Julie Maroh.

<sup>157</sup> BARNES B., *In Hollywood, a Decade of Hits Is No Longer Enough*, in «The New York Times», 26 marzo 2011.

Proprio Robert Pattinson, che per *Twilight* ha ricevuto ben nove *nominations* ai Razzie Awards <sup>158</sup>, è stato scelto <sup>159</sup> da David Cronenberg per la parte del protagonista in *Cosmopolis*. Una scelta eccentrica se si guarda al resto del cast in scena: Pattinson è affiancato da interpreti del calibro di Juliette Binoche, Paul Giamatti, Samantha Morton, Mathieu Amalric, Sara Gadon. Una scelta che Cronenberg racconta non essere stata dettata dalla precedente interpretazione di Pattinson, ma dal fatto che quello era *l'attore perfetto per quel ruolo*:

Potrei dire che il personaggio è il mannaro di Wall Street, o il vampiro di Wall Street, ma il suo modo di parlare, le sue relazioni con gli altri, il suo aspetto, tutto è completamente diverso dal personaggio di *Twilight*.<sup>160</sup>

Così, il giovane attore londinese diventa Eric Packer e prende il posto del personaggio nato dalla penna di uno dei più celebrati scrittori dell'America contemporanea, Don DeLillo. Ancora una volta, il cinema si affida alla letteratura per attingere le sue storie ma, rispetto ai casi citati sopra, qui l'argomento diventa più interessante perché l'incontro è tra *autori* e la materia di partenza diventa pretesto per qualcosa di nuovo.

### ***Due Cosmopolis a confronto***

Molte volte, nella sua produzione, Cronenberg è partito da un testo letterario per comporre i propri film. *Cosmopolis*, tuttavia, assume toni del tutto peculiari: in primo luogo,

---

<sup>158</sup> Premio conferito a Los Angeles la notte prima degli Oscar per riconoscere gli attori, gli sceneggiatori, i registi, i film e le canzoni peggiori della stagione cinematografica precedente.

<sup>159</sup> In realtà, Pattinson non fu la prima scelta. Il ruolo era stato praticamente assegnato a Colin Farrell, che però rinunciò per girare il remake di *Total Recall*. Il ruolo della moglie del protagonista, invece, era stato destinato a Marion Cotillard che, però, dovette rinunciare perché incinta. È quanto racconta il produttore Paul Branco in un'intervista a Stéphane Delorme per «Cahiers du Cinema»: DELORME S., *Banco! Entretien avec Paulo Branco*, in «Cahiers du Cinéma», n. 678, maggio 2012.

<sup>160</sup> DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect [...]*, cit., pp. 16 -22.

in confronto agli altri suoi adattamenti, questo sembra riproporre in maniera più fedele, quasi pedante, il materiale di partenza.

Ciononostante, le differenze tra il romanzo e il film fanno sì che si possa parlare espressamente di *Cosmopolis di Cronenberg*<sup>161</sup> in opposizione a *Cosmopolis di DeLillo*<sup>162</sup>: la pellicola, cioè, riporta un nuovo oggetto artistico che rifugge la propria origine e inizia a percorrere un tempo che gli è proprio<sup>163</sup>. Un fenomeno analogo è accaduto ad altri due suoi film, *Il pasto nudo* (1991) tratto dal romanzo di W. S. Burroughs e *Crash* (1996) adattato dall'omonimo romanzo di J. G. Ballard.

Lo stesso DeLillo, in un'intervista ad Antonio Monda per «La Repubblica», in occasione della presentazione del film a Cannes, ha sottolineato la differenza tra le due versioni con una constatazione che è qui aprioristica:

Cronenberg ha realizzato un film potente e senza compromessi. È abbastanza vicino al libro. Vi si trova molto anche della sua lingua, che è spesso quella un po' esoterica dei mercati finanziari. Ma è un film: tra le parole scritte su carta e la trasposizione sullo schermo resta un abisso. Le due forme non sono paragonabili: uno scrittore lavora da solo, seduto in una stanza; un regista è attorniato da attori, la troupe tecnica, tonnellate di materiale.<sup>164</sup>

In breve, *Cosmopolis* racconta una giornata di Eric Packer, brillante ventottenne diventato milionario speculando in borsa, che ha deciso di attraversare la città di New York

---

<sup>161</sup> È bene sottolineare che DeLillo compare nei *credits* del film solo come autore del romanzo e non ha partecipato in alcun modo alla realizzazione del film. La sceneggiatura è stata scritta da David Cronenberg.

<sup>162</sup> DELILLO D., *Cosmopolis*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>163</sup> Lo stesso discorso, valido solo per alcuni 'grandi' del cinema, non è attuabile nei confronti degli esempi precedenti: anche in un caso dagli esiti particolarmente positivi come la trilogia de *Il signore degli anelli* diretta da Peter Jackson, Tolkien resta alla base del successo; lo stesso non si può dire – basti un esempio – per *Lolita* (1962) di Stanley Kubrick o per il suo *Shining* (1980).

<sup>164</sup> MONDA A., *Il piccolo profeta. DeLillo: "Scrivo in tre dimensioni, per questo i miei libri diventano film"*, in «la Repubblica», 17 maggio 2012.

a bordo della sua Limousine bianca, scortato dal fedele agente di sicurezza Torval (Kevin Durand), per compiere una missione che ha del picaresco: *tagliarsi i capelli*. L'obiettivo, semplice all'apparenza, sarà ostacolato dalla coincidente presenza di alcune manifestazioni in città (la visita del Presidente degli USA, i funerali di una pop star, una sommossa in stile *Occupy Wall Street*) e dalla testardaggine del protagonista, affatto intenzionato a cambiare i propri piani.

L'interno della mastodontica *Limousine* diventa teatro di numerosi incontri tra Packer e le persone che letteralmente gli gravitano intorno: la moglie Elise Shifrin (Sara Gadon), sedicente poetessa, figlia di una ricca famiglia svizzera; il genio informatico Shiner (Jay Baruchel) che deve convincerlo dell'impenetrabilità dei suoi sistemi informatici; l'analista valutario Michael Chin; la venditrice d'arte Didi Fancher (Juliette Binoche) con la quale, dopo un intenso rapporto sessuale, discute dell'acquisto della Rothko Chapel; l'esperta teorica Vija Kinsky (Samantha Morton); un sostituto medico che sale a bordo della vettura per il *checkup* quotidiano mentre conversa con Jane Melman (Emily Hampshire).

Nel corso del tragitto, schermi, *display* e conversazioni continuano a segnalare il tracollo finanziario, che Packer inesorabilmente affronterà continuando a speculare sullo Yen/Yuan.

Sullo sfondo, la costante minaccia "attendibile" riportata da Torval a partire dalle segnalazioni di una non meglio specificata Centrale (*The Complex* nella v.o.) che condurrà all'incontro con Benno Levin (Paul Giamatti), un ex dipendente di Eric che confessa il proprio desiderio di vendetta e la morte di Packer come unico senso alla propria esistenza.

Don DeLillo ha pubblicato *Cosmopolis* nel 2003, quando il trauma dell'11 settembre 2001 era ancora profondamente vivo – in particolar modo negli USA e a New York City più che mai – e il colpo assestato al capitalismo, alla vita e al sistema di valori del mondo occidentale aveva prodotto danni irreversibili. Il ruolo degli intellettuali pareva essere soltanto quello di interrogarsi su quanto stesse accadendo. *Cosmopolis* è una manifestazione di come, ancora una volta, nella storia l'artista si trovava di fronte all'indicibile e al desiderio/imperativo di rappresentarlo. Lo scrittore americano decide di anticipare la



collocazione cronologica del suo racconto ambientandolo nell'anno Duemila, all'alba di un Millennio che, fatalisticamente, era sfuggito al temuto *Bug*<sup>165</sup>.

Al di là dell'esplicita critica a un capitalismo che ha ormai abbandonato ogni possibile freno e i cui protagonisti non si occupano più di questioni concrete ma agiscono sui numeri e con essi speculano su complesse operazioni finanziarie, il *focus* del romanzo (il luogo in cui le sue pagine risuonano più potenti) non è all'interno della *Limousine* di Packer – dove, si vedrà, è girata la quasi totalità del film di Cronenberg – ma fuori da essa:

Il personaggio più irresistibile del romanzo è Manhattan, o piuttosto l'informe schiera di operai edili, turisti, uomini d'affari, amanti del teatro, senz'altro che riempiono le strade di Manhattan. *Cosmopolis* di DeLillo è un romanzo su New York; *Cosmopolis* di Cronenberg è un film costruito interamente in un meta-spazio. [...] È New York-Toronto-Nessun Luogo visto con gli occhi spalancati chiusi [*eyes wide shut*]. È un viaggio eXistenZ-iale in cui l'insegna del teatro dice scherzosamente "Teatro". È il Purgatorio. È Videodrome. È il Fiume Stige che serpeggia nella giungla di *Apocalypse Now* (1979) e Packer non può in alcun modo abbandonare la maledetta barca.<sup>166</sup>

Cronenberg realizza le riprese per il film a Toronto e lo presenta, nell'aprile 2012, al 65° Festival di Cannes dopo meno di un anno dalla sua partecipazione alla 68° Mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia con *A dangerous method*<sup>167</sup>, film che in un certo senso anticipa la densità dei dialoghi e la centralità del linguaggio naturale che sarà predominante in *Cosmopolis*. Qui, addirittura, la sceneggiatura riporta per lo più integralmente i dialoghi presenti nel romanzo e il film appare essenzialmente come una serie

---

<sup>165</sup> *Millennium Bug* fu battezzato un potenziale difetto informatico (*bug*) che avrebbe potuto manifestarsi al cambio di data dalla mezzanotte del 31 dicembre 1999 al 1° gennaio 2000 nei sistemi computerizzati.

<sup>166</sup> TEODORO J., NAYMAN A., *Get out of that car: David Cronenberg's Cosmopolis*, in «Cinema scope», n. 51, 2012.

<sup>167</sup> In entrambi i casi, Cronenberg non ha ricevuto alcun riconoscimento ufficiale. La Palma d'Oro 2012 andò ad *Amour* di Michael Haneke; il Leone d'Oro 2011 fu aggiudicato a *Faust* di Aleksandr Sokurov.

di dialoghi messi in scena in uno spazio chiuso, nell'auto e in pochi altri luoghi, come in un teatro itinerante. L'effetto è ipnotico e Cronenberg lo sostiene con precise scelte stilistiche in fase di ripresa e di montaggio. È lo stesso regista a dichiarare il proprio amore per i dialoghi di DeLillo:

Per me è un po' come un dialogo di Harold Pinter. È basato sulla realtà, sull'osservazione [...] e tuttavia ci sono elementi di stilizzazione. Conosco persone che parlano così. È reale ma anche surreale.<sup>168</sup>

E aggiunge, rimarcando la condizione che è propria dello spettatore ma che anche lo coinvolge, inevitabilmente, in quanto cineasta:

Ogni volta che fai un film, sappiamo tutti che si sta recitando un ruolo, che sono attori. C'è un nesso di collaborazione con il tuo pubblico in termini di sospensione del dubbio.<sup>169</sup>

Per un'analoga ricerca di realtà, Cronenberg decide di trasformare la valuta che manda in bancarotta il protagonista (dallo Yen si passa allo Yuan): dalla scrittura del romanzo, infatti, alla realizzazione del film la situazione economica è decisamente mutata e la crisi del 2008 ha sconvolto gli equilibri internazionali. Rifuggendo un'idea di astrazione simbolica, il regista si allontana dalla finzione di DeLillo:

Questa è una creazione artistica con personaggi che si considerano persone reali, non simboli di Wall Street o del capitalismo. Non puoi fare un film a livello di concetti astratti. Devi essere molto specifico e reale.<sup>170</sup>

Pur lasciando sostanzialmente intatta la trama rispetto al romanzo, il film opera alcuni tagli notevoli di cui è bene dar conto. Il primo, motivabile con quanto appena sottolineato, riguarda l'episodio in cui il protagonista, ormai vicino al termine delle sue vicende, si imbatte

---

<sup>168</sup> ROMNEY J., *A womb with a view*, in «Sight & Sound», n. 22, 2012, pp. 15.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 17.

in un set cinematografico in strada dove decine di comparse nude giacciono sull'asfalto mentre alcune persone di una *troupe* danno indicazioni: una situazione professionalmente inaccettabile e ridicola per Cronenberg<sup>171</sup>.

C'erano trecento persone nude sdraiate in mezzo alla strada. Occupavano tutto l'incrocio, disposte a casaccio, alcuni corpi sovrapposti, altri lunghi e distesi, appiattiti, fetali [...]. Era uno spettacolo sconcertante, una città di carne tramortita, [...] tutti quei corpi indifesi e poco plausibili in un luogo di ordinario transito umano.<sup>172</sup>

Nel romanzo, l'incontro rappresenta l'occasione per il protagonista di congiungersi finalmente con la moglie, un rapporto sessuale che ha tutte le caratteristiche e i cliché della messa in scena.

In un film composto da numerosi rapporti sessuali, Cronenberg rifiuta quello che nel romanzo rappresenta uno dei momenti di riconoscimento del protagonista. Malgrado – o in virtù del – suo isolamento, infatti, per tutta la storia Eric Packer è un individuo pressoché fuso con il mondo che lo circonda. Eric Packer è il mondo. È così che il lettore lo conosce nelle prime pagine del romanzo:

Nulla esisteva intorno a lui. C'era soltanto il rumore nella sua testa, la mente nel tempo. Sarebbe morto ma non sarebbe finito. Il mondo sarebbe finito.<sup>173</sup>

Collocato tra l'arrivo dal barbiere e lo scontro finale con Benno Levin, quest'incontro con la moglie costituisce un importante momento di *presa di coscienza* di Eric, di assunzione di un'identità che, per un attimo, lo colloca al di fuori di tutti i corpi presenti in scena. Il suo

---

<sup>171</sup> «Per me, in quanto regista, quella scena era irrealizzabile. Sarebbe stata ridicola: persone nude per terra in città, senza un poliziotto, un assistente che impedisse alla gente di arrivare sul set, e un uomo che si spoglia e si unisce al gruppo. Non è realistico». DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect [...]*, cit., p. 20.

<sup>172</sup> DELILLO, *Cosmopolis*, cit., p. 148.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 8.

riconoscersi passa attraverso il riconoscimento dell'Altro, della moglie. Un passaggio illusorio, però, un incontro che si rivelerà mancato ma simulato, finto nella ritualità del gesto:

Eric fece un passo e tese un braccio all'indietro. [...] Lei gli si arrampicò addosso e lo avvolse con le gambe, e fecero l'amore lì, la donna aggrappata all'uomo in piedi, nell'odore pietroso della demolizione. [...] Ecco a cosa assomigliava quel momento, alla scena successiva del film in bianco e nero che veniva proiettato sugli schermi di tutto il mondo, estranea alla sceneggiatura e alle necessità di nuovi finanziamenti. Dopo la folla nuda, i due amanti isolati, liberi dal ricordo e dal tempo.<sup>174</sup>

Elise scompare, a quel punto, come un'immagine onirica o come se il demiurgo Packer l'avesse riassorbita in un ultimo atto di potere. Scompare cancellata dal suono di alcuni spari e dalla voce di Levin che pronuncia – unica occorrenza nell'intero racconto – il nome completo del protagonista.

David Cronenberg decide di fare un altro taglio rilevante eliminando un lungo monologo del protagonista, un delirante discorso che fa vacillare Packer ma che, più che restituirgli umanità, lo sottrae al suo ruolo tragico per avvicinarlo a qualcosa di quasi comico, di patetico. Eric Packer diventa vittima di una *metafora confusiva*<sup>175</sup> nella quale Torval, la guardia del corpo – «Qual è la differenza tra difensore e assassino se entrambi sono armati e mi odiano?» – assume le fattezze del padre mentre la madre è evocata nel ricordo dei pomeriggi al cinema.

Queste mamme con i loro pomeriggi al cinema. Andavamo al cinema perché cercavamo di imparare a stare soli insieme. [...] Me la immagino nella foga del sesso, impassibile, perché questa è una cosa tipica di Nancy Babic [n.d.a. Nancy Babic è il nome con cui Torval sblocca la pistola a riconoscimento vocale] priva

---

<sup>174</sup> DELILLO, *Cosmopolis*, cit., pp. 152 – 153.

<sup>175</sup> Come nei processi onirici. «Con figure nelle quali la sovrapposizione è completa, e la relazione di somiglianza viene trasformata in relazione di identità (completa e letterale)», BOTTIROLI G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 255.

di espressione. Pronuncio il suo nome ma non quello di lui. Prima riuscivo a pronunciarlo, ma adesso non posso perché so cosa c'è stato fra loro. [...] Quante volte devono scopare due persone prima che una delle due meriti di morire? [...] In altre parole, quante volte devo ucciderlo? Queste mamme che accettano la finzione di una porta sfondata a calci.<sup>176</sup>

Cronenberg sostituisce l'intero monologo con un piano sequenza in cui si assiste – una cinecamera a mano inquadra seguendo – all'avanzata di Eric fino alla porta di Levin: pronunciando semplicemente il nome dell'arma di Torval, il protagonista sfonda la porta e spara qualche proiettile.

Siamo al minuto 77: i successivi venti minuti tengono lo spettatore nell'appartamento in cui si svolge l'azione. A questo punto il lettore del romanzo ha già saputo, dai quaderni di Levin che compaiono tra il primo e il secondo e tra il terzo e il quarto capitolo del romanzo, che Eric Packer è stato ammazzato e che giace su un divano di quell'appartamento. Allo spettatore del film, invece, non sono date certezze. Dice Cronenberg:

Quando ho incontrato DeLillo, era molto curioso di sapere come avessi intenzione di trasporre il diario. Gli ho risposto che non lo avrei fatto, perché è una cosa impossibile da fare al cinema. Questa è la differenza tra letteratura e cinema.<sup>177</sup>

### ***Eric Packer: il corpo (asimmetrico) dello spettro***

La finanza, luogo dell'astratto e dell'immateriale per eccellenza, assume in *Cosmopolis* la materialità del corpo di Eric Packer, che accentra in sé la concretezza delle merci, del lavoro, delle persone che producono economia e che ne assumono i benefici. La finanza ne possiede il corpo. Operazione analoga la fa l'avidità – fiera dantesca – trasformando il corpo di Leonardo Di Caprio, *lupo* di Wall Street nel più recente film di Martin Scorsese<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> DELILLO, *Cosmopolis*, cit., pp. 157 – 158.

<sup>177</sup> DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect [...]*, cit., p. 20.

<sup>178</sup> *The Wolf of Wall Street*, diretto da Martin Scorsese, USA 2013.

Questo, almeno, è quanto si potrebbe sospettare in prima analisi. A ben vedere nei termini presentati dal film, la finanza è il capitalismo, e fa la propria dichiarazione lungo il tragitto del protagonista:

UNO SPETTRO SI AGGIRA PER IL MONDO:  
LO SPETTRO DEL CAPITALISMO.

Il testo, «A SPECTER IS HAUNTING THE WORLD: THE SPECTER OF CAPITALISM.», compare sul maxischermo di Times Square nel corso di una rivolta anarchica e capovolge la nota frase di apertura del *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels. Lo spettro che minaccia il capitalismo, però, non è più il comunismo ma il capitalismo stesso.

La più grande minaccia è non avere più alcuna minaccia: la sparizione di ogni possibile antagonista. *Cosmopolis* ci racconta il divenire di un capitalismo che oramai non fa che esprimere se stesso. [...] È l'assenza di antagonismo una delle figure più insistentemente sottolineate sia da DeLillo che da Cronenberg instaurando una dialettica di continue reversibilità.<sup>179</sup>

Rispetto alla sua produzione precedente – ma già, forse, da *A dangerous method* – in *Cosmopolis* il regista di Toronto abbandona quella forma di dualismo che in varie forme aveva caratterizzato le sue storie: non è più il tempo delle macchine e degli uomini di *Crash*; si è superato il vortice virtuale / reale di *eXistenZ*; scienza e droghe non sono più generatori di pazzia come per Beverly Mantle di *Dead Ringers*. E lo fa, paradossalmente, con un protagonista che sembra veda il mondo in sistema binario, che legge il codice che costituisce la natura e, con esso, l'andamento dei mercati, come gli rimprovera Benno Levin a pochi minuti dalla fine:

BENNO LEVIN: Hai cercato di prevedere i movimenti dello yuan ricorrendo ai modelli della natura. [...] Adoravo le armonie incrociate tra la natura e i dati. Me

---

<sup>179</sup> BIANCHI P., *La finanza e il suo corpo*, in «Cineforum», n. 515 – 2012, p. 10.

l’hai insegnato tu. Il modo in cui i segnali provenienti da una pulsar nello spazio profondo seguono sequenze numeriche classiche, che a loro volta possono descrivere le fluttuazioni di una data azione o valuta. Tu hai reso questa forma di analisi orribilmente e sadicamente precisa. Ma ti sei dimenticato qualcosa strada facendo.

Cosa abbia dimenticato Packer lo vedremo tra poco ma, esattamente come tutti gli *scienziati* che popolano il mondo cronenbergiano, è un personaggio brillante nel suo campo – il migliore, probabilmente – che viene annientato dalla propria incapacità di prevedere fino in fondo le conseguenze delle proprie azioni. La novità, rispetto agli altri personaggi di Cronenberg, è che l’incapacità di questo giovane che viaggia in Limousine non si rivela allo spettatore attraverso un’azione violenta, una mutazione o una malattia. Malgrado l’ostentata sicurezza, Packer rivela quasi immediatamente quella tensione che lo porterà, alla fine, all’incontro-scontro con il suo doppio, Benno Levin. E lo fa attraverso un percorso che sbilancia il rapporto corpo – spettro in una *evoluzione* (si potrebbe dire *formazione*, *educazione* o, naturalmente, *mutazione*) che da *specter* che si aggira per il mondo<sup>180</sup> – un *phainómenon del* capitalismo e un *phantom per* il capitalismo – lo condurrà fuori dalla Limousine fino alla casa iperumana e corporea di Levin (dove un bagno chimico, luogo della corporeità *par excellence*, è al centro dell’inquadratura per la maggior parte della sequenza). Tutto questo, dopo un primo passaggio nella realtà degli uomini, rappresentata dal barbiere e dalla strada. Nel corso della narrazione si assiste a un percorso incrociato: più Eric Packer mette a nudo l’inconsistenza delle proprie convinzioni, più la sua sofferenza umana diventa evidente. Per dirla con Pietro Bianchi:

Più il capitalismo assume le fattezze dell’astrazione e dell’immateriale, più il suo rimosso corporeo è destinato a ritornare sotto forme incontrollate ed enigmatiche. L’ossessione per i check-up giornalieri, l’ambiguità della “prostata asimmetrica”,

---

<sup>180</sup> DeLillo rende subito più esplicito questo aspetto: «Si sentiva guardingo, assonnato e incorporeo», DELILLO, *Cosmopolis*, cit., p. 10. DeLillo rende subito più esplicito questo aspetto.

il sesso vissuto quasi come se fosse una ginnastica senza alcun desiderio [...], fino alla ricerca del dolore quasi come se fosse un capriccio o un passaggio all'atto.<sup>181</sup>

La sequenza iniziale del film, dopo un carrello che mostra una lunga fila di Limousine bianche, ci mette di fronte a Eric Packer e al suo capo della sicurezza, Torval<sup>182</sup>. I due occupano le due



porzioni esterne dell'inquadratura: l'abito scuro di entrambi li appaia, e suggerisce che condividono il medesimo ruolo. Al di là dei dialoghi, però, per tutto il film i ruoli e le gerarchie sono descritti dagli sguardi, ed essenzialmente da due tipologie: da quello del regista e del suo direttore della fotografia, Peter Suschitzky, che in questa sequenza, ad esempio, posizionano il giovane milionario impercettibilmente più avanti rispetto all'altro; e da quello dei personaggi all'interno dell'inquadratura, che è sempre asimmetrico. Proprio dallo sguardo di Torval capiamo la supremazia del protagonista che, protetto dietro gli occhiali da sole, dalla guardia del corpo è guardato senza ri-guardare. Subito Eric dichiara le proprie intenzioni: un capriccio, che fa dispetto a Torval, quello di andare «ad aggiustare il taglio», un obiettivo banale da raggiungere a bordo dell'anonima Limousine.

Lo spettatore, già *segregato* nei vincoli “meccanici” della visione e ancora non del tutto rapito dall'*effet cinéma*<sup>183</sup>, viene letteralmente rinchiuso nella vettura «smisurata, [...] in

<sup>181</sup> BIANCHI P., *La finanza e il suo corpo*, cit., p. 11.

<sup>182</sup> Ancora una rilevante differenza rispetto al romanzo. DeLillo introduce subito il disagio di Eric Packer («Ormai il sonno lo abbandonava sempre più spesso, non una o due bensì quattro, cinque volte alla settimana», p. 7), la sua arroganza e la sua opulenza («Attraversò l'appartamento, quarantotto stanze. Lo faceva quando si sentiva indeciso e depresso, procedendo a grandi passi oltre la piscina, la sala da gioco, la palestra, oltre la vasca dello squalo e la sala di proiezione», p. 9).

<sup>183</sup> «Lo spettatore cinematografico è contemporaneamente, un sognatore, un voyeur e un feticista, ma anche un bambino e un uomo primitivo [...]. Tali molteplici figure coesistono e si ri-costituiscono in un'unica ed emblematica figura [...] nel momento in cui, nella sala buia, le immagini che scorrono sullo





modo aggressivo e sdegnoso, metastatizzante, un enorme oggetto mutante»<sup>184</sup> dove Eric Packer troneggia, demiurgo indiscusso del proprio mondo. Dalla sua postazione, circondato da schermi che trasmettono ininterrotti flussi di informazioni, da luci azzurre – rese ancora più vivide dall’oscurità dell’abitacolo e dalle pelli scure che rivestono i sedili – che vibrano in composizioni ipnotiche e mistiche al tempo stesso, Pattinson fa sfoggio di tutto il proprio carisma risultando, di incontro in incontro, ora il sovrano con il suo giullare (l’analista valutario, Chin), ora il filosofo con il discepolo da mettere alla prova (con il socio ed esperto informatico), ora il potente milionario con la venditrice d’arte. Dice il regista:

Ho voluto che la poltrona di Eric somigliasse a un trono, sul quale fosse seduto come un re. Che lo spettatore avesse la sensazione che lui abbia creato il proprio mondo, di cui egli è il centro. Che può controllare dal suo trono. E che obbliga gli altri a venire da lui. Lui non va mai dagli altri. È un maniaco del controllo.<sup>185</sup>

Come un Re Sole nel cui campo gravitazionale orbitano i personaggi della corte, Packer è descritto da Cronenberg in termini di assolutezza<sup>186</sup> e tutto ciò che intralcia il suo cammino non è altro che una meteora insignificante. Come evidenzia John DeCarli nella sua analisi al film:

---

schermo si addensano, a loro volta, attorno a una storia dei personaggi la cui forza narrativa ed espressiva sia in grado di liberare processi di identificazione e di proiezione e di rendere lo spettatore letteralmente “prigioniero” di quelle ombre illusorie.», ALBANO L, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004, p. 32.

<sup>184</sup> DELILLO D, *Cosmopolis*, cit., p. 11.

<sup>185</sup> S. DELORME, J-P TESSÉ, *No body is perfect*, cit., p. 17.

<sup>186</sup> «L’essenziale di ciò che ho filmato è il volto di Eric Packer. La camera è affascinata dal suo volto», Cronenberg a DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect [...]*, cit., p. 19.

Cronenberg spinge i suoi personaggi a una collisione con il mondo che li circonda. [...] Nel mondo di oggi, del collasso dell'economia globale e della retorica di classe estremizzata, gli esseri umani non si fondono più con la televisione o con il DNA di una mosca, quanto piuttosto con il flusso di informazioni – vasto, inconoscibile e privo di significato.<sup>187</sup>

Se nel suo cinema precedente a disturbare sono proprio i corpi, le cicatrici, le deformazioni e, in definitiva, la materia filmata, in *Cosmopolis* Cronenberg approssima lo stato mentale del suo protagonista e la sua *collisione con il mondo che lo circonda* attraverso tagli in fase di montaggio e inquadrature che proiettano nello spettatore stati di shock, disgusto o smarrimento come in pellicole lynchiane (*Inland Empire*, del 2006) o, per citare un caso nazionale, nel Pasolini de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

Oltre al ricorso a un montaggio frammentato che restituisce e acuisce la sensazione già costruita dai dialoghi, Cronenberg evita l'inquadratura a due – tanto cara ad autori come Quentin Tarantino – preferendole l'uso del controcampo, che crea un effetto straniante, come se i due personaggi coinvolti (uno dei quali è sempre Eric Packer) non occupassero lo stesso, pur piccolo, luogo. Ne risulta un effetto di alienazione e di incomunicabilità costante.

È solo quando vuole produrre un maggiore effetto di chiusura e soffocamento che opta per l'inquadratura a due. È il caso, ad esempio, dell'incontro con il manager del rapper defunto: il suo corpo gigantesco, sulla destra dell'inquadratura, usurpa il trono di Eric mentre questi, più in basso a sinistra, sembra raccolto in contemplazione, come un cortigiano. Il fatto, per Cronenberg, è che:

Nella sfera della finanza, [Eric] è un uomo molto sofisticato, efficiente. Ma in quanto a “umanità” è un ingenuo, è un bambino.<sup>188</sup>

Con questa affermazione, il regista fornisce una fondamentale chiave interpretativa al suo Eric Packer, a quello spirito che fatica a diventare corpo. Forse, è proprio dalla

---

<sup>187</sup> DECARLI J., *Cosmopolis*, in «Cineaste», Inverno 2012, p. 55.

<sup>188</sup> DELORME S., TESSÉ J-P, *No body is perfect [...]*, cit., p. 20.

dichiarazione di volontà iniziale, di «aggiustare il taglio», che Packer dà il via al lungo processo di costruzione di un'identità. Lungo tutto lo svolgimento della narrazione, abbiamo a che fare con la graduale e inesorabile sottrazione del protagonista: i suoi vestiti, la cui perdita è puntualmente notata dalla moglie; i suoi soldi, milioni persi per il mancato crollo dello Yuan; sua moglie, che dichiara l'intenzione del divorzio; il musicista amato, la cui musica suonava in uno dei suoi ascensori privati; il suo capo della sicurezza, ammazzato da lui stesso; i suoi capelli, mutilati dal barbiere durante il taglio mai completato; la sua auto, distrutta durante la rivolta anarchica e poi abbandonata a un destino che dai primi minuti incuriosisce morbosamente Packer; della sua vita, forse.

Eppure, fino alla visione con il corteo del defunto rapper e all'incontro con il suo manager, Eric è inconsapevole di qualunque perdita: è infatti costretto a riflettere per ricordare, e così facendo evidenzia un distacco disumano (in una accezione nuova per Cronenberg) dalla realtà.

Mentre il corpulento manager (Kosmo<sup>189</sup>) occupa il trono nella Limousine, il feretro del cantante Brutha Fez viene mostrato sugli schermi dell'auto, seguito da un corteo dai tratti quasi carnascialeschi e onirici. È la terza volta, dall'inizio del film, che l'odissea di Packer incontra la morte.

La prima esperienza è legata all'assassinio del presidente del Fondo Monetario Internazionale in Corea del Nord: Packer ne è messo al corrente da Torval e osserva la scena trasmessa da qualche emittente televisiva attraverso il suo monitor. La osserva con la stessa espressione con cui osserva il flusso dei dati finanziari: Cronenberg la realizza accentuando la finzione e la farsa, annullando ogni effetto di realtà.

Il secondo incontro con la morte avviene nel corso della rivolta quando la Limousine passa accanto a un uomo che si sta dando fuoco. Lo vediamo attraverso il finestrino imbrattato dell'auto. Il protagonista è in compagnia di Vija Kinsky (Samantha Morton). Per

---

<sup>189</sup> È interessante notare che il nome di questo personaggio, al di là della grafia, evoca proprio quello della *polis* che dà il titolo al film (e al romanzo).

la prima volta, Packer cede il proprio trono a un ospite. La significatività del gesto di Packer sta nel fatto che i rapporti spaziali e le inquadrature anticipano le mutazioni che la sua posizione sta subendo: è in perfetta parità con la donna, ancora espressione di un pensiero che non ha corpo<sup>190</sup>. Contemporaneamente, Eric mostra qualche segno di umanità nel gesto di passarsi la mano sul viso mentre guarda bruciare l'uomo. Il dialogo che accompagna le immagini conferma il primo cedimento di fronte alla morte:

VIJA KINSKY: Non è originale!

ERIC PACKER: Ehi, cos'è originale? Lui l'ha fatto, no?

VK: È un'appropriazione.

EP: Ha buttato un cerino sulla benzina.

VK: Tutti quei monaci vietnamiti, uno dopo l'altro, nella loro posizione del loto.

EP: Immagina la sofferenza. Concentrati. Provaci.

VK: Immolati per tutta l'eternità.

EP: Per dire qualcosa. Per far pensare la gente.

VK: Non è originale.

Nella sequenza del terzo momento in cui entra in scena una morte, come si è visto, Eric è chino davanti al corpulento manager e la notizia della morte di Brutha Fez lo coglie del tutto impreparato: «No, non è possibile» sono le prime parole che riesce a pronunciare prima di aggiungere:

ERIC PACKER: Com'è possibile? Non lo sapevo. Io adoro la sua musica. C'è la sua musica nel mio ascensore e lo conosco di persona.

La mdp lo inquadra in primo piano mentre la voce del suo interlocutore prosegue fuori campo e il suo sguardo sembra non trovare un fuoco su cui concentrare la propria attenzione. Il montaggio mostra le scene del funerale su uno dei monitor ma, diversamente

---

<sup>190</sup> «Vedeva le immagini riflesse sul volto di Kinski. Era demoralizzata. Il soffitto dell'abitacolo si abbassava nella parte posteriore, che di solito era di Eric, naturalmente, e lui sapeva quanto le piacesse sedere nella poltrona di morbida pelle e scorrazzare giorno e notte per la città parlando ex cathedra.», D. DELILLO, *cit.* p. 86.

dall'assassinio del Presidente del FMI, abbiamo la consapevolezza che Packer non riesca a sostenerne le immagini.

Accentuando l'effetto del dialogo, Cronenberg mette in luce il crollo di Eric con continui stacchi che mostrano ora il volto di Pattinson, ora la mole di Kosmo, il primo a parlargli con franchezza a costringerlo allo scontro con il mondo reale. Un impatto che è reso ancora più devastante dalla disillusione: Brutha Fez non è morto ammazzato come si potrebbe supporre per un rapper afroamericano; era, invece, malato di cuore da tempo e non aveva mai commesso crimini. Il silenzio e la musica del rapper accompagnano la sequenza finché i due uomini si abbandonano al ricordo di qualche episodio della sua vita. Abbiamo superato da pochi minuti la metà del film: Eric Packer sta diventando un uomo.

In questo processo di *umanizzazione*, il regista di Toronto insiste con ostinazione sul viso di Eric Packer catturandone le piccole mutazioni, i cambiamenti spesso impercettibili rivelati soprattutto dallo sguardo che, in *Cosmopolis*, rappresenta il vero sintomo dell'evoluzione.



Eric Packer reagisce alla morte del Presidente del FMI.



Eric Packer reagisce alla vista dell'uomo che si arde vivo durante la rivolta.



Eric prostrato di fronte al manager alla notizia della morte di Brutha Fez, il rapper.



Eric Packer reagisce alla morte di Brutha Fez.

Per comprendere meglio la centralità di questo passaggio è necessaria una rapida escursione teorica riportando alcuni dei nodi centrali di quella fase dello sviluppo umano che Jaques Lacan ha nominato *Stadio dello Specchio*.

Nella nota operazione di *ritorno a Freud*<sup>191</sup>, più che lo studio analitico dei testi del maestro di Vienna<sup>192</sup>, la rilettura lacaniana si propone come un'accurata critica che vuole introdurre un nuovo metodo e nuovi strumenti ai quali sottoporre i concetti freudiani. In particolare, lo strumento nuovo di cui Lacan si avvale è la triade di *registri* composta da *Immaginario*, *Simbolico* e *Reale*, complicati e discussi concetti dal doppio statuto: *ontologico*, perché luoghi della psiche, e *gnoseologico*, in quanto si rivelano modi di vedere e, in un certo senso, tipi di razionalità.

Tra gli anni Trenta e Quaranta, Lacan sviluppa il tema dell'identificazione attraverso lo *Stadio dello Specchio*<sup>193</sup>, una fase evolutiva nella quale assume una funzione centrale il registro dell'Immaginario: tra i sei e i diciotto mesi di vita, il bambino – pur trovandosi ancora in uno stato di impotenza e mancando di coordinazione motoria, ovvero nella condizione di *corpo-in-frammenti*, di «collezione incoerente di desideri»<sup>194</sup> – può vedersi nell'immagine riflessa, può indicarsi e riconoscere ciò che è osservandosi nell'immagine che lo specchio gli restituisce. Lacan riconosce in questa fase la nascita dell'io, il progresso

---

<sup>191</sup> La prima serie dei *Seminari*, dal 1953 fino al 1964, è esplicitamente dedicata alla lettura dell'opera di Freud.

<sup>192</sup> Le teorie psicoanalitiche, peraltro, sono sempre state al centro dell'interesse di David Cronenberg che arriva a scegliere proprio Sigmund Freud come protagonista di uno dei suoi ultimi lavori, *A Dangerous Method* (2011).

<sup>193</sup> LACAN J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti. Volume I*, cit., pp. 87-94.

<sup>194</sup> Interessante l'osservazione del Seminario III: «[L'io umano] è l'altro, e in partenza il soggetto è più prossimo alla forma dell'altro che al sorgere della propria tendenza. Esso è all'origine collezione incoerente di desideri – è questo il vero senso dell'espressione *corps morcelé*, corpo in frammenti», LACAN J., *Il Seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, Einaudi, Torino 1985, p. 47.

compiuto dal soggetto attraverso l'*identificazione primaria* che si realizza proprio nell'Immaginario e ubbidisce alle sue leggi: è la nascita dell'*io ideale* freudiano.

La sua natura è squisitamente narcisistica poiché essa si produce nell'istante della fascinazione che l'immagine produce sul soggetto e attraverso la quale lo cattura e lo costituisce in una «linea di finzione», di «misconoscimento», di illusione.<sup>195</sup>

L'io, spinto dalla passione per sé stesso, nega l'alterità dell'immagine fino a esserne catturato e identificarsi con essa, oppure la percepisce come usurpatrice e intrusa con un atteggiamento che rievoca l'istinto di Caino.

L'Immaginario, dunque, è il registro del narcisismo, del doppio e dei riflessi, delle inversioni e delle simmetrie. È lo spazio in cui le relazioni si possono confondere fino alla convivenza con il proprio *doppelgänger*.

Difatti lo Stadio dello Specchio pone il bambino quale oggetto di sguardo da parte di un Altro, ad esempio la madre – figura emblematica della più stretta vicinanza e al contempo dell'alterità assoluta – e dentro tale sguardo il piccolo d'uomo può percepirsi come mancante. [...] Decisivo per il soggetto non è tanto vedersi, ma essere riconosciuto, sapersi oggetto di uno sguardo.<sup>196</sup>

Tornando a *Cosmopolis*, è proprio nei momenti in cui è riconosciuto al di là della sua appartenenza all'ordine *fantasmagorico* del capitalismo – e della sua Limousine – che Packer vacilla e fatica a sostenere uno sguardo, mentre quello del regista indugia spietatamente e oscilla tra il suo e quello dell'interlocutore. Quando Kosmo gli comunica le circostanze della morte di Brutha Fez, Eric sembra *precipitare* nel mondo e, nel processo di alienazione che sta subendo, è costretto a dare un primo sguardo partecipe, interno alla realtà. È a questo punto che Eric può osservare lo stato in cui è ridotta la *limousine* su cui viaggia, solo ora è in grado di osservare la propria condizione da un punto di vista esterno.

---

<sup>195</sup> DI CIACCIA A., RECALCATI M., *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 23.

<sup>196</sup> SALVATORE R., *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 32.

KOSMO: Alla macchina cos'è successo? Lasciare che una bella macchina sia umiliata in pubblico. È uno scandalo, amico.

ERIC PACKER: Tutto è uno scandalo. Morire è uno scandalo. Ma morire è di tutti.

KOSMO: Ho l'impressione di sentire voci nella notte. Perché non può essere tuo questo discorso.

L'osservazione di Kosmo sembra ratificare la novità – il nuovo stadio evolutivo – del protagonista. Malgrado l'affermazione di Packer sulla morte posseda lo statuto di una frase fatta, di un motto, infatti, solo ora è in grado di nominare qualcosa (e quale cosa, considerate le valenze semantiche della morte!) e di farlo senza porre in dubbio lo statuto: la *Limousine*, gli aeroporti, l'ufficio, il proprio lavoro, per dirne alcuni, sono stati oggetto di confutazione e motivo di riflessione in dialoghi surreali come questo:

SHINER: C'è un motivo se siamo in auto e non in ufficio?

ERIC PACKER: Perché pensi che siamo in auto e non in ufficio?

Oppure come questa affermazione:

ERIC PACKER: Perché si chiamano aeroporti?

A dirla tutta, l'incontro con Brutha Fez costituisce una brusca accelerata per il personaggio di Pattinson in quella direzione che, nella tesi di queste pagine, è il processo evolutivo tanto caro a David Cronenberg. Il lungometraggio è, più esplicitamente che in altri casi, costruito su un doppio binario: da una parte c'è l'immagine, straordinariamente vivida, alienante in prima istanza, occupata quasi esclusivamente dalla figura del protagonista o dall'emanazione del suo sguardo sui gregari; dall'altra, c'è il linguaggio naturale, i dialoghi che sembrano giustapposti e che, con le immagini marcano la variazione di distanza tra Eric e l'Altro.

Nella sequenza che immediatamente precede quella descritta dell'incontro con Kosmo, vediamo Eric in compagnia di Danko, uno degli agenti di sicurezza, all'interno di un teatro occupato da decine di giovani in preda all'euforia prodotta da musica e droga.



Cronenberg ripropone il senso di chiusura e oppressione claustrofobica della Limousine nelle inquadrature che riprendono i due affacciati alla balconata del teatro mentre osservano e commentano la folla. Come nota Jonathan Romney in «Sight & Sound»<sup>197</sup>, *sembrano presenti e tuttavia non presenti, come se fossero stati inseriti digitalmente nella scena*. Oltre a echeggiare lo spazio chiuso della macchina, le scelte di Cronenberg fanno risaltare ancora una volta la distanza tra Eric e il mondo. In maniera simile alla sequenza introduttiva del film, la disposizione dei personaggi nello spazio assume un chiaro significato e, proprio come allora, ritroviamo Eric Packer leggermente più avanzato rispetto a Danko, quanto basta per riprodurre la sensazione di superiorità del protagonista, che ancora una volta è guardato ma non guarda: in questa fase, è ancora al centro del mondo, anzi è il mondo. L'umanità della guardia è totale nei movimenti del corpo, nei gesti e negli sguardi. Packer, all'opposto, è fissato nella sua rigidità sulla poltrona del teatro come in quella della Limousine, non gesticola e ha lo sguardo fisso sulla platea, è uno spettatore che è dentro la scena ma vi assiste come noi.



La sensazione di straniamento è ulteriormente rafforzata dalle due inquadrature scelte dal regista per montare la sequenza: di fronte ai due, fissa da sinistra in basso (e poi in zoomata), mentre i personaggi sono posizionati dietro alla ringhiera opaca della balconata; dalle loro spalle, centrale, mentre in background luci laser e fumogeni trasformano i balli dei giovani occupanti in un girone dantesco.

Ancora una volta, il dialogo si allinea con le posizioni viste:

<sup>197</sup> ROMNEY J., *A womb with a view*, cit., p. 16

DANKO: È una vera follia invadere l'intero teatro. Secondo lei?

ERIC PACKER: Non lo so.

D: Non lo so neanche io ma a me pare una vera follia, sembrano tutti drogati. Secondo lei?

EP: Sì.

D: Oggi va questa di droga. Si chiama *novo*. Fa sparire ogni dolore. Guardi come stanno bene.

EP: Ragazzi.

D: Infatti, sono ragazzi. E perché soffrono tanto da doversi impasticcare? La musica? Ok, è forte, e allora? È bellissimo vederli ballare. Ma può sentire dolore chi non ha l'età per una birra?

EP: C'è abbastanza dolore per tutti, oggi.

Cronenberg fa ricorso a elementi di separazione tra i personaggi e la mdp (finestre, cancelli, ecc.) quando si realizza un'assenza di comunicazione o, meglio, quando questa è resa impossibile dai limiti del linguaggio di Packer.

### ***Le guardie del corpo***

Per comprendere meglio la posizione di Packer nei confronti dei suoi agenti di sicurezza, del suo processo di abbandono degli stessi fino all'uccisione di Torval, vale la pena un breve ritorno alla teoria.

Nel percorso di formazione dell'Io, che in *Cosmopolis di Cronenberg* rappresenta la forma più evoluta di mutazione e di perfezionamento dell'essere umano, alla *identificazione primaria* dello Stadio dello Specchio, segue una seconda identificazione tramite l'accesso al registro del Simbolico.

Non dobbiamo pensare al soggetto come a un'individualità inizialmente chiusa, che successivamente si apre alla realtà esterna e al mondo intersoggettivo: la sua identità è relazionale fin dall'inizio, e ciò che meglio la definisce è la non-coincidenza. Il soggetto risulta alienato sin dall'origine, «gettato nel mondo»

(come ha detto Heidegger), cioè gettato in relazioni, e non circoscritto da proprietà.<sup>198</sup>

A partire dagli anni Cinquanta si assiste a una prima svolta nel pensiero lacaniano: l'opposizione tra i registri Immaginario e Simbolico viene sviluppata fino all'affermazione dell'autonomia di quest'ultimo, considerato il registro primario nella costituzione della realtà del soggetto. Il *Seminario II*<sup>199</sup>, del 1954-'55, e il saggio del 1957, *L'istanza della lettera*<sup>200</sup>, sono indicativi di questa direzione.

Da questo momento, la storia delle molteplici identificazioni dell'io, le sue vicende immaginarie, vengono subordinate all'ordine Simbolico che si configura come un registro autonomo, dotato di proprie leggi, sovraindividuale, che coincide, secondo Lacan, con l'ordine del significante (in termini *quasi* saussuriani), cioè il linguaggio come istituzione. Mentre nell'Immaginario il soggetto si alienava con la sua immagine speculare (con l'*altro*), qui Lacan teorizza una nuova alienazione. Questa definisce il rapporto del soggetto con l'*Altro* come luogo dei significanti, il *terzo* che interviene a sbloccare la logica del *doppio* immaginario.

Quando il soggetto parla con i suoi simili, parla nel linguaggio comune, che tratta gli io immaginari non come cose semplicemente ex-sistenti, ma reali. Non potendo sapere che cosa c'è nel campo del dialogo concreto, ha a che fare con un certo numero di personaggi, a', a''. In quanto il soggetto li mette in relazione con la propria immagine, coloro a cui parla sono anche coloro con cui si identifica.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 267.

<sup>199</sup> J. LACAN, *Il Seminario, libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-'55*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>200</sup> J. LACAN, *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti. Volume I*, cit., pp. 488-523.

<sup>201</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro II*, cit., pp. 281-282.

In quanto umano, il soggetto è da sempre sottomesso all'ordine del linguaggio: esso dipende dal campo dell'*Altro*, dal Simbolico, in maniera costitutiva attraverso l'alienazione di cui soffre. Questa alienazione offre ovvi vantaggi: attraverso di essa la realtà può essere articolata, misurata, comunicata. È la rete simbolica fatta di segni sufficientemente stabili e controllabili che offre il senso della realtà al soggetto. È attraverso di essa che possiamo fare riferimento al *principium individuationis* che ci garantisce la fuga dal doppio e dalla confusione. Non accettare l'*Altro* vuol dire non accettare la Legge, rifiutare il linguaggio.

È nel rifiuto della Legge, nella rinuncia a un linguaggio condiviso, nell'adesione a un linguaggio individuale che Lacan trova la psicosi. Ma anche un rifiuto parziale è possibile e non impedisce al soggetto di inserirsi nella società e viverla, o addirittura controllarla come fa Eric Packer nella prima parte del film, ma determina una mancanza destinata prima o poi a emergere. D'altro canto, un dominio eccessivo da parte del Simbolico opprimerebbe il soggetto fino a inaridirlo e ridurlo allo stereotipo.

Naturalmente, non si accede al Simbolico attraverso un'esperienza istantanea o folgorante: il processo è lungo e contrastato e inizia da subito, dalla nascita. Lacan indica nella figura paterna l'*Altro* alienante per eccellenza. Non si tratta – o non si tratta solamente – del padre biologico ma del padre come metafora (qualcosa che lo psicanalista chiama *Nomi-del-Padre*<sup>202</sup>), oggetto di una *identificazione secondaria* diversa da quella *speculare* del registro Immaginario che, come si è detto, è emblematicamente la madre.

In *Cosmopolis*, tra le guardie del corpo di Eric Packer, una in particolare emerge per l'impatto che ha sulla vita del protagonista, quella che lo accompagna per quasi tutto il film e che, nel tentativo di proteggerlo costringendolo a un percorso preciso, sarà ucciso proprio dal giovane. Si tratta di Torval, il capo della sicurezza.

---

<sup>202</sup> J. LACAN, *Dei Nomi-del-Padre* in (J-A Miller, a cura di) (trad. it. A. DI CIACCIA) *Dei Nomi-del-Padre seguito da Il trionfo della religione*, Einaudi, Torino 2006

La sua figura, che conosciamo all'inizio del film, in piedi accanto al protagonista in attesa della Limousine, è la metafora di una Legge impossibile da accettare del tutto, addirittura impossibile da nominare<sup>203</sup>. Torval non entra mai nel mondo privato di Eric, non sale sulla sua auto ma l'accompagna camminandoci accanto (anche se possiamo intuire sieda spesso accanto all'autista, in uno spazio esclusivo), non entra a teatro con lui, né gli sta vicino durante gli incontri con la moglie. Il contatto fisico tra i due è del tutto evitato fino al momento dell'uccisione di Torval quando, dopo aver attraversato la città e aver subito tutti i segni di quel *contagio*<sup>204</sup>, finalmente la Limousine raggiunge la meta davanti al barbiere. Appena sceso dall'auto, Packer è aggredito da un uomo che gli spalma una torta in faccia. Con prontezza, Torval afferra il terrorista sotto lo sguardo delle telecamere della stampa già appostata per riprendere la scena. Il corpo statuario dell'agente che sembra quello di un robot programmato per eseguire l'ordine di proteggere Eric qui emerge tra il gruppo facendo sfoggio di potenza e *self control*: mentre Packer prende a calci l'uomo che lo ha aggredito noncurante delle telecamere, Torval si limita a bloccarlo e compiere il proprio dovere.

Il viaggio di Eric Packer, però, è ormai giunto alla sua destinazione: come se percepisse il proprio tracollo, la perdita dello status che lo ha portato fin là, il giovane sa di non avere più bisogno di Torval, lo chiama a sé, gli rivolge alcune parole, si fa passare la sua pistola, un'arma tedesca ad attivazione vocale, e si fa confessare la parola d'ordine – il nome di una donna, *Nancy Babic* – per sparargli e ucciderlo: è questo l'unico momento in cui Eric Packer incrocia lo sguardo con quello di Torval. Per la prima volta, Eric riconosce l'Altro di fronte a sé, ma non può sostenerne lo sguardo che gli rimanda il proprio e lo annienta.

---

<sup>203</sup> A più riprese, durante il film, Packer fa riferimento a Torval senza pronunciarne il nome, anche quando il suo interlocutore – è il caso, ad esempio, dell'unica donna della sua scorta, con cui ha un rapporto sessuale – cerca di farglielo pronunciare con insistenza.

<sup>204</sup> Viene in mente Seneca: «Mi chiedi cosa dovresti evitare soprattutto? La folla. [...] Io certamente ammetterò la mia debolezza: quando rientro in casa non sono mai lo stesso che ne è uscito». SENECA L. A., *Lettere a Lucilio*, Rizzoli, Milano 2001, p. 61.

Prima di condurre definitivamente Packer dal barbiere, Cronenberg mostra una sequenza in cui, in piedi, curvo nell'abitacolo della grossa autovettura, il giovane sta urinando in una botola aperta nel pavimento di marmo, gesto purificatore ma al tempo stesso dissacrante per la Limousine, quando l'autista fa la sua comparsa dall'esterno dell'auto per avvisare Eric dell'arrivo a destinazione.

### ***Un utero d'acciaio***

L'ossessione di David Cronenberg per la scenografia che fa da sfondo ai suoi film ha trovato in *Cosmopolis* un'eccezionale realizzazione e, certamente, la collocazione di buona parte del film ha comportato notevoli difficoltà. Il risultato è stato la costruzione di uno spazio decisamente cronenberghiano<sup>205</sup> che, da asettico laboratorio/ufficio, diventa lo specchio di una mutazione mostruosa in uno spazio sporco, disordinato, cicatrizzato.

La figura dell'autista sembra proporre una *alter ego* del regista che, fino a questo punto, ha accompagnato il suo protagonista attraverso i numerosi incontri.

Nella sua bianca Limousine – corpo sacro meccanico pronto a essere violato con la stessa impassibile determinazione con cui violerà il suo corpo sacro di carne (i centomila volt del manganello elettrico, le stimmate da revolver nella mano...) – Eric affronta la stratificazione speculare delle sue identità astratte, il faccia a faccia con le rifrazioni di sé nello spettro cromatico delle figure di cui si circonda: dal genio della sicurezza informatica, al giovane analista di mercato, dalla filosofa che raffigura un sistema teorico per la prosaicità dell'economia, alla mercante d'arte che configura uno scenario estetico per l'onanismo del suo ego. Sino all'ostentazione prefigurata del (suo) corpo terminato, defunto, giacente morto nel funerale del rapper Brutha Fez che attraversa Manhattan, corteo trionfale del potere della morte, perfettamente complementare al percorso sempre evocato e mai incrociato del Presidente (degli Stati Uniti).<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Cfr. *Infra*, p. 37.

<sup>206</sup> CAUSO M., *Il mondo interno dell'esterno dell'interno*, in «Cineforum», n. 52, giugno 2012, pp. 5 – 6.

La macchina – che in *Crash* era il luogo dedicato alla passione carnale e, al tempo stesso, l'organismo virale, simbiotico con il quale fondersi per raggiungere il godimento – in *Cosmopolis* diventa corpo come lo sono state le stanze e i luoghi dei precedenti film, subisce trasformazioni parallele a quelle del protagonista, mostrando i segni dell'imbrattamento.



Il corpo bianco diventa una tela bianca sulla quale la città dipinge un capolavoro di malcontento, con larghi campi di colore che richiamano i lavori di Rothko che Eric vuole comprare o i titoli del film.<sup>207</sup>

Oppure, per citare le parole di Jonathan Romney, la Limousine può essere paragonata a *un utero con vista*, «un oscuro, opulento utero, con le finestre che diventano opache per escludere ulteriormente il mondo esterno»<sup>208</sup>. La vettura è completamente insonorizzata, come ricorda spesso lo stesso Packer, perché imbottita di sughero, i vetri polarizzati permettono di escludere lo sguardo verso e dall'esterno, il pavimento è di marmo per motivi di eleganza ma anche di sicurezza. È collegata all'esterno attraverso strumentazioni tecnologiche che la escludono dallo spazio e dal tempo permettendo un controllo pressoché totale. Cronenberg la paragona al carro armato di *Lebanon* (2009) di Samuel Maoz<sup>209</sup> e il tecnico del suono, Michael O'Farrell, racconta:

<sup>207</sup> DECARLI J., *Cosmopolis*, cit., p. 56.

<sup>208</sup> ROMNEY J., *A womb with a view*, cit., p. 16

<sup>209</sup> Ibidem.

È stato davvero divertente. Sono andato a vedere David sul set durante una delle scene della sommossa. [...] aveva un paio di centinaia di persone che interpretavano i rivoltosi e mi vide arrivare: «Mike! Mike, vieni!». L'ho raggiunto e: «Ciao David, come stai? È bello rivederti». «Sì. Lo vedi tutto questo? Tu non dovrai far sentire nulla di tutto questo!» e io «... va bene». «No, davvero!». «Ok, ma io sono qui per registrare queste persone, lo sai, come tracce per gli effetti.» «Sì, sì. Andare avanti a registrarle, ma non le useremo mai».<sup>210</sup>

Non solo i suoni e la vista, ma le stesse misure della vettura sono alterate. Attraverso l'uso di particolari lenti, la mdp di Cronenberg estende indefinitamente lo spazio interno dove le distanze e le geometrie si alterano e si annullano e le esperienze vissute al suo interno sembrano sfuggire all'ordine Simbolico per svolgersi come in un sogno, attraverso una sequenza di identificazioni che si seguono giustapponendosi.

### ***Fuori dalla Limousine***

È solo all'esterno della mastodontica autovettura che Eric Packer sembra avere contatti con il mondo reale, con altri individui ma con essi non è in grado di stabilire un rapporto reale perché lì fuori, per la strada o negli interni in cui transita, perde il proprio statuto di sovrano e creatore del proprio mondo. All'esterno, la sua esperienza del mondo non può che essere «osteggiata, controllata, mediata da quel confine semovente che è Torval»<sup>211</sup>.

L'impossibilità dei rapporti fuori dall'auto è evidente nella trasformazione che subiscono i suoi incontri erotici. All'interno della vettura se ne possono citare tre, molto differenti l'uno dall'altro: il primo, con Didi Fincher che, dopo un amplesso vigoroso e *sudato*<sup>212</sup>, si abbandona languidamente sul pavimento e poi sulla panca laterale senza

---

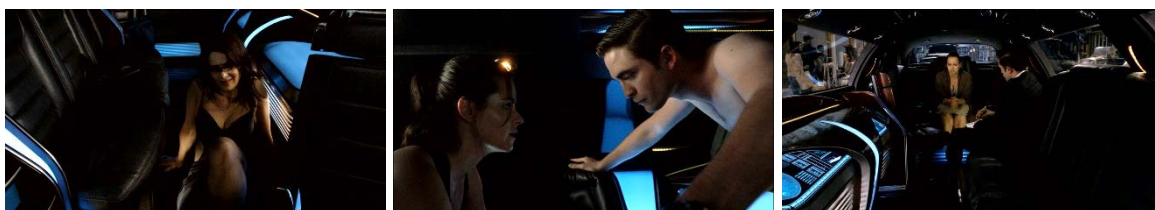
<sup>210</sup> Da una video intervista a cura del Toronto International Film Festival disponibile su [www.cronenbergmuseum.tiff.net](http://www.cronenbergmuseum.tiff.net).

<sup>211</sup> CAUSO M., *Il mondo interno [...]*, cit., p. 7.

<sup>212</sup> Qui, addirittura, la donna tocca e afferra i sedili dell'auto, le sue maniglie e le tappezzerie ricordando l'erotismo *meccanico* di *Crash*.



distogliere lo sguardo dal corpo di Packer seduto sul proprio trono<sup>213</sup>; il secondo, durante la visita medica a bordo, con Jane Melman, quando lei, in tenuta sportiva è seduta sull'ampia poltrona in fondo all'auto, ancora affannata per il *jogging*, stringe tra le gambe una bottiglietta d'acqua mentre Eric, a pochi centimetri dal suo viso raggiunge l'orgasmo attraverso la stimolazione della prostata praticata dal medico alle sue spalle; il terzo, con Vija Kinsky, fatto di soli sguardi mentre l'auto è scossa – come in un amplesso – da decine di rivoltosi, un rapporto in cui le posizioni sono invertite e gli sguardi sono quasi sempre rivolti altrove (è la donna a occupare il trono di Packer).



Ciascuno di questi rapporti è descritto da Cronenberg attraverso la presa diretta delle situazioni narrate e la mdp, non schermata in alcun modo, può riprendere le scene dall'interno, attraverso sequenze sincopate dal ritmo del montaggio.

Analizzando, invece, i rapporti che avvengono all'esterno – quello con la moglie Elise e quello con l'agente della sicurezza di Packer – Cronenberg decide di rendere subito evidente l'impossibilità della comunicazione, la non condivisione di un linguaggio tra Eric e il mondo.



Il primo caso preso in analisi è il rapporto con Elise, la milionaria moglie di Eric Packer, con la quale sappiamo lui non ha mai avuto un rapporto sessuale. La incontriamo, per la prima volta, mentre il taxi che la trasporta affianca l'auto di Eric e il dialogo tra i due è

<sup>213</sup> Nel romanzo di DeLillo, l'incontro avviene nell'appartamento della donna.

mostrato attraverso il vetro che separa i posti anteriori da quelli posteriori del taxi mentre lo sguardo di Eric è inizialmente protetto dagli occhiali da sole. Analogamente, in una sequenza successiva sono mostrati attraverso la vetrina di un ristorante.

L'incontro tra Eric e la sua agente di sicurezza avviene nell'appartamento di lei e la mdp registra lunghe inquadrature dell'amplesso tra i due e il dialogo che ne segue. La donna ha un fisico statuariale, ideale, che ricorda quello di Torval che, intanto, aspetta all'ingresso. Il suo ruolo si pone a metà strada tra quello di una donna-amante e quello di guardia del corpo non troppo diversa da Torval: la sua, però, è solo una pistola elettrica, un *taser* in grado di tramortire ma non ammazzare. Per questo può permettersi di parlare quasi apertamente con il giovane partner e scherzare con lui fino ad accettare di puntargli l'arma contro il petto. Ma non può fare a meno di proteggersi a sua volta e, per tutta la sequenza, la vediamo indossare il suo giubbotto antiproiettile.

La Limousine e il suo autista non accompagnano Eric Packer fino alla fine del film ma si possono fare alcune osservazioni sulle ultime sequenze in cui compaiono. La scena del barbiere sembra rappresentare per Packer – che qui può decidere di rientrare, di rimettersi in gioco e riprendersi quanto ha perso nel corso della giornata – che, per una volta, comincia a interessarsi alle cose concrete, umane, parla con il barbiere e con l'autista di cibo e di ricordi (fino a questo punto, i pensieri di Packer sono proiettati solo al futuro), parla di esperienze corporee in senso comune.

Ormai eliminato Torval, uscito dalla bottega del barbiere, Eric sceglie di restare fuori dall'utero metallico rappresentato dalla Limousine e si siede accanto all'autista, nel posto che immaginiamo appartenesse alla fedele guardia del corpo.

All'arrivo al garage dove la limousine passerà la notte, e prima del sincero, commovente abbraccio di congedo con Ibrahim (Cronenberg, dietro la sua palese freddezza, è un regista estremamente sentimentale), viene accennato un movimento di macchina uguale e contrario a quello di apertura: la mdp scorre lungo la fiancata del veicolo, ricoperta dei graffiti dei manifestanti, e passa quindi davanti alla mascherina, sbrindellata e con un mattone piantato in mezzo.

Qualche istante dopo, vediamo la limousine, inquadrata dall'alto, infilarsi tutta ammaccata e coperta di variopinte scritte di vernice spray nella porta del garage. [...] L'illusione della sua *fearful symmetry*, come di quella dello yuan, è scomparsa definitivamente.<sup>214</sup>

Ormai spogliato di ogni orpello, nel pieno della sua mutazione cronenbergiana, Eric Packer può essere nominato.

### ***Benno Levin***

È Benno Levin che urla il nome di Eric Packer che è ormai rimasto solo, non ha più la giacca, ha il viso ancora sporco di panna e il taglio di capelli lasciato a metà. Pronunciando quel nome, Levin spara alcuni colpi di pistola in direzione dell'ormai ex milionario. Questi, insinuandosi in un condominio abbandonato, attraversa lunghi corridoi e scalinate attraversati da cavi intrecciati alle pareti come vene e arterie di un complesso e malato organismo fino a raggiungere l'appartamento dal quale provenivano gli spari, dopo aver pronunciato al revolver donatogli dal barbiere, il nome che attiva la pistola di Torval, fa irruzione nella stanza e spara dei colpi a vuoto.

L'ambiente nel quale si trova adesso sembra l'inferno di quel paradiso rappresentato dalla Limousine dell'inizio del film: tra spazzatura, rottami, mobili fatiscenti, fascicoli di carta e chissà cos'altro, proprio al centro dell'inquadratura, dietro un divano logoro, si staglia un bagno chimico.



<sup>214</sup> INVERNICI A., *Ma dove dormono, la notte, le Limousine?*, in «Cineforum», n. 52, giugno 2012, p. 15.

Da quella porta, come risalito dal tubo di scarico, esce un uomo con il capo coperto da un asciugamano che sembra stupito di vedere Packer. Gli propone di sedersi e parlare, una cosa a cui Eric non è abituato nei termini proposti.

Nel lungo dialogo che si attiva a partire da questo momento, che occupa circa un quarto del film, Benno Levin, ex dipendente di Packer, tra parole biascicate, ammissioni e brevi attacchi di collera, spiega i motivi che lo hanno portato a voler ammazzare Eric.

BENNO LEVIN: Cosa ci fai qui?

ERIC PACKER: Non è questa la domanda. La domanda la faccio io. Perché vuoi uccidermi?

BL: No, non è questa la domanda. È troppo facile per esserlo. Voglio ucciderti per dare un significato alla mia vita. Facile, no?

E, quando Packer si ricorda di aver visto l'uomo davanti allo sportello di una banca, intorno a mezzogiorno, Levin si limita a constatare:

BL: Tutto, nelle nostre vite, la tua e la mia ci ha portati a questo momento.

Nel corso del dialogo assistiamo al tentativo di una ricerca di equilibrio da parte dei due che, dal primo momento sembrano rappresentare due opposte concezioni del linguaggio, entrambe sfuggite al raccordo del Simbolico, due esempi "psicotici" di relazione con la realtà che hanno sviluppato una propria Legge. Levin è portatore di un linguaggio confusivo, non legiferativo, incapace cioè di produrre senso ed effetti nel comportamento dell'uomo. Dalle sue parole sembra che la *sua* realtà sia fatta dagli altri ma, paradossalmente, si fonda sulla negazione dell'alterità e sulla costruzione costante di menzogne e bugie.

BENNO LEVIN: Non c'è niente al mondo tranne gli altri. [...] Un giorno ho avuto questo pensiero. Era il pensiero della mia vita. Sono circondato da altre persone. Non fanno che comprare e vendere. Non fanno che dire andiamo a pranzo. Ho pensato guarda loro e guarda me. Quando cammino per strada la luce mi attraversa. Io sono, qual è la parola, permeabile alla luce visibile. [...] Io sono impotente nel loro sistema, un sistema che non riesco a comprendere. Volevi trasformarmi in un soldato robot, ma io potevo essere soltanto impotente.

Il senso di isolamento e alienazione di Benno Levin è evidente in questa visione ridotta a stereotipo della gente, a un mondo in cui gli Altri sono meri simboli. Il suo narcisismo, uguale e contrario a quello di Packer, si rivela proprio attraverso il rifiuto dell'accettazione di quell'alterità. La stessa che Eric, prima ancora che rifiutare, ignora scortato dalle sue guardie del corpo, dai vetri polarizzati e dai rivestimenti in sughero della sua Limousine, dagli occhiali da sole e dagli schermi che gli hanno nascosto lo sguardo.

Eric Packer, da parte sua, ha sempre ambito all'estremo opposto del linguaggio, a un Simbolo quasi matematico, binario e in questo senso rappresenta la perfetta evoluzione dell'uomo cronenbergiano: un perfetto mix di organi, tecnologia e poteri cerebrali costantemente connesso a qualunque media disponibile.

Questa differenza, però, più che convergere verso un momento di conflitto aperto e scontro – com'è avvenuto, ad esempio, in *Scanners* – oppure verso un nuovo riconoscimento come in *Inseparabili* – resta sospeso anche dopo il lungo dialogo in un finale aperto in cui lo spettatore può immaginare ma non può scrivere il finale.

È l'assenza di antagonismo una delle figure più insistentemente sottolineate sia da DeLillo che da Cronenberg instaurando una dialettica di continue reversibilità: Benno Levin, l'apparente antagonista di Eric Packer, finisce per assomigliare troppo al suo carnefice; la distruzione creatrice degli anarchici «è anche il marchio di fabbrica del pensiero capitalista». O come viene detto dal protagonista a Benno Levin nell'ultimo intensissimo dialogo del film: «Tu non sei contro i ricchi. Nessuno è contro i ricchi. Tutti quanti sono a dieci secondo dalla ricchezza».<sup>215</sup>

Il vero conflitto si realizza attraverso gli sguardi degli attori e, soprattutto, è mostrato da David Cronenberg attraverso la messa in scena del dramma all'interno dell'appartamento di Benno con un montaggio serrato e, ancora una volta, dei controcampi alle inquadrature che registrano i due personaggi insieme come se a parlare fosse un solo personaggio che pronuncia un lungo monologo con diverse maschere. La simmetria che aveva dominato la

---

<sup>215</sup> BIANCHI P., *La finanza e il suo corpo*, cit., p. 13

prima parte del film – e che il procedere della narrazione mette in crisi – qui si trasforma in specularità, così i due, anche quando sono inquadrati contemporaneamente sembrano guardarsi allo specchio. Un esempio straordinario è offerto dalla sequenza in cui Packer è seduto dentro il bagno chimico dal quale era uscito Benno all'inizio e la mdp li inquadra, uno di fronte all'altro, dalla posizione che fino ad allora era stata dello stesso Eric.



Poco dopo, i due si guardano attraverso una porta a vetri oscurata dalle lamelle di una tenda alla veneziana e David Cronenberg decide di presentarli come nello spaccato di un confessionale, con Eric, assorto a guardare verso l'alto pontifica «La violenza richiede una causa, una verità», mentre Benno, prostrato, confessa le proprie insicurezze.



Da questo momento, anche la specularità è abbandonata perché, al tempo stesso, i due sembrano allontanarsi verso le proprie differenze e riconoscersi come espressioni della stessa

umanità: dopo aver accentuato, nel corso degli anni, le differenze tra i *mad doctor* – artefici del contagio, delle evoluzioni e delle mutazioni – e gli uomini, vittime delle follie di quelli, David Cronenberg adatta il romanzo di Don DeLillo<sup>216</sup> per raggiungere il momento in cui i due poli (le due parti del Doppio, i due gemelli, i Realisti e i *gamers*, i produttori e i telespettatori... il regista e il suo pubblico) si compenetrano al punto da annullarsi e, in un certo senso, fondersi.

Benno Levin ed Eric Packer sono ora, uno di spalle all'altro, su piani separati e la mdp li inquadra mentre i loro corpi oscillano e si cambiano di posizione – di spalle, di fronte, di spalle, di fronte – fino al culmine della sequenza narrativa, quando Eric si perfora la mano con un proiettile ed è Benno, giunto in soccorso, a occupare il luogo del confessore quando il ragazzo, sanguinante, rivela: «Ho la prostata asimmetrica».



ERIC PACKER: Ho la prostata asimmetrica.

BENNO LEVIN: Anche io.

EP: Che cosa significa?

BL: [...] Avresti dovuto ascoltare la tua prostata. Hai cercato di prevedere i movimenti dello yuan ricorrendo ai modelli della natura. Sì, è chiaro. [...] Adoravo le armonie incrociate tra la natura e i dati. Me l'hai insegnato tu. [...] Tu hai reso questa forma di analisi orribilmente e sadicamente precisa. Ma ti sei dimenticato qualcosa strada facendo.

EP: Cosa?

Se la Limousine e tutti i suoi equipaggiamenti hanno rappresentato un mondo messo in pericolo dalla minaccia di un attacco (appena entra in macchina, Eric domanda se sia sicura), ora, nell'atto di spararsi a una mano, Eric li rifiuta e si fa carico di quel dolore di cui Benno

<sup>216</sup> Si ricordi che, a differenza del film, nel romanzo sappiamo che Eric Packer è morto.

Levin sembrava depositario per l'umanità. Il suo atto, simile a quello dell'uomo che si è dato fuoco durante la rivolta, «non è originale» ma lo avvicina realmente al proprio corpo – obiettivo finale di tutti i personaggi cronenbergiani – con un sacrificio, cristologico come evocano le ultime parole di Benno Levin, mentre punta la pistola alla testa di Eric, prima dei titoli di coda: «Volevo che tu mi salvassi».

Eric Packer, però, non è Dio, non è il creatore del mondo, e neppure del *suo* mondo, egli è uno che sembra «morto da trecento anni» e che per troppo tempo, sul suo trono mobile, si è sentito il sovrano di un impero economico, il sacerdote di un culto misterico basato sui sistemi finanziari. E ha «dimenticato qualcosa strada facendo».

Cosa?

L'importanza dell'asimmetria, delle cose leggermente sghembe. Tu cercavi l'equilibrio, la bellezza dell'equilibrio, parti uguali, lati uguali. Io lo so. Ti conosco. Ma avresti dovuto star dietro allo yuan nei suoi tic e nei suoi capricci. Il piccolo capriccio. L'imperfezione

L'anomalia.

Ecco dov'era la risposta, nel tuo corpo, nella tua prostata.





## Filmografia

Di seguito sono fornite le schede dei film cinematografici diretti da David Cronenberg. La fonte principale per la compilazione delle schede dei film è l'*Internet Movie Database imdb.com*. Dove segnalati, i costi delle produzioni e gli incassi al botteghino sono ricavati dal sito *boxofficemojo.com*.

### **1966 / *Transfer***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio:* David Cronenberg; *suono:* Margaret Hindson e Stephen Nosko; *interpreti:* Mort Ritts e Rafe MacPherson; *origine:* Canada; *durata:* 7'.

### **1967 / *From the Drain / t. i.: Dal tubo di scarico***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio:* David Cronenberg; *interpreti:* Mort Ritts e Stephen Nosko; *origine:* Canada; *durata:* 14'; *budget:* 500 CAD\$ (dollari canadesi).

### **1969 / *Stereo / Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio:* David Cronenberg; *narrazione:* Glenn McCauley e Mort Ritts; *interpreti:* Ronald Mlodzik, Jack Messinger, Paul Mulholland, Iain Ewing, Arlene Mlodzik, Clara Meyer, Glenn McCauley; *produzione:* David Cronenberg per Emergent Films; *origine:* Canada; *durata:* 63'.

### **1970 / *Crimes of the future / Crimini del futuro***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto, sceneggiatura, fotografia e montaggio:* David Cronenberg; *interpreti:* Ronald Mlodzik, John Lidolt, Tania Zolty, Paul Mulholland, Jack Messinger, Iain Ewing, William Haslam, Ray Woodley, Stephen Czerecki, Rafe MacPherson, William Poolman, Donald Owen; *produzione:* David Cronenberg per Emergent Films, con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine:* Canada; *durata:* 63'.

### **1975 / *The Parasite Murders / Il demone sotto la pelle***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto e sceneggiatura:* David Cronenberg; *fotografia e montaggio:* Patrick Dodd; *suono:* Michael Higgs; *musica:* Ivan Reitman; *effetti speciali e creature:* Joe Blasco; *interpreti:* Paul Hampton (Roger St. Luc), Joe Silver (Rollo Linsky), Lynn Lowry (Forsythe), Allan Migikovsky (Nicholas Tudor), Susan Petrie (Janine Tudor),

Barbara Steele (Betts), Ronald Mlozdk (Merrick), Barrie Baldero (detective Heller), Camille Ducharme (Mr. Guillbault), Hanka Posnanka (Mrs. Guillbault), Wally Martin (il portiere), Al Rochman (Parkins), Julie Wildman (Miss Lewis), Arthur Grosser (Mr. Wolfe), Edith Johnson (Olive), Dorothy Davis (Vi), Fred Doederlein (Emil Hobbes); *produzione*: Ivan Reitman, John Dunning e André Link per DAL Productions Ltd., con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine*: Canada; *durata*: 87'. Il film è stato distribuito anche con questi altri titoli: *Shivers* (Canada anglofono, Italia e Gran Bretagna), *They came from Within* (Usa) e *Frissons* (Quebec e Francia); *budget*: 179.000 CAD\$.

### **1976 / *Rabid* / *Rabid-Sete di sangue***

*Regia*: David Cronenberg; *soggetto e sceneggiatura*: David Cronenberg; *fotografia*: René Verzier; *montaggio e regia seconda unità*: Jean Lafleur; *scenografia*: Claude Marchand; *suono*: Richard Lightstone; *musica*: Ivan Reitman; *design effetti speciali*: Joe Blasco; *interpreti*: Marilyn Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cypher), Howard Ryshpan (dottor Dan Keloid), Patricia Cage (dott.ssa Roxanne Keloid), Susan Roman (Mindy Kent), Jean Roger Périard (Lloyd Walsh), Lynne Deragon (l'infermiera Louise), Terry Schonblum (Judy Glasberg), Victor Désy (Claude LaPointe), Julie Anna (Rita), Gary McKeehan (Smooth Eddy), Miguel Fernandes (l'uomo del cinema), Robert O'Ree (il sergente di polizia), Gregory Van Riel (il giovane al centro commerciale), Jérôme Tiberghien (il dottor Karl), Richard Farrell (l'uomo della roulotte), Jeannette Casenave (la donna della roulotte); *produttori esecutivi*: André Link e Ivan Reitman; *produzione*: John Dunning per Cinema Entertainment Enterprises Ltd. (per DAL Productions Ltd.), con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine*: Canada; *durata*: 91'.

### **1979 / *Fast Company* / *Veloci di mestiere***

*Regia*: David Cronenberg; *soggetto*: da una storia originale di Allan Treen; *sceneggiatura*: Phil Savath, Courtney Smith, David Cronenberg (e non accreditato John Hunter) *fotografia*: Mark Irwin; *scenografia*: Carol Speier; *montaggio*: Ronald Sanders; *suono*: Bryan Day; *musica*: Fred Mollin; *interpreti*: William Smith (Lonnie "Lucky Man" Johnson), Claudia Jennings (Sammy), John Saxon (Phil Adamson), Nicholas Campbell (Billy "The Kid" Brooker), Cedric Smith (Cedric "The Blacksmith" Black), Judy Foster (Candy), George Buza (Meatball), Robert Haley (P. J.), David Graham (Stoner), Don Francks ("Elder"), David Petersen (Slezak), Chuck Chandler (lo speaker di Edmonton), Douglas Main (il presentatore televisivo), Cheri Hilsabeck e Sonya Ratke (le autostoppiste), Michael Bell (Chuck Randall); *produttore esecutivo*: David M. Perlmutter; *produzione*: Michael Lebowitz, Peter O'Brian e Courtney Smith per la Michael Lebowitz Inc. (per Quadrant films Ltd.), con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine*: Canada; *durata*: 91'.

**1976 / *The Brood* / *Brood-La covata malefica***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto e sceneggiatura:* David Cronenberg; *fotografia:* Mark Irwin; *montaggio:* Alan Collins; *suono:* Bryan Day; *musica:* Howard Shore; *trucchi speciali:* Jack Young e Dennis Pyke; *effetti speciali:* Allan Kotter; *interpreti:* Oliver Reed (Dr. Hal Raglan), Samantha Eggar (Nola Carveth), Art Hindle (Frank Carveth), Cindy Hinds (Candice Carveth), Henry Beckman (Barton Kelly), Nuala FitzGerald (Juliana Kelly), Susan Hogan (Ruth Mayer), Michael Magee (l'ispettore Mrazek), Joseph Shaw (il medico legale), Gary McKeehan (Mike Trellan), Robert Silverman (Jan Hartog), Nicholas Campbell (dr. Pirkin), Mary Swinton (Wendy); *produttori esecutivi:* Victor Solnicki e Pierre Claude Héroux per Les Productions Mutuelles e Elgin International Productions, con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine:* Canada; *durata:* 91', *budget:* 1,5 milioni CAD\$.

**1980 / *Scanners* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto e sceneggiatura:* David Cronenberg; *fotografia:* Mark Irwin; *scenografia:* Carol Speier; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Don Cohen; *musica:* Howard Shore; *costumi:* Delphine White; *effetti speciali:* Gary Zeller; *micro-effetti speciali:* Dennis Pike; *interpreti:* Jennifer O'Neill (Kim Obrist), Stephen Lack (Cameron Vale), Patrick McGoohan (dr. Ruth), Lawrence Dane (Braedon Keller), Michael Ironside (Darryl Revoc), Robert Silverman (Benjamin Pierce), Adam Ludwig (Arno Crostic), Mavor Moore (Trevellian), Fred Doederlein (Dieter Tautz), Sonny Forbes (invasore), Victor Désy (dr. Gatineau), Lee Brooker (il responsabile della sicurezza), Louis Del Grande, Tony Sherwood, Ken Umland, Anne Anglin, Jock Brandis, Geza Kovacs (gli scanners); *produttori esecutivi:* Pierre David e Victor Solnicki; *produzione:* Claude Héroux per Filmplan International Inc. con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *origine:* Canada; *durata:* 103', *incasso:* 14,2 milioni \$.

**1982 / *Videodrome* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto e sceneggiatura:* David Cronenberg; *fotografia:* Mark Irwin; *scenografia:* Carol Speier; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Bryan Day; *musica:* Howard Shore; *costumi:* Delphine White; *effetti speciali:* Rick Baker; *effetti speciali video:* Michael Lennick; *interpreti:* James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Deborah Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion), Lynne Gorman (Masha), Julie Khaner (Bridey), David Bolt (Raphael), Lally Cadeau (Rena King), Henry Gomez (Brolley), Harvey Chao e David Tsubouchi (venditori giapponesi); *produttori esecutivi:* Pierre David e Victor Solnicki; *produzione:* Claude Héroux per Filmplan International II, con la partecipazione della Canadian Film Development Corporation; *produttore associato:* Lawrence S. Nesis; *origine:* Canada; *durata:* 87'; *budget:* 5,95 milioni \$; *incasso:* 2,12 milioni \$.

**1983 / *The Dead Zone* / *La zona morta***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* dall'omonimo romanzo di Stephen King; *sceneggiatura:* Jeffrey Boam; *supervisione artistica:* Carol Speier; *fotografia:* Mark Irwin; *scenografia:* Barbara Dunphy; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Bryan Day; *musica:* Michael Kamen; *costumi:* Olga Dimitrov; *effetti video ed elettronici:* Michael Lennick; *coordinamento effetti speciali:* Jon G. Belyeu; *interpreti:* Christopher Walker (Johnny Smith), Brooke Adams (Sarah Bracknell), Martin Sheen (Greg Stillson), Sean Sullivan (Herb Smith), Jackie Burroughs (Vera Smith), Tom Skerrit (Bannerman), Herbert Lom (dr. Sam Weizak), Anthony Zerbe (Roger Stuart), Nicholas Campbell (Frank Dodd), Colleen Dewhurst (Henrietta Dodd), Geza Kovacs (Sonny Elliman), Peter Dvorsky (Dardis), Barry Flatman (Walt), Simon Craig (Chris Stuart), Roberta Weiss (Alma Frechette), Jack Messinger (terapista), Cindy Hinds (Natalie); *produttore esecutivo:* Dino De Laurentiis; *produzione:* Debra Hill per Dead Zone Productions; *produttore associato:* Jeffrey Chernov; *origine:* Canada; *durata:* 103'; *budget:* 10 milioni \$; *incasso:* 20,8 milioni \$.

**1986 / *The Fly* / *La mosca***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* da un racconto di George Langelaan; *sceneggiatura:* David Cronenberg e Charles Edward Pogue; *fotografia:* Mark Irwin; *scenografia:* Carol Speier; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Bryan Day e Michael Lacroix; *musica:* Howard Shore; *costumi:* Denise Cronenberg; *creazione della mosca:* Chris Walas Inc.; *supervisione effetti informatici e video:* Lee Wilson; *interpreti:* Jeff Goldblum (Seth Brundle), Geena Davis (Veronica Quife), John Getz (Stathis Borans), Joy Boushel (Tawny), Les Carlson (dr. Cheevers), George Chuvalo (Marky), Carole Lazare (l'infermiera), David Cronenberg (il ginecologo); *produzione:* Stuart Cornfeld per Brooksfilm; *Coproduttori:* Mark Boyman e Kip Ohman; *origine:* USA; *durata:* 96'; *budget:* 9/15 milioni \$; *incasso:* 60,6 milioni \$.

**1988 / *Dead Ringers* / *Inseparabili***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* dal libro *Twins* di Bary Wood e Jack Geasland; *sceneggiatura:* David Cronenberg e Norman Snider; *fotografia:* Peter Suschitzky; *scenografia:* Carol Speier; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Bryan Day; *musica:* Howard Shore; *costumi:* Denise Cronenberg; *supervisione video:* David Woods; *super-effetti ottici:* Lee Wilson; *interpreti:* Jeremy Irons (Beverly e Elliot Mantle), Geneviève Bujold (Claire Niveau), Heidi von Pallese (dr. Cary Weiler), Barbara Gordon (Danuta), Shirley Douglas (Laura), Stephen Lack (Anders Wolleck), Nick Nichols (Leo), Lynne Cormack (Arlene), Damir Andrei (Birchall), Miriam Newhouse (Mrs. Bookman), David Hughes (il sovrintendente), Warren Davis (il professore di anatomia), Jonathan Haley (Beverly a nove anni), Nicholas Haley (Elliot a nove anni), Marsha Moreau (Raffaella); *produttori esecutivi:* James G. Robinson, Joe Roth, Carol Baum e Sylvio Tabet; *produzione:* David Cronenberg e Mark Boyman per The Mantle Clinic II Ltd., in associazione con Morgan Creek Productions Inc., con la partecipazione di Telefilm Canada; *origine:* Canada; *durata:* 115'; *budget:* 13 milioni \$; *incasso:* 8 milioni \$.

**1991 / *Naked Lunch* / *Il pasto nudo***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* dal libro *The naked lunch* di William S. Burroughs; *sceneggiatura:* David Cronenberg; *fotografia:* Peter Suschitzky; *scenografia:* Carol Speier; *montaggio:* Ronald Sanders; *suono:* Bryan Day; *musica:* Howard Shore e Ornette Coleman; *costumi:* Denise Cronenberg; *effetti speciali e trucchi:* Chris Walas. Inc.; *interpreti:* Peter Weller (William Lee), Judy Davis (Joan Frost/Joan Lee), Ian Holm (Tom Frost), Julian Sands (Yves Cloquet), Roy Schneider (dr. Benway), Monique Mercure (Fadela), Nicholas Campbell (Hank), Michael Zelniker (Martin), Robert Silverman (Hans), Joseph Scorsiani (Kiki); *produzione:* Jeremy Thomas per Recorded Pictures Company Ltd. & Naked Lunch Productions Ltd.; *coproduzione:* Gabriella Martinelli, con la partecipazione di Telefilm Canada; The Ontario Film Development Corporation, Film Trustees Limited e Nippon Films Development & Finance Inc.; *origine:* Canada-Gran Bretagna; *durata:* 115'; *budget:* 17/18 milioni \$; *incasso:* 2,6 milioni \$.

**1993 / *M. Butterfly* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *sceneggiatura:* David Henry Hwang (tratto da una sua pièce teatrale); *scenografia:* Carol Speier; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* Jeremy Irons (René Gallimard), John Lone (Song Liling), Barbara Sukowa (Jeanne Gallimard), Ian Richardson (Ambasciatore Toulon), Annabel Leventon (Frau Baden), Shizuko Hoshi (il compagno Chin), Tristram Jellinek (l'avvocato della difesa), Philip McGough (Pubblico ministero), David Neal (Giudice), George Jonas (Mall Trustee), Cadman Chiu (musicista); *produttori esecutivi:* David Henry Hwang e Philip Sandhaus; *produzione:* Gabriella Martinelli per Geffen Pictures e Warner; *origine:* USA; *durata:* 100'; *incasso:* 1,5 milioni \$.

**1996 / *Crash* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* dall'omonimo romanzo di James G. Ballard; *sceneggiatura:* David Cronenberg; *scenografia:* Carol Speier; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* James Spader (James Ballard), Deborah Unger (Caterine Ballard), Holly Hunter (Hellen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Rosanna Arquette (Gabrielle), Peter MacNeil (Colin Seagrave), Cheryl Swarts (Vera Seagrave), Yolande Julian (prostituta dell'aeroporto), Ron Sarosiak (assistente regista), Judah Katz (dipendente del concessionario); *produzione:* David Cronenberg, Jeremy Thomas, Robert Lantos per Alliance Communications; *origine:* Canada; *durata:* 98'; *budget:* 9 milioni \$; *incasso:* 2 milioni \$.

**1999 / *eXistenZ* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *sceneggiatura:* David Cronenberg; *scenografia:* Carol Speier; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* Jennifer Jason Leigh (Allegra Geller), Jude Law (Ted Pikul),

Ian Holm (Kiri Vinokur), Don McKeller (Yevgeny Nourish), Callum Keith Rennie (Hugo Carlaw), Sarah Polley (Merle), Robert A. Silverman (D'Arcy Nader), Christopher Eccleston (Wittold Levi, il moderatore del seminario), Willem Dafoe (Gas), Oscar Hsu (cameriere cinese), Kris Lemche (Noel Dichter); *produzione*: Robert Lantos, Andràs Hamori, David Cronenberg per Alliance Atlantis/Existence Productions Limited; *origine*: Canada/Gran Bretagna; *durata*: 97'; *budget*: 15 milioni \$; *incasso*: 2,85 milioni \$.

### **2002 / *Spider / Id.***

*Regia*: David Cronenberg; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Patrick McGrath; *sceneggiatura*: Patrick McGrath, David Cronenberg; *scenografia*: Andrew Sanders; *musica*: Howard Shore; *fotografia*: Peter Suschitzky; *montaggio*: Ronald Sanders; *costumi*: Denise Cronenberg, Brenda Gilles; *interpreti*: Ralh Phiennes (Dennis "Spider" Cleg), Miranda Richardson (Mrs Cleg/Yvonne/Mrs Wilkinson nella seconda parte), Gabriel Byrne (Bill Cleg), Lynn Redgrave (Mrs Wilkinson nella prima parte), Bradley Hall (Dennis Cleg da ragazzo), John Neville (Terrence); *produzione*: Catherine Bailey, David Cronenberg, Samuel Hadida per Artists Independent Network/Capitol Film/Davis Film e Grosvenor Park Prductions/Metropolitan Films; *origine*: Canada/Francia/Gran Bretagna; *durata*: 98'; *budget*: 10 milioni \$; *incasso*: 5,8 milioni \$.

### **2005 / *A Hisory of Violence / Id.***

*Regia*: David Cronenberg; *soggetto*: dal romanzo a fumetti *Una storia violenta* di John Wagner con disegni di Vince Locke; *sceneggiatura*: Josh Olson; *scenografia*: Carol Speier; *musica*: Howard Shore; *fotografia*: Peter Suschitzky; *montaggio*: Ronald Sanders; *costumi*: Denise Cronenberg; *effetti*: Neil Trifunovich, Aaron Weintraub; *interpreti*: Viggo Mortensen (Tom Stall/Joey Cusak), Maria Bello (Edie Stall), Ed Harris (Carl Fogarty), William Hurt (Richie Cusak), Ashton Holmes (Jack Stall), Heidi Hayes (Sarah Stall), Steve Arbuckle (Jared), Kyle Schmid (Bobby Jordan); *produzione*: Chris Bender, David Cronenberg, J.C. Spink per Bender/Spink Inc./New Line Productions; *origine*: USA/Canada; *durata*: 96'; *budget*: 32 milioni \$; *incasso*: 60,7 milioni \$.

### **2007 / *Eastern Promises / La promessa dell'assassino***

*Regia*: David Cronenberg; *sceneggiatura*: Steve Knight; *scenografia*: Carol Spier; *musica*: Howard Shore; *fotografia*: Peter Suschitzky; *montaggio*: Ronald Sanders; *costumi*: Denise Cronenberg; *effetti speciali*: Manex Efrem; *interpreti*: Naomi Watts (Anna), Viggo Mortensen (Nikolai), Vincent Cassel (Kirill), Josef Altin (Ekrem), Mina E. Mina (Azim), Aleksandar Mikic (Soyka), Sarah-Jeanne Labrosse (Tatiana); *produzione*: BBC Films, Astral Media, Corus Entertainment, Telefilm Canada, Kudos Pictures, Serendipity Point Films, Scion Films; *origine*: USA/Gran Bretagna/Canada; *durata*: 101'; *budget*: 50 milioni \$; *incasso*: 56,1 milioni \$.

**2011 / *A Dangerous Method* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* basato sulla pièce teatrale *A Most Dangerous Method* di John Kerr; *sceneggiatura:* Christopher Hampton; *scenografia:* James McAteer; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* Keira Knightley (Sabina Spielrein), Viggo Mortensen (Sigmund Freud), Michael Fassbender (Carl Jung), Vincent Cassel (Otto Gross), Sarah Gadon (Emma Jung); *produzione:* Recorded Picture Company, Telefilm Canada; *origine:* Germania/Canada/Gran Bretagna; *durata:* 99'; *budget:* 18 milioni \$; *incasso:* 27 milioni \$.

**2012 / *Cosmopolis* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *soggetto:* basato sull'omonimo romanzo di Don DeLillo; *sceneggiatura:* David Cronenberg; *scenografia:* Arvinder Grewal; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* Robert Pattinson (Eric Packer), Sarah Gadon (Elise Shrifrin), Paul Giamatti (Benno Levin), Kevin Durand (Torval), Abdoul Ayoola (Ibrahim Hamadou), Juliette Binoche (Didi Fancher), Emily Hampshire (Jane Melman), Samantha Morton (Vija Kinsky), Jay Baruchel (Shiner), Mathieu Amalric (André Petrescu), Patricia McKenzie (Kendra Hays), Gouchy Boy (Kosmo Thomas), K'Naan (Brutha Fez); *produzione:* David Cronenberg, Paulo Branco, Renee Tab, Martin Katz per Canal+, France 2 Cinéma, Téléfilm Canada, Alfama Films, Toronto Antenna, Prospero Pictures; *origine:* Canada, Francia, Italia, Portogallo; *durata:* 109'; *budget:* 20,5 milioni \$; *incasso:* 6 milioni \$.

**2014 / *Maps to the Stars* / *Id.***

*Regia:* David Cronenberg; *sceneggiatura:* Bruce Wagner; *scenografia:* Carol Spier; *musica:* Howard Shore; *fotografia:* Peter Suschitzky; *montaggio:* Ronald Sanders; *costumi:* Denise Cronenberg; *interpreti:* Julianne Moore (Havana Segrand), Mia Wasikowska (Agatha Weiss), John Cusack (Dr. Stafford Weiss), Evan Bird (Benjie Weiss), Olivia Williams (Christina Weiss), Robert Pattinson (Jerome Fontana), Sarah Gadon (Clarice Taggart); *produzione:* Saïd Ben Saïd, Martin Katz, Michel Merkt per Prospero Pictures, SBS Productions; *origine:* Canada, Francia, Germania, USA; *durata:* 112'; *budget:* 13 milioni \$; *incasso:* 2 milioni \$.





## Bibliografia

### *Testi di carattere generale*

- ALBANO L., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.
- ARTAUD A., *CsO: il corpo senza organi*, Mimesis, Milano 2003.
- BALLARD J. G., *Crash*, Feltrinelli, Milano 2004.
- BALLARD J. G., *La mostra delle atrocità*, Feltrinelli, Milano 2014.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- BOCCHI P. M., BRUNI A., *Freakshow, il cinema della difformità*, Bologna, Editrice Punto Zero, 1998.
- BORGES J. L., *Il libro degli esseri immaginari*, Adelphi, Milano 2006.
- BOTTIROLI G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.
- BOTTIROLI G., *Jacques Lacan: arte linguaggio desiderio*, Bergamo University Press, Sestante, Bergamo 2002.
- BRANDALISE A., *Oltranzze. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002.
- BURROUGHS W. S., *Pasto nudo*, Adelphi, Milano 2012.
- BUTLER S., *Erewhon*, Adelphi, Milano 1975.
- D'AGNOLO VALLAN G., GIUFFRIDA D., SALZA G., TURIGLIATTO R. (a cura di), *Incubi americani (68 – 86)*, Torino, Movie Club 1986.
- DÄLLENBACH L., *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma 1994.
- DELILLO D., *Cosmopolis*, Einaudi, Torino 2006.
- DI CIACCIA A., RECALCATI M., *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- FIEDLER L., *Freaks*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- FREUD S., *Al di là del principio del piacere*, in *Opere IX*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

- FREUD S., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, in *Opere IX*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- FREUD S., *Il perturbante*, in *Opere IX*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- FUNARI E., *La chimera e il buon compagno. Storie e rappresentazioni del Doppio*, Cortina, Milano 1998.
- FUSILLO M., *L'Altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- GHEZZI E., *Stanley Kubrick, Il Castoro*, Milano 2002.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.
- HUXLEY A., *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, Mondadori, Milano 2009.
- JESI F., *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, D'Anna, Firenze 1976.
- KAFKA F., *La metamorfosi*, Mondadori 2006.
- KING S., *La zona morta*, Mondadori, Milano 1989.
- KING S., *Shining*, Bompiani, Milano 1981.
- LACAN J., *Dei Nomi-del-Padre*, Einaudi, Torino 2006.
- LACAN J., *Il Seminario, libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi. 1954-'55*, Einaudi, Torino 2006.
- LACAN J., *Il seminario, libro III. Le psicosi. 1955-56*, Einaudi, Torino 1985.
- LACAN J., *Il seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 2003.
- LACAN J., *Scritti. Volume I e Volume II*, Einaudi, Torino 2002.
- MCLUHAN M., *Il medium è il massaggio*, Corraini, Mantova 2011.
- METZ C., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 2002.
- MORA T., *Storia del cinema dell'orrore*, Roma, Fanucci 2001.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
- PALAHNIUK C., *La scimmia pensa, la scimmia fa. Quando la realtà supera la fantasia*, Mondadori, Milano 2006.
- POE E. A., *Racconti*, Feltrinelli, Milano 1998.

- RECALCATI M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano 2007.
- RUSHDIE S., *I versi satanici*, Mondadori, Milano 1994.
- SALVATORE R., *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011.
- SKAL D. J., *The Monster Show: storia e cultura dell'horror*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.
- TINAZZI G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007.
- TRUFFAUT F., *Il cinema secondo Hitchcock. Il più divertente libro di cinema che sia mai stato scritto*, Il saggiatore, Milano 2002.
- VALENTE TORRE L., *I gemelli: il vissuto del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- WOOD B., GEASLAND J., *Twins*, Signet 1977 (ripubblicato nel 1988 con il titolo *Dead Ringers*, Backinprint).
- ZINATO E., *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova 2012.
- ŽIŽEK, S., *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

### ***Monografie su David Cronenberg***

- ARONADIO A., *Lo strano caso del Dr. David e di Mr. Cronenberg. Saggio sul Doppio nel Cinema*, Edizioni Bietti, Milano 2010.
- BARTOLINI C., *Videocronenberg*, Edizioni Bietti, Milano 2012.
- BEARD W., *The Artist as a Monster: The Cinema of David Cronenberg, revised and expanded*, University of Toronto Press, Toronto 2006.
- BELHAJ K. M., *eXistenZ. Lecture d'un film*, éd. Tristram, Auch 2004.
- CANOSA M. (a cura di), *La bellezza interiore. Il cinema di David Cronenberg*, Le Mani Microart's edizioni, Genova 1995.
- CANOVA G., *David Cronenberg*, Editrice Il Castoro, Milano 2007.
- COSTELLO J., *Tutti i film di David Cronenberg*, Lindau, Torino 2001.
- DALLE LUCHE R., BARONTINI A., *Transfusioni. Saggio di psicopatologia dal cinema di David Cronenberg*, Baroni, Viareggio 1997.

- ESPOSITO L., *Carpenter, Romero, Cronenberg. Discorso sulla cosa*, Editori Riuniti, Roma 2004.
- GRÜNBERG S., *David Cronenberg*, Shake edizioni, Milano 1999.
- GRÜNBERG S., *David Cronenberg. Interviews with Serge Grünberg*, Pleux, Londra 2006.
- HANDLING P., VÉRONNEAU P (a cura di), *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*, Éditions du Cerf, La Cinémathèque Québécoise, Parigi – Montreal 1990.
- HANDLING P., (a cura di), *The shape of Rage. The films of David Cronenberg*, Academy of Canadian Cinema, Toronto 1983.
- LIBERTI F. (a cura di), *David Cronenberg. Dal cinema della mutazione all'horror esistenziale*, Stefano Sorbini Editore, Roma 1995.
- MORRIS P., *David Cronenberg. A Delicate Balance*, ECW Press, Toronto 1994.
- PECCHIOLI M., *Effetto Cronenberg. Metacritica per un cinema delle mutazioni*, Pendragon, Bologna 1994.
- POMPOM G., VÉRRONEAU, *David Cronenberg: la beauté du chaos*, Éditions du Cerf, Parigi 2003.
- RODLEY C., *Il cinema secondo Cronenberg*, Pratiche Editrice, Parma 1994.
- SINCLAIR I., *Crash: David Cronenberg's Post-mortem on J. G. Ballard's Trajectory of Fate*, British Film Institute, Londra 1999.
- TESTA B., *Technology's Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos*, Cinema Studies, Innis College, University of Toronto, Toronto 1997.
- VERNAGLIONE P., *David Cronenberg*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

### ***Testi di David Cronenberg***

- CRONENBERG D., *Chromosomes*, Volumina, Roma 2008.
- CRONENBERG D., *Collected Screenplays*, Faber & Faber, Londra 2002.
- CRONENBERG D., *Crash*, Faber and Faber, Londra 1996.
- CRONENBERG D., *Cronenberg meets Rushdie*, in «Shift», 3.4, giugno – luglio 1995.
- CRONENBERG D., *Divorati*, Bompiani, Milano 2014.
- CRONENBERG D., *Evolution/Transformation*, Volumina, Roma 2005.

- CRONENBERG D., *Red cars*, Volumina, Roma 2005.
- CRONENBERG D., SCOFFIELD S., *eXistenZ: A Graphic Novel*, Key Porter Books, Toronto 1999.

### ***Articoli e saggi di carattere generale***

- BELLAVITA A., *Il fantasma cinematografico: un quadro sulla finestra del reale*, in «La Valle dell'Eden», n.7, 2005.
- BIANCHI P., *L'Altro Lacan. Dalla struttura alla scrittura*, in «Le Parole e le Cose», 2013.
- BIANCHI P., *Post-cinema o past-cinema*, in «Cineforum», n. 517, settembre 2012.
- BIANCHI P., *War Porn. Eclissi del desiderio e invisibilità della guerra*, in CAPPA F., BONAZZI M. (a cura di), *Pop Porn. Critica dell'immaginario porno*, et.al. edizioni, Milano, 2009.
- COSENZA M., *Mark Zuckerberg: la realtà virtuale cambierà il mondo*, in «Wired.it», 22 febbraio 2016.
- KIM W., *Long Day's Journey into Haircut*, in «The New York Times», 13 aprile 2003.
- SALVATORE R., *Naufrazi privi di zattera: il reale nel cinema di Buñuel*, in «Fata Morgana», n. 21, 2013.
- SICILIANO A., *Blob. L'emorragia dell'immaginario*, in BOSCOLO C., *Non fate i bravi. Educare e normalizzare in Italia oggi*, Psychiatryonline Digital Edition, 2014.
- STEINER G., *Che cos'è la letteratura comparata?*, in ID., *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano 1997.
- WRIGHT N., *Cosmopolis*, in ID., *Tendering the impossible: the work of irony in the late novels of Don DeLillo*, PhD, University of Canterbury, Christchurch, 2006.

### ***Articoli e saggi su David Cronenberg***

- BEARD W., *The Canadianess of David Cronenberg*, in «Mosaic», n. 27, 1994.
- BOURUET-AUBERTOT V-D., *Cronenberg: le prophete du gore*, in «Beaux Art Magazine», n. 198, novembre 2000.

- BRESKIN D., *David Cronenberg: the Rolling Stone Interview*, in «Rolling Stone», n. 623, febbraio 1992.
- BURDEAU E., *La difference entre Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 534, aprile 1999.
- CANOVA G., *Epoepa della nuova carne*, in «Segnocinema», n. 27, marzo 1987.
- CATALANO W., *Transustanziazioni blasfeme: peripezie della carne in David Cronenberg*, in CATALANO W., CHIAVINI R., PIZZO G. F., TETRO M. (a cura di), *Guida al cinema horror*, Edizioni Odoya, Bologna 2015.
- CAZALZ T., TESSON C., *Quelque chose qui n'a jamais existé: entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 391, gennaio 1987.
- CHAPLINSKY J., *Behold! The Unfilmable: The literary adaptations of David Cronenberg*, in «Lit Reactor», 25 novembre 2011.
- CHUTE D., *David Cronenberg: He came from within*, in «Film Comment», v. 16, marzo/aprile 1980.
- CIMENT M., *Entretien avec David Cronenberg*, in «Positif», n. 337, marzo 1989.
- DEE J., *David Cronenberg's Body Language*, in «The New York Times Magazine», 18 settembre 2005.
- FABOZZI A., MAMMOLITI G., *Transmutazione*, in «Alfabeta», n. 85, giugno 1986.
- FRADLEY M., *The cinema of David Cronenberg: From baron of blood to cultural Hero and David Cronenberg: Author or filmmaker?*, in «Film Quarterly», n. 64, 2012.
- GARSULT A., *Corps: substance solide et palpable*, in «Positif», n. 359, gennaio 1991.
- GIORI M., *Polimorfi ma non perversi. Aspetti euristici del mostruoso nel cinema di David Cronenberg*, in BELLINI M. (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Scriptaweb, Napoli 2007.
- HAAS R., *David Cronenberg*, in «Post-Script», vol. 15, inverno/primavera 1996.
- HAAS R., *Introduction: The Cronenberg Monster: Literature, Scinece and Psychology in the Cinema of Horror*, in «Post-Script», vol. 15, inverno/primavera 1996.
- HANTKE S., *Spectacular optics: the deployment of special effects in David Cronenberg's films*, in «Film Criticism», n. 29, inverno 2004.
- HELDRETH L-G., *Festering in Thebes: Elements of Tragedy and Myth in Cronenberg's Films*, in «Post-Script», n. 15, inverno/primavera 1996.

- JOYARD O., TESSON C., *L'aventure intérieure. Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 534, aprile 1999.
- KERMODE M., *David Cronenberg*, in «Sight & Sound», n. 1, 1992.
- LONGO J-M., CHARLOT L., TOULLEC M., *Dossier David Cronenberg*, in «Mad Movies», n. 58, marzo 1989.
- LOWENSTEIN A., *Canadian horror made flesh: contextualizing David Cronenberg*, in «Post Script», vol. 18, inverno/primavera 1999.
- MANCINO A.G., *La ragnatela dei falsi ricordi*, in «Cineforum», n. 422, febbraio 2003.
- O'PRAY MICHAEL, *Fatal knowledge: damaged men are at the heart of David Cronenberg's films*, in «Sight & Sound», marzo 1992.
- OREN M., *The grotesque in the film of David Cronenberg*, in «Exposure», vol. 31, n. 3/4 1998.
- PORTON R., *The Film Director as a Philosopher: an interview with David Cronenberg*, in «Cineaste», n. 24, 1999.
- RAMASSE F., *La chair dans l'âme*, in «Positif», n. 337, marzo 1989.
- ROUYER P., GARSULT A., *Incubation: les premiers films de Cronenberg. Corps: substance solide et palpable*, in «Positif», n. 359, gennaio 1991.
- ROYER C., ROYER D., *The Darkness is Not the Devil: Atheism and "the Death of Affect" in the Films of David Cronenberg*, in ID., *The Spectacle of Isolation in Horror Films: Dark Parades*, Haworth Press, Binghamton (NY) 2005.
- SHARRET C., *Myth and ritual in the post-industrial landscape. The horror of David Cronenberg*, in «Persistence of Vision», n. 3/4, estate 1986.
- STANBROOK A., *Cronenberg's Creative Cancers*, in «Sight & Sound», 58 : 1, 1988.
- SUTTON M., *Schlock! Horror!: the films of David Cronenberg*, in «Films and Filming», n. 337, ottobre 1982.
- TESTA B., *Technology's Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos*, in «Post-Script», autunno 1995.

### ***Articoli, recensioni, interviste sui singoli film***

Di seguito sono proposti gli approfondimenti bibliografici per i soli film trattati estesamente nelle pagine precedenti, nell'ordine dei capitoli a essi dedicati.

### ***Shivers – Il demone sotto la pelle***

- CHELSEY S., *It'll bug you*, in «Cinema Canada», n. 22, ottobre 1975.
- GRESSARD G., *Parasite Murders*, in «Mad Movies», n. 13, ottobre 1976.
- MACMILLAN R., *Shivers... makes your flesh creep!*, in «Cinema Canada», n. 72, marzo 1981.
- SANJEK D., *Dr. Hobbes' Parasites: Victims, Victimization, and Gender in David Cronenberg's "Shivers"*, in «Cinema Journal», v. 36, n. 1, autunno 1996.
- VIVIANI C., *The Parasite Murders*, in «Positif», n. 171-172, luglio – agosto 1975.

### ***Scanners***

- BORTOLUSSI S., *Scanners*, in «Cineforum», n. 215, 1982.
- GARSAULT A., *Scanners*, in «Positif», n. 242, maggio 1981.
- GHEZZI E., *Scanners di David Cronenberg*, in «il Manifesto», 25 maggio 1982.
- HARKNESS, *David Cronenberg's Scanners*, in «Cinema Canada», n. 72, marzo 1981.
- MARANGI M., *Scanners, la lucidità dello sguardo interiore*, in AA. VV., *David Cronenberg*, Rivista «Garage», Paravia editore, Torino 1997.
- TESSON C., *Caïn et Abel version s.f.*, in «Cahiers du Cinéma», n. 322, aprile 1981.

### ***Inseparabili***

- BEARD W., *Lost and Gone Forever: Cronenberg's Dead Ringers*, in «Post-Script», inverno/primavera 1996.
- BRUNO E., VERNAGLIONE P., *Inseparabili*, in «Filmcritica», n. 393, marzo 1989.
- CANOVA G., GAROFALO M., *Inseparabili*, in «Segnocinema», n. 38, maggio 1989.
- CHIACCHIARI F., MARTINI E., SESTI M., *Speciale 'Inseparabili'*, in «Cineforum», n. 283, aprile 1989.
- COOK P., *Dead Ringers*, in «Monthly Film Bulletin», n. 660, gennaio 1989.
- CREED B., *Phallic Panic: Male Hysteria and 'Dead Ringers'*, in «Screen», n. 2, summer 1990.
- DADOUN R., *L'épouvante intérieure*, in «Positif», n. 337, marzo 1989.



- GARNIER P., *Le fil du rasoir*, in «Première», n. 143, febbraio 1988.
- GLEIBERMAN O., *Cronenberg's double meanings*, in «American Film», n. 14, ottobre 1988.
- JAEHNE K., *Cronenberg's chronic case: Double Trouble*, in «Film Comment», n. 5, settembre - ottobre 1988.
- JAEHNE K., *Visit to the doctor*, in «Film Comment», n. 5, settembre - ottobre 1988.
- KATSAHNIAS I., *La beauté interieure*, in «Cahiers du Cinéma», n. 416. 1989.
- KATSAHNIAS I., OSTRIA V., TESSON C., *Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 416. 1989.
- PEZZOTTA A., *Dead Ringers*, in «Filmcritica», n. 393, 1989.
- SALZA G., *Twins: entretien avec le producteur Marc Boyman*, in «L'écran fantastique», n. 96, settembre 1988.
- SILVESTRI R., *Inseparabili*, in «il Manifesto», 15 gennaio 1989.
- TESSON C., *Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 416, 1989.
- TESSON C., *Voyage au bout de l'envers*, in «Cahiers du Cinéma», n. 416, 1989.
- VOGEL J., *Deadly Narcissism in Cronenberg's Dead Ringers* in «Canadian Journal of Psychoanalysis», n. 11, autunno 2003.

### **Crash**

- BIGNARDI I., *Fermate 'crash' sesso e violenza*, in «la Repubblica», 12 novembre 1996.
- BOTTING F., WILSON S., *Automatic Lover*, in «Screen», n. 39, estate 1998.
- BOUQUET S., *Crash*, in «Cahiers du Cinéma», n. 504, luglio/agosto 1996.
- BROTTMAN M., SHARRET C., *The End of the Road David Cronenberg's Crash and the Fading of the West*, in «Literature Film Quarterly», n. 30, 2002.
- BURDEAU E., *Crash*, in «Cahiers du Cinéma», n. 503, giugno 1996.
- CAMBLOR M., *Death Drive's Joy Ride: David Cronenberg's Crash*, in «Other Voices», v.1, n.3, gennaio 1999.
- DICK L., *Crash*, in «Sight & Sound», n. 7, giugno 1997.
- FORNARA B., *Pornografico e tecnologico. Ma commovente*, in «L'indice dei libri del mese», n. 9, ottobre 1996.

- GRÜNBERG S., *Crash*, in «Cahiers du Cinéma», n. 504, 1996.
- GRÜNBERG S., *Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinéma», n. 504, 1996.
- GRÜNBERG S., *Entretien avec J.G. Ballard*, in «Cahiers du Cinéma», n. 504, 1996.
- GUNDMAN R., *Plight of the Crash Fest Mummies: David Cronenberg's Crash*, in «Cineaste», n. 22, 1997.
- KELLY B., *Crash makes splash*, in «Variety», v. 364, n. 12, ottobre 1996.
- KERMODE M, PETLEY J., *Crash' course*, in «Sight & Sound», settembre 1997.
- KERMODE M, PETLEY J., *Road Rage* in «Sight & Sound», giugno 1997.
- KEZICH T., *Che insignificante nostalgia repressiva*, in «Corriere della Sera», 16 novembre 1996.
- LANE A., *Off the Road*, in «The New Yorker», 31 marzo 1997.
- PEZZOTTA A., *Crash*, in «Segnocinema», n. 82, novembre – dicembre 1996.
- PIZZELLO S., *Driver's side*, in «American Cinematographer», n. 78, aprile 1997.
- RODLEY C., *Crash*, in «Sight & Sound», n. 6, giugno 1996.
- SERRA M., *Dacci oggi il nostro sangue quotidiano*, in «la Repubblica», 13 dicembre 1996.
- SMITH G., *Cronenberg: Mind Over Matter*, in «Film Comment», vol. 33, n. 2, marzo/aprile 1997.

### ***eXistenZ***

- BADIEU A., *Dialectics of the fable*, in «Science Fiction Film & Television», n. 1, 2008.
- BIGNARDI I., *Che orrore Mr. Cronenberg*, in «la Repubblica», 6 gennaio 2000.
- CALVIN R., *The Real eXistenZ: TransCendenz the Irreal*, in «Extrapolation: A Journal of Fiction and Fantasy», n. 45, autunno 2004.
- CHERCHI USAI P., *eXistenZ*, in «Segnocinema», n. 100, novembre – dicembre 1999.
- CIMENT C., VACHAUD L., *David Cronenberg. L'Homme n'a pas encore vraiment accepté son corps*, in «Positif», n. 458, aprile 1999.
- DE BRUYN O., *Je est un autre*, in «Positif», n. 458, aprile 1999.
- DE BRUYN, O., *eXistenZ: Jeu est un autre*, in «Positif», n. 458, aprile 1999.

- DILLON M., *Existence or eXistenZ?*, in «American Cinematographer», n. 80, maggio 1999.
- FISHER M., *Work and Play in eXistenZ*, in «Film Quarterly», v. 65, n. 3, primavera 2012.
- JACKSON K., *eXistenZ*, in «Sight & Sound», maggio 1999.
- LALANNE J-M, *Ceci n'est pas l'existence*, in «Cahiers du Cinéma», n. 534, aprile 1999.
- LAVERY D., *From Cinespace to Cyberspace: Zionist and Agents, Realist and Gamers in The Matrix and eXistenZ*, in «Journal of Popular Film and Television», n. 28, inverno 2001.
- PÉRON D., *Rencontre entre David Cronenberg et le romancier-philosophe-acteur Mehdi Belhaj Kacem, auteur d'un texte sur «eXistenZ»*, in «Libération», 2 novembre 2015.
- POMERANCE M., *Neither Here nor There: eXistenZ as 'Elevator Film'*, in «Quarterly Review of Film & Video», n. 20, gennaio – marzo 2003.
- RODLEY C., *Game boy*, in «Sight & Sound», n.9, 1999.
- RUDOLPH E., *Flesh for fantasy*, in «American Cinematographer», n. 80, maggio 1999.
- STRATTON D., *eXistenZ*, in «Variety», n. 374, febbraio 1999.

### *Cosmopolis*

- BARNES B., *In Hollywood, a Decade of Hits Is No Longer Enough*, in «The New York Times», 26 marzo 2011.
- BIANCHI P., *La finanza e il suo corpo*, in «Cineforum», n. 52, giugno 2012.
- BROGI D., *Cinema e finanza*, in «alfabeta2», n. 27, marzo 2013.
- CAUSO M., *Il mondo interno dell'esterno dell'interno*, in «Cineforum», n. 52, giugno 2012.
- CHANG J., *Cosmopolis*, in «Variety», n. 427, giugno 2012.
- COLOMBO F., *La versione di Cronenberg*, in «Le Parole e le Cose», 2012.
- DECARLI J., *Cosmopolis*, in «Cineaste», Inverno 2012.
- DELORME S, TESSÉ J-P, *No body is perfect. Entretien avec David Cronenberg*, in «Cahiers du Cinema», n. 678 – maggio 2012.

- DELORME S., *Banco! Entretien avec Paulo Branco*, in «Cahiers du Cinéma», n. 678, maggio 2012.
- FERRARI J-C, *Cosmopolis: capitalism Hémophile*, in «Positif», n. 616, 2012.
- INVERNICI A., *Ma dove dormono, la notte, le Limousine?*, in «Cineforum», n. 52, giugno 2012.
- JAMES N., *Cosmopolis*, in «Sight & Sound», n. 22, 2012.
- MONDA A., *Il piccolo profeta. DeLillo: “Scrivo in tre dimensioni, per questo i miei libri diventano film”*, in «la Repubblica», 17 maggio 2012.
- NOTA D., *Su “Cosmopolis” di David Cronenberg*, in «Le Parole e le Cose», 2012.
- ROMNEY J., *A womb with a view*, in «Sight & Sound», n. 22, 2012.
- SLAYMAKER J., *The fictions of finance in David Cronenberg's Cosmopolis*, in «Film international», n. 70, 2014.
- TAUBIN A., *Deaths foretold*, in «Film Comment», n. 48, 2012.
- TEODORO J., NAYMAN A., *Get out of that car: David Cronenberg's Cosmopolis*, in «Cinema scope», n. 51, 2012.
- TESSÉ J-P., *L'esprit du Monde*, in «Cahiers du Cinéma», n. 678, maggio 2012.

### ***Siti web consultati***

- Box Office Mojo – [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)
- Cronenberg Museum - [www.cronenbergmuseum.tiff.net](http://www.cronenbergmuseum.tiff.net)
- David Cronenberg – [www.davidcronenberg.de](http://www.davidcronenberg.de)
- Film Reference – [www.filmreference.com](http://www.filmreference.com)
- Film Society Lincoln Center – [www.filmlinc.com](http://www.filmlinc.com)
- Internet Movie Data Base – [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- Le Parole e le Cose – [www.leparoleelecose.it](http://www.leparoleelecose.it)
- Lit Reactor – [www.litreactor.com](http://www.litreactor.com)
- Little White Lies – Truth & Movies – [www.lwlies.com](http://www.lwlies.com)
- Minima&Moralia – [www.minimaetmoralia.it](http://www.minimaetmoralia.it)
- My Movies – [www.mymovies.it](http://www.mymovies.it)

- Ondacinema – [www.ondacinema.it](http://www.ondacinema.it)
- Rotten Tomatoes – [www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)
- The Paris Review – [www.theparisreview.org](http://www.theparisreview.org)
- Wired Italia – [www.wired.it](http://www.wired.it)