

Pornografico e tecnologico. Ma commovente

di Bruno Fornara

**"Crash" di David Cronenberg
con James Spader, Deborah Unger, Holly Hunter
Canada, 1996**



Prendiamola larga. E questione di macchine: prendiamo la curva larga. Pier Aldo Rovatti, in un recente, prezioso manualino, *Introduzione alla filosofia contemporanea* (Bompiani), mette a fuoco sette questioni intorno alle quali si è andata raccogliendo la riflessione da Nietzsche a oggi. Esse sono: l'inconscio, il fenomeno, il tempo, l'esistenza, l'altro, la tecnica, il linguaggio. In *Crash*, nel libro di J.G. (James Graham) Ballard e nel film di David Cronenberg, si fanno entrare in collisione le questioni numero 1 e 6, la pulsione sessuale con la tecnica, rappresentata nella fattispecie dalla macchina intesa come automobile. *Crash*, libro e film, è un'indagine sulla psicopatologia della vita quotidiana nell'età della tecnica e dell'automobile. Lo scontro, il crash, avviene tra la carne e il metallo, tra il vivo e il meccanico.

Crash è il primo romanzo, oggi film, esplicitamente auto-erotico. Uscito in Gran Bretagna nel 1973 e in Francia l'anno dopo, *Crash* arriva in Italia soltanto nel 1990. Nella importante introduzione all'edizione francese, presente anche nella da poco ricomparsa edizione Bompiani (trad. di Gianni Piloni Colombo, pp. 246, Lit 15.000), Ballard scrive: "In tutto il libro ho usato l'automobile non solo come simbolo sessuale, ma come metafora totale dalla vita dell'uomo nella società odierna. Come tale, il romanzo ha un suo ruolo politico nettamente distinto dal suo contenuto sessuale, sebbene mi piaccia pensare che questo sia il primo romanzo pornografico basato sulla tecnologia. In un certo senso, la pornografia è la forma narrativa a più alto contenuto politico, poiché tratta, nella più insistita e crudele delle forme, del nostro reciproco sfruttamento".

Ballard rivendica dunque al suo libro la qualifica di primo romanzo pornografico tecnologico. *Crash*, libro e film, è la descrizione di un inesplorato universo, affascinante e repellente, di pulsioni sessuali incrociate con la tecnologia. Ballard: "Sento che, in certo qual modo, lo scrittore non sa più nulla. Lo scrittore non ha più una posizione morale: offre al lettore i contenuti del proprio cervello, sotto forma di una serie di possibilità di alternative fantastiche. Il suo ruolo è quello dello scienziato che, in safari o in laboratorio si trovi davanti a un territorio o argomento del tutto sconosciuto. In tale situazione, tutto ciò che può fare è concepire ipo-

tesi e verificarle alla luce dei fatti".

L'ipotesi da verificare, in un romanzo che quasi non ha storia e che è fatto di descrizioni eccessive e maniacali, è esposta nelle prime pagine: "Per Vaughan, scontro automobilistico e sessualità s'erano uniti in un matrimonio definitivo"; e poco avanti: "In un tentativo di auto-saturamento, egli concepì un terrificante almanacco immaginario di disastri automobilistici e ferite pazzesche: polmoni di anziani perforati da maniglie di portiere, petti di giovani donne impalati su piantoni di guida, guance di bei giovinetti trafitte dalle chiusure cromate dei deflettori. Per lui, ferite del genere erano le chiavi di una nuova sessualità, generata da una perversa tecnologia; e le loro immagini stavano appese nella sua galleria mentale come oggetti esposti in un museo da macello". Sesso, tecnologia, morte. (Abbiamo scelto citazioni sopportabili. Di norma, le immagini sono ben più *hard*).

C'era da aspettarsi un crash tra (un romanzo di) Ballard e (un film di) Cronenberg. Il regista canadese è un esploratore chirurgico di orrori e abissi contemporanei, quelli dentro cui la tecnologia ci risucchia. Ballard è inventore, negli

anni sessanta, sulle pagine della rivista "New Worlds", di una fantascienza speculativa, dai robusti innesti filosofici, rivolta all'adesso e non a un ipotetico futuro, è il primo esploratore di un *inner space*, di uno spazio interiore profondo dove abita, agostinianamente e freudianamente, la verità, e dove c'è molto più da scoprire che non negli spazi siderali. Il *Crash* di Ballard è una raccolta di quadri per un'esposizione di ossessioni umane, un compendio di descrizioni oscene di uno spazio interiore affascinato dalla macchina.

Cronenberg, come già aveva fatto con *Il pasto nudo*, di un altro visionario come William S. Burroughs, trae fuori l'osceno sulla scena (sullo schermo; e con risultati di molto superiori al *Pasto nudo*) nel rispetto dell'impostazione casuale e descrittiva di Ballard. Non è il racconto a interessare Cronenberg né Ballard: "Il racconto non è prodotto di un'intenzionalità narrativa attraverso cui l'autore esprime se stesso e le proprie idee: il baricentro dell'attività creativa si sposta verso la casualità e l'osservazione, il combinarsi apparentemente spontaneo delle cose". Se Ballard combina, con mosse surrealista, il descrittivo-

biamo. Nei miei film il corpo è sempre al centro. Gli giro attorno come fa un pianeta col sole. Non me ne allontano mai. E se ciò accade, più me ne allontano, meno mi sento sicuro di me. Come se diminuisse la gravità.

Erotismo/Pornografia: Alcuni sostengono che l'erotismo è qualcosa di tenero e delicato, mentre la pornografia è triviale e violenta. Ma sono sicuro che potrei creare esempi di entrambi che non potrebbero rientrare in questo schema. È estremamente difficile accettare, nell'arte, il concetto di erotismo e contemporaneamente dire che la pornografia deve essere proibita. È un giudizio talmente soggettivo. Inoltre è un argomento culturalmente soggettivo. Quello che è erotico in una società, può essere disgustoso, pornografico e contrario alla religione in un'altra.

La battuta

"Il traffico sembra tre volte più caotico che prima del mio incidente..." (James Ballard/James Spader nel film *Crash*)

simo oggettivo dell'(allora) *nouveau roman* con un barocchismo macchinista e onirico, Cronenberg rispetta del romanzo tono, frammentarietà e freddezza orgiastica (e Ballard si è dichiarato del tutto soddisfatto del lavoro di Cronenberg).

In più, Cronenberg va oltre. Attualizza il romanzo, allontanandolo da noi. Come mostrare un tentativo di combinare psicopatologie sessuali e incidenti automobilistici oggi quando l'epoca degli atomi sembra volgere al tramonto, superata dall'annuncio dei nuovi negromanti (Nicholas Negroponte, in *Essere digitali* (Sperling & Kupfer, 1995): "Il passaggio dagli atomi ai bit è irreversibile e inarrestabile") che dichiarano finita l'epoca del corporeo, del metallico, del pesante e aperta e inarrestabile l'era del bit, del digitale, dell'incorporeo? Così, i protagonisti del film, due decenni dopo il libro, diventano dei cavalieri antichi che si battono

malinconicamente per un patto con il metallico, con la macchina, patto che oggi, un'epoca dopo, è stato travolto dall'avvento del digitale e dei bit, fantasmi sfuggenti, incorporei, derealizzati. Essere digitali è il nuovo imperativo. Carne e metallo sono obsoleti. C'è nel *Crash* di Cronenberg un allontanamento nel passato dei motivi del libro di Ballard. C'è una distaccata nostalgia per un mondo di metallo e carne (già triste ma ancora disposta allo scontro), in cui a contare erano atomi e corpi di macchine e uomini.

Crash è un film commovente nel suo riproporre, con freddezza consapevole, un mondo di sorpassati sperimentatori che tentavano di far sopravvivere il desiderio attraverso un patto perverso col metallo nell'epoca precedente il declino dei corpi (molliti o duri che siano). Cronenberg fa in *Crash* ciò che già Ballard aveva fatto nei confronti della fantascienza precedente. Ballard (1974): "Paradossalmente la fantascienza moderna è (...) diventata la prima vittima del mutevole mondo che essa ha anticipato e contribuito a creare. Il futuro contemplato dalla fantascienza degli Anni Quaranta e Cinquanta è già il nostro passato... Per me, l'esempio più commovente di ciò è ravvisabile nel film 2001: *Odissea nello spazio*, il quale ha segnato la fine del periodo eroico della fantascienza moderna. I panorami e i costumi tanto amorevolmente concepiti, le maestose scenografie, mi hanno ricordato *Via col vento*, offrendomi l'immagine di uno spettacolo scientifico in costume spettato in romanzo storico alla rovescia, di un mondo conchiuso e impenetrabile alla luce cruda della realtà contemporanea".

Oggi, ventitré anni dopo, nella disincarnata epoca digitale, il *Crash* di Cronenberg guarda al *Crash* di Ballard come a una testimonianza commovente nel suo desiderio, che sembra appartenere definitivamente al passato, di corporeità, carnalità e durezza, scontro e piacere. Che un film commovente e nostalgico abbia suscitato in molti critici, dopo la presentazione a Cannes, repulsione per quel che dice (evidentemente non conoscevano Ballard), che *Crash* sia stato accusato di essere una raccolta di situazioni oscene (che è esattamente quello che deve essere), questo vuol dire che il pornografico Ballard aveva visto giusto e che il malinconico Cronenberg ha fatto un bel film. (E che la critica...)

Il vangelo di Cronenberg

di Sara Cortellazzo

Cineasta di rara sensibilità personale, Cronenberg, attraverso i suoi film dalla visualità radicale, affronta alcune ossessioni con sguardo "viscerale": la fenomenologia del contagio (*Il demone sotto la pelle*, 1975, *Rabid sete di sangue*, 1976); il tema della nascita e della morte e l'orrore per la riproduzione e procreazione (*Brood*, 1980); il lavoro sul corpo fisico e il tentativo di entrarvi per accedere ai misteri e ai segreti della mente, battendosi contro i dati biologici dell'esistenza umana (*Scanners*, 1980, *Video-drome*, 1982); la "mutazione", che può intervenire in fasi di crisi d'identità e fragilità dell'individuo (*La mosca*, 1986); il "doppio", in-

carnato in un'ossessione medica intorno alla vita (*Inseparabili*, 1988); la pericolosità della scrittura e dell'atto creativo (*Il pasto nudo*, 1991); l'origine puramente mentale e cerebrale del desiderio e della sessualità (*Mr. Butterfly*, 1993). Per entrare nelle viscere di un cinema "sporco", che contamina gli opposti (maschile e femminile, reale e virtuale, uomo e macchina, sano e malato, ecc.) e che tratta luoghi e tecnologia come organismi viventi, proponiamo qualche dichiarazione del regista che possa anche illuminare, in modo trasversale, la lettura di *Crash*.

Corpo: Per me all'inizio c'è il corpo. È ciò che siamo, ciò che ab-

Influenze: I miei film hanno origine dalla tradizione del meraviglioso e dell'illusione, dal fantastico. Se torni indietro ai due fondatori della tradizione cinematografica, Lumière e Méliès, io provengo dalla parte di Méliès. Così come faccio spesso riferimento a Vladimir Nabokov e William Burroughs, per quanto riguarda le influenze specifiche.

Sessualità: La sessualità umana è una forza incredibilmente potente, è diventata un fatto separato dalla fisiologia della riproduzione e così ora è quasi una forza astratta. Si potrebbe fare ancora molto con questa forza, percepita come una forma artistica completamente a sé. Mantenendo un atteggiamento clinico e chirurgico, provo ad analizzare la natura della sessualità. Lo faccio creando dei personaggi che poi disseziono con i miei

bisturi cinematografici. Mi sembra che la forma più pura di sessualità sia l'omosessualità, perché non ha altra giustificazione che se stessa.

Morte: Ogni volta che in un film io uccido qualcuno, si tratta veramente della ripetizione della mia morte.

(Le dichiarazioni sono tratte da "Cahiers du cinéma", n. 416, n. 453; AA.VV., *L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg*, Les Éditions du Cerf, Paris 1990; Chris Rodley, *Il cinema secondo Cronenberg*, Pratiche, Parma 1994)

