

L'architettura del sensibile: Tecnoestetica e performatività in *Crimes of the Future* (1970-2022)

di Carlo Comanducci

Abstract

The latest film by David Cronenberg (*Crimes of the Future*, 2022) restages his second film after more than fifty years and, (almost) closing a circle, returns to some of the recurring themes of his filmography: the relation between architecture and sensory space, evolution and design, organ and performance, mediation and reality. Tenser (Viggo Mortensen) is an artist who uses his own body as support and medium. Art work and artistic process are, for him, literally organic, but at the same time hypermediated: in Cronenberg's "pharmacopornographic" modernity, both inner and outer space are modelled indistinctly by biochemical mutations and spectacular gestures. The transformative power of information, the screen, and the machine becomes then formative of what bodies are to begin with, following an instrumental logic and a posthuman aesthetics that, at once ambiguously promise a future and frame it as a foreign body and an object of horror.

«Long live the new flesh!»

Da oltre cinquant'anni, il cinema di David Cronenberg analizza i rapporti fra corpo e tecnica e osserva come la loro relazione diventi sempre più centrale al funzionamento del capitalismo contemporaneo e come i confini che li definiscono reciprocamente si confondano.

Cronenberg, sotto questo aspetto, è vicino ad alcuni dei principi chiave dell'epistemologia anti-essenzialista, per la quale il corpo umano, maschile, bianco, occidentale e etero-normativo, cessa di essere la misura invariabile del mondo per riscoprirsi come corpo tra corpi molteplici e si presenta non come un oggetto finito composto da qualità stabili e formato da attitudini più o meno innate, ma come un campo di tensioni storiche ed economiche, relazionali ed ecologiche, gestuali e tecnologiche, in costante mutamento.

Dal punto di vista di questa de/costruzione del corpo moderno, la tecnica a sua volta cessa di essere la semplice sfera degli strumenti esterni e separati dal corpo, concepita secondo un dualismo natura/cultura, per diventare l'insieme di tutti i discorsi, di tutte le pratiche ed i gesti, di tutti i dispositivi, gli utensili e le macchine, di tutti i media e di tutte le sostanze che definiscono e ridefiniscono la formazione, la conoscenza e la vita comune dei corpi.

Si passa dall'idea di un corpo descritto attraverso una serie di caratteristiche essenziali e disposizioni di comportamento, a quella di corpo come combinazione di forze e di operazioni di potere. Una descrizione basata su aggettivi e proprietà, spesso parte di sistemi binari (corpo maschio/femmina, bianco/nero, umano/animale, biologico/sociale, criminale/legittimo), è sospesa, polemicamente, attraverso una descrizione basata su verbi e relazioni: corpo «sessualizzato», classificato secondo una tassonomia sesso-genere riduttiva e sottomessa all'imperativo della riproduzione sociale, iscritto in un sistema discriminatorio di razze, etnie, gruppi sociali e frontiere nazionali, umanizzato e disumanizzato, naturalizzato e disciplinato, criminalizzato e escluso da forme di supporto collettivo, oppure riconosciuto «valido» e degno di sostegno o di fama.

Questo gesto epistemologico che restituisce il corpo alla sua complessità e allo stesso tempo non permette di pensarlo come precedente e separato dal suo governo è il prodotto retrospettivo di vari movimenti di lotta e di varie tendenze del pensiero critico novecentesco e della loro complessa interazione – dalla teoria del biopotere a quella della performatività, dalla teoria anti-coloniale a quella femminista, queer, e transfemminista, dal marxismo classico all'anticapitalismo contemporaneo, dall'anarchia storica allo Zapatismo, dall'altermondialismo all'ecologia radicale. Globalmente, la nuova politica anti-essenzialista del corpo si può immaginare come una serie di tentativi di comprendere e liberare il corpo moderno,



Figura 1 – David Cronenberg, Videodrome (1983) – 01:12:02

oggetto della biopolitica e del biopotere descritti da Michel Foucault, e inventato in varie forme dalle discipline e dalle tecniche del corpo a partire dalla fine del secolo XIX – dalla fisiologia, dalla scienza della fatica e dell'organizzazione industriale del lavoro, dalle discipline mediche e biologiche, dalle tecniche di polizia,

di classificazione e di sfruttamento, dalla sociologia, dai mezzi di comunicazione e dal paradigma della merce, non senza il supporto delle nuove tecniche fotografiche e dall'immagine in movimento. In questo senso, il corpo cinematografico e, più in generale, il corpo mediato dall'immagine (medica, spettacolare, poliziesca) è al centro della rivoluzione moderna e diventa un luogo fondamentale, come suggerisce Giorgio Agamben (1996), per comprendere l'alienazione ed il controllo dei gesti e per pensare e cercare di destituire le forme attuali del biopotere.

L'immagine forse più riconoscibile del cinema di Cronenberg, lo schermo della televisione di Max Renn in *Videodrome* (1983) – mutato in bocca che bacia e inghiotte, in pelle sensibile e in mano armata di pistola, né semplice strumento, né corpo naturale – è l'emblema dell'interesse del cineasta, e dell'intero genere *body horror* che ha contribuito a fondare, per la fusione tra corpo e strumento, schermo e organo, intesa come il nodo centrale della violenza contemporanea. Attraverso una fascinazione per il costruito ed il mutevole, Cronenberg, come Donna Haraway (1991), vuole immaginare delle alternative alla dominazione strumentale dell'uomo e dell'ambiente operata dalla modernità capitalista. La loro critica di questa dominazione non guarda ad un passato idealizzato, ad un mondo nobile e pre-capitalista opposto al mondo della tecnica imperialista – è il caso del tipo di fantasy inaugurato da William Morris e J. R. R. Tolkien (Blanc, 2019) – ma ad un mondo post-moderno che attraversa la modernità, come le frattaglie che nel film di Cronenberg attraversano, rompendolo, lo schermo del *Videodrome* in cui sono cresciute.

«Everyone wants to be a performance artist these days»: il corpo come medium e architettura

Saul Tenser (Viggo Mortensen), il protagonista di *Crimes of the Future* (2022), è un artista che usa il suo stesso corpo come supporto e come mezzo artistico: nel suo ventre crescono nuovi organi, che lui stimola, nutre, sopporta, e porta a maturazione, per poi estrarli, farli tatuare dalla sua assistente Caprice (Léa Seydoux), ed esporli al pubblico durante operazioni chirurgiche presentate come arte performativa.

Tenser è, alla stregua di Renn in *Videodrome*, una rappresentazione di Cronenberg, o meglio la figura della sua implicazione nel film (cfr. Bersani e Dutoit, 1997), e *Crimes* è chiaramente una ricapitolazione dell'intera filmografia del regista canadese. La *body art* praticata dal personaggio combina infatti diverse influenze che sono parte della vasta genealogia dell'opera di Cronenberg.

Idee centrali in essa, ibrido di William Burroughs e Marshall McLuhan, sono quelle del mutamento incontrollato del corpo e della sessualizzazione ed estensione protesica di ogni suo organo, che Cronenberg aveva già affrontato in *Shivers*



Figura 2 – Richard Avedon, «Andy Warhol, Artist», New York City, 20 agosto 1969. Stampa fotografica, gelatina ai sali d'argento.

(Fonte: <https://www.liveauctioneers.com/news/top-news/art-design/overexposed-avedon-photo-of-warhol-scarred-torso-in-june-18-auction/>)

Dopo l'attacco da parte di Valerie Solanas il 3 giugno 1968 e la difficile chirurgia d'urgenza, Andy Warhol, lui che anche nell'intimo non amava mostrarsi nudo (Rouvalis, 2016), aveva fatto fotografare da Richard Avedon il suo torso segnato da cicatrici. Un primo aspetto della genealogia Warholiana dell'arte di Cronenberg e di Tenser è dunque la messa in scena di un corpo segnato come un quadro dal suo incontro con tecniche che lo trasformano violentemente: nel caso di Warhol l'arma da fuoco, la chirurgia, e la protesi di sostegno, nel caso di Tenser ormoni, strumenti chirurgici e macchine che gli permettono di mangiare e dormire (cfr. anche Shaviro, 1993). Un altro aspetto è la famosa definizione di pop art data da Warhol come l'arte di invertire gli spazi, definizione che Tenser realizza in modo fin troppo letterale – «pop is just taking the outside and putting it on the inside or taking the inside and putting it on the outside» (cfr. Sanchez, 2019).

(1975) e *Rabid* (1977), dove organismi parassiti cresciuti all'interno del corpo umano creano una nuova sessualità più «mobile» e «plastica» (Giddens, 1992) e, con essa, un nuovo mondo. «No organ is constant as regards either function or position ... sex organs sprout anywhere» (Burroughs, 2010): in *Naked Lunch*, che Cronenberg ha adattato al cinema nel 1991, Burroughs aveva già presentato organi e sessualità come puri mezzi separati dal loro fine originale, trasportandoli così da una sfera di funzioni «naturali» verso una dimensione certo sanguinolenta, ma radicalmente tecnica e politica.

Altra influenza è quella di Andy Warhol, già stabilita con la serie *Death and Disasters* (1962-1963) che aveva in parte ispirato *Atrocity Exhibition* e *Crash* di J. G. Ballard (Hardin, 2002), anch'esso poi adattato da Cronenberg, e che diventa in *Crimes* ancora più chiara.



Figura 3 – David Cronenberg, *Crimes of the Future* (2022). 00:26:54

La stessa idea di un attraversamento della frontiera interno-esterno comanda i tatuaggi di Caprice, le esibizioni di Tenser, l'Inner Beauty Pageant sponsorizzato dal nuovo Bureau di controllo degli organi mutanti e l'autopsia-spettacolo del piccolo Brecken, presentata come un'esegesi testuale. La donna (Lihl Kornowski) che ha partorito Brecken, il quale pare aver sviluppato un nuovo sistema digestivo capace di digerire la plastica, lo descrive con freddezza ed orrore, dicendo proprio che esplorando l'interno del suo corpo troveranno lo spazio esterno («*outer space*»). La scienza anatomica inventa l'interiorità come uno spazio organizzato e l'interno del corpo moderno diventa così allo stesso tempo un'architettura e «un museo, uno spazio di esibizione che può essere visitato» (Preciado, 2020).

La questione dello spazio è uno dei collegamenti più interessanti tra l'ultimo film di Cronenberg e il suo secondo, che porta lo stesso titolo (1970). Come nel film precedente, *Stereo* (1969), dove la manipolazione dello «spazio dell'esperienza» era al centro degli esperimenti psichici e sessuali del gruppo di pazienti guidati dal dottor Tripod, anche nel primo *Crimes* i personaggi si muovono in relazione a spazi architettonici che si traducono immediatamente in nuove architetture biologiche e sociali.

Le sfere che vediamo in una scena del film, spiega Tripod, attraverso la loro stessa superficie riflettente, provocano una nuova sessualità che definisce una nuova specie umana dotata di un sistema di riproduzione assolutamente innovativo. Sono delle «bolle TV» mediatiche, architettoniche e sessuali, come sarà poi Videodrome.

Nel primo come nel secondo *Crimes* il biopotere è rappresentato come una



Figura 4 – David Cronenberg, *Crimes of the Future* (1970). 00:42:14

architettura del vivente, collegata da un lato ad una espansione del campo del design al corpo umano e, dall'altro, all'idea dell'evoluzione come forma di resistenza contro le strutture «organiche» dello Stato. In entrambi i film troviamo allora una nuova generazione mutante, portatrice sana di un futuro che, per chiunque altro, è una malattia mortale. *Crimes 2022* presenta l'alternativa tra un mondo capitalista insostenibile e un futuro possibile, ma postumano, nei termini di un'alternativa, interna al corpo e che lo trasforma, tra due sistemi di nutrimento mutuamente esclusivi. La rivoluzione nell'era biopolitica si presenta come una rivoluzione del corpo vivente.

Un po' come il corpo di Warhol, un po' come quelli di Tenser, di Tripod e di Renn, aumentato dai farmaci e trasformato dai mezzi di comunicazione, a cavallo tra architettura organica e un palinsesto di piaceri di sempre nuova natura, troviamo il corpo «farmacopornografico» che il teorico transfemminista Paul Beatriz Preciado ha preso come paradigma del biopotere nell'era della guerra fredda: quello di Hugh Hefner, il fondatore e il modello di soggettività al centro dell'universo di *Playboy*.

Il letto girevole di Hefner può essere considerato come un dispositivo mediatico e architettonico, filmico e corporale, sessuale e lavorativo, di confinamento e di disseminazione, che non solo combina tutti questi ambiti nella creazione di un nuovo ideale di corpo eteronormativo «radicale» (Preciado, 2010), ma, come Cronenberg, ne fa collassare le frontiere. In una *mise en abyme* delle forze di potere che regolano il mondo attuale, sul letto girevole non c'è gesto che non sia scatenato.



Figura 5 – John G. Zimmerman, «Hugh Hefner Working in Bed», Chicago, 1973. Foto a colori.

Fonte: <https://gagosian.com/quarterly/2020/12/04/interview-pathologically-optimistic-paul-b-preciado/>

to da sostanze chimiche e che allo stesso tempo non sia concatenato a riti sociali molto rigidi, non c'è differenza possibile tra godimento sessuale e *business practice*, nessun confine netto tra sfera pubblica e privata, tra la sensazione corporea e la sua immagine mediata – quest'ultima era già, volendo, una fantasia del Marquis de Sade.

In *Pornotopia*, Preciado considera questo corpo composito come il principale prodotto del potere biopolitico contemporaneo, frutto dell'evoluzione tecnica e della società postfordista. Resta da vedere cosa sia cambiato rispetto a questo corpo «pornotopico» dopo un mezzo secolo di precarietà neoliberale, in un'era che, più che nei termini del consumo, si definisce in quelli della sopravvivenza e della gestione della scarsità. Nel frattempo, in Italia, il libro si può leggere anche come un'analisi di certi aspetti del «fenomeno Berlusconi» il quale, da questo punto di vista, ha saputo ricollocare nell'ambito dello spettacolo politico alcune delle tecniche Hefneriane di pornopotere del ventennio precedente.

Se nei due *Crimes* e in *Stereo* Cronenberg presenta l'architettura, interna o esterna, come un medium che determina i modi della riproduzione dei corpi, in *eXistenZ* (1999), film sul corpo narrato e agito all'interno di una realtà virtuale, pensa i nuovi media come un'architettura del sensibile. Quello che è in gioco in

entrambi i casi è il potere operativo delle strutture attraverso le quali i corpi sono formati. Se Preciado scrive che, secondo il modello di *Playboy*, per cambiare un uomo bisogna cambiarne l'appartamento e per cambiare i rapporti di genere bisogna agire sull'architettura (Preciado, 2019), Cronenberg sottolinea che lo stesso può essere fatto operando con macchine, bisturi, telecamere e sostanze sul corpo vivo. Con Tenser e le varie corporations che incombono sulla scena dell'arte performativa in *Crimes 2022*, il regista canadese suggerisce un nuovo, inquietante, significato di *interior design*.

«I'm here to register for the Inner Beauty Pageant»: breve conclusione su tecnocrazia e tecnoestetica

In Cronenberg, come in Burroughs, i *bureaux*, gli organi dello Stato, sono essi stessi organismi parassiti e l'evoluzione diventa un'insurrezione che questi organismi cercano di contenere, sopprimendola, classificandola, oppure promuovendola in forme addomesticate. Fin dall'inizio Tenser collabora come informatore della New Vice Unit della polizia, una sezione dedicata appunto ad investigare i nuovi crimini somatici che definiscono il futuro, sia allo staminale National Organ Registry, diretto da due personaggi che sono pedine fin nel nome, Wippet (Don McKellar) e Timlin (Kristen Stewart). L'Inner Beauty Pageant a cui Tenser si decide a partecipare, nonostante si dia arie di artista *engagé*, è una forma d'arte completamente compromessa. Nonostante ciò che professa, Tenser sembra allora più che altro un artista di regime, anche se di nuova generazione: può anche aver davvero «partorito» un futuro all'interno del suo stesso corpo, ma non sembra in grado di trasformare questa creazione organica-artistica in una pratica politica.

Alla fine dell'autopsia di Brecken, invece del nuovo sistema organico rivoluzionario, troviamo la collezione di organi tatuati e classificati che sono stati rimossi dal corpo di Tenser. Immediatamente dopo la performance, due agenti della LifeFormWare corporation uccidono il padre di Brecken, che è anche il leader del gruppo messianico-rivoluzionario che sperava, esponendo il corpo, di risvegliare le coscienze e mostrare la possibilità concreta di un futuro. Il film non è esplicito a riguardo, ma è lecito avere dei sospetti: il colpo di scena indica una collaborazione reazionaria molto stretta, anche se forse non interamente consapevole, tra la polizia che ha investigato il gruppo rivoluzionario, le *corporations* che hanno monitorato la mutazione e operato sul corpo di Brecken, l'Organ Registry che ha loro fornito gli organi che Tenser a sua volta gli aveva diligentemente consegnato, e il mondo dell'arte e dello spettacolo che rende l'intera operazione efficace attraverso una messa in scena.

Qui il film evoca la questione, importante e spesso discussa in relazione a teorici del postumanesimo come Haraway e Preciado, della differenza, all'interno di

questo pensiero, tra una una tecnocrazia e una tecnoestetica: cioè tra un uso disciplinare della tecnica, legato al controllo e all'intensificazione dello sfruttamento, e un suo uso trasformativo ed emancipatore rispetto alle norme corporali «naturalizzate» (cfr. Harding, 1998). La politica della nuova carne cambia radicalmente i termini in cui la questione è posta fino alla prima metà del novecento: non è più possibile né rifiutare la tecnica da una posizione umanista ed essenzialista, perché come abbiamo visto il corpo umano che si suppone naturale è già sempre il risultato di tecniche di umanizzazione e disumanizzazione, né risolvere il problema dicendo semplicemente che, nel rapporto tra corpo e tecnica, tutto dipende da come si fa uso di entrambi, perché le tecniche in larga misura creano e impongono i loro usi possibili e danno forma alle relazioni tra i corpi che possiamo immaginare e praticare. In altre parole, quella che Rancière chiama distribuzione del sensibile (Rancière, 1998), lo spazio percettivo e sensoriale, epistemologico e discorsivo, all'interno del quale agiamo e dunque l'orizzonte di ciò che è dicibile, visibile, fattibile, ha già una sua architettura di potere con la quale ci dobbiamo confrontare. Per tecnoestetica allora si può intendere non tanto la celebrazione della tecnica con gli strumenti dell'arte, come poteva essere per esempio il futurismo, né semplicemente un «uso creativo» delle tecniche all'interno di una logica spettacolare, come sono le performances di Tenser nel film, ma piuttosto un gesto di dissenso e dis-identificazione che riconfigura l'architettura del sensibile sospendendone il potere. Questo gesto non è qualcosa che il corpo fa, distinto da esso, ma il corpo stesso, inteso non più come un'architettura organica isolata ma come un soggetto performativo, inseparabile dalla comunità dei corpi e delle vite.

Il futuro si forma come una nuova maniera di fare corpo. Come il sistema digestivo di Bracken, esso esiste nella misura e secondo il modo in cui i corpi cambiano: evoluzione oppure design, politica oppure teleologia, e ciò è vero nei vari processi di antropogenesi, per ciascuna vita nella metamorfosi da bambino ad adulto, da organismo a ricordo, così come per l'insieme delle vite, umane e non, su questo pianeta da troppo tempo in mano a chi non ha gli strumenti che per gestirne la distruzione.

Bibliografia

- Agamben G., *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.
- Bersani L., Dutoit U., *Beauty's Light*, "October", vol. 82, 1997.
- Blanc W., *Winter is Coming: Une Brève Histoire Politique de la Fantasy*, Libertalia, Paris, 2019.
- Burroughs W., *Naked Lunch*, Harper, London, 2010.
- Giddens A. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, Stanford, 1992.
- Haraway D., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
- Hardin M., *Postmodernism's Desire for Simulated Death: Andy Warhol's Car Crashes, J. G. Ballard's Crash, and Don DeLillo's White Noise*, "Literature Interpretation Theory", vol. 13, n. 1, 2002.
- Harding J., *Sex Acts: Practices of Femininity and Masculinity*, Sage Publications, London, 1998.
- Preciado P. B., *Pornotopía: Arquitectura y Sexualidad en «Playboy» Durante la Guerra Fría*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- Preciado P. B., *Ponotopia: An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics*, Zone Books, New York, 2019.
- Preciado P. B., *Pathologically Optimist*, "Gagosian Quarterly", inverno 2020: <https://bit.ly/41iEv0H>.
- Rancière J., *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*, La Fabrique, Paris, 1998.
- Rouvalis C., *My Perfect, Imperfect Body*, "Caregie Magazine", autunno 2016: <https://bit.ly/3GStmeT>.
- de Sade D. A. F., *La Philosophie dans le Boudoir*, La Musardine, Paris, 2018.
- Shaviro S., *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- Sánchez M., *Andy Warhol Inside Out*, in De Salvo D. (a cura di), *Andy Warhol: From A to B and Back Again*, Yale University Press, New Haven, 2019.