



17/03/2022

MUTAZIONI

La materialità del corpo, le sue trasformazioni e l'esperienza incarnata del cinema.

Di Chiara Grizzaffi e Annalisa Pellino

La riflessione sul cinema come immagine e corpo in movimento, nonché sul rapporto tra il corpo schermico e quello spettatoriale, è stata al centro di un [Laboratorio di scrittura critica per il cinema e lo spettacolo](#) dell'Università IULM che, nell'a.a. 2019-'20 ha dato modo allə studentə di riflettere sulla relazione tra la dimensione corporea e quella socio-culturale dell'esperienza cinematografica, le forme dell'immaginario e i processi di soggettivazione.¹ I videosaggi² che qui presentiamo esplorano le potenzialità *mutanti* del corpo, la capacità di uscire dal proprio involucro in una radicale esperienza, confortevole o perturbante, di incontro con l'alterità.

[A Touch Screen](#) di [Erica Nobis](#) analizza la continuità metamorfica tra il Sé e l'Altro, umano e non umano, resa manifesta dal cinema contemporaneo attraverso il gesto del toccare. Il *video essay* si affida a un concatenamento sequenziale di rime gestuali che, seppur divise in capitoli tematici, dichiarano i propri rimandi interni, anche grazie al ricorso a una struttura circolare. Qui il montaggio sembra suggerire che tra la pelle – primo confine tra noi e il mondo – e la superficie delle cose non vi sia alcuna soluzione di continuità.

Anche [Neo-Capitalism and body in four acts](#) di [Matteo Coletta](#) opta per una divisione in capitoli, o atti, concentrandosi sui travestimenti di Monsieur Oscar (Denis Lavant), protagonista di *Holy Motors* (2012) di Leo Carax. Nell'arco di una giornata lavorativa Oscar è chiamato a ripetute prove, emotive oltre che fisiche, di adattamento e resistenza alle richieste di flessibilità del lavoro nel sistema neocapitalista alimentato da un circolo vizioso di precarietà, performatività e alienazione. Sia Nobis che Coletta scelgono una colonna sonora caratterizzata da un ritmo lento e meditativo – *Time* di Hans Zimmer, tratta da *Inception* (2010) di Christopher Nolan nel primo caso, e *Revivre* di Gérard Manset, tratta da *Holy Motors* nel secondo – che invita all'analisi e alla riflessione senza

¹ I videosaggi qui presentati sono stati realizzati da alcune studentə che hanno seguito il laboratorio, pensato come modulo del corso di Film Studies tenuto da Luisella Farinotti all'interno del Corso di Laurea Magistrale in *Televisione, cinema e new media*, nell'a.a. 2019-'20.

² Si tratta di una forma di critica che usa il (ri)montaggio come «metodo analitico che consente di creare nuovi percorsi di senso». Cf. Chiara Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" al video essay*, Mimesis, Milano, 2017, p. 56. Ne abbiamo parlato anche [qui](#) e [qui](#).



rinunciare, nella dilatazione temporale, alle sollecitazioni sensoriali proprie di un cinema attento alla grammatica del corpo e alle sue potenzialità attrazionali.

[Chiara Tesser](#) e Giulia Bona, invece, esplorano il nesso profondo tra umano e animale. In [Antropogenesi dell'uomo animale](#), che analizza il film *Rundskop* (2011) di Michael R. Roskam, Tesser ricorre a un montaggio parallelo che culmina nella citazione finale di *Sciopero!* (1925) di Sergej Ėjzenštejn, epitome di una genealogia di forme che mostrano il *continuum* materiale tra i due modi di esistenza – e ben oltre il ruolo che l'animale riveste nella catena alimentare. Qui, l'aderenza estrema tra le immagini e la traccia sonora extradiegetica (*Believer* di Imagine Dragons) assume una funzione guida nella comprensione dell'evoluzione del personaggio e della stessa logica adottata per il montaggio – supportato da diversi intertitoli con citazioni tratte da Peter Sloterdijk, Agostino, Tommaso D'Aquino, Gilles Deleuze e Francis Bacon.

[Giulia Bona](#), infine, applica al film [The Babadook](#) (2014) di Jennifer Kent la teoria di Barbara Creed sul nesso tra femminile e mostruoso nel genere *horror* e quella dell'*abietto* di Julia Kristeva. In particolare, il *video essay* utilizza le nozioni di *monstrous-feminine* e *archaic mother* di Creed, aderendo completamente al suo oggetto di analisi, dove il rifiuto doloroso dell'esperienza della maternità si traduce nella metamorfosi del femminile in una mostruosità teriomorfa. Breve e incisiva, l'analisi rende esplicito il concatenamento madre-donna-mostro lavorando in particolare sui raccordi e un uso essenziale ma dinamico dei sovratitoli.

[A Touch Screen](#)

Erica Nobis

Con l'arrivo della pandemia di Covid-19, l'intera collettività è stata privata di uno degli aspetti fondamentali che ci caratterizzano come esseri umani: la socialità. Abbracci, baci, persino una stretta di mano per salutarsi: *A Touch Screen* muove da un personale sentimento nostalgico verso questi gesti quotidiani, dati per scontati prima del 2020, scomparsi per molto tempo dalle nostre vite e che, ancora oggi, si assaporano con timore.

Il *video essay* racconta questa mancanza in un crescendo di sensazioni che attingono al repertorio di immagini *tattili* offerte dal cinema contemporaneo, e mettendo in luce come esso lo abbia raccontato, anche indirettamente, tramite le immagini. *A Touch Screen* costruisce una sorta di *mappa sensoriale* legata al gesto del toccare e al senso del tatto – uno dei primi che sviluppiamo – nelle sue più disparate connotazioni e sfumature.



Il brano *Time* di Hans Zimmer – tratto dalla colonna sonora del film *Inception* (2010) di Christopher Nolan – enfatizza la struttura circolare del video e i nessi interni tra un capitolo e l'altro. Il primo capitolo, *A Touch of Nature*, si collega idealmente all'ultimo, *A Touch of a Parent*, in quanto rappresenta quel primo contatto con il mondo che l'essere umano sperimenta: aria e acqua, per esempio, sono i primi elementi che ci accarezzano una volta usciti dal ventre materno. *A Touch of Ourselves* mostra come toccarsi sia necessario per imparare a conoscersi e ad amarsi, anche se è forse il tocco più difficile. Primo tramite tra noi e l'altro, *A First Touch* rappresenta invece la scoperta di un altro essere umano e/o un oggetto, attraverso il contatto fisico che può manifestare o esprimere molto di più di uno scambio verbale. Mentre *A Touch of a Lover* è quel gesto carezzevole e passionale che ci si scambia tra amanti e che ogni volta può provocare emozioni inedite.

[Neo-Capitalism and body in four acts](#)

Matteo Coletta

Neo-Capitalism and Body in Four Acts indaga il rapporto tra il corpo e il sistema economico dominante nel mondo contemporaneo, messo in scena da Leos Carax nel film *Holy Motors* (2012). Il saggio è strutturato in quattro atti, ognuno caratterizzato da una parola chiave legata al corpo. Il primo, *Adaptability*, mostra la necessità di Monsieur Oscar (Denis Lavant) di far fronte al continuo cambiamento delle condizioni lavorative: sono diversi i momenti della giornata in cui al protagonista è richiesto di trasformare il suo corpo per adattarsi al compito che di volta in volta gli è assegnato. Lo vediamo in una limousine districarsi tra maschere, parrucche, lenti a contatto e barbe finte, in quella che appare quasi come una sorta di riscrittura contemporanea e in chiave economica del concetto di adattamento darwiniano.

Il secondo atto, *Spectacularization*, mostra un aspetto tipico della società contemporanea: la spettacolarizzazione della propria vita, in un mondo dove la sfera privata è diventata merce di scambio per ottenere lavoro o successo. L'atto si apre con l'ingresso in un cinema pieno di spettatori, mentre nelle sequenze successive assistiamo alla *messa in posa* dei soggetti, della modella Kay M. (Eva Mendes) e dello stesso Oscar – il quale subisce un vero e proprio furto dell'immagine, metafora dell'inevitabilità di un meccanismo di cui tutti siamo vittime ma anche responsabili. Il terzo atto, *Exhaustion*, mostra le conseguenze fisiche e mentali delle condizioni di lavoro nella società neocapitalista. Oscar tenta di sfruttare il poco tempo a disposizione per mangiare e, contemporaneamente, prepararsi alla performance successiva, per poi pagare le conseguenze psico-fisiche di questo stile di vita. Inoltre, il suo incontro con Eva Grace (Kylie



Minogue) introduce a una delle principali problematiche del lavoro contemporaneo, la mancanza di tempo libero: i due, infatti, si chiedono vicendevolmente se hanno del tempo da dedicarsi.

In *Il nostro desiderio è senza nome* (2020), Mark Fisher afferma che il precariato costringe a una situazione di costante disponibilità, generando ansia e malessere che, sebbene dovuti a cause politiche e sociali, sono trattati come problemi che devono essere risolti dal singolo individuo. Non a caso, il quarto atto, *Alienation*, si sofferma sulla deriva finale di questa condizione: l'alienazione che passa anche dal rapporto del protagonista con il proprio "capo", Céline (Édith Scob), vista e venerata come salvatrice in una sorta di sindrome di Stoccolma che lega il lavoratore-performer a colei che lo costringe a un tale stato.

[Antropogenesi dell'uomo animale](#)

Chiara Tesser

Guardando alla raffigurazione del corpo umano nella storia del cinema, si nota la tendenza di molte cineaste ad accostare l'antropico al ferino, in una sorta di richiamo ricorrente dell'umano nei confronti dell'animale per identificare sé stesso e definire i suoi confini dal punto di vista antropologico, sociale, fisico e culturale.³

Il film *Rundskop* (2011), opera prima del belga Michael R. Roskam, mette in luce questo rapporto provocando una sensazione epidermica e un inconsueto turbamento riconducibile al sentimento della pietà: una forma di compassione quasi difficile da riconoscere, perché sembra ormai inusuale provarla verso un essere umano e, d'altro canto, probabilmente oggi divenuta più un privilegio emotivo da riservare agli animali. Il protagonista Jackie (un profondo Matthias Schoenaerts) è rappresentato come un animale nel corpo di un uomo, tanto che si è spinto a domandarsi se la pietà che si prova si rivolge più all'uomo o all'animale. O è proprio grazie a questa unione con l'animale che si riesce a provare maggiore pietà anche per l'uomo? Roskam sviluppa le sue riflessioni secondo molteplici gradi, dilatando la narrazione e rendendo questa sovrapposizione meno lampante e immediata, né scontata né troppo enigmatica, ma suggerita in maniera sensoriale e innanzitutto epidermica. Al contrario, il *video essay* cerca di rendere evidente questa logica: il film è stato rigorosamente sminuzzato, frame dopo frame, e successivamente rimontato, affinché le immagini potessero enfatizzarne gli aspetti materiali e carnali, restituendo, in modo più serrato e visivamente efficace, questa unione.

Il *video essay*, infatti, indaga i diversi livelli con cui il regista *accorpa* letteralmente animale e uomo, in un modo così sottile da indurre lo spettatore a provare per l'uomo ciò che si prova per l'animale, o viceversa. Oltre che all'eloquenza delle immagini, il montaggio si affida alla musica, che rende il

³ Su questo tema si veda il numero monografico di «Fata Morgana», [Animalità](#), 14, Pellegrini Editore, Cosenza, 2011.



ritmo ancora più serrato, nonché ad alcune citazioni riprese da *L'aperto. L'uomo e l'animale* di Giorgio Agamben – in cui il filosofo riprende le concezioni di Peter Sloterdijk⁴ – e da *Francis Bacon. Logica della sensazione* di Gilles Deleuze, che li accosta proprio a partire dal sentimento della sofferenza e della pietà.⁵

[Boogey-woman: madre, donna, mostro in *The Babadook* \(2014\) di Jennifer Kent](#)

Giulia Bona

Multiforme e mutevole, la mostruosità ha svariati volti ed è un elemento che caratterizza il genere horror. *The Babadook* (2014), opera prima dell'australiana Jennifer Kent, è un horror in apparenza convenzionale, che nasconde però diverse chiavi di lettura. Qui, il mostro indossa la maschera del *boogeyman*, incarnazione maligna di un dolore intimo, profondo e represso, il lutto. Non solo, Babadook fa parte della protagonista femminile, Amelia (Essie Davis), nasce da un suo trauma non risolto e diventa sempre più forte fino a quando non riesce a possederla.

Il *video essay*, come il film, lavora proprio su questa associazione, che richiama la nozione di *monstrous-feminine* di Barbara Creed.⁶ La studiosa riprende il concetto di *abiezione* teorizzato da Julia Kristeva,⁷ mettendo in evidenza come nell'horror – terreno fertile per diverse declinazioni dell'abietto – il mostruoso sia spesso generato da figure femminili legate alla sfera della maternità.⁸ In *The Babadook*, nello specifico, l'abiezione si lega al rifiuto della maternità da parte di Amelia: in un momento di delirio allucinatorio, la donna scopre in cucina un buco nel muro da cui escono grossi scarafaggi (non a caso Babadook ha le movenze di un insetto). L'apertura nascosta dietro la carta da parati è visibile solo a lei, come una proiezione del suo inconscio tormentato. La voragine scura si apre in una forma che ricorda una vagina, simbolo della vita da cui però fuoriesce soltanto qualcosa di ripugnante e disgustoso. Questo abisso perturbante richiama l'idea di *archaic mother* di Creed: figura affascinante e terrificante, una madre arcaica che

⁴ Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2008. In particolare ci si riferisce al capitolo: *Il corpo, la carne macellata e lo spirito, il divenir animale*, pp. 22-27, parte del quale è consultabile [qui](#).

⁶ Barbara Creed, *The Monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London 1993.

⁷ Abietto è ciò che viene escluso, espulso, rigettato, è qualcosa che non rispetta i confini, i ruoli e le leggi, e deve quindi essere rifiutato e represso per evitare che sconvolga l'ordine sociale. Julia Kristeva in *Powers of Horror: an Essay on Abjection* (1982).

⁸ Cf. Barry Keith Grant (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, Austin 1996; Shelley Burger, *The beak that grips: maternal indifference, ambivalence and abject in *The Babadook**, in *Studies in Australian Cinema*, vol. 11, n. 1, 2017.



crea la vita e poi minaccia di riassorbirla dentro di sé, un buco nero contemporaneamente vitale e mortifero.

Amelia, insomma, diventa l'uomo nero della storia, la *boogey-woman* che soltanto alla fine riesce a esorcizzare Babadook, accettando di ricambiare l'amore che il figlio prova per lei e ristabilendo un ordine, un equilibrio. Tuttavia, il finale del film insegna che i mostri non spariscono mai davvero, piuttosto si rintanano in uno scantinato buio, in attesa. Così, anche Amelia è consapevole che le ombre non svaniscono, che è necessario convivere con il mostro in agguato e nascosto dentro di lei.