

Polimorfi ma non perversi.  
Aspetti euristici del mostruoso  
nel cinema di David Cronenberg  
di Mauro Giori

Chiamiamo contro natura quello che avviene contro la  
consuetudine: non c'è niente se non secondo quella, qua-  
lunque cosa sia. Scacci da noi questa ragione universale e  
naturale l'errore e lo stupore che ci reca la novità.  
M. de Montaigne, *Di un fanciullo mostruoso*<sup>1</sup>

Fin da quando la creatura del *Frankenstein* (1912) prodotto dalla Edison uscì dal suo pentolone fumante, la figura del mostro ha occupato un posto centrale nel cinema dell'orrore. Il cinema espressionista degli anni '20 ne ha poi fissato la funzione più ricorrente, quella di un *segno* che rivela aspetti nuovi di un mondo che sembrava già noto. Che rappresentasse una minaccia di disordine in quanto *altro* da ciò che è familiare (Universal anni '30, Hammer anni '50), oppure un *sintomo* dell'inconscio individuale (Val Lewton) o collettivo (il New Horror) prodotto da una società fondata sulla rimozione delle alternative che inquietano, raramente il mostro si è visto riconoscere un valore euristico intrinseco. Investito di significati sociali, morali, sessuali, politici, è stato utilizzato come cartina di tornasole e specchio deformante (ma proprio per questo rivelatore: l'espressionismo insegna) di ciò che gli sta intorno, ma piuttosto insignificante in se stesso, sempre strumento e mai fine, prodotto involontario di uno degli infiniti scienziati più o meno folli che hanno alimentato la storia del genere.

Nel cinema di David Cronenberg, invece, il mostro sprigiona un nuovo potenziale euristico che vorrei illustrare dapprima nei suoi assunti generali, quindi nel riscontro polemico che ha suscitato in una certa linea critica, infine nella rilettura del film *The Fly*<sup>2</sup>.

*Mostri malati e mostri liberati*

Anzitutto, la mostruosità in Cronenberg spesso non si manifesta accidentalmente, ma è un'alternativa coscientemente ricercata. Anche quando sia

la conseguenza imprevista di un esperimento, di un'operazione, di una contaminazione o di un incidente, nel protagonista suscita un interesse tale che questi di norma non desidera nemmeno tornare sui suoi passi e preferisce assecondarla fino alle estreme conseguenze, che di solito coincidono con la morte.

In secondo luogo, la mostruosità nel cinema di Cronenberg è legata a filo doppio alla malattia, fino al paradosso di offrire una schiera di medici che, anziché curare, generano o diffondono morbi mutanti. La malattia rappresenta l'occasione di un cambiamento insieme fisico e di prospettiva sul mondo, e infatti la mostruosità intacca sempre il corpo (perno di tutto il cinema cronenbergiano) ma non necessariamente lo debilita: piuttosto, lo sottopone a trasformazioni e metamorfosi che ne rivelano potenziali inesplorati.

La centralità del corpo comporta inevitabilmente la centralità della sessualità. Come dice il regista stesso, «vita, morte e sessualità sono strettamente collegati. Non puoi discuterne uno senza in qualche modo discutere gli altri. Dato che i miei film trattano molto della morte e del corpo umano, la sessualità viene discussa automaticamente. E io credo che in questo campo noi non siamo pienamente evoluti, né culturalmente, né fisicamente, né in qualsiasi altro modo. I miei film sono un tentativo per scoprire come potrebbe essere, con tali premesse, un essere umano pienamente evoluto»<sup>3</sup>.

La sessualità è a sua volta collegata ancora con la malattia, di cui può essere premessa, mezzo di diffusione o anche conseguenza. Come dice Forsythe in *Shivers*, «la malattia è l'amore reciproco di due specie di creature aliene [...]. Persino il morire è un atto di erotismo».

Di norma, malattia, mostruosità e sessualità sono collegate all'interno del singolo film. In *Crimes of the Future* una malattia minaccia di estinguere il genere femminile<sup>4</sup> e di conseguenza induce gli uomini a sperimentare ogni possibile forma di sessualità alternativa, senza escludere lo sviluppo di nuovi organi, anche tramite ulteriori malattie<sup>5</sup>. Il nesso con la mostruosità è posto chiaramente nella prima parte del film, laddove la sessualità si esprime burroughsianamente in forme vicine al vampirismo<sup>6</sup>. In *Shivers*, che il regista considera «un manifesto per la liberazione sessuale»<sup>7</sup>, il prof. Hobbes crea un parassita che diffonde una generale ninfomania tra gli abitanti di un grattacielo, trasformandoli in un'orda che nel finale ricorda da vicino gli zombi romeriani. In *Rabid*, il prof. Keloyd opera una giovane dopo un incidente e la trasforma in una specie di vampiro che aggredisce le sue vittime mediante un nuovo organo fallico retrattile. Il prof. Raglan, teorico della 'psicoplasmica' in *Brood*, induce una sua paziente a partorire

(letteralmente) i suoi rimossi sotto forma di bambini mostruosi e asessuati. In *Scanners*, il prof. Ruth inocula alla moglie incinta un nuovo farmaco che dà origine a una schiera di mutanti dai poteri psichici spaventosi. Tecnicamente più aggiornato, il prof. O'Blivion di *Videodrome*, profeta della 'nuova carne', diffonde le sue teorie mediante un canale pornografico *snuff* che provoca la formazione di tumori, che a loro volta causano mutazioni visionarie del corpo dagli orizzonti sessuali imprevedibili<sup>8</sup>. I gemelli Mantle di *Dead Ringers* si danno alla medicina (e nella fattispecie alla ginecologia) indotti dal mistero del sesso, che li affascina fin da bambini e li porta da adulti a cercare donne dagli uteri mutanti, fino a perdere la ragione. In *Naked Lunch*, una volta uccisa la moglie e scoperte le proprie tendenze omosessuali, Bill si addentra in un universo popolato da mostri il cui oscuro demiurgo è un certo dr. Benway, venditore di droghe allucinogene. L'accesso a un mondo virtuale disseminato di mostri passa anche in *eXistenZ* attraverso l'apertura e la stimolazione di un nuovo orifizio, sessualmente allusivo, che può trasmettere malattie.

La triade mostruosità-malattia-sessualità, che ricorre in modo così sistematico nel cinema di Cronenberg, ha una lunga storia. Oltre che *monstrum* capace di far luce sulle leggi della natura, il mostro è stato sfruttato a lungo anche come strumento di condanna funzionale all'affermazione di una cultura aliena dalle diversità di ogni tipo. *Memento* proprio in quanto connesso alla malattia, il mostro è stato legato alla sessualità soprattutto in epoca moderna<sup>9</sup>, tramite quell'intreccio di alleanze che si è venuto a creare tra psichiatria, medicina legale e cultura borghese (senza dimenticare i contributi del puritanesimo prima e del cattolicesimo poi), con tutto ciò che ne è derivato, dalla frenologia all'antropometria lombrosiana, dall'eugenetica alle teorie razziali, dalla fissazione di stereotipi della maschilità e della femminilità<sup>10</sup> alle catalogazioni normalizzanti delle pratiche sessuali non procreative che finiscono con l'essere utilizzate quale metro di giudizio del complesso delle facoltà individuali<sup>11</sup>. Per questa via mostruosità e malattia sono divenute metafore generali dell'altro che disturba, sia esso il poeta decadente, la donna isterica, l'ebreo vizioso, l'omosessuale recidivo, l'onanista impenitente. La malattia, la deformazione fisica, la bruttezza che sconfinano nella mostruosità sono dunque considerate conseguenze e segni di una prassi moralmente condannabile, oltre che fisicamente debilitante, o di una condizione di inferiorità e debolezza eventualmente congenita ma non per questo meno necessitante di controllo, confinamento, repressione, quando va bene di cure e terapie. L'alterazione del corpo individuale (del suo aspetto, delle sue energie, delle sue funzioni) viene letta come premessa di una debilitazione possibile del corpo sociale: il mostro è la mela mar-

cia che minaccia (attraverso la malattia) il contagio. Per quanto inconsistente e isterica possa essere, tale minaccia basta a giustificare la persecuzione. Questo insieme di pratiche e di teorizzazioni ha avuto strascichi prolungati, anche quando le teorie scientifiche alla loro base abbiano avuto in realtà vita breve<sup>12</sup>.

Se ho abbozzato questo quadro, sia pur frettolosamente, è perché il cinema di Cronenberg vi è stato fatto rientrare. Le influenze che il regista subisce negli anni della sua formazione si muovono però in tutt'altra direzione. Cronenberg assorbe anzitutto le suggestioni dell'incipiente rivoluzione sessuale durante un lungo soggiorno in Europa, tra Copenaghen e Londra, a metà degli anni '60. Intanto legge con passione soprattutto Vladimir Nabokov e William Burroughs, sentendosene a tal punto «posseduto» da non riuscire a trovare una forma di espressione personale nella scrittura, come inizialmente avrebbe voluto<sup>13</sup>. Sulla formazione cinematografica di Cronenberg incidono invece l'incontro con Ron Mlodzik (protagonista di *Stereo* e di *Crimes of the Future*), che Cronenberg definisce «uno studioso omosessuale molto raffinato»<sup>14</sup>, e le proiezioni di Cinecity, una piccola sala ricavata in un vecchio ufficio postale da Willem Poolman, «un avvocato olandese pazzo», nonché «omosessuale dichiarato», che «aveva riunito intorno a sé parecchi giovani autori» fondando una sua casa di distribuzione<sup>15</sup>. A Cinecity Cronenberg poteva vedere i film europei rifiutati dai circuiti più commerciali e le opere dell'underground newyorkese<sup>16</sup>. Infine, si deve tenere conto dell'influenza della psicanalisi, che traspare in modo molto evidente sia nei primi lavori del regista<sup>17</sup> sia in alcune opere della maturità, in particolare *The Naked Lunch* e *Spider*. Cronenberg fa però un uso poco ortodosso delle teorie di Freud<sup>18</sup>, ad esempio quando estende la 'polimorfia perversa' ben oltre i limiti dell'infanzia (*Stereo*, *Crimes of the Future* e *Shivers* sono in questo senso opere programmatiche). È facile immaginare che, almeno negli anni giovanili, Cronenberg abbia subito l'influenza delle teorie di Wilhelm Reich, con il suo rifiuto delle inflessioni normalizzanti del pensiero freudiano (implicate nel primato assegnato alla sublimazione e al principio di realtà). Ciò che distanzia il regista da Reich è il forte investimento ideologico di quest'ultimo, che non fa certo mistero della sua fede politica quando rilegge la psicanalisi freudiana come funzionale a un preciso quadro sociale (quello della società capitalista)<sup>19</sup>. Sotto altri punti di vista, d'altronde, le posizioni implicite nei primi film di Cronenberg (soprattutto sulla sessualità) vanno persino oltre le aperture più lungimiranti di Reich, probabilmente perché il regista ne assorbe le teorie in forme già rielaborate, da un lato dalla rivoluzione sessuale (sulla quale Reich ha notoriamente avuto un'influenza postuma decisiva) e dal-

l'altro da Burroughs, che sostiene con convinzione le teorie di Reich (soprattutto quelle relative alla malattia e alla sessualità) offrendone però una versione che avrebbe probabilmente lasciato perplesso il loro stesso autore<sup>20</sup>.

### *Si può essere hitchcocko-cronenbergiani?*

Dal rifiuto della cultura normalizzante che ha sfruttato l'associazione mostro-malattia-sessualità, negli stessi anni in cui Cronenberg inizia a lavorare nascono anche alcuni filoni critici oggi riassunti sotto l'etichetta *gender studies*<sup>21</sup>. La matrice comune non ha però facilitato la comunicazione tra il cinema di Cronenberg e queste correnti critiche, che hanno considerato il regista un fautore della cultura che avversavano anziché un possibile alleato per la loro militanza<sup>22</sup>. Materia del contendere è proprio il mostruoso: non riuscendo a cogliere gli aspetti innovativi che assume nel cinema di Cronenberg, è stato interpretato come semplice reiterazione di vecchi stereotipi e come la formulazione di un giudizio di condanna sulla sessualità ad esso collegata. A pesare è stata anche l'adozione pedissequa delle regole del *politically correct*: il concetto di omnisessualità<sup>23</sup> espresso in *Stereo*, ad esempio, è difficile da equivocare, ma la forma clinica e distaccata con cui è rappresentato può trarre in inganno chi cerchi rappresentazioni solari, quiete e rassicuranti. A infastidire sono poi l'ambiguità di certe rappresentazioni cronenbergiane e l'impossibilità di farne un regista accomodante, allineato alle posizioni della sinistra. Il potenziale anarcoide del cinema di Cronenberg, che non configura un'alternativa precisa, lo rende a un tempo più radicale ma anche più sospetto agli occhi di certa critica. Gli zombi di Romero votano a sinistra: prodotti dagli esperimenti delle classi al potere in *Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968), condizionati dalla società dei consumi in *Dawn of the Dead* (*Zombi*, 1978) e oppressi da un rozzo regime militare che distrugge la loro unica possibilità di integrazione in *Day of the Dead* (*Il giorno degli zombi*, 1985), in *Land of the Dead* (*La terra dei morti viventi*, 2005) realizzano finalmente la rivoluzione operaia, capeggiati da un benzinaio afasico. Invece gli eroi malati e mutanti del cinema cronenbergiano lasciano lo spettatore di fronte a una messe di dati sui quali riflettere, senza offrire risposte e interpretazioni univoche.

Secondo Chris Rodley, a Cronenberg avrebbe inizialmente giovato la *politique des auteurs*, ma quando «venne sostituita da forme di analisi più motivate politicamente, come la semiologia, la psicanalisi e ideologie di tutti i tipi [...] come conseguenza, Cronenberg, in parte, ha sofferto in

quanto oggetto di un metodo critico che politicamente non è al passo col cinema»<sup>24</sup>. Ma di fronte a un regista che collima così pienamente con il concetto di *auteur*, la considerazione del quadro complessivo della sua produzione rimane indispensabile per ben comprendere i significati anche del singolo film. E infatti le correnti critiche (soprattutto quelle più ideologizzate) che si sono susseguite a partire dagli anni '70 hanno spesso frainteso i significati dei film di Cronenberg anche perché ne hanno sezionato in modo parziale l'opera<sup>25</sup>.

Questo contrasto critico è ben esemplificato dalla *querelle* che ha opposto Cronenberg a Robin Wood. Il caso è particolarmente significativo poiché Wood, una delle figure chiave della critica anglofona tra gli anni '60 e gli anni '80, dopo un esordio autorialista (sui *Cahiers du cinéma*) è passato progressivamente a un lavoro critico di taglio più ideologico, apertamente marxista e legato sempre più alle prospettive in seguito confluite nei *gender studies*. Wood ha così contribuito in modo decisivo al ripensamento, ad esempio, del cinema di Hitchcock<sup>26</sup>, ma fin dagli anni '70 ha ostentato nei confronti di Cronenberg un rifiuto tanto radicale da suscitare il risentimento del regista stesso, nonché una replica polemica e a tratti violenta da parte di John D. Harkness<sup>27</sup>. Reazioni però deboli e affrettate, che hanno dato a Wood facile occasione di ribadire le sue critiche in un saggio significativamente intitolato *Cronenberg: a Dissenting View*, nel quale accusa il regista di essere un fautore della «conservazione della presente organizzazione economico-sociale-sessuale» in favore dell'«ideologia patriarcale borghese capitalista»<sup>28</sup>. Secondo Wood, «l'opera di Cronenberg [...] cristallizza alcune delle peggiori attitudini della nostra società – nei confronti della corporeità, della sessualità, delle donne, di tutte le idee di progresso»<sup>29</sup>, essendo ossessionata da forme di «sessualità perversa» e dominata da «impotenza, scetticismo, paura del cambiamento ma disprezzo per lo *status quo*»<sup>30</sup>. Dopo averne spiegato il successo come risultato di una semplice attrazione dell'opposto complementare in un'epoca, a suo dire, dominata dall'infantilismo di Spielberg e Lucas, Wood conclude che «i film di Cronenberg ci dicono che non dovremmo desiderare di cambiare la società perché la renderemmo solamente peggiore»<sup>31</sup>.

Nella lettura di Wood si esprimono alcuni limiti frequenti nelle interpretazioni anche recenti del cinema di Cronenberg e che riguardano proprio la triade mostruosità-malattia-sessualità e quel quadro normalizzante che abbiamo brevemente tracciato, nel quale con letture di questo tipo Cronenberg in buona sostanza viene fatto rientrare. Dal momento che il brutto e il mostruoso sono stati utilizzati da una lunga tradizione (non solo artistica, ma anche medico-scientifica<sup>32</sup>) per rappresentare l'immoralità, la

patologia come minaccia sociale e individuale, e più in generale per connotare negativamente ogni devianza dalle regole costituite, molta critica ne ha interpretato l'uso nel cinema di Cronenberg alla luce di quelle stesse categorie, dando per scontato che il regista si limitasse a rispecchiare le fobie e le paure della nostra società. Il ricorso al mostruoso (che Wood giudica «repellente e ossessivo»<sup>33</sup>) rappresenterebbe perciò una forma di giudizio negativo su ciò che l'ha prodotto (a cominciare dalla sessualità, secondo Wood «associata con il disgusto e la malattia»<sup>34</sup>) e la dimostrazione del fatto che ogni tentativo di cambiamento è da rigettare in quanto pericoloso, mentre la morte dei protagonisti mutanti equivarrebbe a una condanna della loro stessa mutazione. Con queste premesse *Shivers* non può che apparire sessuofobo, *Rabid* e *Brood* misogini, *Videodrome* un'omelia sui pericoli della televisione<sup>35</sup>, ecc.

Ma se invece, come credo, nel cinema di Cronenberg il mostruoso non rappresenta (in sé) una minaccia, il brutto non implica disgusto, lo sguardo asettico non significa presa di distanza, la malattia e la morte non hanno valore punitivo, allora tutte queste letture sono da rigettare in quanto frutto di un fraintendimento culturale. A originarlo è la mancata comprensione del fatto che il cinema di Cronenberg si poggia su tutt'altre basi, sia morali sia estetiche.

Dal punto di vista morale, è il concetto stesso di giudizio ad apparire estraneo al mondo del regista. Atteggiamento che Cronenberg rimanda alle proprie radici: «Dev'essere il mio lato canadese, o forse ebreo, non so bene. Io vedo simultaneamente tutti i pro e i contro in un discussione. E arrivo anche a vedere i lati positivi e negativi allo stesso tempo. [...] Ed è nel mio lavoro artistico che esprimo maggiormente questo rifiuto di giudicare»<sup>36</sup>.

Se il mostruoso non è da considerare, secondo i canoni tradizionali, come la rappresentazione di una colpa, non è solo perché il giudizio è esiliato dal cinema di Cronenberg, ma è anche perché i suoi film si basano sul riconoscimento di una dignità estetica a ciò che tradizionalmente appare ripugnante, disgustoso o semplicemente brutto, come ad esempio l'interiorità del corpo. Tutto ciò assume pertanto un nuovo valore, sia rispetto alla tradizione culturale cui abbiamo accennato, sia rispetto allo stesso genere horror<sup>37</sup>: «Trovo molto strano che quando si apre un corpo umano, per la maggior parte della gente è ripugnante. Perché? Siete voi, sono io! Come può il vostro stesso corpo essere ripugnante per voi? È ciò che siete! Abbiamo bisogno di una *nuova estetica* per l'interno dei corpi. Quando si incontra una bella donna, non si pensa che alla superficie... Se dovessimo rivoltarla come un guanto, ne sarebbero tutti disgustati. È bizzarro. Penso che non ci siamo ancora totalmente accettati»<sup>38</sup>.

Se non si comprende (o non si accoglie) questa duplice rivalutazione del mostruoso (a livello morale e a livello estetico), si finisce col caricare il cinema di Cronenberg di sedimenti che non gli sono propri, ma appartengono piuttosto al retaggio culturale del critico<sup>39</sup>. Allo stesso modo, la malattia non deve essere letta come una sanzione morale (secondo una metaforizzazione che subisce spesso nella nostra cultura<sup>40</sup>), ma come una modificazione radicale, non solo somatica, che obbliga a rileggere il rapporto con il mondo e con gli altri, a rivedere valori e convenzioni (moralì ed estetici) ereditati dalla tradizione e dall'educazione, nonché la relazione stessa tra il corpo e la mente, con tutto ciò che vi si collega (ad esempio sessualità e morte). La malattia è quindi un espediente narrativo che assume un valore neutro, quando non positivo<sup>41</sup>.

L'originale valore euristico del mostruoso cronenbergiano è la conseguenza di questo peculiare atteggiamento del regista: «La trasformazione è un'altra cosa che potrei considerare – *se modifico il mio senso estetico e morale* – come qualcosa di superiore o quanto meno di altrettanto interessante»<sup>42</sup>. E infatti la mostruosità può persino diventare un privilegio, la malattia un vantaggio, la morte un traguardo da perseguire<sup>43</sup>. Cronenberg ha dichiarato, ad esempio, di considerare ottimisti i finali di *Scanners* e di *Videodrome* (che aprono a un futuro ignoto), nonché quello di *Shivers*: «La fine del film è un trionfo, un bizzarro, distorto, lieto-fine con i folli che corrono attraverso la hall e lasciano il grattacielo. [...] Per tutto il film io mi identifico con loro, non con i “buoni” rinchiusi nei loro piccoli cubicoli»<sup>44</sup>.

Ovviamente la valutazione, anche ideologica, della proposta del cinema di Cronenberg è una questione aperta, ma la sua comprensione non può prescindere da questa *tabula rasa*<sup>45</sup>.

### *Una visita guidata al 'Brundle Museum of Natural History'*

*The Fly* offre un caso di studio interessante per verificare quanto sin qui detto. Anzitutto per via del suo peculiare contesto produttivo: si tratta infatti di un film realizzato dal regista canadese negli Stati Uniti, in condizioni di libertà non comuni ma pur sempre all'interno dello *studio system* hollywoodiano, fatto quasi unico nella sua carriera<sup>46</sup>. Di conseguenza, *The Fly* rappresenta una variazione semplificata e con studiati momenti didascalici dell'immaginario cronenbergiano (non è un caso che sia rimasto il maggior successo commerciale del regista), ma non nasconde l'attrito che si crea tra una figura autoriale indocile di fronte alla prospettiva di un compromesso e un contesto produttivo dal quale ci si aspettano più conferme



che critiche al sistema sociale in cui si è sviluppato (quello che, secondo Wood, Cronenberg vorrebbe preservare). Inoltre, il regista si trova a lavorare su un progetto già avviato da altri, e in particolare su una sceneggiatura per lo più lontana dai suoi interessi. Il lavoro condotto da Cronenberg su questa versione può aiutare a illuminare meglio le questioni prima sollevate.

Questioni che la critica ha puntualmente riproposto anche in relazione a *The Fly*, fin dalla sua uscita. Omar Calabrese, ad esempio, accusava Cronenberg di tradire un presunto «spirito originale» della vicenda, nonché «le modalità del cinema fantastico contemporaneo di lavorare sulle metamorfosi», ritenendo le intuizioni del regista prive di «un'estetica» e di «un'etica» (non coglieva, dunque, nessuna delle due 'rivoluzioni' di cui abbiamo discusso): «La ricerca dello schifoso, dell'orripilante, del vomitevole è fine a se stessa: non si tramuta né in una "estetica del brutto", né in una reazione modello-punk all'estetismo di massa»<sup>47</sup>. Charles Tesson scrisse invece che «la trasformazione, per Cronenberg, non consiste nel tendere verso un diventar altro ma nel *resistere* per mantenere costi quel che costi ciò che si è stati: un corpo umano»<sup>48</sup>. Ancora nella più recente monografia sul regista, William Beard, sensibile alle questioni relative alla rappresentazione della sessualità e dei ruoli di *gender*, reitera questo tipo di lettura, sostenendo che Seth all'inizio è un timido giovanotto beneducato e inibito, ma quando scopre il sesso e si concede a una donna, viene punito. Ecco allora che «*The Fly* registra la metodica distruzione di un bravo ragazzo», mentre nella metamorfosi di Seth, «rivoluzione maligna della carne», «non c'è ombra di speranza o compensazione»: essa «dimostra puntualmente come anche il più pudico e virginale [...] ingresso nel regno del corpo e della sessualità porti all'infezione e alla morte»<sup>49</sup>. Beard concepisce tutto ciò che appartiene al versante del mostruoso come minaccioso, patologico e per di più moralisticamente connotato. Le perifrasi scelte per descrivere la metamorfosi lo chiariscono in modo inequivocabile: «punizione per la sessualità», «un'altra vendetta del superego», «una forma di punizione in linea con l'assillante dicotomia calvinista di rettitudine e peccato»<sup>50</sup>. Aggettivi come «spaventoso», «disgustoso», «pietoso», «nauseante» ricorrono lungo tutta l'analisi per descrivere la condizione mostruosa di Seth dopo l'esperimento e il modo in cui Cronenberg la rappresenta, realizzando così «le sue paure più profonde e persistenti»<sup>51</sup>.

Il modo più semplice per evidenziare l'originale significato euristico che la mostruosità assume nella versione di Cronenberg, e per comprendere quanto sia inadeguata una lettura come quella proposta ancora da Beard, è quello di ripercorrere le varie trasformazioni subite dal soggetto nei trent'anni che separano la novella di George Langelaan<sup>52</sup> dal film del regista canadese.

Langelaan presenta la mostruosità in modo piuttosto tradizionale, come orrore puro e semplice e come conseguenza di un esperimento fallito. Il racconto inizia dalla morte dello scienziato, André, ed è affidato alla prima persona del fratello François, e poi a quella della moglie Helene in un flashback diaristico attraverso il quale viene ricostruita l'intera vicenda. Guidati dai loro punti di vista, nei confronti della mostruosità che consegue all'esperimento di André proviamo incredulità e orrore, disgusto e ribrezzo. Il mostro non è mai visto come un possibile strumento di conoscenza in quanto tale, ma è al contrario la conseguenza imprevista di un desiderio di sapere male indirizzato: il suo manifestarsi coincide con un errore e con la fine dell'esperimento stesso, segnando la conclusione del percorso euristico anziché il suo inizio.

La prima versione cinematografica della novella, *The Fly* (*L'esperimento del dottor K*, 1958) di Kurt Neumann, la traspone in modo piuttosto fedele, con l'aggiunta di un tocco di suspense<sup>53</sup>, di un accento sentimentale (il vecchio amore inconfessato di François per Helene) e del conseguente lieto fine che restaura l'equilibrio, e cioè la famiglia, e riaccredita la memoria di André agli occhi del figlio. Operazione, quest'ultima, che si rende necessaria in quanto André si è macchiato di una colpa che viene identificata chiaramente con una forma di *ubris*. Nella visione pragmatica e materialista di Langelaan, gli esperimenti di André sono solo una questione di atomi e molecole, che non sconfinano nella metafisica nemmeno quando sfiorano il mistero della vita mantenendo in una sorta di stato di sospensione gli esseri disintegrati; nel film di Neumann, invece, si insinuano ovunque un afflato mistico e un timor sacro che, anche se di maniera, mutano il senso del racconto<sup>54</sup>.

La differenza di prospettiva emerge chiaramente nelle motivazioni che spingono il protagonista a darsi la morte. L'André di Langelaan vuole essere distrutto perché nel corso di un precedente esperimento un gatto si era smaterializzato senza ricomparire nella capsula di destinazione e si era in seguito rimaterializzato improvvisamente durante un altro teletrasporto, incrociandosi con quello che restava di André (che si era ritrovato così con occhi di insetto e naso e orecchie felini). È solo nel timore di ibridazioni inconsulte di questo tipo che André decide di morire: non basterebbe nemmeno distruggere la sua invenzione, perché è sicuro che prima o poi qualche altro scienziato farà le sue stesse scoperte, finendo col far ricomparire da qualche parte i suoi atomi in chissà quali forme mostruose.

Nel film di Neumann, invece, André vuole essere distrutto insieme ai suoi macchinari perché non rimanga traccia dei suoi esperimenti, che è ormai persuaso siano pericolosi. Dotato di minor modestia del suo prototi-

po letterario, è convinto che nessuno arriverà mai a eguagliare le sue scoperte, quindi il suo sacrificio basterà a mettere l'umanità al sicuro e a espia- re il suo peccato, richiamato ancora nella penultima sequenza: quando schiaccia la mosca-André con un sasso, l'ispettore ha infatti uno sguardo sospeso tra il raccapriccio, la pietà e il disgusto, inequivocabili conseguenze del confronto con il prodotto dell'*ubris*, né più né meno che se avesse scoperto Edipo e Giocasta a letto insieme. Hollywood aggiunge dunque al soggetto di Langelaan uno strato morale che impedisce di vedere nella mostruosità altro che la somatizzazione di una colpa interiore. È una punizione, ma anche l'avvertimento che permette il riscatto tramite il sacrificio che riporta entro i limiti dell'umano. Il mostro è ciò che si produce se, invece di badare a conservare la società così com'è formando famiglie felici come quella che chiude il film, si gioca con la vita e con il corpo. Un corpo che ancora non conosce la dimensione del piacere.

Quando il produttore Stuart Cornfeld medita di fare un *remake* del film di Neumann, commissiona anzitutto una sceneggiatura a Charles Edward Pogue, un giovane alle prime armi<sup>55</sup>. Nella sceneggiatura di Pogue, André diventa Geoff, non solo scienziato geniale ma anche invidiabile esemplare di maschio occidentale, tanto da essere preso a modello dalla moglie Barb per il suo lavoro di disegnatrice di copertine per romanzetti femminili. La bellezza virile di Geoff rende ancora più eclatante la sua progressiva decadenza fisica e contribuisce a introdurre nel soggetto, sia pure in forma un po' rozza, questioni relative al corpo e alla sessualità<sup>56</sup>. Pogue cerca poi di aggiornare il soggetto di Langelaan ai nuovi standard del genere horror, inserendo il sottointreccio relativo a Dewitt (e a al suo braccio destro Harry, amico di Geoff). Nell'horror di quegli anni era infatti divenuta comune una nuova figura di antagonista identificata nell'industriale finanziatore degli esperimenti dello scienziato di turno. Al passo con le paranoie di una società capitalista che intravede complotti a ogni livello, e soprattutto ai più alti, lo scienziato viene dispensato da dirette responsabilità morali, messe invece a carico dell'industriale che, non conoscendo la sua professione deontologia alcuna, fa pressioni per sfruttare al più presto la nuova scoperta, ben prima che sia stata debitamente testata.

Questo genere di intreccio non interessa a Cronenberg: rivedendo la sceneggiatura, infatti, lo elimina<sup>57</sup>, fondendo il personaggio di Dewitt con quello di Harry per ottenere Stathis, l'ex fidanzato nonché boss di Veronica. Dalla tradizione vulgata degli scienziati folli, del resto, il regista prende le distanze subito all'inizio del film, laddove Seth tiene a differenziarsi dagli altri colleghi che come lui dichiarano di avere intrapreso studi in grado di cambiare il mondo e la vita così come la conosciamo.

Della sceneggiatura di Pogue, a Cronenberg interessa invece l'idea della gradualità della trasformazione, che permette di ripensare la conseguenza dell'esperimento come una malattia che intacca la base genetica della vita<sup>58</sup>. Cronenberg riporta così il soggetto ai temi che gli sono cari, tornando ancora una volta a utilizzare la malattia come espediente narrativo per innescare la mutazione.

In questo modo, nella versione di Cronenberg la mostruosità assume per il protagonista un significato completamente diverso. Nella sceneggiatura di Pogue, una volta scoperta la causa della mutazione Geoff intuisce subito la fine cui è destinato, come emerge da questo dialogo con la moglie:

BARB: *Cosa... cosa succederà?*

GEOFF: *Non lo so... Suppongo di dover cercare un modo per invertire il processo, una formula che attacchi la mosca dentro di me senza distruggere la parte umana. (cercando di sembrare ottimista) Chi può dirlo? Forse si fermerà da sé e rimarrò semplicemente con caratteri ibridi.*

BARB: *Altrimenti... Se non trovi un modo di fermarlo?*

I due si guardano; entrambi conoscono la risposta alla domanda.

Quando l'entusiasmo per le sorprendenti energie accumulate dopo l'esperimento svanisce, Geoff non fa che disperarsi per la cattiva sorte che gli è toccata (salvo un attimo di rinnovato trasporto nel momento in cui scala un palazzo). Ad esempio, confida alla moglie di sentirsi un *freak* buono giusto per il circo: «Certo, Barb, certo... Ci sono stati molti progressi... Ho smesso di illudermi che ci sia qualche futile speranza di salvezza e ho accettato la mia vita da *freak*. È un mio sogno infantile divenuto realtà; ora posso scappare a unirmi a un circo». Dopo un battuta che laicizza il tradizionale peccato di *ubris* («Barb, ho interferito con l'essenza stessa della vita... il DNA... il mistero della vita... Harry... nessuno può aiutarmi»), Geoff liquida il suo stato come qualcosa di disgustoso (si vede come un colossale trasportatore di pericolosi germi), privo di qualsiasi interesse e fonte solo di paura, anche per se stesso:

*Senti, Barb, sono terrorizzato da quello che mi sta succedendo... Mi sveglio ogni mattina con qualcuno di diverso che mi fissa dallo specchio... (sconvolto) Sono... sono spaventato... spaventato! Non so come questa cosa... questo orrore... si manifesterà la prossima volta...*

Al contrario, Seth condivide con gli altri protagonisti cronenbergiani un autentico entusiasmo per la condizione di mostruosità che si trova a

vivere. Nella prima parte della trasformazione, questo atteggiamento euforico è piuttosto comprensibile: Seth ne vede infatti solo i lati positivi, che si manifestano in un generale potenziamento del suo vigore fisico. Quanto basta a stimolare l'inizio di una riflessione: eccolo dunque spiegare a una già perplessa Veronica come l'essere stato scomposto e ricomposto atomo per atomo debba aver prodotto un «processo di purificazione». Questa purificazione gli avrebbe permesso, tra l'altro, di realizzare un «potenziale [...] trascurato per tutti questi anni». Quando tenta invano di convincere Veronica a sottoporsi all'esperimento, ne accosta l'effetto a quello di «una droga pura, benigna». Anche per la diffidenza di Veronica ecco pronta una spiegazione teorica generale, che rimanda alla «paura malata della società nei confronti della carne». Seth già ora filosofeggia sul suo mutato stato fisico, ma la sua attrazione intellettuale nei confronti della metamorfosi resiste anche quando al priapismo della Brundle-mosca subentra la paura indotta dalla consapevolezza degli aspetti patologici della mutazione.

Dopo la notte passata con una donna rimediata in un bar, Seth ha il suo ultimo impeto di totale serenità: «Sono diventato libero, sono stato liberato». Quando Veronica inizia a insinuare il dubbio di un errore del teletrasporto, Seth tenta inizialmente di rimuoverlo, ma di fronte allo specchio, impossibilitato a farsi la barba e con le unghie che cadono, inizia a capire e ad avere paura: «Cosa mi sta succedendo? Sto morendo? È così che inizia?». L'euforia lascia spazio all'angoscia, l'estasi alla malattia, che gli pare più adeguata per interpretare cosa sta accadendo. Lo confessa alla stessa Veronica poco dopo: «Sono malato e potrebbe essere contagioso», e poi: «Ogni giorno ci sono cambiamenti. Ogni volta che mi guardo allo specchio sono qualcuno di diverso, qualcuno orrendo, repulsivo». Il mostro comincia a manifestarsi come tale e la capacità di accettarlo comprensibilmente non è immediata. Ma la battuta, che riecheggia quella di Pogue citata poc'anzi, ha comunque cambiato significato, e infatti Seth non impiega molto per passare dal senso di inadeguatezza e di sconfitta («Non ero puro. Il teletrasporto insiste sulla purezza. Io non ero puro») al ripensamento della sua situazione in termini di fascinazione, di rifiuto della repulsione (rivoluzione estetica) e della condanna (rivoluzione morale).

Se la scena in cui Seth si guarda allo specchio sembra marcare l'inizio della fine, in realtà segna l'avvio della rinascita (che passa anche attraverso la morte) tramite il mostruoso, che non è decadenza ma rinnovamento<sup>59</sup>: come il bambino lacaniano, nello specchio Seth inizia a riconoscersi per quello che è davvero, e allo stesso tempo per qualcosa di altro da sé<sup>60</sup>. Il terrore per la perdita della propria rassicurante identità coincide con l'inizio di un processo che lo porterà a trovarne una nuova.

Nonostante la paura suscitata dalla mostruosità, Seth inizia a osservarla e a studiarla. Atteggiamento che si evidenzia quando si fa riprendere da Veronica mentre mangia, parlando di sé in terza persona, come un osservatore esterno, come la voce narrante di un qualsiasi documentario naturalistico. Allo stesso modo, il 'Brundle Museum of Natural History' raccoglie le testimonianze di un'era chiusa, con un interesse puramente documentale, vestigia di un Seth che non esiste più e che il protagonista si attarda sempre meno a rimpiangere.

La malattia, pur nella sua patente gravità, affascina e stimola la riflessione di Seth, alla ricerca di un senso: «Penso che si manifesti come una bizzarra forma di cancro. Un caos e una rivoluzione cellulare generale». Questo caos si rivela presto qualcosa di diverso: «È come una seconda natura», dichiara a Veronica. Quando le mostra un rigonfiamento del ventre che non sa spiegarsi, si avverte nella voce di Seth una curiosità e un adeguamento al suo stato mutante che ha persino superato il terrore. È evidente che la meditazione ha già fatto un lungo percorso quando Seth arriva a dire a Veronica: «Sembra che io sia stato colpito da una malattia con uno scopo [...]. Forse non una malattia così maligna dopo tutto [...]. Mi vuole trasformare in qualcos'altro. La maggior parte della gente darebbe qualsiasi cosa per essere qualcosa di diverso [...]. Sto diventando qualcosa che non è mai esistito. Sto diventando 'Brundlefly'». E sostiene persino: «Ti sei persa dei buoni momenti». Si può allora capire cosa intenda il regista quando dice: «Ciò che più mi piace di individui come Max Renn e Seth Brundle è che non possono spegnere la mente; così la mente scardina, interpreta, inserisce le cose nel contesto. Sono personaggi che non possono permettersi di essere patetici, tristi, deboli»<sup>61</sup>. Quello che manca alla novella di Langelaan e al film di Neuman, secondo Cronenberg, alla fine è proprio il fatto che il protagonista «non ha veramente vissuto il cambiamento»<sup>62</sup>.

Il tema dell'osservazione e della testimonianza, latore della fascinazione di Seth per la sua malattia, è articolato in modo sistematico lungo tutto il film. Ciò risulta tanto più evidente se si confronta il film di Cronenberg con il precedente di Neumann. Il laboratorio di André è uno spazio segreto, anche letteralmente: è appartato rispetto ai luoghi della casa frequentati dai familiari, è collocato topicamente negli inferi dell'edificio domestico, ostile alle intrusioni e protetto da un lucchetto. Di solito al suo interno André è solo e, quando permette alla moglie di entrare, cela la sua mostruosità sia a lei (che non deve vedere) sia al resto del mondo (che non deve nemmeno sapere). Neumann mette continuamente in contrasto la realtà solare della famigliola e l'oscurità ctonia del laboratorio. Ad esempio, una sequenza in cui André se ne sta sdraiato in giardino a condescendere alla

sua vena mistica, a lodare le meraviglie della primavera, a rinnovare la sua devozione matrimoniale e a compiacersi del semplice fatto di essere vivo, precede quella in cui si rintana nel laboratorio e si sottopone all'esperimento fatale: allo spettatore deve risultare chiaro, attraverso il contrasto, cosa André distrugga 'giocando a essere Dio'. Infine, nel film di Neumann la visione della mostruosità è un trauma: ritardata il più possibile, com'era norma nei film di serie B, è enfatizzata da una celebre soggettiva del mostro che moltiplica e altera l'urlo di Therese, che subito dopo sviene.

Al contrario, nel film di Cronenberg il laboratorio coincide con l'appartamento di Seth ed è uno spazio perennemente aperto ai visitatori: Seth non si premura di chiudere la porta nemmeno negli stadi avanzati della mutazione, sicché Veronica (ma anche Stathis) può entrarvi quando vuole. Lo stesso Seth, anche a mutazione avviata, esce spesso dal laboratorio. Inoltre, in tutte le sequenze ambientate nel laboratorio Seth non è mai solo ed è sempre sotto osservazione da parte di Veronica, della sua videocamera o quanto meno di un babbuino che, nel momento in cui Seth si sottopone all'esperimento fatale, ne osserva tutte le fasi, esattamente come aveva fatto Veronica quando a essere teletrasportato era stato l'animale. Se nessuno sta guardando Seth, è lui stesso a osservarsi, come quando inizia a prendere coscienza della mutazione rimirandosi allo specchio. Nella prima sequenza al laboratorio i ruoli sono già nettamente distribuiti: Seth assume una funzione deittica (indica passo per passo a Veronica cosa guardare, invitandola ad assumere il ruolo di testimone), Veronica esegue puntualmente, e non a caso è l'unica cui sia concessa la soggettiva, piuttosto rara nei confronti tra i due, ripresi attraverso un uso sistematico del campo/controcampo. Cronenberg costruisce dunque un discorso ben preciso sullo sguardo, diverso però dalla tradizione hollywoodiana basata sul voyeurismo: Seth si offre consapevolmente all'osservazione e la sollecita, anche quando è ben cosciente delle difficoltà che può suscitare. Quando mangia vomitando davanti a una Veronica disgustata, la differenza dei punti di vista sulla mostruosità non potrebbe essere più lapalissiana: per Seth è ormai la norma ed è persino affascinante, per Veronica è solo motivo di disgusto. Non a caso lo stesso evento sarà l'oggetto della ripresa in video che finirà col vedere Stathis, andando subito a vomitare a sua volta. Più o meno lo stesso abisso che separa Cronenberg e molti suoi critici.

Esattamente come Seth si offre alla visione degli altri personaggi senza intenzione di disgustare, Cronenberg offre allo spettatore i suoi mostri per condividere la sua fascinazione: «Penso che la mostruosità sia una cosa relativa. [...] Ciò che può essere considerato mostruoso in una certa epoca diventa poi la norma. È anche un fenomeno fisiologico. Gli uomini di oggi, collocati nel contesto dei nostri progenitori, sarebbero dei mostri. [...] Non

ci sono assoluti. Sono dunque affascinato dalla creatività implicata dal fatto di essere umani. [...] Tutte queste cose sono perennemente in cambiamento, in mutazione. È mostruoso, ma anche molto entusiasmante. Io non le considero per forza come negative. In questo senso, non è del mostro di Frankenstein che parlo»<sup>63</sup>.

La fascinazione per il mostruoso è talmente consustanziale alla poetica di Cronenberg da resistere anche in questo film che, per la sua destinazione popolare e per la cornice melodrammatica che lo connota, conduce a un finale più 'chiuso' e meno ambiguo rispetto ad altre opere del regista. Un finale che, tuttavia, può essere letto in chiave normalizzante e alla luce di un percorso sessuofobico (come fa Beard) solo a patto di fraintendere gli elementi fondanti di quella stessa poetica, evidenziati dal percorso complessivo della produzione dell'autore. E così, a differenza di quanto accade in tutte le versioni precedenti di *The Fly*, nel film di Cronenberg l'avvento della mostruosità segna l'inizio di un nuovo percorso gnoseologico, anziché la fine di qualsiasi volontà di sapere. Le ricerche scientifiche di Seth sono per Cronenberg solo un McGuffin, un pretesto narrativo che può interessare i suoi personaggi e intrigare lo spettatore, ma che al regista serve solo per innescare, tramite la malattia, ciò che veramente gli sta a cuore. La vera scoperta di Seth non è il teletrasporto, ma la Brundle-mosca, con tutto ciò che rappresenta: una nuova consapevolezza del corpo, una nuova disponibilità nell'esplorazione delle sue possibilità, del piacere e della sessualità. E la malattia non ne è la conseguenza, bensì la premessa, ciò che rende possibile il superamento dei limiti anziché punire per averli oltrepassati. Ecco perché se il laboratorio dello scienziato tradizionale, in quanto luogo dell'esclusione del femminile, si offre come un chiaro simbolo della sublimazione (l'uomo di scienza vi può creare proprio nella misura in cui esilia la sessualità dalla sua esistenza, spesso alla ricerca di forme alternative di riproduzione che escludano l'intervento della donna), quello di Seth è invece anche alcova di un piacere riscoperto che si rifiuta di reprimere o di procrastinare in funzione di un presunto risarcimento intellettuale o spirituale. E ne risulta, con la mutazione, non la punizione di Seth, ma la sua più grande conquista: il corpo, in Cronenberg, non rappresenta il sacrificio preliminare per l'accesso al genio, ma l'oggetto stesso della scoperta e uno strumento del sapere.

*Un artista che ha sognato di essere uomo, ma si è svegliato*

Nel corso della sua lettura di *The Fly*, Beard lo accosta tra l'altro a *La metamorfosi* di Kafka (luogo comune di molta critica) in quanto entrambe le



mutazioni causerebbero «imbarazzo e vergogna»<sup>64</sup>. Opinione contestabile per quanto si è già detto, ma vale la pena di soffermarsi brevemente su questo parallelo per accennare a un ultimo importante aspetto del mostro di Cronenberg.

Quando Gregor Samsa, «svegliandosi una mattina da sogni agitati», si ritrova trasformato «in un enorme insetto immondo», si pone una domanda più che prevedibile: «Cosa m'è avvenuto?»<sup>65</sup>. Anche la tentazione di liquidare tutto come il frutto di un delirio momentaneo è comprensibile: «Che avverrebbe se io dormissi ancora un poco e dimenticassi ogni pazzia?»<sup>66</sup>. La terza considerazione di Gregor, al contrario, è meno ovvia: «Oh Dio [...] che professione faticosa ho scelto!»<sup>67</sup>. Per Gregor poco contano pruriti, dolorini e altri corollari della mutazione: l'importante è «non trattenersi più così inutilmente a letto»<sup>68</sup>. Gregor non ha tempo di meditare su ciò che gli è accaduto, tenta di rimuovere la mutazione (convinto fino all'ultimo che si tratti di una condizione temporanea) e di pensare a come ovviarne le deficienze per continuare la sua vita di sempre: a intimorirlo sono l'idea che i suoi penseranno che sia un fannullone se non si alza dal letto, il rischio del licenziamento e le sue eventuali conseguenze sulla famiglia. Allo stesso modo, scoprendo la sua voce alterata e incomprensibile agli altri non teme gli abissi dell'incomunicabilità, ma semplicemente l'impossibilità di spiegare che in lui nulla è cambiato e che vorrebbe prendere i suoi campioni di stoffa e partire per il suo nuovo viaggio. Quella di Gregor, in fondo, è una metamorfosi 'dimezzata': alla sua mutazione fisica non corrisponde un'analoga alterazione psichica. È una situazione comune ad altri personaggi di Kafka, che Marthe Robert definisce 'ibridi'. L'eroe di questa categoria «partecipa di una doppia natura, l'una animale o inanimata, l'altra umana in quanto conserva la facoltà di pensare e di parlare. Ciascuna di queste due nature si sviluppa secondo la sua legge senza curarsi dell'altra e delle sue necessità, ne consegue quindi un conflitto logico dal quale l'ibrido può uscire soltanto per deperimento o qualche volta per morte»<sup>69</sup>.

Il percorso di Gregor nei confronti della sua mutazione è dunque radicalmente diverso da quello degli eroi cronenbergiani. Tuttavia *La metamorfosi* e *The Fly* convergono nell'oggetto finale della metafora, cioè la condizione dell'artista all'interno di una società fondata sulla repressione e sui valori dell'operosità e della rispettabilità borghese. L'altro, il mostro, rimanda sempre al genio artistico, equivalenza che si fa persino esplicita in opere come *The Naked Lunch* e *Spider*, ma già implicata nell'allegoria complessiva di *Shivers*<sup>70</sup> e nelle allusioni autoreferenziali di *Videodrome*, di *eXistenZ* e anche di *The Fly*, visto che il teletrasporto, come nota Charles Tesson, non

fa che mettere in scena «la natura e il meccanismo dell'immagine video: i corpi filmati (le informazioni depositate su banda magnetica) e riprodotti punto per punto [...]. Il problema, allorché i corpi viaggiano da A a B [...] è che la realtà dei corpi (la loro materia) è divenuta nel frattempo un'impressione di realtà: solo un'immagine e più di un'immagine (la combinazione di un segno e di un referente)»<sup>71</sup>.

Probabilmente alla base di questa identificazione dell'artista con il mostro sta ancora la psicanalisi, con la sua idea della creazione come viaggio nelle profondità dell'inconscio e come operazione alle soglie della patologia. Secondo Freud, infatti, il processo di creazione artistica si configura come una fuga dalla realtà a favore di un mondo immaginario in cui sfogare repressioni e frustrazioni sotto una veste formale capace di scavalcare i divieti del Super-Io<sup>72</sup>. L'artista è dunque un vero e proprio nevrotico che rifiuta la cura a favore della creazione.

In *The Naked Lunch* abbiamo una rappresentazione estremamente lucida di questa interpretazione del processo creativo. Pensiamo al finale: a Bill viene chiesto dai doganieri di Annexia di dimostrare che è uno scrittore. Egli estrae una penna. I doganieri gli chiedono di scrivere qualcosa e Bill uccide Joan II, di cui è innamorato. Così facendo dimostra realmente di essere uno scrittore: rinunciando alla sua felicità, prova il suo desiderio di continuare l'esplorazione di sé. Solo l'insoddisfazione e la malattia possono produrre la spinta necessaria alla creazione. E infatti era stata l'uccisione di Joan I a liberare la creatività di Bill<sup>73</sup>, nonché a permettergli di scoprire l'omosessualità latente in lui tramite l'accesso a Interzona, un universo popolato da mostri che sono i parti del suo inconscio: anche tramite l'associazione del mostro con l'artista, torniamo dunque alla malattia e alla sessualità. Tutto del resto era già chiaro quando da un rigattiere Bill cambiava la sua pistola con una macchina da scrivere, al posto della quale il negoziante metteva in vetrina una statua rappresentante il futuro accoppiamento mostruoso tra Yves e Kiki. L'artista insomma non può scegliere di non seguire la sua vocazione, così come l'eroe di Cronenberg non può mai fermarsi, e spesso è votato alla morte nell'esplorazione dei territori della 'nuova carne'.

E chissà che in fondo a disturbare di più in questi mostri cronenbergiani sia proprio il loro essere metafore dell'artista, sollecitatore di inquietudini ataviche con il suo genio magico-sacrilego<sup>74</sup> (non meno di quello di un qualsiasi scienziato folle), che di quando in quando riemerge nel cinema cronenbergiano. Basti pensare ai gemelli di *Dead Ringers* che operano in abiti vagamente cardinalizi. Non è un caso che l'unica apparizione che Cronenberg abbia mai fatto in un suo film (si tratta ancora di *The Fly*) lo

vede nei panni di un ginecologo che aiuta una donna a partorire una larva mostruosa: il mostro testimonia non più il fallimento, ma piuttosto la riuscita di un atto creativo che, desacralizzato, non è più *ubris*, e non è nemmeno distopia, come molta critica ha pensato, bensì autentica utopia.

\* \* \*

1. M. de Montaigne, "Di un fanciullo mostruoso", in *Saggi*, a cura di V. Enrico, Mondadori, Milano 1991, II, XXX.
2. *Stereo* (Id., Canada 1969); *Crimes of the Future* (Id., Canada 1970); *Shivers* (*Il demone sotto la pelle*, Canada 1975); *Rabid* (*Rabid – Sete di sangue*, Canada 1976); *Brood* (*Brood – La covata malefica*, Canada 1979); *Scanners* (Id., Canada 1980); *Videodrome* (Id., Canada/USA 1982); *The Dead Zone* (*La zona morta*, Canada/USA 1983); *The Fly* (*La mosca*, Gran Bretagna/Canada/USA 1986); *Dead Ringers* (*Inseparabili*, Canada/USA 1988); *Naked Lunch* (*Il pasto nudo*, Gran Bretagna/Canada/Giappone 1991); *Crash* (Id., Gran Bretagna/Canada 1996); *eXistenZ* (Id., Francia/Canada/Gran Bretagna 1999); *Spider* (Id., Francia/Canada/Gran Bretagna 2002).
3. Ch. Rodley, *Il cinema secondo Cronenberg* (1992), Pratiche, Parma 1994, p. 100.
4. In quegli anni era piuttosto diffuso un filone della narrativa di fantascienza che postulava mondi senza uomini (popolati da amazzoni di vario genere) oppure, più raramente, senza donne. Tra gli altri si possono ricordare *The White Widows* (1953) di Sam Merwin, *Consider Her Way* (1956) di John Wyndham, *World Without Men* (1958) di Charles Eric Maine, *Virgin Planet* (1959) di Poul Anderson, *The Final Encounter* (1964) di Harry Harrison, *Amazon Planet* (1966) di Marck Reynolds.
5. In un paziente ricoverato al 'Centro di Malattie Neo-Veneree' si manifestano mutazioni organiche indotte da una forma di «cancro creativo» che produce nuovi organi, complessi ma apparentemente privi di funzione. È l'anticipazione più lucida della 'nuova carne' di cui tratterà *Videodrome*, ma anche della «malattia con uno scopo» di *The Fly*.
6. Come confermano alcuni rimandi a *Nosferatu* di Murnau, nell'aspetto del protagonista e nella costruzione di alcune inquadrature: quelle in cui Tripod osserva gli altri personaggi da dietro una finestra richiamano varie inquadrature di *Nosferatu*, in particolare quella nella quale Orlock osserva la camera di Elena dalla finestra di Carfax Abbey; quella, particolarmente ricercata, in cui Tripod entra nell'istituto inquadrato dal basso e incorniciato dal riquadro della finestra, è del tutto simile a quella di *Nosferatu* nella quale il vampiro esce dalla stiva della nave che lo sta portando a Londra; infine, quella in cui Tripod accarezza il paziente steso sul letto stando seduto a terra richiama il finale del film di Murnau, con Orlock accanto al letto di Elena.
7. S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, Cahiers du cinéma, Paris 2000, p. 32.
8. Chris Rodley (*op. cit.*, p. 136) descrive il finale originariamente pensato per il film come «un'orgia di mutanti transessuali» nella quale «l'immaginaria vagina addominale di Max è pronta a incontrare gli organi genitali maschili appena cresciuti nei corpi di Bianca e di Nicki», sicché la 'nuova carne' di cui si favoleggia in tutto il film preluderebbe a un'«esistenza carnale più creativa e soddisfacente che ci attende dopo la morte». O, come spiega il regista, «gli esseri umani potrebbero scambiarsi gli organi sessuali, o farne a meno come organi sessuali in sé, per la procreazione. Saremmo liberi di sviluppare diversi tipi di organi che potrebbero darci piacere e che non avrebbero nulla a che vedere con il sesso. La differenza tra maschio e femmina diminuirebbe, e forse diventeremmo creature meno divise e più complete. Non sto parlando di operazioni transessuali. Sto parlando della possibilità che gli esseri umani diventino capaci di mutare fisicamente a loro piacere» (*ibid.*, p. 120).
9. Cfr. E. Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, C. Reinwald, Paris 1880, in particolare pp. 170 sgg. Le teorie di Martin sono riprese da M. Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France* (1974-1975) (1999), cura e tr. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000, in particolare pp. 57 sgg.
10. Cfr. G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna* (1996), tr. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1997.
11. Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere* (1976), tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978. Nemmeno le tassonomie più lungimiranti, come ad esempio la *Psychopathia sexualis* (1886) di Richard

- von Krafft-Ebing e le opere di Freud, sfuggono a intenti di medicalizzazione che si prestano a essere letti in chiave sempre più rigida e normalizzante da adepti e seguaci. Le prospettive alternative avanzate da autori (come Magnus Hirschfeld) apologetici nei confronti del loro oggetto di studio riscuotono prevedibilmente consensi minori.
12. Cfr. V.A. Rosario, *The Erotic Imagination. French Histories of Perversity*, Oxford University Press, Oxford 1997. Per un quadro complessivo del legame tra malattia, mostruosità e degenerazione in epoca moderna, fra teorizzazioni mediche e credenze popolari, cfr. H.-J. Stiker, "Nouvelle perception du corps infirme", in A. Corbin (a cura di), *De la Révolution à la Grande Guerre*, in *Histoire du corps*, Seuil, Paris 2005, vol. II.
  13. Ch. Rodley, *op. cit.*, p. 55.
  14. *Ibid.*
  15. *Ibid.*, p. 46.
  16. Cronenberg aveva già frequentato New York negli anni '50, da bambino, potendovi vedere film che nella Toronto conservatrice di allora non circolavano, come quelli con cui esordì Brigitte Bardot: «per questo», ha dichiarato, «per me il cinema ha sempre significato sesso, tra le altre cose. Significava fantasia, era voluttuoso, erotico, meraviglioso» (*ibid.*, p. 69).
  17. Basti pensare a *Transfer* (1966) o, in *Stereo*, al riuso del concetto di libido, alla netta separazione tra sessualità e atto procreativo e all'insistenza sulla fondamentale bisessualità dell'uomo.
  18. A proposito di *Spider*, il regista ha dichiarato di essersi trovato «nel territorio di Beckett, di Kafka, di Dostoevskij, ma anche di Freud, il Freud poeta più che lo scienziato o il medico» (M. Ciment, H. Niogret, "Entretien. David Cronenberg: «Spider, c'est moi»", *Positif*, n. 501, 2002, p. 83).
  19. È ben nota l'influenza di Reich sulla cosiddetta 'psicanalisi di sinistra', che si percepisce ancora in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1975.
  20. Cfr. J. Russell, *Queer Burroughs*, Palgrave, New York 2001, pp. 170-176. In una lettera del 24 giugno 1949 indirizzata a Kerouac, Burroughs esprime un giudizio colorito e lapidario su Reich: «The man is not crazy, he's a fucking genius» (O. Harris [a cura di], *The Letters of William S. Burroughs. 1945-1959*, Penguin, London 1993, p. 51). In particolare, le lettere di questi anni testimoniano l'interesse di Burroughs per le teorie di Reich che più sconcertavano la comunità scientifica dell'epoca, e più specificamente per il suo libro sui tumori (*The Cancer Biopathy*, New York, Orgone Institute Press, 1948). Reich riteneva che il cancro fosse la conseguenza di una 'biopatia', cioè di una disfunzione dell'energia organica dovuta a nevrosi, e quindi, in ultima analisi, alle repressioni subite dalla società (questo genere di elucubrazioni, anche attraverso la mediazione di Burroughs, può aver esercitato una certa influenza su Cronenberg: si pensi in particolare al caso di *Brood*).
  21. Per un profilo in italiano di questo filone critico cfr. V. Pravadelli, "Feminist Film Theory e Gender Studies", in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 59-102.
  22. Tanto che Cronenberg le ha rifiutate in blocco, sostenendo: «faccio uscire i miei film come se fossero cose viventi, complete e organiche. [...] Sezionare i miei film alla ricerca di una piccola cosa significa ucciderli sotto i ferri. [...] Questo è ciò che fanno i gruppi di interesse, sia politici che di altro tipo [...]. Se un determinato aspetto li offende e tocca un nervo politico, devono essere consapevoli che, fissandosi su un elemento ed escludendo tutti gli altri, reagiranno al film in modo non equilibrato» (Ch. Rodley, *op. cit.*, pp. 104-105).
  23. Come spiega la voce *over*: «La struttura bipolare della sessualità è ignorata quando sorge il problema della devianza. Essendo considerata norma l'eterosessualità, sia la bisessualità sia l'omosessualità sono considerate devianze, rispetto a quella norma. La principale giustificazione per la normalità dell'eterosessualità è la riproduzione. Solo le relazioni eterosessuali, al momento, confluiscono nella procreazione. Ma questo argomento collassa ogni volta che si illustra il fatto che la sessualità a fini riproduttivi rappresenta solo una piccolissima parte, quasi un segmento accidentale, della totalità della sessualità umana. Ricerche universitarie hanno stabilito che l'eterosessualità e l'omosessualità sono ugualmente perversioni relativamente al campo della totalità della sessualità umana. In questo senso, la vera norma è costituita da una bisessualità espansa, che possiamo chiamare "omnisessualità" [*omnisexuality*]».
  24. *Ibid.*, p. 49.
  25. Tipico esempio il saggio della femminista B. Creed, "The Naked Crunch: Cronenberg's Homoerotic Bodies", in M. Grant (a cura di), *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*, Flicks Books, Trowbridge 2000, minato in partenza proprio dalla scelta arbitraria di isolare le opere successive a *Dead Ringers* da quelle precedenti, che sono invece indispensabili per affrontare il tema oggetto del saggio (per una lettura alternativa delle figure femminili nel cinema di Cronenberg, che superi le solite accuse di

- misoginia, cfr. Ch. Audureau, "Aujourd'hui dans l'Éden. Figures de femmes chez Cronenberg", *Positif*, n. 501, 2002, pp. 100-103).
26. Cfr. M. Giori, T. Subini, "Note sulla critica hitchcockiana", in Id., *Nel vortice della passione. Vertigo di Alfred Hitchcock*, Cuem, Milano 2006, pp. 18-24.
  27. Cfr. R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York 1986 (ripubblicato col titolo *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 68; una prima versione del saggio era già apparsa in R. Wood, R. Lippe, A. Britton, T. Williams, *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto 1979); W. Beard, P. Handling, *The Interview*, in P. Handling (a cura di), *The Shape of Rage. The Films of David Cronenberg*, General Publishing Co./New York, New York Zoetrope, Toronto 1983; J.D. Harkness, "The Word, the Flash and David Cronenberg", *Cinema Canada*, n. 97, 1983 (ora in P. Handling [a cura di], *op. cit.*).
  28. R. Wood, "Cronenberg: a Dissenting View", in P. Handling (a cura di), *op. cit.*, p. 120.
  29. *Ibid.*, p. 119.
  30. *Ibid.*, p. 126.
  31. *Ibid.*, p. 128.
  32. Cfr. S.L. Gilman, *Picturing Health and Illness. Images of Identity and Difference*, John Hopkins University Press, Baltimore/London 1995.
  33. R. Wood, *Cronenberg: a Dissenting View*, cit., p. 134.
  34. *Ibid.*
  35. Cfr. G. Pevere, "Cronenberg Tackles Dominant Videology", in P. Handling (a cura di), *op. cit.*, pp. 136-148.
  36. S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, cit., p. 98.
  37. Basti pensare al fortunato filone *splatter*, che gioca proprio con il disgusto e punta a un lavoro di superficie classificabile come una nuova forma di cinema delle attrazioni, nell'accezione di T. Gunning, "The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-garde", *Wide Angle*, vol. 8, nn. 3/4, 1986.
  38. Th. Cazals, Ch. Tesson, "Quelque chose qui n'a jamais existé. Entretien avec David Cronenberg", *Cahiers du cinéma*, n. 391, 1987, p. 29, corsivo nostro.
  39. Si può allora comprendere Cronenberg quando afferma: «Spesso trovo che in realtà la reazione di disgusto è propria dello spettatore, non è nelle mie intenzioni [...]. È la loro reazione che viene proiettata poi su di me» (X. Mendik, "Logic, Creativity and (Critical) Misinterpretations: an Interview with David Cronenberg", in M. Grant [a cura di], *The Modern Fantastic*, cit., p. 176).
  40. Cfr. almeno S. Sontag, *Malattia come metafora. AIDS e cancro* (1978, 1989), tr. it. di E. Capriolo e C. Novella, Einaudi, Torino 1992. Con Cronenberg siamo piuttosto dalle parti della 'scienza romantica' di Aleksandr R. Lurija.
  41. Per tutti questi motivi è fuorviante cercare di leggere la malattia dei film di Cronenberg come metafora di una particolare patologia, come molti hanno fatto, in particolare mettendo in relazione AIDS e *The Fly* (cfr. E. Mathijs, "AIDS References in the Critical Reception of David Cronenberg: 'It May Not Be Such a Bad Disease after All'", *Cinema Journal*, vol. 42, n. 4, 2003, pp. 29-45). Ciò non significa negare che l'attualità o la cronaca possano aver offerto suggerimenti al regista, come del resto era già avvenuto nel caso di *Scanners*, nel quale l'Ephemerol è una chiara reminiscenza del talidomide, che secondo David J. Skal (*The Monster Show. Storia e cultura dell'horror* [1993], tr. it. di M. Benigni, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pp. 249 sgg.) ha segnato molto cinema dell'orrore degli anni '60 e '70.
  42. S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, cit., p. 98, corsivo nostro.
  43. Tanto che il suo fallimento può essere motivo di disappunto, come al termine di *Crash*, perché la morte può farsi culmine della metamorfosi, tappa necessaria di una ricerca che non può permettersi soddisfazione, sacrificio necessario al sogno di un mondo diverso (*Dead Ringers*, M. *Butterfly*), oltre che premessa talora per la rinascita (*Videodrome*, *Scanners*).
  44. X. Mendik, *op. cit.*, pp. 178-179.
  45. Ad esempio, Serge Grünberg (*David Cronenberg* [1992], tr. it. di M. Guareschi, Milano, Shake, Milano, pp. 105-111) parte da posizioni diverse rispetto a Wood e agli studiosi della medesima linea (pur non sapendo far di meglio che deriderli) e giunge a una migliore comprensione del cinema cronenbergiano, ma ancora tradisce una limitata accettazione del peculiare 'patto narrativo' che esso richiede. Lo si vede ad esempio quando giudica «malsana» la scelta degli eroi cronenbergiani di spingere la loro adesione al mostruoso fino alle estreme conseguenze (*ibid.*, p. 26) o quando considera la malattia come un attentato all'organismo che necessita del suo sacrificio (*ibid.*, p. 36).
  46. Gli era successo solo con il precedente *The Dead Zone*.
  47. Omar Calabrese, "La mosca di Cronenberg: un feticcio", *Bianco e Nero*, n. 1, 1987, pp. 91-93.
  48. Ch. Tesson, "Les yeux plus gros que le ventre", *Cahiers du cinéma*, n. 391, 1987, p. 26.

49. W. Beard, *The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto 2006, pp. 200-202.
50. *Ibid.*, pp. 213-215.
51. *Ibid.*, p. 219.
52. George Langelaan, "The Fly", *Playboy*, June 1957 (ora in "Playboy". *Book of Science Fiction and Fantasy*, Playboy Press, Chicago 1966, pp. 2-39).
53. La questione relativa alla durata della vita delle mosche, già presente nella novella, viene ripensata nei termini di una lotta contro il tempo per trovare André nella speranza di salvarlo invertendo l'esperimento e i suoi effetti.
54. Dopo l'esperimento fallito, André scrive alla moglie: «Ci sono cose sulle quali gli uomini non dovrebbero mai condurre esperimenti». Dal canto suo, Helene riteneva che condurre quegli esperimenti fosse «come giocare a essere Dio». A proposito del gatto fatto scomparire e finito chissà dove, André aveva commentato: «Sarebbe divertente, se la vita non fosse una cosa così sacra». E gli esempi si potrebbero moltiplicare.
55. A parte alcuni lavori per la televisione, aveva firmato al tempo una sola sceneggiatura, quella di *Psycho III* (*Id.*, regia di A. Perkins, USA 1986).
56. Non si deve però dimenticare che già nel film di Neumann avevano un certo peso i rapporti coniugali, sui quali ha ricamato A. Kneé, "The Metamorphosis of the Fly", *Wide Angle*, vol. 14, n. 1, 1992. Pur non condividendo le tesi di Kneé, penso che abbia ragione quando sostiene che «la paura maschile nei confronti di un coinvolgimento con la donna è forse manifestata nel modo più forte proprio all'inizio del film, quando, senza che sia data alcuna spiegazione, ci viene mostrata Helene che decapita il marito». È appena il caso di ricordare poi come in tutto il filone degli 'scienziati folli', dal *Frankenstein* di Mary Shelley in avanti, la sessualità assolve un ruolo centrale, poiché la generazione del mostro solleva sempre questioni relative ai meccanismi della riproduzione.
57. Nella versione finale l'intera questione viene liquidata in una sola battuta, nella quale Seth racconta a Veronica che i suoi finanziatori lo lasciano libero di fare quello che vuole e non si interessano a ciò che fa perché costa poco.
58. «Le prime sedici pagine erano davvero tremende. I dialoghi erano inconsistenti, i personaggi inconsistenti, tutto era inconsistente. Ma iniziava a diventare interessante quando si avvicinava al concetto di fusione genetica e in certi dettagli dell'idea di farla sfociare in una malattia anziché in una testa di mosca» (S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, cit., p. 88). A Chris Rodley (*op. cit.*, p. 172), il regista ha dichiarato: «Ciò che mi affascinava dell'intero progetto era: che rapporto ha quest'uomo con la malattia? La razionalizza? Riesce a spiegarla con le parole?».
59. Altro tema che il regista stesso riconosce centrale nel suo cinema: «La nascita è certo l'inizio di tutte le cose, ma una rinascita è molto più complessa. [...] Quello che trovo affascinante è che rimane una parte di ciò che si è stati, come se ci rigenerassimo senza sosta. Il fatto che noi ci reinventiamo» (S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, cit., p. 96).
60. Altri hanno letto questa sequenza come l'ingresso di Seth nella pubertà (cfr. W. Beard, *The Artist as Monster*, cit., pp. 214-215).
61. Ch. Rodley, *op. cit.*, pp. 160-161.
62. Th. Cazals, Ch. Tesson, *Quelque chose qui n'a jamais existé*, cit., p. 28.
63. S. Grünberg, *David Cronenberg. Entretiens avec Serge Grünberg*, cit., pp. 96-97.
64. W. Beard, *The Artist as Monster*, cit., p. 217.
65. F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Racconti*, tr. it. di R. Paoli, Mondadori, Milano 1970, p. 157.
66. *Ibid.*
67. *Ibid.*, p. 158.
68. *Ibid.*, p. 161.
69. M. Robert, *Solo come Kafka* (1979), tr. it. di M. Beer, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 197.
70. «Per me, questi folli rappresentano l'artista e la mente creativa», ha dichiarato il regista (X. Mendik, *op. cit.*, p. 179).
71. Ch. Tesson, *Les yeux plus gros que le ventre*, cit., p. 26. Già nel film di Neumann André spiegava a Helene il funzionamento del suo esperimento mediante un paragone con la televisione: «Prendi la televisione. Cosa succede? Un flusso di elettroni – impulsi visivi e sonori – viene trasmesso attraverso l'aria. La telecamera è il disintegratore. Il tuo apparecchio riassume e reintegra gli elettroni di nuovo in immagini e suono».
72. Cfr. in particolare S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1908). Per una discussione dei motivi che hanno influenzato la concezione freudiana dell'artista cfr. J. Starobinski, "Psicoanalisi e conoscenza letteraria",

- in *L'occhio vivente. Saggi su Corneille, Rousseau, Stendhal, Freud* (1961), tr. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, pp. 297 sgg.
73. E non si tratta di misoginia: lo stesso significato ha infatti il sacrificio di Kiki, necessario per arrivare a Benway.
74. Cfr. in proposito E. Kris, *Ricerche psicanalitiche sull'arte* (1952), tr. it. di E. Fachinelli, Einaudi, Torino 1967, e in particolare il saggio "L'immagine dell'artista. Indagine psicologica sull'importanza della tradizione nelle antiche biografie" (pp. 58-78).