

Bodies of the Future. Il farsi senso della materia

Francesco Piluso, Francesco Pelusi

Abstract. In *Crimes of the Future* (2022), David Cronenberg comes back to the body-horror genre, by shedding light on the body and its deformations as symptoms of an ontological degeneration of the human subject. The human body is constantly involved in a process of hybridization with technologies that strongly alter its physical traits and undermine its aesthetic abilities. This double-logic of *extension* and *amputation* of the body by technological means is reproduced by the thematic figure of the surgery that, in a world deprived of any aesthetic and pathemic dimension, becomes a key fetishist form and practice of sense-making in any social domain, from art to sex. To these surgical operations corresponds an attempt of *semiurgical* rewriting, aimed to give a meaning to the “internal chaos” affecting the human body. We assist to a constant tension between such a human necessity of semiotic and biopolitical control of the body and the inexorable advance of a matter that exceeds its role of static base for signification and, at the same time, is no longer reducible to a pre-signified substance. The analysis of the movie serves as a premise for a broader semiotic reflection and theoretical hypothesis: the reconfiguration of the category /nature vs. (techno)culture/ in a circularity that questions the assiological priority assumed by *nature* in western metaphysics, by giving credits to a body matter that has acquired the capacity of becoming sense in autonomous way.

Il corpo è il grande trasformatore, traduttore, luogo delle trasposizioni, dei trasferimenti; corpo come cerniera, come relais, come convertitore, come luogo dei rovesciamenti e delle metamorfosi.

Francesco Marsciani, *Minima Semiotica*

1. Il ritorno al body horror di Cronenberg: le mutazioni tecno-materiche del corpo

Crimes of the Future, ultimo film di David Cronenberg presentato al festival di Cannes del 2022, è stato annunciato come ritorno del regista al genere di cui viene considerato padre fondatore: il body horror¹. La filmografia del regista canadese, infatti, è segnata da numerosi esempi cinematografici propriamente ascrivibili al genere come *Il demone sotto la pelle* (1975); *Rabid* (1977); *Scanners* (1981); *Videodrome* (1983); *La Mosca* (1986) e *Crash* (1996). Film in cui le *deformità* tipiche del *body horror* costituiscono un meccanismo narrativo centrale, diversamente da altre pellicole del regista – in cui le

¹ Si segnala che nella precedente edizione del Festival di Cannes (2021) la palma d'oro è stata assegnata a *Titane* di Julia Ducournau. Film ascrivibile al genere del *body horror* definito dalla critica come erede di *Crash* di David Cronenberg del 1996.

mutazioni corporee assumono un carattere di semplice tematizzazione – che tuttavia si presentano in continuità con una riflessione di più ampia portata sulla relazione tra linguaggio e materia².

L'interesse per questo film – in relazione all'occasione per cui questo contributo nasce³ – è legato alla problematizzazione che, in linea con i *topoi estetico-narrativi* di questo sottogenere dell'horror, propone della nozione di “materia” e di quelle di “corpo” e “soggetto” che, a partire dalla stabilità ontologica di questa, assumono caratteri di *chiusura* e *coerenza*⁴. Le deformazioni fisiche – mutazioni genetiche, malattie deturpanti e mutilazioni – presenti in questo genere cinematografico attualizzano, infatti, una prospettiva del soggetto “in metamorfosi” (Braidotti 2006) che mette in crisi un'ontologia dell'umano stabilizzata sull'indiscutibilità unificatrice del concetto di “natura” che si attualizza a partire dalla *stabilità materica del corpo*, arrivando a definirne la mostruosità (Coen 1996) e la relazione problematica che questo intrattiene con definizioni identitarie comprese quelle di genere (Grant 1996). A mettere in questione questa funzione stabilizzatrice anche la rappresentazione in questi film del complesso rapporto che l'uomo intrattiene con la tecnologia. Un rapporto con la macchina che, nella filmografia di Cronenberg, assume diverse declinazioni passando da una relazione di ibridazione in parte inspiegata tra corpo organico e materiale inorganico – come in *Videodrome* (1983) – o resa in maniera più diretta e violenta – come in *Crash* (1996) – ad un rapporto più sofisticato e intimo in *Crimes of the Future* (2022).

Nel film preso in analisi in questo contributo viene presentata, infatti, una tecnologia che si insinua nella quotidianità dell'umano accompagnandolo nelle sue attività essenziali, come il mangiare e il dormire e, come vedremo, in quelle più intime come il sesso. Si assiste dunque a una penetrazione della tecnologia nel fisiologico che ne ridefinisce i limiti e ne riorganizza le coerenze manifestando l'inadeguatezza di una prospettiva che oppone in maniera discreta le dicotomie “natura-cultura”, “organico-inorganico” e “soggetto-oggetto”. Al contrario, la complessità di un'epoca postumana (Braidotti 2013) – che mette in crisi il rappresentazionismo identitario dell'umano (Butler 1990) – evidenzia la *circolarità* che tiene insieme in maniera dialettica (Morin 2001) i *binarismi* – orientati assiologicamente – tipici della metafisica occidentale (Derrida 1967). Lo statuto identitario dell'umano – anche nella sua dimensione biologica – viene riarticolato in un futuro imprecisato, quello di *Crimes of the Future*, dove non esistono più dolore fisico e malattie infettive. I protagonisti del film, Saul Tencer (Viggo Mortensen) e Caprice (Léa Seydoux), sono una coppia di artisti di fama mondiale che si esibisce in pubblico in una *performance* in cui i nuovi organi di origine tumorale prodotti dal corpo di Tencer – affetto da *Accelerated Evolution Syndorme* – vengono asportati chirurgicamente. Una pratica che – sterilizzata del portato *disforico* del dolore fisico – viene livellata alla *performance* sessuale non riproduttiva.

Assistiamo nel film dunque a una riarticolazione dell'umano che opera su due livelli: da un lato le mutazioni corporee di Saul che dislocano l'agentività – e l'intenzionalità – dal “soggetto-persona” verso un “corpo-materia” che, rendendosi autonomo nel proprio divenire, si fa soggetto; dall'altro un'evoluzione dei dispositivi tecnologici che arrivano a mediare anche tutte quelle attività – *immediate* – che gli esseri umani condividono con gli altri esseri viventi nella loro dimensione fisiologica a prescindere dalla connotazione “culturale-tecnologica” che discrimina l'uomo rispetto agli altri esseri (Morin 2001). Mentre quest'ultime innovazioni tecnologiche sono normalizzate e capitalizzate, nella

² Si vedano alcuni esempi quali, lo scenario ginecologico in *Dead Rings* (1988) – *Inseparabili* nella versione italiana; l'occhio sfregiato di Carl Fogarty, interpretato da Ed Harris, in *An History of Violence* (2005) e le ustioni di Mia Wasikowska in *Maps to the stars* (2014).

³ Il presente contributo nasce in relazione al nostro intervento tenuto al 50° Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici “Semiotica Elementale” tenutosi a Palermo dal 1 al 3 dicembre 2022.

⁴ I tratti di *chiusura*, *coerenza* e *coesione* sono gli elementi che definiscono un testo. Contrariamente, i sistemi complessi che definiscono la nostra contemporaneità sono caratterizzati dai tratti di *apertura*, *contraddizione* e *non-coesione* in linea con il modello enciclopedico configurato da Umberto Eco (Paolucci 2010).

società rappresentata in *Crimes of the Future*, vedremo come la sovrapproduzione di organi nel corpo di Saul rappresenta un'occasione per tematizzare il film in chiave politica. Si avrà modo di evidenziare, infatti, come nella pellicola si assista ad uno "scontro tra ideologie" in cui agenzie governative operano affinché venga limitato il reale portato eversivo delle mutazioni corporee del personaggio interpretato da Mortensen: attraverso un'operazione di controllo razionale, tipica del linguaggio, che conferma una metafisica della sostanza, viene ribadita la "stabilità" e la "coerenza" del soggetto e del corpo umano in nome di una "naturalità" in realtà costruita discorsivamente (Butler 1993). Le categorie caratterizzanti la modernità – le "grandi narrazioni" di cui parlava Lyotard (1979) – vengono così a palesarsi come posizioni di discorso, aprendo di fatto ad una forma di relativismo "semio-culturale" che si pone subito come atteggiamento critico, dal momento che, nel legame tra visione del mondo e il modo in cui le diverse culture segmentano a livello semantico e sintattico l'esperienza, "i processi di mutamento di codice avvengono quando questa interazione non viene accettata come naturale e viene sottoposta a revisione critica" (Eco 1975, p. 138).

Tuttavia, è importante evidenziare che in *Crimes of the Future* il corpo esplicita il proprio carattere mutevole e differenziale proprio in virtù del regime discorsivo e socioeconomico postfordista in cui questo è continuamente prodotto e riprodotto come base significativa da cui estrarre plusvalore (Cooper, Waldby 2014). Una prospettiva che riduce il corpo, il bios e la vita a oggetti di interpretazione da sfruttare economicamente (Fumagalli 2007), "allo stato di trasportatori di informazioni vitali, mettendoli al servizio del valore finanziario e capitalizzandoli" (Braidotti 2013, p. 126). La tecnologia presente nel film monitora e manipola digitalmente i dati forniti dai corpi, esplicitando in questo modo la stretta relazione – di dominio – che il linguaggio intrattiene con la materia. Un rapporto che, in linea con la svolta semiotica e i successivi sviluppi poststrutturalisti, implica un portato critico relativizzante – una forma di critica sociale – che tuttavia può arrivare a ridurre la materia a semplice fattore semiolinguistico.

Con Hjelmslev (1943) ricordiamo, infatti, che la prospettiva semiotica afferma come la possibilità di accesso alla *materia* avvenga esclusivamente in quanto questa si offre *formata* in *sostanze*. Una schermatura formale operata dal linguaggio che offre una prospettiva costruttivista che riduce la materia a *passività* relazionata ad una recezione tutta umana che la valorizza. Un limite – antropocentrico – che riduce la materia a semplice significato, reintroducendo di fatto una forma di "rappresentazionismo ontologico" che un'epistemologia semiotica fondata sulla "relazione" dovrebbe evitare. Il rischio è quello di riproporre uno squilibrio – orientato assiologicamente – tra le istanze enuncianti (Coquet 2008) che livellerebbe la materia in una sintesi generalizzante – immanenza – basata sul linguaggio-forma. Uno sbilanciamento dal lato "semio-culturale" che – contrariamente alla *monodimensionalità* semiotica priva di profondità gerarchica (Paolucci 2007) – propone un riduzionismo *ideologico* (Eco 1975) che non riesce a rendere conto delle molteplici istanze d'enunciazione – umane e non – coinvolte nelle mutazioni corporee di Saul Tencer e, più in generale, nella costituzione dell'ecologia "socio-tecnologica" di *Crimes of the Future*. In questo senso, l'ultimo film del regista canadese offre una rappresentazione narrativa di una *semiosi materica* che esula dalla *simbolizzazione* operata dal linguaggio, oltre che un *pretesto* per avanzare una (auto)critica e una prospettiva semiotica sul farsi senso della materia.

2. Estensione ed amputazione

In *Crimes of the Future*, il corpo umano è soggetto a costanti mutazioni ed evoluzioni (Ricci 2011) al fine di adattarsi all'ambiente esterno, a sua volta in costante cambiamento. Le tecnologie con le quali l'essere umano entra in contatto sino ad ibridarsi fungono da estensioni protesiche che ne alternano la facoltà sensibile, la presa estetica sul mondo (McLuhan 1964). È proprio l'estetica di questi

dispositivi mediali ad allontanarsi dal tradizionale immaginario cronenbergiano, che tende ad esaltarne la materialità inorganica, soprattutto nel contrasto, spesso incidentale, con la carne viva – come avviene in *Crash*. In *Crimes of the Future*, invece, ciò che viene messa in scena è una certa organicità delle apparecchiature tecnologiche, sia per quanto riguarda il materiale di cui sono composte, sia per il modo naturale e armonico attraverso cui queste si legano al corpo del proprio utente: dal materiale sintetico, alla sua sintesi con l'organico.



Fig. 1 – *Orchibed*.

Si prenda ad esempio l'*Orchibed* (Fig. 1), una sorta di letto sospeso il cui sofisticato impianto tecnologico è efficacemente dissimulato dalla naturalità che ne caratterizza i materiali, le forme e le operazioni: il corpo di Saul vi si può adagiare, rigenerare (sia nel senso di riposo che di rigenerazione dei propri organi interni) e addirittura cullare, raccolto nel guscio di quello che appare come uno strano esemplare di coleottero gigante o, ai più visionari, una rara specie di orchidea carnivora. Discorso analogo per quel che riguarda il *Breakfaster* (Fig. 2), una particolare sedia utilizzata durante i pasti, il cui scheletro – letteralmente – è costituito da elementi che non solo ricordano visivamente delle ossa umane⁵, ma si interpongono tattilmente tra i muscoli e gli organi impegnati nella masticazione e nella digestione, accompagnandone i movimenti.

⁵ Nel design osseo di questa sedia è forse possibile rintracciare un rimando alla celebre scena iniziale di *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick: qui, la nascita della tecnica, e assieme ad essa della civiltà umana, è allegoricamente rappresentata da un osso di una carcassa animale che da resto organico diviene strumento nelle mani della scimmia che si appresta a diventare umana in virtù di questa sua estensione; in linea con la prospettiva di Leroi-Gourhan (1943, 1945), l'ipotesi che si vuole avanzare è che l'ibridazione tra umano e tecnologia una condizione originaria e costitutiva di entrambi i termini della relazione. Allora, come mostrato nel film di Cronenberg, l'evoluzione dell'essere umano e della tecnologia non può che rimandare, retrospettivamente, a un percorso filogenetico comune.



Fig. 2 – *Breakfaster*.

A questo movimento di *estensione* protesica, organica, si contrappone in modo sottile ma estremamente violento, un processo di *amputazione* (McLuhan 1964): il corpo umano è ormai anestetizzato e i suoi sensi narcotizzati dagli stessi dispositivi tecnologici che ne mediano l'esperienza. Si prendano nuovamente in considerazione l'*Orchibed* e la poltrona scheletrica: entrambe queste tecnologie intervengono in gesti e momenti quotidiani, quali appunto dormire e mangiare, al fine di anticipare e ammortizzare ogni minimo dolore fisico, anche la più lieve ombra di disagio corporale, che tali azioni possono comportare. Da un'estetica tattile si passa così a una vera e propria ideologia del *tatto*, inteso come profilassi, anestesia e tutela dal mondo esterno. Piuttosto che fungere da mediazione tra corpo umano e ambiente naturale, le tecnologie diventano progressivamente esse stesse l'ambiente ibrido di cui il soggetto non può che avere un'esperienza impoverita, calcolata per difetto.

In questo modo, Cronenberg ci offre una rappresentazione originale delle *bioinfotecnologie* e delle relative operazioni di manipolazione e informatizzazione del soggetto umano di cui si è parlato nell'introduzione. Ciò diventa particolarmente evidente nel caso del protagonista Saul, dove gli apparecchi che ne regolano le funzioni vitali vengono continuamente ritirati in funzione delle mutazioni costanti, quali continua crescita di tumori e di nuovi organi interni, che ne caratterizzano il corpo. La *Accelerated Evolution Syndrome* è uno degli effetti perversi dell'ibridazione e anestetizzazione del corpo umano rispetto al mondo esterno che le tecnologie tentano di limitare e, al contempo, favoriscono, come una sorta di patologia autoimmune, di virus che si diffonde dall'interno di un corpo sottoposto a una costante *profilassi* (Baudrillard 1990). Escrescenze tumorali che, come eccedenze dei sensi e del senso, continuamente deformano e ridefiniscono i confini del soggetto umano in relazione all'ambiente circostante: momento esplosivo della dialettica tra estensione e amputazione che stenta a trovare sintesi.

3. Chirurgia e semiurgia

La doppia logica dell'estensione e dell'amputazione trova il proprio sviluppo narrativo nella concatenazione continua tra questi due momenti; una dinamica che nel film è ulteriormente esplicitata attraverso il tema e la figura della chirurgia. Difatti, in maniera analoga alla tecnologia, la chirurgia assume un ruolo fondamentale in quanto forma, spesso deformante, di controllo estetico e semiotico del

corpo umano. Questo ruolo si esplicita all'interno di diversi campi discorsivi; primo tra tutti, quello dell'arte. Saul e la sua partner Caprice sono artisti impegnati in delle performance di body art in cui la chirurgia è, oltre che strategia, una tattica che opera direttamente sul corpo in funzione di una sua catarsi. In particolare, Caprice, attraverso il *SARK* – un altro macchinario che esalta la connessione digitale e la circolarità manipolatoria, nella modalità del *far fare*, tra corpi organici e inorganici – rimuove chirurgicamente le escrescenze tumorali di Saul; le parti asportate vengono poi esposte e ammirate dal pubblico come delle vere e proprie opere d'arte (Fig. 3).



Fig. 3 – *SARK*, operazione chirurgica.

Il valore artistico dell'organo deriva dalla stessa performance che si presenta come un rituale di consacrazione, forse addirittura di transustanziazione, dell'elemento "sovrannaturale" in opera d'arte. Analogamente alla *Comunione* cristiana, la ritualità della performance è un modo per comunicare, nel senso di mettere in scena e in condivisione, il miracolo osceno di questa generazione spontanea di organi; un'operazione che permette di ridare un senso a queste singolarità eccedenti. Dunque, più che a una rivelazione di una verità profonda, a uno spogliamento della mediazione e apertura dello sguardo verso l'oggetto in quanto tale, assistiamo a un processo di *ri-velazione* (Ricci 2008), ossia di costruzione e istituzione semiotica di un oggetto feticcio che riflette sul proprio codice di valorizzazione e significazione. All'operazione chirurgica si sovrappone così un'operazione di riscrittura *semiurgica* (Baudrillard 1976). A questo proposito, non è un caso che l'organo, prima di essere rimosso, sia marchiato e tatuato da Caprice (Fig. 4), in modo che – nel successivo momento performativo – ciò che venga rimarcato e ricondiviso e celebrato sia lo stesso meccanismo di messa in forma semiotica di una deformità di partenza.



Fig. 4 – Organo tatuato e asportato.



L'operazione di riscrittura semiologica è attuata non solo durante le performance artistiche clandestine dei due protagonisti, ma dalle stesse istituzioni e, in particolare, da alcuni *organi interni* in via di istituzionalizzazione, costretti ad operare anch'essi in un regime di semioscurità in attesa di un riconoscimento ufficiale; tant'è che l'intero film è dominato da un clima di spionaggio, in cui risulta complicato avanzare una lettura ideologica lineare e individuare con chiarezza l'assiologia dei vari personaggi, costantemente coinvolti o segretamente infiltrati in piani complottistici che ambiscono a farsi egemonia, nuova norma. Dopo tutto, è questo l'obiettivo del *National Organ Registry*, dipartimento governativo segreto della *New Vice Unit*, progettato per catalogare e conservare i nuovi organi che i corpi umani sembrano generare spontaneamente; un tentativo di normazione burocratica che goffamente si sovrappone, piuttosto che opporsi, al discorso artistico ed estetico portato avanti da Caprice e Saul – come quando quest'ultimo viene candidato al concorso di “bellezza interna”⁶ istituito dallo stesso ufficio: una strategia per svuotare l'escrescenza interna del suo significato profondo, potenzialmente rivoluzionario, e riportarla a una superficie discorsiva, puramente estetica.

Le cospirazioni di questi attori rispondono tutte alla necessità di una normalizzazione sociale e di una manipolazione semiotica del “caos interno” che affligge i corpi mutanti. Chirurgia e *semiurgia* allora cooperano per separare l'organo dalla sua presunta (sovra)naturalità e reimmetterlo nell'ordine sociale dominante; al contrario di quanto professato e agito da un gruppo di *mangia-plastica*, la cui prassi biopolitica è volta a naturalizzare gli effetti dell'ibridazione tra organico e inorganico per istituire un nuovo ordine naturale delle cose (§ 5). In ogni caso, che sia a trazione naturalizzante o culturalizzante, di fatto ciò che viene sancita da queste pratiche discorsive è la *natura ibrida* del corpo, in quanto prodotto di un difficile connubio tra natura e cultura ed elemento critico di un ecosistema complesso e dinamico che elude qualsiasi forma di stabilizzazione ideologica (Latour 1991, 2005).

4. La chirurgia è il nuovo sesso

Oltre che nel campo dell'arte, la chirurgia è figura centrale anche nel dominio discorsivo e politico della sessualità. Nel film più volte viene ripetuto che “la chirurgia è il nuovo sesso”; tutta una serie di pratiche erotiche sono infatti legate a operazioni chirurgiche, attraverso cui il corpo umano assume nuova forma e nuovi significati. Il taglio opera chirurgicamente e semioticamente sul corpo, trasformandolo in quello che Baudrillard (1976) definisce un “carnaiolo di segni”; secondo l'autore, mediante il taglio chirurgico non solo viene scongiurata la castrazione del sesso “reale”, ma caricata di un valore sessuale feticcio ciascuna parte si erige a partire dallo stesso taglio. Analogamente al caso dell'arte, il rito chirurgico-sessuale:

Non è un gioco di spogliamento di segni, verso una profondità sessuale, è al contrario un gioco ascendente di costruzione di segni – dove ogni marchio assume un valore erotico grazie al suo lavoro di segno, cioè di capovolgimento che esso opera da ciò che non è mai stato (castrazione) a ciò che esso designa al suo posto e in sua vece: il fallo (*ivi*, pp. 122-123).

Anche in questo caso, dunque, il taglio non si presenta come apertura in profondità verso una natura intima del corpo, ma come lavoro erotizzante e (an)estetizzante. A questo proposito, risulta particolarmente emblematica un'altra scena di performance, in cui un artista si esibisce in una sorta di ballo estatico; la peculiarità e l'efficacia della scena sta nel corpo del danzatore, interamente ricoperto

⁶ La tematica della “bellezza interiore”, configurazione estetica – non animista – dell'interno della corporalità umana, è ricorrente all'interno della filmografia del regista canadese. Nell'ambientazione ginecologica di *Dead Rings* (1988), ad esempio, Jeremy Irons fa un continuo riferimento ad un ipotetico concorso di bellezza per le fattezze organiche del corpo umano. In merito ad un approfondimento su questo aspetto si segnala il volume curato da Michele Canosa (1995).

da orecchie o, più precisamente, da padiglioni auricolari impiantati chirurgicamente, che sembrano amplificarne la capacità sensoriale ed il trasporto fisico (Fig. 5).

Come ci viene però rivelato, in realtà, gli organi in questione non si fanno più mediatori di una determinata facoltà estetica, ossia non hanno più alcuna funzione uditiva, dal momento che sono stati espianati dalla loro naturale rete di relazioni anatomiche e ricuciti lungo la superficie del corpo con una funzione meramente ornamentale – e solo in questo senso, estetica. In questa scomposizione chirurgica e riconfigurazione superficiale delle parti del corpo viene a perdersi qualsiasi protensione sensoriale (così come ribadito dalla bocca e dagli occhi dell'artista cuciti chirurgicamente); l'aspetto estensivo, ovvero di apertura del corpo al mondo esterno, è talmente estremizzato dalla moltiplicazione e installazione artificiale di orecchie al punto che il corpo ne risulta *saturato* e *suturato*.



Fig. 5 – Performance, estasi e anestesia.

La cerniera che Saul si fa applicare chirurgicamente sul proprio ventre, utilizzata come motivo erotico nel rapporto sessuale consumato con Caprice, ha un'analogia funzione di suturazione del corpo (Fig. 6).

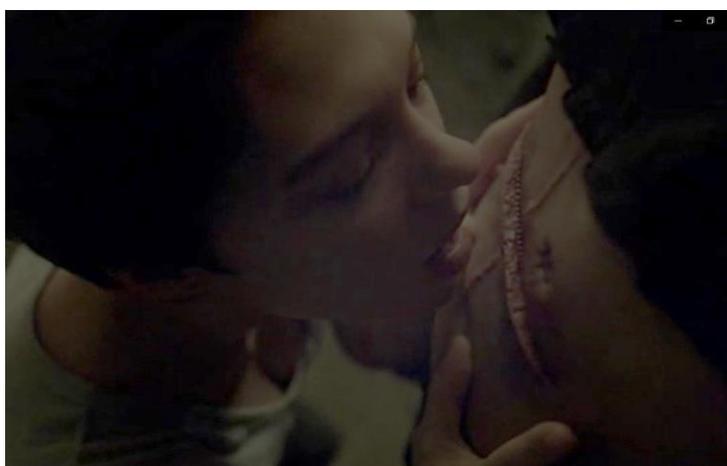


Fig. 6 – Cerniera e nuovo sesso.

Se da un lato la cerniera aperta permette l'esplorazione e la penetrazione degli organi interni, dall'altro, essa opera una trasposizione di questi stessi organi a un livello superficiale, laddove è possibile una loro riscrittura semiotica e valorizzazione sessuale feticcia. In questo modo, sono gli stessi organi interni che vanno a rimarginare il varco aperto dalla cerniera che, richiudendosi, non fa che ri-velare l'intimità del sesso reale. Il corpo risulta intero e chiuso, fallo esso stesso, proprio in virtù dei tagli che lo configurano come superficie significante: la sua scomposizione, e ricomposizione, in parti che si significano reciprocamente, e metonimicamente rimandano al corpo nella sua totalità, esclude qualsiasi possibilità di rimando metaforico a un significato profondo o a un referente naturale. Per questa ragione, il nuovo sesso non ha né ragione interna né una finalità esterna: non è attività riproduttiva, ma piuttosto operazione e passione del corpo, che seduce e, al contempo, esclude, proprio in virtù dell'autonomia, della coerenza e della perfezione semiologica che lo stesso rituale sessuale gli conferisce. Ed è proprio lungo queste categorie che si gioca la battaglia ideologica del film: da una parte, l'inesorabilità di una materia e di un corpo che continuamente si riproduce, evolve e si fa nuovo senso; dall'altro, il tentativo disperato di un controllo biopolitico e di una manipolazione semiurgica di questa stessa materialità attraverso la sacralizzazione, la catalogazione, l'estetizzazione e l'erotizzazione – in una parola, la *feticizzazione* – di tutte le sue eccedenze di senso.

5. Dare senso al caos interno

La scena di apertura di *Crimes of the Future* (Fig. 7) introduce uno sviluppo narrativo che, inizialmente slegato dai protagonisti Saul e Caprice, diventerà chiave interpretativa dell'impostazione ideologica del film di Cronenberg. In un'ambientazione post apocalittica – una spiaggia con una nave affondata all'orizzonte – un ragazzino sta giocando con i sassi presenti sul fondale, quando la madre lo invita a non mettere nulla in bocca e a rientrare a casa. Una raccomandazione solita che un genitore dà ad un figlio, ma che diviene sospetta quando vediamo lo stesso bambino una volta in casa prendere a morsi un cestino seduto a terra in bagno, mentre la madre lo guarda di nascosto piangendo. Nella scena successiva la donna soffocherà il figlio con un cuscino nel sonno e successivamente farà una telefonata – al padre del bambino – avvisandolo dell'accaduto e di andare a prendere il corpo: “chieda a Lang se ha interesse di venire a prendere il corpo di quella creatura che chiama figlio [...] quella cosa che è Brecken”.



Fig. 7 – Scena iniziale.

La “mostruosità” di Brecken avrà nel film la funzione di mettere in crisi la *morfologia* dell'umano che la società di *Crimes of the Future* garantisce attraverso l'operato delle sue istituzioni. Lo stesso Saul – che scopriremo agente del governo sotto copertura – avrà modo di rivalutare la propria posizione in relazione agli accadimenti del film. Alle prese con i disturbi legati alla crescita di un nuovo organo, si reca insieme a Caprice al “Registro Nazionale degli organi” dove dichiara la sua preoccupazione per il

“mutamento” che sta coinvolgendo il corpo umano. Come afferma il dipendente del registro: “Umano è la parola d’ordine. Ciò che preoccupa è l’evoluzione umana che sta andando per il verso sbagliato. Che è fuori controllo. È ribelle”⁷. Sono anni che Saul continua a produrre nuovi organi che puntualmente fa esportare – nella *performance* artistica con Caprice – in quanto tumori che mettono in pericolo la regolare funzionalità del corpo. L’ufficio che opera al fine della registrazione di questi nuovi organi – che avviene attraverso l’operazione *semiurgica* del tatuaggio⁸ – è preoccupato dallo sviluppo di questi in quanto possono anche arrivare ad affermarsi geneticamente, trasmettendosi dai genitori ai figli, i quali non sarebbero più umani almeno nel senso convenzionale del termine.

Il controllo semiotico, tecnologico e politico operato sui corpi manifesta la propria inadeguatezza in relazione alla metamorfosi in atto nel corpo di Saul, strettamente connessa alla vicenda del piccolo Brecken. La “creatività organica” di Saul viene amputata – nell’esaltazione della performance artistica – in quanto “un organismo deve essere organizzato, sennò è solo cancro artificiale” (Caprice). Ma questa convinzione comincia a vacillare quando il padre del piccolo Brecken – Lang Dotrice – incontra Saul e gli propone di fare un’autopsia al corpo di suo figlio nella prossima performance. La volontà del padre è quella di avere una dichiarazione “molto pubblica” di quello che l’interno del corpo del bambino rivelerebbe. Contrariamente alla posizione condivisa da Saul e Caprice, per cui la chirurgia artistica delle loro esibizioni sarebbe un modo di trasformare in arte l’anarchia, Lang è a capo di un’organizzazione di sovversivi – definiti “mangia-plastica” – che si fanno portavoce di un “fantastico processo naturale” di sincronizzazione dell’evoluzione umana con la tecnologia. Grazie ad un intervento chirurgico questi soggetti, infatti, sono in grado di digerire la plastica: “dobbiamo iniziare a nutrirci dei nostri stessi rifiuti industriali. È destino” (Lang).

L’ultimo film di Cronenberg mette in opposizione, da un lato una prospettiva – attorializzata nelle agenzie governative e nei due performer – che attualizza una normativizzazione del corpo, attraverso un controllo semiotico – tecnologico – finalizzato al mantenimento di una certa *morfologia dell’umano* in quanto significato stabilizzato da un codice (Eco 1975) che assume carattere di presunta naturalità, dall’altro, un gruppo di sovversivi, che propone un nuovo rapporto di *ibridazione* del soggetto con l’ambiente tecnologico, aperto al divenire. Un’interpretazione questa che vede il corpo in funzione delle sue potenzialità e non in virtù della sua essenza che definisce una problematica esclusivamente morale (Deleuze 2007): i processi del divenire sono forme di resistenza al sistema, “in quanto mirano al potenziamento e all’accrescimento di ciò che i soggetti possono fare (la loro *potentia*)” (Braidotti 2006, p. 156). Assistiamo ad uno “scontro tra ideologie” in quanto entrambe le posizioni – anche se apparentemente opposte – condividono una prospettiva limitata in relazione alla dimensione umana da cui sono condizionate: la prima tutela la categoria di umano radicata in uno *schematismo semantico* del passato; la seconda valuta positivamente la metamorfosi corporea in atto in nome di un umano che si proietta verso il futuro. L’autopsia da svolgere sul corpo di Brecken ha l’obiettivo di mostrare come la mutazione artificiale – prodotta con un’operazione chirurgica in Lang – sia stata ereditata geneticamente dal figlio producendo una *naturalizzazione dell’artificio* che legittimerebbe la *metamorfosi* agli occhi dell’opinione pubblica, confermando in questo modo come l’effetto d’indiscutibilità naturale sia in realtà la risultante di una *stabilizzazione discorsiva* identificata in questo caso specifico con la fenomenologia riproduttiva.

Nella trasmissione genetica dell’artificio – insabbiata durante l’autopsia del corpo di Brecken – l’intenzionalità del soggetto umano viene messa tra parentesi in favore di un corpo che, in un percorso

⁷ Il responsabile dell’ufficio evidenzia come la scomparsa del dolore, come sistema di allerta dell’essere umano, abbia portato all’affermarsi di una società molto più pericolosa rispetto al passato.

⁸ Il tatuaggio per la registrazione dell’organo viene criticato da Saul che, in quanto ripetizione della conformazione dell’organo stesso, lo domina. Non limitandosi ad essere *parassitario* – in quanto scrittura (Derrida 1967) – pare tolga significato all’organo ponendo la significazione su di sé: un controllo semiotico che toglie alla materia la propria capacità di significare.



di adattamento con il proprio ambiente tecnologico ed inorganico, manifesta una propria agentività. Saul afferma più volte di non essere consapevole di quello che accade al suo corpo, dando a quest'ultimo anche i meriti creativi che sono alla base delle sue performance. Lasciati crescere questi organi assumono una funzione sistemica relazionandosi tra loro e relazionandosi all'inorganicità della plastica con funzione digestiva, in una relazionalità che rende l'uomo un'istanza periferica. Le due fazioni, che si scontrano in *Crimes of the Future* sulle sorti dell'umano – condividono il limite ideologico del voler dare senso al caos interno del corpo attraverso una *semiotizzazione della materia* che non tiene conto dell'agentività di quest'ultima nella costituzione della realtà sociale. In una continua dinamica di esplicitazione interpretativa (Peirce) che – analogamente a quanto avviene con la pratica dell'autopsia – è finalizzata a riempire un corpo che crediamo vuoto di significato attraverso un processo di simbolizzazione.

6. Conclusioni

In *Crimes of the Future* si assiste dunque ad un continuo debordare della materia rispetto al controllo semiotico operato dall'essere umano. Questa mutevolezza corporea viene limitata dagli uffici governativi - in funzione di uno *schematismo semantico* che definisce politicamente, attraverso una dinamica di esclusione, il campo di legittimità di ciò che può definirsi umano (Butler 1990) – mentre viene accolta da quelli che si stanno spingendo pericolosamente oltre il tracciato, i mangia-plastica, per i quali il mutamento viene letto solo e comunque alla luce di quello che può implicare per il futuro dell'umanità. Al contrario, il film definisce l'inadeguatezza del limitare la rappresentazione al semplice linguaggio umano evidenziando come questa sia distribuita in maniera più ampia. Il sistema rappresentazionale basato sul linguaggio umano è un particolarismo all'interno di un movimento semiotico più ampio che permette di definire un'antropologia che va oltre l'umano attraverso un'attività di provincializzazione del linguaggio (Kohn 2013). I “neo-organi” dell'ultimo film di Cronenberg si fanno soggetto del proprio mutamento fino al raggiungimento di una natura sistemica con funzione di apparato digerente.

Nel mondo postumano (Braidotti 2013) le istanze – umane e non – si relazionano in una continua riconfigurazione (*agency*) material-discorsiva per cui il significato non è né intralinguisticamente conferito né extralinguisticamente riferito, ma è definito a partire da continue pratiche di rielaborazione di confini, proprietà e significati (Barad 2007). È necessario, dunque, non limitare l'enunciazione ad una prospettiva condizionata dalla priorità conferita al soggetto umano, quanto piuttosto riassegnarli una fisionomia impersonale ed evenemenziale che redistribuisce questo sbilanciamento gerarchico in favore della *polifonica eterogeneità* delle istanze enuncianti (Paolucci 2020; Latour 2002, 2017). Le mutazioni corporee di *Crimes of the Future* sono infatti fuori dal controllo dell'intenzionalità del soggetto fenomenologico manifestando una propria capacità di farsi senso, contrariamente ad una prospettiva che identifica il lavoro d'interpretazione basato su convenzioni culturali come l'unica possibilità per la materia per non apparire a-semiotica (Eco 1990, p. 181). Un atteggiamento che stabilisce la natura culturale di qualsiasi mondo (*ivi*, p. 255) definendo la semiotica come forma di critica sociale (Eco 1975) e la decostruzione derridiana come forma di spiazzamento degli ordini concettuali che definiscono la realtà (Culler 1982).

I valori della società umana rappresentata nel film sono messi in discussione da queste metamorfosi materiche sottolineando l'adeguatezza che una prospettiva costruttivista può assumere in relazione alla complessità che caratterizza anche la nostra contemporaneità in cui le assiologie tipiche della metafisica occidentale vengono continuamente riarticolate. Tuttavia, nell'ultimo film di Cronenberg, assistiamo ad un continuo debordare della materia che, allo stesso tempo, rileva il limite che una prospettiva di questo genere può assumere reimmettendo una forma di rappresentazionismo a partire dall'ontologia linguistica affermata. Al contrario, bisogna impostare “una riflessione sulla vitalità di una materia che



non è ormai più natura, ma neanche solo tecnologia, bensì processo costante di messa in relazione di tutti questi elementi” (Braidotti 2010, p. 93).

Il momento di profonda crisi e incertezza che ci viene prospettato in *Crimes of the Future* ci offre uno spaccato di un ordine naturale e sociale in disperato bisogno di una sua restaurazione o di un nuovo riassetto (Latour 2005). Quello che ci appare come uno scenario distopico, un mito dell'apocalisse, diventa quindi occasione di rinascita, di un nuovo inizio, anche per l'umanità. A questo proposito, la scelta di girare il film in Grecia – culla della civiltà umanista e della metafisica occidentale – pur se mai esplicitata, non è forse casuale. Così come non lo è una determinata estetica sofisticata e al contempo primordiale delle tecnologie, che sembrano aver nuovamente intercettato l'umano nel loro percorso evolutivo, senza per questo *snaturarsi*. Ora spetta all'umanità prendere coscienza e farsi eco di questo legame originario, per evitare di soccombere narcisisticamente nella propria immagine identitaria, di fronte all'inesorabile avanzata della materia dall'interno e dall'esterno dei nostri corpi.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia

- Barad, K., 2007, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Pisa, ETS.
- Baudrillard, J. 1976, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli 2007.
- Baudrillard, J., 1990, *La transparence du mal : Essai sur les phénomènes extrême*, Paris, Editions Galilée; trad. it. *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Milano, SugarCo 2018.
- Braidotti, R., 2006, *Transpositions: On nomadic Ethics*, Cambridge, Polity Press; trad. it., *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella 2008.
- Braidotti, R., 2010, "Sul materialismo corporeo contemporaneo", in *Psicologia di comunità*, n. 2, pp. 87-96.
- Braidotti, R., 2013, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press; trad. it. *Il postumano*, Roma, DeriveApprodi 2014.
- Butler, J., 1990, *Gender Trouble*, London-New York, Routledge; trad. it. *Questione di genere*, Roma-Bari, Laterza 2013.
- Butler, J., 1993, *Bodies That Matter*, London-New York, Routledge; trad. it. *Corpi che contano*, Milano, Feltrinelli 1997.
- Canosa, M., a cura, 1995, *La bellezza interiore*, Recco, Le Mani-Microart'S.
- Coen, J. J., 1996, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Cooper, M., Waldby, C., 2014, *Clinical Labor. Tissue Donors and Research Subjects in the Global Bioeconomy*, Durham, Duke University Press; trad. it. *Biolavoro globale. Corpi e nuova manodopera*, Roma, DeriveApprodi 2015.
- Coquet, J-C., 2008, *Le istanze enuncianti: fenomenologia e semiotica*, Milano, Mondadori.
- Culler, J., 1982, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press; trad. it. *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani 1988.
- Deleuze, G., 2007, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre Corte.
- Derrida, J., 1967, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit; trad. it. *Della grammatologia*, Milano, JacaBook 1969.
- Eco, U., 2016 (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, La nave di Teseo.
- Eco, U., 2016 (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo.
- Fumagalli, A., 2007, *Bioeconomia e Capitalismo cognitivo*, Roma, Carocci.
- Grant, B. K., 1996, *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press.
- Hjelmslev, L., 1943, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Kobenhavn, Munksgaard; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi 1968.
- Kohn, E., 2013, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley, University of California Press; trad. it. *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Milano, Nottetempo 2021.
- Latour, B., 1991, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte; trad. it. *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 1995.
- Latour, B., 2002, "Una sociologia senza oggetto? Note sull'interoggettività" in D. Mangano, I. Ventura Bordenca, a cura, *Politiche del design*, Milano, Mimesis 2021, pp. 117-143.
- Latour, B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Riassemblare il sociale: Actor-Network Theory*, Milano, Meltemi 2022.
- Latour, B. 2017 (1999), *Piccola filosofia dell'enunciazione*, con una nota di Jacques Fontanille, Roma, Aracne.
- Leroi-Gourhan, A., 1943, *Evolution et techniques. Vol. I : L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel; trad. it. *Evoluzione e Tecniche. Vol I. L'uomo e la materia*, Milano, JacaBook 1993.
- Leroi-Gourhan, A. 1945, *Evolution et techniques. Vol. II : Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel; trad. it. *Evoluzione e Tecniche. Vol II. Ambiente e tecniche*, Milano, JacaBook 1994.
- Lyotard, F., 1979, *La Condition Postmodern*, Paris, Minuit; trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli 1981.
- Marsciani, F., 2012, *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- McLuhan, M., 1964, *Understanding Media. The extension of man*, New York, McGraw-Hill; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore 1967.
- Morin, E., 2001, *La Méthode 5. L'Humanité de l'Humanité. Tome 1 : L'identité humaine*, Paris, Seuil; trad. it. *Il metodo 5. L'identità umana*, Milano, Raffaello Cortina Editore 2002.
- Paolucci, C., 2007, "Da che cosa si riconosce la semiotica interpretativa?", in Id., a cura, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, pp. 43-144.



- Paolucci, C., 2010, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Paolucci, C., 2020, *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Ricci, P., 2008, "Mangiare il sacro. Toccare il santo", in N. Dusi, G. Marrone, a cura, *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*, Milano, Meltemi, pp. 297-303.
- Ricci, S., 2011, *David Cronenberg. Umano e Post-Umano. Appunti sul cinema di David Cronenberg*, Roma, Sovera Edizioni.