

Cinema del corpo

Un processo visuale

Autore
Pasquale Jacopo
Napolitano

Abstract

Dagli anni Novanta fino al primo decennio dei Duemila, una serie di pellicole francesi, ex post riunite sotto l'espressione *New French Extremity*, concorse a ridefinire i limiti di ciò che era considerato accettabile rappresentare su schermo. Attraverso una prassi filmica sperimentale quanto controversa, *les enfants terribles* di questa generazione hanno guidato un dibattito che trova nella visualità contemporanea nuovo terreno di ri-scontro. Il contributo intende ricostruire la nascita di una tendenza mettendola in relazione con il passato e il presente cinematografico francese, in cui il body horror trova nuova visibilità dopo le recenti affermazioni di Julia Ducournau e Coralie Fargeat.

From the 1990s to the early 2000s, a series of French films, later grouped under the term *New French Extremity*, helped redefine the limits of what was considered acceptable to represent on screen. Through an experimental and controversial filmmaking practice, *les enfants terribles* of this generation spearheaded a debate that found new ground in contemporary visuality. This article aims to reconstruct the birth of a trend by relating it to the past and present of French cinema, in which body horror finds new visibility following the recent breakthroughs of Julia Ducournau and Coralie Fargeat.

Premessa

I recenti successi che hanno consacrato Julia Ducournau e Coralie Fargeat come nuovi punti di riferimento del *body horror* internazionale hanno riportato il genere al centro del dibattito critico e, forse come mai prima d'ora, anche di quello mainstream. Questo rinnovato interesse offre l'occasione per interrogare proprio il *body horror* nelle sue formulazioni contemporanee e per indagare le modalità attraverso cui le opere più recenti dialogano con una tradizione moderna – francese e transnazionale – che ha posto il corpo al centro della riflessione audiovisiva.

Oggetto di culto per gli appassionati, il *body horror* s'è saputo relazionare nei decenni alle molte inquietudini che animano il *pendant* società-individuo, riconoscendo nella mutazione fisica un fenomeno tanto sensibile quanto allegorico di riposizionamento del soggetto nella società di massa globalizzata. La prescritta connessione tra questi due elementi ha trovato efficace espressione nelle rappresentazioni sfidanti e deformate che caratterizzano le opere del genere. Questo contributo si propone di esplorare le ragioni di tale efficacia e di verificare come esse si siano riconfermate nel panorama cinematografico contemporaneo, ricostruendo un processo che, nelle sue manifestazioni più recenti, riprende e amplia posizioni sedimentatesi nel tempo.

Keywords

Corpo

Mutazione

Processo

Genere

Informe

Body

Mutation

Process

Gender

Formless

Per far ciò sarà utile riferirsi al *body horror* come parte di un dibattito artistico più ampio che ha storicamente esplorato la capacità del corpo di essere una piattaforma di dialogo individuale e collettivo. Coerentemente con l'obiettivo di armonizzare le numerose espressioni audiovisive che ne derivano in un'unica macro-area di ricerca, ci si riferirà a quest'ultima come *cinema del corpo*, prendendo in prestito una delle prime definizioni della New French Extremity (a volte di seguito abbreviato in NFE) lanciata da Tim Palmer nel suo *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011)¹; una definizione che, per quanto riferita a una precisa tendenza artistica, appare in questo caso adatta a riunire opere accomunate dallo stesso oggetto di ricerca e, talvolta, le stesse strategie visuali. Se da un lato il sottogenere gode di proprie peculiarità, dall'altro pare infatti quasi naturale accostarlo a quei fenomeni cinematografici che – pur con approcci diversi – mostrano simile entusiasmo verso un corpo inteso come sito dinamico e mutevole.

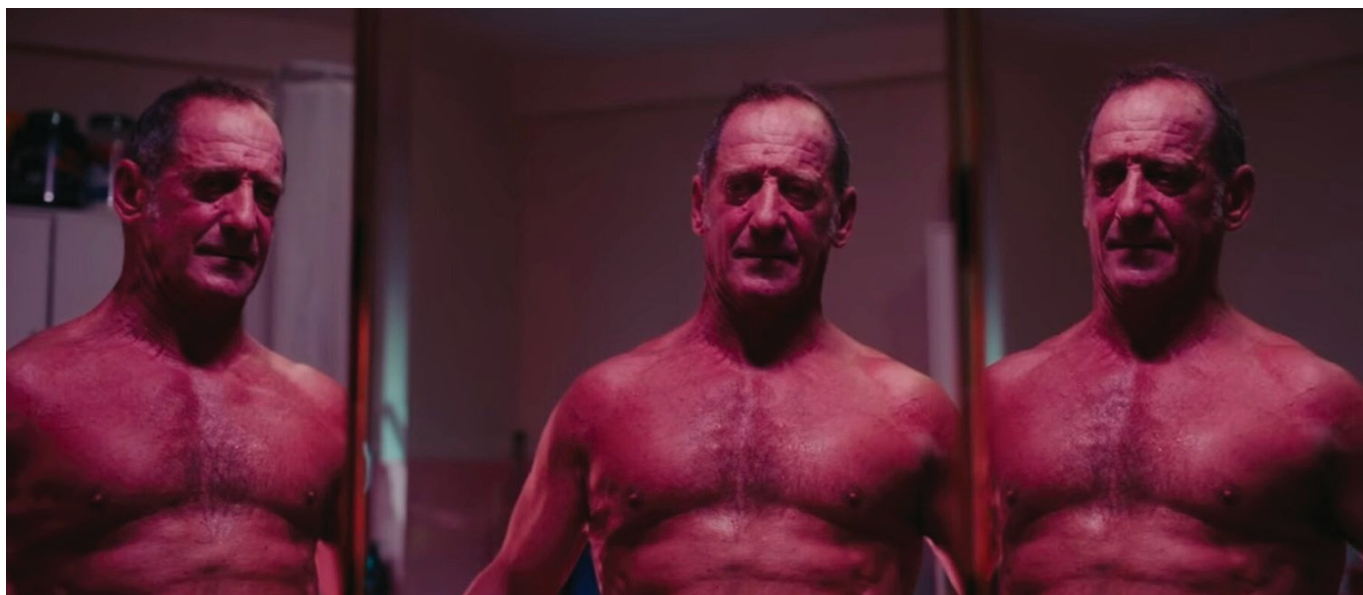
Saranno quindi individuati i momenti principali di una storia tutt'ora frammentata in generi e tendenze, le cui topiche ricorrono tuttavia in maniera persistente, suggerendo la possibilità di un confronto profittevole; particolare rilievo assumerà la discussione creatasi attorno al concetto batailliano di *informe*, muovendo dall'idea che questo possa essere applicato ai diversi livelli del fenomeno e costituire un forte richiamo alle proprietà estetiche e filosofiche del cinema del corpo. Si metteranno quindi a confronto diretto due opere che, pur lontane nel tempo, mostrano di condividere temi e aspetti tipici della prassi artistica qui discussa; ciò non tanto con l'obiettivo di situare i poli di un processo in fieri, quanto di setacciarne le componenti residuali e d'innovazione.

Il presente contributo propone dunque una visione complessiva e storicizzata di un fenomeno che il dibattito critico tende spesso a parcellizzare, facendo emergere la ricorsività dei suoi elementi più emblematici e avanzando alcune prime considerazioni sull'attuale produzione cinematografica.

Una rinascita

Da qualche anno il *body horror* vive una nuova fioritura. Ciò è stato reso possibile non solo dal ritrovato interesse del pubblico, ma anche grazie ad una serie di successi critici che ne hanno legittimato l'attualità di codice e hanno permesso al genere di affermarsi nei circuiti d'essai. A «far entrare i mostri»² è stata la Francia, paese con una solida tradizione nell'arte abietta, che ha ripreso il discorso interrotto qualche anno prima dai titoli di coda apparentemente calatisi sulla New French Extremity. Solo all'apparenza però, dal momento che la carica eversiva della tendenza sembrerebbe essersi rigenerata con maggiore riflessività nelle pellicole che stanno attualmente riscrivendo la storia del *cinema del corpo*. Sono stati in particolare i trionfi di *Titane* (Ducournau, 2021) e *The Substance* (Fargeat, 2024) ad averci consegnato due opere in grado di maneggiare con perizia le tattiche scioccanti appartenute alle tendenze in analisi e, come vedremo, anche a opere precedenti. Un'abilità che, in certi casi, ha creato perplessità sulla reale trasgressività dei film stessi, paventando il rischio di una *gentrificazione* del genere³.

Una delle prime rilevazioni da fare è che quest'ultimo, pur rimanendo spesso fedele a un'etichetta di *midnight movie*, si sia adattato nel tempo alle condizioni ambientali in cui andava sviluppandosi: legato a doppio



filo alle tensioni e ai rimossi che caratterizzano i diversi contesti storici, il genere torna periodicamente a galla mostrando la sua elasticità. Un primo elemento a favore di questa lettura può essere desunto dagli studi di Robin Wood, a partire dall'influente saggio *Introduction to the American Horror Film* (1979), nel quale l'autore riflette sui modi in cui l'horror mette freudianamente in scena il rimosso della società: la repressione di ciò che è considerato in qualche modo minaccioso per l'ordine normativo – una ricostruzione dalle evidenti implicazioni politiche – trova forma nel *mostruoso*, dando la possibilità allo spettatore di affrontare i propri incubi⁴. La mostruosità espressa in quanto instabilità della forma, come ci apprestiamo a discutere, rappresenta un *framework* teorico ideale con cui guardare non solo al contenuto ideologico che si cela dietro il simbolo, ma anche alla costruzione estetica dello stesso e soprattutto alla maniera in cui i suoi codici si rinnovano. Non stupisce quindi che il *body horror* si riveli efficace nell'esplorare le tensioni che risiedono nel rimosso, legittimandone lo studio in quanto oggetto culturalmente pregnante.

A riprova di quanto sostenuto, prendendo momentaneamente in considerazione un altro sottogenere come lo *zombie movie*, è possibile apprezzare come negli ultimi anni in Francia siano state prodotte opere, visualmente agli antipodi, aventi però in comune l'essere situate in profondità nella condizione storica: *La horde* (2010) di Yannick Dahan e Benjamin Rocher, film imbevuto di un gusto *pulp* marcatamente postmoderno, è ambientato nel contesto di un conflitto tra gang sullo sfondo di evidenti tensioni politiche e razziali (in quel momento accesissime in Francia); *La notte ha divorato il mondo* (*La nuit a dévoré le monde*, Rocher, 2018) è invece uno *zombie movie* piuttosto atipico dove l'isolamento del protagonista (incredibilmente anticipatorio di quello che diverrà uno dei principali temi visuali contemporanei dopo la crisi del Covid 19) diviene metafora della condizione di solitudine e alienamento sperimentata in molte società industrializzate; o ancora *Zombi Child* (2019), film con cui Bertrand Bonello ridiscute il genere offrendo una lettura anticolonialista. Pellicole come detto distanti, ma che insieme segnalano la tendenza dell'horror a dialogare con le questioni aperte della società francese e occidentale.

Tornando al *body horror*, esso nasce ufficialmente grazie alle opere di David Cronenberg, regista che più di tutti ha consacrato la sua carriera a codificare una personale elaborazione del genere⁵. Questa è rimasta particolarmente

coerente negli anni e proprio ultimamente è tornata nelle sale con *Crimes of The Future* (2022) e *The Shrouds – Segreti sepolti* (*The Shrouds*, 2024), che riprendono il discorso interrotto all'inizio degli anni Duemila⁶. Il suo *opus* viene spesso accostato al pensiero del filosofo e teorico dei media Marshall McLuhan, cui era accomunato dall'interesse verso la tecnologia, a ulteriore prova che il *body horror* pare contenere nel suo genoma le tracce di una propensione all'analisi sociale⁷. I suoi film esplorano l'alienazione e le paure sperimentate dall'individuo contemporaneo – di cui propone incarnazioni graficamente raccapriccianti – ponendo particolare rilievo all'incontro tra quest'ultimo e i nuovi apparati mediali di massa. Non deve sorprendere dunque che la produzione del regista canadese abbia costituito un oggetto culturale prezioso per diverse discipline umanistiche come la sociologia o i media studies.

Le ricerche condotte sulle interazioni e gli stati di fusione tra l'uomo e i dispositivi tecnologici saranno inoltre fondamentali per autori come Shin'ya Tsukamoto, che in un'intervista rilasciata a *Cinefantastique* per il suo *Tetsuo* (*Tetsuo: The Iron Man*, 1989) dichiarerà «I was impressed by David Cronenberg's *Videodrome* and the Cyberpunk movement. I was haunted by the idea of flesh assimilating iron. That was the impetus for *Tetsuo*». Il regista, ritornando sulla faccenda per *Film Stage*, avrà modo di chiarire ulteriormente il suo interesse per la relazione sempre più promiscua tra uomo e tecnologia:

«The old films tell us that it's very dangerous when technology becomes too advanced. In my film technology is terrifying, but still convenient. The theme is the conflict between these two concepts. We love technology but it will conquer our lives if we don't pay attention to it».

In entrambi i casi dunque si tratta di un confronto inevitabile più che fatalistico: l'alterazione è vista come un rito di passaggio necessario.

Risulta difficile in questa sede non rilevare nelle parole di Tsukamoto una descrizione – pur approssimativa – dei temi che ruotano attorno ad un'opera di recente produzione come *Titane*, in cui la tensione erotica tra uomo e macchina viene ulteriormente esplorata alla luce di una riformulazione “dei rapporti di gender”⁸ che non si limita a citare la “nuova carne”, ma ne rappresenta un'evoluzione: Ducournau spinge l'opera sorprendentemente – per il genere, ma anche per la linea narrativa – nella direzione di un percorso ristorativo, nel tentativo (qui approfondito nell'ultimo paragrafo) di riconciliare le ferite apertesi nell'individuo postumano. Queste sono descritte da Cronenberg nella loro accezione bio-tecnologica attraverso un'estetica artigianale e influenzata dai generi, a sua volta allegoria di una mutazione ontologica che l'autore si occupa di problematizzare più che condannare.

Diversamente, la New French Extremity si separa da una netta configurazione del genere ed espone queste crepe attraverso una rielaborazione poetica che eleva «il traumatico a principio estetico»⁹. Qui veniamo a uno dei temi centrali del contributo: per quanto debitrice dell'*opus* del cineasta canadese, le pellicole francesi che stanno riscrivendo le coordinate del *body horror* contemporaneo potrebbero essere parte di una tradizione nazionale più lunga che aveva già esplorato le possibilità discorsive del corpo. Per questa ragione, pur essendo riferita ad un periodo specifico del cinema francese, la definizione data da Palmer (*cinema du corps*) sembra essere la più adatta a racchiudere una tale eterogeneità di stili, non più legati dunque ad un momento storico preciso. La New French Extremity, tendenza alla quale le opere più recenti vengono talvolta accostate e cui la definizione di Palmer

si riferisce, rappresenta un fenomeno unico in tal senso per la varietà di approcci con cui gli autori e le autrici trattano il tema della corporeità, alimentando una riflessione estetica della consistenza pari a quella cronenbergiana.

Nuova Estremità Francese

«Che cosa tentiamo di raggiungere così febbrilmente, con tanta ostinazione e sofferenza, attraverso la rappresentazione, attraverso le immagini, se non aprire la notte del corpo, la sua massa opaca, la carne con cui pensiamo – e presentarla alla luce, ai nostri volti, come l'enigma delle nostre vite?»¹⁰.

In questo estratto è possibile rinvenire, pur a grandi linee, l'urgenza che vi è dietro il cinema di Philippe Grandrieux, regista e critico francese, e che probabilmente accomuna molte opere accostate alla New French Extremity. Proveniente da un articolo scritto dall'autore per i *Cahiers*, viene ripreso qualche anno dopo da James Quandt in un saggio seminale, destinato a creare un acceso dibattito: *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema* è a buon titolo considerato la prima fondamentale anamnesi su un momento cinematografico che stava aggredendo in maniera significativa il cinema d'autore (e avrebbe fatto altrettanto, in un secondo momento, con quello di genere). La tendenza è infatti solitamente divisa in due ondate: alla prima, che arriva fino ai primi anni del Duemila, appartengono opere riconducibili al *mêlo* e al dramma romantico-intimista, ma che compiono felici incursioni nel territorio espressivo dell'orrore senza privarsi di un certo afflato lirico. La seconda ondata, che si spinge fino al termine del primo decennio, si rivolge in maniera più esplicita all'horror e ad alcuni suoi sottogeneri – *exploitation*, *body horror*, *home invasion*, *torture porn*, *slasher movie* – dando luogo a opere originali e non semplicemente derivative.

La New French Extremity è stata una prova di maturità fondamentale per il cinema del corpo, chiamato a interpretare un momento nuovo per la società e per il cinema stesso. In molti hanno visto, nelle opere che hanno recentemente riportato l'attenzione sul *body horror*, un legame diretto con la tendenza, di cui in un certo senso rappresentano un aggiornamento¹¹. Nel corso del contributo si è fatto e si farà più volte riferimento al tentativo, operato da più studiosi e qui riformulato, di sincretizzare la tendenza con la memoria storica e artistica francese. Più in generale, si è visto come il cinema del corpo operi in aperta relazione con il contesto in cui è situato: se in Cronenberg la materia biologica problematizza il rapporto del soggetto con i nuovi media, le innovazioni tecnologiche e le inquietudini legate alla pandemia di AIDS e alla Guerra Fredda¹², Tsukamoto col suo *Tetsuo* intercetta le turbe di un *salaryman*¹³ in una città come Tokyo – allora mai così metallica – anticipando la crisi che segnerà il Giappone nel “Decennio perduto”. A sua volta, la NFE incamera una vasta gamma di inquietudini che comprendono, tra le varie, la crisi culturale della borghesia e del modello neo-liberista, le tensioni dell'11 Settembre e la questione post-coloniale: fenomeni che trovano espressione in pellicole scioccanti e provocatorie dove la carne, sottoposta ad una serie impressionante di alterazioni, diviene oggetto di ricerca formale e politica.

Ex post, uno dei meriti della riflessione di Quandt è stato il fornire una prima, puntuale sistematizzazione delle caratteristiche principali della tendenza.

L'articolo, partendo da una bocciatura abbastanza netta nei confronti dell'allora ultimo film di Bruno Dumont, *Twenty-nine Palms* (2003), diviene una più ampia requisitoria nei confronti di un fenomeno artistico che stava prendendo piede nel cinema francese e che lo studioso condensa in una definizione che avrebbe in seguito avuto grande diffusione: *New French Extremity*. Passando in rassegna alcune opere di Gaspar Noè, Catherine Breillat, François Ozon, Claire Denis, Marina De Van, Philippe Grandrieux e lo stesso Dumont, l'autore ripercorre le tappe di un percorso in cui gli artisti sono accostati per via elettiva e non estetica, disponendo ognuno di linguaggio e stili assolutamente personali. Ad accomunarli secondo Quandt vi è uno spirito irredentista, intenzionato a penetrare la carne e a inondare l'immagine con i suoi fluidi. A cosa si deve una tale postura, si chiede lo studioso: a una tradizione che ha spesso impiegato simili tattiche o all'urgenza di rispondere a una crisi culturale? Procedendo nell'articolo, il posizionamento dell'autore diviene sempre più chiaro e vicino alla prima ipotesi¹⁴: il problema, secondo Quandt, è che la NFE offre visioni e soggetti una volta appannaggio dei *b-movies*, mentre le provocazioni nell'arte francese avevano storicamente privilegiato l'aspetto formale, politico e filosofico, o erano quantomeno assimilabili come "emanazioni di un movimento artistico". Non appare perciò pretestuoso commentare tale approccio in maniera altrettanto sincretica, offrendo un parallelo storico che pare curiosamente ricalcare la fattispecie e che propone un esempio possibile, per quanto effimero, di ricorsività nella tradizione artistica francese.

Circa un secolo prima che il critico canadese aprisse il dibattito sullo stato del recente cinema francese, Louis de Vauxcelles firmava sul *Gil Blas* un articolo divenuto antologico quanto l'oggetto del proprio discorso: la nascita del dibattito sul Fauvismo, come per la NFE, fu determinata dallo sprezzo stesso con cui fu accolta – una provocazione di cui gli artisti erano probabilmente consapevoli. Ad accomunare i due fenomeni vi è un'attitudine avanguardista, dagli esiti certamente urticanti, commentata in entrambi i casi alla luce di un passato 'colto' per sottolineare una deriva artistica nel presente¹⁵. Come i Fauves (egualmente non accomunati da un manifesto programmatico) hanno contribuito a sviluppare un utilizzo feroce e antiaccademico del colore, così gli artisti della *New French Extremity* hanno elaborato strategie audiovisuali innovative e protese verso l'estremo, compiendo uno strappo di natura formale quanto tematica. Uno strappo che, come sottolineato dallo stesso Quandt, appartiene pienamente al provocatorio repertorio letterario che va da De Sade a Bataille. Ed è forse quest'ultimo uno dei maggiori debiti teorici contratti dagli artisti della NFE e dagli studiosi che se ne sono occupati; un legame che diviene esplicito per ammissione degli stessi autori, come nel caso di Olivier Assayas¹⁶ o di Christophe Honoré, che ha realizzato un adattamento del suo romanzo postumo¹⁷.

L'Informe

L'esame dei casi citati finora produce due immediate riflessioni sulla natura del cinema del corpo. Da un lato se ne apprezza l'attitudine metamorfica, ovvero la capacità di rinnovare i propri codici per adattarsi al tema scelto; dall'altro è evidente che l'alterazione, nella prassi del *body horror* quanto della *New French Extremity*, dialoghi fittamente con i temi della protesta interiore e della negoziazione di un'identità. Il corpo appare, in poche parole, origine e destinatario di ogni conoscenza prodotta nel merito di

questo tipo di cinema. Risulta interessante notare come, secondo un meccanismo simile, vi sia una stratificazione di esperienze che operi nel genere cinematografico, dove ciò che è prodotto da quest'ultimo *informa* il genere stesso. È qui possibile attuare una netta distinzione con il lavoro postmoderno di revisione/citazione, spesso reso esplicito dagli autori in funzione meta-cinematografica. Nel caso che ci riguarda, invece, la rilettura si offre in maniera spontanea e non come cifra stilistica: una mutevolezza naturale, congenita. Non deve sorprendere dunque che il corpo utilizzi le esperienze ivi prodotte per ragionare sull'esplorazione ulteriore di sé stesso. Appare opportuno in tal senso richiamare il concetto di *informe* nella definizione data da Bataille nel suo *Dizionario critico* (pubblicato tra il 1929 e il 1930 all'interno di *Documents*) e successivamente recuperata da diversi studiosi del cinema del corpo¹⁸. Il filosofo è frequentemente accostato alla tendenza in un condivisibile tentativo di stabilire una relazione tra strategie comunicative apparentemente simili per quanto distanti nel tempo, a testimonianza di una più lunga tradizione artistica all'insegna dello shock – percettivo e culturale. Martine Beugnet, autrice di un testo seminale per la discussione attorno la New French Extremity quale *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, ricorre in più occasioni alla figura di Bataille esplorandone i concetti di *surplus* e *informe*.

Il primo si riferisce in questo caso al valore prodotto da una scelta artistica che non tiene conto dei rapporti di forza con l'economia del racconto e del genere cinematografico: una pratica estetica che si svincola da una logica funzionalista. Se Bataille utilizzava un lessico economico per inquadrare un assetto sociale, qui Beugnet dispiega ulteriormente la definizione per mostrare come le opere della NFE interrogano il regime narrativo stesso: uno strappo alla regola che si condensa nell'esercizio dell'eccesso non (ri)produttivo, come dibattuto dalla studiosa nell'analisi di *Cannibal Love – Mangiata viva* (*Trouble Every Day*, Denis, 2001) e *Baise-moi – Scopami* (*Baise-moi*, Trinh Thi e Despentès, 2000).

La categoria dell'*informe* viene invece utilizzata da Beugnet, nella declinazione fattane a sua volta da Hal Foster, per approcciare a una visualità *aptica*, che quindi non si esaurisce nella visione passiva di un fotogramma – reso volontariamente di difficile interpretazione – ma che richiama tutti i sensi dello spettatore a partecipare all'esperienza dell'opera e alla ricostruzione del suo significato. L'*informe* è dunque inteso come una maniera di destabilizzare l'immagine e la forma stessa, riorganizzando una gerarchia visiva in cui gli elementi più abrasivi e abietti abbattano la distanza con quelli più 'colti' e normativi. In questo solco, la carne e i fluidi del corpo rappresentano un materiale perfettamente in grado di veicolare l'idea di una struttura (visuale e corporea) inquieta, minacciata dall'ordine prescrittivo perché pericolosa per quest'ultimo: se Kristeva si riferiva all'abietto¹⁹ in quanto né soggetto né oggetto, il *corpo informe* non solo si situa simbolicamente tra entrambi – come vedremo nel caso di studio al termine del saggio – ma riesce persino a contenerli, costituendo una superficie pensante in cui l'abiezione non è esclusivamente inscritta ma anche prodotta. Una formulazione che va nella direzione di quello che l'antropologa Nancy-Scheper Hughes ha definito *mindful body*²⁰.

Come nota Mauro Resmini nell'approfondito articolo *Reframing the New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation*, occorre però prudenza nel presentare il cinema del corpo come una questione eminentemente estetica, fermandosi alla dimensione fenomenologica: legittimare l'elemento della mediazione consente di aprire un dialogo che percorra il canale simbolico

oltre che quello aptico, dando luogo a un'interazione complessa tra forma e informe. Qui l'autore aggredisce ulteriormente l'utilizzo fatto di quest'ultimo concetto all'interno del dibattito sulla New French Extremity, evidenziandone i limiti interpretativi e operando una più generica ammenda verso una discussione in cui la circolazione dei significati non restituisce la reale ambivalenza delle opere in questione – ambivalenza che, sostiene Resmini, già apparterebbe alla definizione presente nel *Dizionario critico* di Bataille. Nella fattispecie, l'informe – in un'enunciazione che dichiara di porsi in maggiore continuità con il pensiero batailliano – opererebbe nei film della NFE non come una “categoria estetica stabile” bensì, oppositamente, come “fattore di mediazione”²¹.

Per spiegare questo concetto, lo studioso fa riferimento al film di Philippe Grandrieux *Sombre* (1998). Qui l'artista, attraverso l'accordo ipnotico di suoni e immagini abrase, non lavora in funzione di una completa dissoluzione della forma, bensì riporta questa ad uno stato “pre-edipico”²² in cui avverrebbe una fusione sensuale tra soggetto e oggetto. Tale fusione non coincide però (come Beugnet sosterrrebbe) con l'indeterminatezza della forma, che continuerebbe a persistere anche nel fugace incontro con l'informe, come argomentato da Resmini nella scena dell'aggressione al lago. Esempio ulteriore di ciò è la struttura fiabesca del racconto, i cui archetipi – analizzati da Jenny Chamarette nel suo contributo per *The New Extremism In Cinema: from France to Europe* – riaffermano un principio, per quanto sbiadito, di causalità narrativa e tematica.

Se l'elemento della mediazione – come si può desumere dallo studio di Resmini – appare fondamentale per fruire ed interpretare l'opera, allora il corpo e l'alterazione necessitano di essere situati all'interno di un contesto culturale e sociale dotato di codici condivisi – com'è la favola per Grandrieux – per poter rientrare nell'ordine simbolico ed essere connotati. Ritorniamo quindi al punto di partenza: l'apparente naturalezza con cui il genere si modella alle condizioni in cui è chiamato ad esprimersi. Se in questa sede si ritiene opportuno richiamare al dibattito sull'informe – nelle sue applicazioni alla discussione sulla NFE – è proprio perché la liquidità di questa categoria sembra aderire positivamente ai modelli estetici e poetici del cinema del corpo. Potenzialmente, le varie conformazioni assunte da quest'ultimo – ora tendenza, ora genere – costituiscono una reificazione diretta dell'interpretazione proposta da Resmini sull'informe come *operazione*, anziché come qualità invariabile. Un'operazione che trova letterale corrispondenza in un'estetica audiovisuale mutevole, ma anche nella drammatica precarietà dei corpi protagonisti delle opere in questione. Se, come Hal Foster postulava, l'abietto perde la sua innata carica eversiva quando parte di una strategia estetica, è pur vero che questo nella prassi del cinema del corpo spesso non si esaurisce nella sua esposizione *tout-court*, ma viene utilizzato come compromesso per superare il trauma che reca con sé, avvicinandosi alla “purificazione” di cui parlava Kristeva²³ e alla ricostituzione dei *bordi*.

Ad ogni modo raramente, sia nel body horror che nella NFE, assistiamo a una netta catarsi in tal senso. In alcuni casi, però, si vira con decisione verso un'accoglienza ristorativa dell'informe, recuperato nell'accezione di Resmini come processo che avviene al confine tra la forma e la sua assenza. È infatti possibile rinvenire un'aderenza tra il processo di manipolazione formale e quello tematico, come il confronto tra le seguenti due pellicole mostrerà – e come ha efficacemente discusso Martin John Anthony Parsons, che nel suo studio analizza la NFE alla luce dell'ontologia corporea di Jean-

Luc Nancy, ipotizzando il superamento teorico della tendenza nelle opere successive degli autori.

Dialogo a due

In *Con-fusing Bodies: Navigating Beyond New French Extremity with Jean-Luc Nancy* lo studioso Martin Parsons interroga la tendenza mettendola in dialogo con l'ontologia corporea del filosofo francese²⁴. Tesi centrale di Parsons è che la NFE sia andata incontro a un impasse teorico determinato dal tentativo di rappresentare l'irrappresentabile: la rottura del corpo. Per il pensiero di Nancy questo è un processo che porta inevitabilmente al decadimento del significato, traducendosi sul piano formale nell'*image saignée aveuglante*²⁵. Come Parsons seguita ad argomentare, esiste la possibilità (tanto nella filosofia di Nancy quanto nel cinema post-NFE) di uno stato di positiva "con-fusione", un momento d'incontro tra i corpi che, pur emergendo da un percorso tortuoso, tenta di ristabilire il significato perso nella caduta traumatica dei confini.

Assumendo questa traiettoria, è possibile scorgere nelle produzioni contemporanee più acclamate una certa attitudine riparativa. Coerentemente allo sforzo sincretico di ridurre la distanza tra fenomeni artistici che in questo studio si pongono ai poli dello stesso processo, faremo qui riferimento a due opere francesi temporalmente molto distanti: entrambe mostrano un intento ristorativo raro per il genere e hanno contribuito in maniera decisiva alla legittimazione critica dell'horror – storicamente ritenuto inferiore alla natura intrinsecamente autoriale della tradizione filmica francese, che invece vantava una certa familiarità con il film fantastico – e del cinema del corpo: *Titane* e *Occhi senza volto* (*Les yeux sans visage*, Franju, 1960).

La pratica cinematografica di Georges Franju è sicuramente peculiare: il risultato di un intreccio tra elementi realisti e surrealisti mutuati dalle avanguardie con cui ebbe modo di interfacciarsi (nota la sua amicizia con Breton) e da un solido background di documentarista. Tali esperienze trovano configurazione in *Occhi senza volto*, la sua seconda opera di finzione: nonostante l'iniziale insuccesso e i problemi di censura, il film è stato oggetto di una progressiva rivalutazione fino ad essere considerato, oggi, il capolavoro del regista. Visionario, surreale, sorretto da un impianto visivo-sonoro che oscilla abilmente tra il lirico e il realistico, *Occhi senza volto* è un'opera la cui intensità poetica afferisce completamente ad uno spirito "europeo" di interpretazione del genere, costituendo una grande fonte d'ispirazione per i registi a venire²⁶ – si pensi a *Il diabolico Dottor Satana* (*Gritos en la noche*, Franco, 1962), uscito appena due anni dopo, a *Tre gocce di sangue per una rosa* (*La Rose écorchée*, Mulot, 1970) o ai successi più o meno recenti di Almodovar con *La pelle che abito* (*La piel que habito*, 2011) e Veronika Franz e Severin Fiala con l'agghiacciante *Goodnight mommy* (2014).

Nell'opera di Franju il tema della dissoluzione dell'identità si intreccia con una riflessione estetica sul corpo che ha quasi del profetico considerando i futuri sviluppi del genere e in particolare del *body horror*. In seguito a un incidente stradale, Genessier, noto medico di Parigi, inizia a mietere vittime per i suoi esperimenti: l'obiettivo è restituire un volto alla figlia Christiane, rimasta sfigurata e da lui dichiarata deceduta. A differenza di quanto ritratto in un film come *El baul macabro* (Zakarias, 1936), dove lo scienziato pazzo uccideva giovani donne nel tentativo di salvare la moglie (malata

terminale), Genessier vuole restituire una vita a sua figlia ricostituendone un'armonia estetica. La disgregazione dell'identità di Christiane e la sua reclusione però dipendono molto più direttamente da un paradigma sociale che dalla sciagura occorsale: una disgrazia che, attraverso le parole della ragazza, ci restituisce nitidamente l'ambizione smisurata del padre²⁷. Questa pare ricalcare proprio le fantasie di controllo dello spazio e dei corpi diffuse in Francia durante la modernizzazione, un processo innatamente patriarcale che si trovava all'apice quando il film è stato distribuito e che trova straordinaria condensazione proprio nel veicolo automobilistico.

Il problematico confronto con una cultura del progresso che impone di adattarsi è uno dei temi che sta alla base dell'opera e che nutre la riflessione sul corpo in quanto luogo in cui il soggetto posiziona e contratta la sua identità; non stupisce allora che un testo come *Fast Cars, Clean Bodies*, della studiosa americana Kristin Ross, abbia rappresentato un lavoro di centrale importanza per alcuni dei principali studi sulla New French Extremity – quello di Beugnet ad esempio. Come nota Ross, il rinnovamento apportato dalla modernizzazione dello stato francese e dall'americanizzazione della sua cultura si coagula nella creazione di dispositivi di potere, abitudini di consumo e gadget in cui la nuova borghesia poteva riconoscersi. L'ambiente domestico, di cui la donna era 'promossa' a manager²⁸, è riconfigurato nel segno dell'efficienza e di una cultura dell'igiene sempre più invasiva che feticizza le superfici lucide e levigate, divenute nuovo standard di bellezza – naturale il paragone con la morbosa ricerca per Christiane della perdita levigatezza, che invece pare più appartenere ai bisturi e alle automobili.

Nel nostro caso la prospettiva cristallizzata avanzata dal nuovo assetto sociale, che mirava a cancellare le differenze di classe e a proiettare i cittadini francesi verso una fideistica fiducia nel progresso, risulta assolutamente coerente sia con la sospensione temporale sperimentata nella guida ad alta velocità – la stessa che lascerà sfigurata Christiane – che con l'ossessione per l'invecchiamento. Franju ci mostra chiaramente come tra le persone interessate alle scoperte di Genessier e alle loro applicazioni ci siano molte donne, socialmente più esposte alla naturale perdita di avvenenza. Tale cultura disciplina il corpo di Christiane in maniera ancora più diretta: alla giovane non è data alcuna possibilità di autodeterminarsi, essendole di fatto imposti il trattamento chirurgico così come la segregazione, e ciò per mano di una figura che le impedisce – letteralmente – di scegliere la propria pelle. Infine, è sempre il padre che chiede a Christiane di indossare la maschera, garantendole che, una volta riacquisita la sua bellezza, potrà tornare a vivere.

Risalendo i livelli, è interessante constatare come la giovane, al fine di determinare la propria identità, si renda costretta a privare altre donne della propria: un meccanismo predatorio che riconosce il proprio ideale nell'altro da sé e che infatti fallisce nel momento in cui l'innesto trova riscontro. Un'evocazione letterale dell'intrusione violenta dell'estraneo, richiamando l'ontologia corporea di Jean-Luc Nancy, e della rovina che una fusione coatta porta con sé.

Lo scioglimento dell'opera rivela un ulteriore elemento di complessità: mentre la polizia brancola nel buio, è proprio Christiane a porre fine al caso uccidendo l'assistente-complice del padre e liberando i cani che sbraneranno quest'ultimo, riscattandosi così almeno in parte dalle efferatezze di cui si è resa complice. La sua infelice figura assolve i ruoli speculari di vittima e carnefice, assumendo su di sé i tratti salienti di due archetipi femminili completamente opposti nel cinema di genere. Aspetti

come la natura mortifera del suo eros, la subordinazione a un personaggio maschile che muove l'intreccio e la neutralizzazione cui va spesso incontro sono qualità infatti storicamente riferite alla *femme fatale*, un modello che però viene dal noir, genere allora in Francia considerato di valore artistico maggiore rispetto all'horror²⁹. È in effetti proprio al noir che viene sagacemente accostato da Michel Delahaye nel tentativo di sottolinearne gli alti meriti artistici, arrivando a esser definito "il più bello dei diamanti neri"³⁰. Ribaltandone la tradizione androcentrica, Christiane – cui Franju dedica diverse malinconiche inquadrature, a conferma della centralità del suo personaggio – finisce con l'abbracciare la pulsione rediviva che diverrà tipica delle *final girl* (questo sì, archetipo peculiare del genere horror) determinando sé stessa attraverso l'azione ma restando un personaggio complesso, mai completamente colpevole né assolto.

Poco più di sessant'anni dopo, *Titane* viene presentato a Cannes, dove bisca e supera il successo ottenuto dall'autrice in precedenza con *Raw* – *Una storia cruda* (*Raw*, 2017, Premio FIPRESCI) aggiudicandosi la seconda Palma d'oro mai assegnata a una donna. Il racconto segue le vicende di Alexia, che lavora come modella in un autosalone e a cui da piccola è stata applicata chirurgicamente una placca di titanio per via di un grave incidente. Crescendo, Alexia finisce per sviluppare un morboso interesse per le automobili, oltre che forti pulsioni antisociali: ignora la famiglia, che fondamentalmente disprezza, e arriva in più occasioni ad uccidere. La giovane, in seguito ad un rapporto sessuale con una Cadillac, scopre di essere incinta; quindi, compiuto l'ennesimo massacro, dà alle fiamme casa dei propri genitori (con quest'ultimi all'interno) e si mette in fuga. Verrà accolta da Vincent, capitano dei Vigili del Fuoco, con cui instaura un rapporto filiale.

Già dal set-up delle due opere, apprendiamo come la tecnologia possa essere utilizzata tanto in senso distruttivo quanto riparativo, risultando paradossalmente più efficace nel corrompere che nel sanare. L'automobile in particolare non è un oggetto neutro: in *Occhi senza volto* rappresenta un elemento di modernità³¹ situato, uno standard di efficienza a cui la bellezza di Christiane (e per estensione quella femminile) deve aspirare. In *Titane* l'automobile è correlata per via materica all'impianto di Alexia – qui risiede l'origine della tensione erotica – rendendo la donna apparentemente fredda e priva di empatia, proprio come il veicolo. Ducournau qui opera un'importante risignificazione della superficie metallica: attraverso l'eroticizzazione fisica e visuale dell'automobile, la rappresentazione dei suoi fluidi e la fusione reietta tra donna e macchina (che, a differenza di Tetsuo, non è eminentemente distruttiva), Ducournau iscrive l'abietto nello stesso luogo utilizzato per riprodurre il normativo, capovolgendo la connotazione che per Ross possedeva il rivestimento dell'automobile durante la modernizzazione. Questo costituisce un fondamentale elemento di innovazione nell'opera dell'autrice oltre che un primo passo verso l'ipotesi ristorativa cui abbiamo accennato: un processo che richiede inevitabilmente la riappropriazione di uno spazio simbolico, il *corpo*.

Un altro aspetto che differenzia le due opere è dato da una sorta di postura nella ricerca artistica. *Occhi senza volto*, pur collocando la storia in un contesto di innovazione tecnologica (auto scintillanti, chirurgia avanzata) è innervato di una poetica malinconica, spesso protesa al recupero del passato: visualmente, perché lo stile è in parte mutuato dalle avanguardie; tematicamente, perché il racconto si sviluppa attorno al tentativo di riportare il corpo di Christiane a una *Gestalt*; infine narrativamente, dal

momento che questo tentativo corrisponderebbe a un ritorno aureo alla quotidianità pre-incidentale e che l'autore sceglie in più occasioni di far emergere il fuori campo nel presente³².

Titane mostra invece di volersi interrogare sul futuro del cinema e dell'essere umano, utilizzando un linguaggio visuale innovativo per narrare dapprima la fase post-incidentale e in seguito la sintesi tecnologica compiuta da Alexia – in cui la chirurgia non restaura ma *trasforma*. Tali circostanze, più che esprimere un ritorno al passato, illustrano la dinamica progressiva di una ricerca identitaria.

Un altro elemento in comune, cui avevamo già accennato, è la centralità della figura paterna. Franju costruisce un Dr. Frankenstein storicizzato in cui le qualità ataviche del medico pazzo si fondono con un immaginario tecnologico positivista: l'umanità del personaggio è resa ancora più oscura dall'ambiguità delle sue intenzioni, sospese tra l'amore paterno e la *hybris* dello scienziato. Genessier rappresenta, in poche parole, una società patriarcale che oscilla istericamente tra l'entusiasmo per il progresso e la ricostituzione dell'ordine normativo. *Titane* compie un ulteriore attacco alla famiglia tradizionale, mostrando come i legami più profondi non siano quelli coatti. Il padre biologico di Alexia è una figura inconsistente verso cui, fin dalle prime immagini, la ragazza mostra insofferenza – e dalla quale si affrancherà freudianamente – mentre Vincent è un capitano dei Vigili del Fuoco che ha perso suo figlio Adrien e la cui unica famiglia è rappresentata dal comando di uomini che guida. Vincent problematizza la condizione maschile, muovendosi sulla tensione che insiste tra la pulsione di cura materna (l'accudimento del figlio e dei compagni di caserma) e quella di guida paterna (incarnata in un corpo scultoreo, che necessita di costanti iniezioni per negare la propria debolezza e sostenere la sua leadership). L'uomo, nella sua complessità, ribalta la figura normativa del medico Genessier e come Antigone rifiuta il *nòmos*, accettando una paternità abietta.

Prima di potersi soggettivare, le protagoniste di entrambi i film sono costrette a indossare una maschera che funge da barriera tra il corpo e l'esterno. Nel caso di Christiane si tratta di una protesi candidamente realistica che serve ad occultare un volto pericolosamente non conforme – abietto; proprio come quest'ultimo Christiane si posiziona in una zona liminale, divenendo attraverso la maschera una figura *fantasmatica*. Alexia, oltre a dissimulare quotidianamente i propri reali interessi, è invece costretta a de-sessualizzarsi rompendosi il naso e occultando una scomoda gravidanza *queer*³³: differentemente da Christiane, lei è costretta a sfigurarsi per sopravvivere.

Il percorso che porta all'autodeterminazione ha un esito simile in ambedue i casi: Christiane interrompe la scia di omicidi, emancipandosi dalla figura paterna(listica), mentre Alexia accetta l'infermità dell'amore, sublimando la sua metamorfosi con una morte mai così vitale. Se *l'informe* in Franju afferma sé stesso in ragione di ogni pretesa di controllo, in *Titane* questo diviene – come Resmini prescriveva – un'operazione: un sabotaggio delle categorie binarie attraverso cui la forma emerge dal confronto con la sua nebulizzazione. Il corpo, straordinariamente, si costituisce come il campo di battaglia di questa dialettica.

Quale sarà la prossima configurazione che assumerà il *cinema del corpo*? Le apprezzabili ricorsività formali e poetiche emerse nel corso di questo studio fanno pensare che la direzione rimarrà quella di aggredire discorsivamente le tensioni – culturalmente situate – che l'individuo esperisce e rielabora attraverso il corpo. A oggi, come accennavamo, è possibile rinvenire una

diffusa attitudine ristorativa nel *body horror*, che si trova ad operare in un momento storico complesso: la crisi culturale del modello neo-liberista, preannunciata dalla NFE, diviene un tema improcrastinabile; un diffuso senso di sfiducia fonde le ansie bio-tecnologiche ereditate prima dalla pandemia di Covid19 e in seguito dalla diffusione delle AI; la virtualizzazione del sé e la digitalizzazione dell'esperienza infine pongono serie questioni sul senso di alienazione sperimentato da molta società contemporanea. All'interno di questo pantano, c'è persino chi sceglie di ritornare ai temi che hanno caratterizzato lunghi momenti di una prassi artistica, come si è detto nel caso di Cronenberg – e della sua covata *malefica* – o in quello di Catherine Breillat³⁴. Di fatto, dopo *Titane* altre pellicole come *The Substance*, *Together* (Shanks, 2025) e *The Ugly Stepsister* (Den Stygge Stesøsteren, Blichfeldt, 2025) – pur senza rinunciare alla componente tragica e perturbante – stanno utilizzando il genere per riscrivere la subalternità del corpo cartesiano e mostrare come, attraverso la sua esplorazione, sia possibile sovvertire la mutazione in un processo affermativo e positivo. Una cosa è certa: la topografia del cinema del corpo non smetterà di evolversi.

- ¹ Il saggio di Palmer è uno dei primi tentativi di analizzare la New French Extremity, descritta dallo studioso come «a cinema of the senses, a cinema that prioritizes the haptic and the visceral over the purely narrative or the intellectual» (p. 62). Per Palmer la NFE forza una risposta nello spettatore attraverso le sue immagini scioccanti, costituendo «an on-screen interrogation of physicality in brutally intimate terms» (p. 59).
- ² Con quest'espressione, utilizzata da Julia Ducournau nel suo discorso di accettazione della Palma d'oro 2021, la regista intendeva probabilmente ringraziare la giuria (presieduta da Spike Lee) per aver premiato un film che celebra il mostruoso e sfida il normativo – non solo tematicamente, ma anche nella maniera in cui rimodula il genere.
- ³ Hal Foster ne *Il ritorno del reale. L'Avanguardia alla fine del Novecento* mette in guardia dal rischio che corre l'abietto di essere assorbito all'interno del sistema estetico e quindi neutralizzato nella sua carica eversiva; un'ipotesi simile è avanzata da Yal Sadat sui *Cahiers*, che definisce *The Substance* «una commedia horror innocua» (*The Substance de Coralie Fargeat*, <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/the-substance-de-coralie-fargeat-2>). Si veda anche l'articolo di György Kalmár “Provocative Substance: Challenges Posed by The Substance to Feminist Film Criticism”, in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol. 27 (2025), in cui l'autore discute il problematico posizionamento dell'opera all'interno della critica cinematografica femminista.
- ⁴ Il lavoro di Wood si rivelerà fondamentale per dare avvio al dibattito sullo statuto artistico del cinema horror: in particolare l'approccio psicoanalitico – di cui, rispetto al cinema gotico, Siegfried Kracauer sarà pioniere con il suo *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema* – permetterà allo stretto rapporto che intercorre tra le tensioni culturali e il genere cinematografico di emergere con sempre maggiore evidenza negli studi successivi.
- ⁵ Sono diversi gli autori (per lo più americani) che hanno girato pellicole ascrivibili al *body horror*: in questa sede si fa riferimento alle opere del regista canadese non solo per ragioni storiche, ma perché rappresentativo di un periodo “classico” del *body horror* in cui l'influenza dell'*exploitation* e dei generi era più marcata rispetto a oggi.
- ⁶ Anche il figlio dell'autore, Brandon Cronenberg, contribuisce a discutere il genere realizzando *Antiviral* (2012), *Possessor* (2020) e *Piscina infinita* (*Infinity Pool*, 2023).
- ⁷ Mentre McLuhan era docente presso la University of Toronto, Cronenberg vi era iscritto in qualità di studente. Pur non avendo frequentato i suoi corsi, il regista dichiarerà di aver «letto tutto ciò che aveva scritto» (Browning, 2007, p.64 in L. Bilmes, *Cronenberg Adapts (Us to) McLuhan: Watching Videodrome*,

- Reading Understanding Media, Queen Mary University of London, London, contenuto in *Trasvases entre la literatura y el cine*, Vol. 6 (2024), pp. 24-49).
- ⁸ Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema, Immagini, Idee, Vol. 49 (2023), <https://www.fatamorganaquadrimestrale.it/n-49-corpo/>.
- ⁹ M. Resmini, *Reframing the New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation*, in *Camera Obscura*, Duke University Press, 2015, p. 173.
- ¹⁰ P. Grandrieux, *Sur l'horizon insensé du cinéma*, in "Cahiers du Cinéma hors série: Le siècle du cinéma" (Novembre 2000).
- ¹¹ V. Michèle Bacholle, *For a feminist reading of Julia Ducournau's Grave*, in *MODERN & CONTEMPORARY FRANCE*, Eastern Connecticut State University, Willimantic, CT 2023.
- ¹² Quest'ultimo tema irradia il capolavoro di Zulawski *Possession* (1981), in cui la pratica dell'abiezione assume contorni grotteschi. Il film presenta diversi elementi che lo avvicinano al body horror, tra cui il conflitto sessuale e la relazione che si instaura tra mutazione fisica e psicologica.
- ¹³ Una figura non dissimile dal *jeune cadre*, simbolo della nuova classe media francese descritta da Kristin Ross nel suo *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts 1995.
- ¹⁴ Una strada più volte percorsa nella letteratura dedicata, come nel lavoro di Alexandra West *Films of the New French Extremity. Visceral Horror and National Identity*.
- ¹⁵ «Donatello chez les fauves». Con quest'espressione, passata alla storia, Louis de Vauxcelles manifestava il proprio sgomento per le opere espressioniste presenti al Salon d'Automne. Il riferimento era alle due sculture di Albert Marque posizionate al centro della sala e accerchiate dai dipinti fauvisti.
- ¹⁶ Thompson 2004: 31 in *Cinema and Sensation: French Film and The Art of Transgression*, p. 34.
- ¹⁷ *Ma Mère* (Honoré, 2003).
- ¹⁸ L'autore verrà ripreso ancora diverse occasioni per la sua vicinanza ai temi dell'abietto e della «disperata violenza dell'eros» (Bataille in Beugnet, p. 105). All'interno del suo contributo per Tanya Horeck e Tina Kendall nel loro libro *The new extremism in cinema. From France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, Beugnet torna a far riferimento alla NFE, riprendendo Bataille nella descrizione della tendenza come di un «cinema della spesa».
- ¹⁹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980.
- ²⁰ N. Scheper-Hughes, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in "Medical Anthropology Quarterly", Vol. 1, N. 1 (1987), pp. 6-41.
- ²¹ Ivi, p.175.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Nancy ha manifestato in più occasioni interesse per il cinema: il suo studio più noto è *L'evidence du film: Abbas Kiarostami*, breve lavoro editoriale in cui dialoga con il cinema del regista iraniano. È altresì nota la sua collaborazione con l'autrice francese Claire Denis, che lo ha diretto nel cortometraggio *Vers Nancy* (parte del film collettivo *Ten Minutes Older: The Cello*, 2002). Denis realizzerà due anni più tardi *L'intruso* (*L'intrus*, 2004), film ispirato all'omonimo saggio del filosofo, un resoconto letterario dell'esperienza di trapianto che stimolerà in maniera decisiva la riflessione del filosofo sull'esistenza plurale, l'estraneità e l'intrusione del corpo – già divenuta ontologia in *Corpus* (1992) e ulteriormente espansa in *Être singulier pluriel* (1996).
- ²⁵ J.-L. Nancy, *Ikône de l'acharnement*, in "Trafic", n. 39 (2001), p. 64.
- ²⁶ F. Zanello, *Frontiers. Il cinema horror franco-belga degli anni zero*, SHATTER Edizioni, Roma 2020, p.8.
- ²⁷ «È stato il suo desiderio di dominare... persino sulla strada», confessa una sconsolata Christiane riferendosi all'incidente provocato dal padre.
- ²⁸ Louise, assistente di Gènessier, svolge precisamente questa funzione – tanto più che lo studio e l'abitazione del medico coesistono nello stesso luogo.
- ²⁹ D. Kalat, *Eyes Without a Face: The Unreal Reality*, in "The Criterion Collection" (2013), <https://www.criterion.com/current/posts/343-eyes-without-a-face->

- [the-unreal-reality?srsId=AfmBOoo0bk5PVzjnRg_24RmWKkmoa5fyibE0lGQUlYYkfvaZS3luU](https://www.criterion.com/current/posts/343-eyes-without-a-face-the-unreal-reality?srsId=AfmBOoo0bk5PVzjnRg_24RmWKkmoa5fyibE0lGQUlYYkfvaZS3luU).
- ³⁰ M. Delahaye, *Gothique Flamboyant*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 106 (Aprile 1960), pp. 48-54.
- ³¹ Il veicolo utilizzato da Franju per incarnare tale senso di modernità è la Citroen DS: l'inaugurazione dello stesso modello nel 1955 al *Salone de l'Automobile*, raccontata da Roland Barthes in *Mithologies* (1957), è menzionata anche all'interno dello studio di Kristin Ross (Ivi, p. 26).
- ³² Un esempio è dato dall'incidente scatenante: mentre nel film di Ducournau questo viene rappresentato in tempo reale nelle prime scene, in *Occhi senza Volto* è ricostruito solo oralmente attraverso le testimonianze dei personaggi.
- ³³ La femminilità non prescrittiva di Alexia e la sua “mostruosità” come reazione all'ordine patriarcale sono approfondite da Michèle Bacholle nell'articolo *In the defense of punks and monsters: Julia Ducournau and Titane*, in “The French Review”, Vol. 97 (2023), pp. 19-33.
- ³⁴ D. Previtera, *L'eredità del cinéma du corps. Ancora un'estate di Catherine Breillat*, in “Fata Morgana Web” (2024), <https://www.fatamorganaweb.it/pdf/ancora-un-estate-catherine-breillat/>.

Bibliografia

- Bacholle, Michèle, *For a feminist reading of Julia Ducournau's Grave*, in MODERN & CONTEMPORARY FRANCE, Eastern Connecticut State University, Willimantic, CT 2023.
- Bacholle, Michèle, *In the defense of punks and monsters: Julia Ducournau and Titane*, in “The French Review”, Vol. 97 (2023), pp. 19-33.
- Beugnet, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- Bilmes, Leonid, *Cronenberg Adapts (Us to) McLuhan: Watching Videodrome, Reading Understanding Media*, in “Trasvases entre la literatura y el cine”, n. 6 (2024), Queen Mary University of London, pp. 24-49.
- Delahaye, Michel, *Gothique Flamboyant*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 106 (Aprile 1960), pp. 48-54.
- Foster, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it. B. Carneglia, Postmedia Books, Milano 2007.
- Grandrieux, Philippe, *Sur l'horizon insensé du cinéma*, in “Cahiers du Cinéma hors série: Le siècle du cinema” (Novembre 2000).
- Grechi, Giulia, *La rappresentazione incorporata. Un' Etnografia del Corpo tra Stereotipi Coloniali e Arte Contemporanea*, Mimesis, Milano 2016.
- Horeck, Tanya, Kendall, Tina, *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Kalmár, György, *Provocative Substance: Challenges Posed by The Substance to Feminist Film Criticism*, in “Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies”, Vol. 27 (2025).
- Kracauer, Siegfried, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, in L. Quaresima (a cura di), Edizioni Lindau, Torino 2007.
- Kalat, David, *Eyes Without a Face: The Unreal Reality*, in “The Criterion Collection” (2013), https://www.criterion.com/current/posts/343-eyes-without-a-face-the-unreal-reality?srsId=AfmBOoo0bk5PVzjnRg_24RmWKkmoa5fyibE0lGQUlYYkfvaZS3luU.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Parigi 1980.
- Nancy, Jean-Luc, *L'evidenza del film. Abbas Kiarostami*, in A. Cariolato (a cura di), Donzelli Editore, Roma 2004.
- Nancy, Jean-Luc, *Icone de l'acharnement*, in “Trafic”, n. 39 (2001), p. 58-64.
- Palmer, Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2011.
- Parsons, Martin, *Con-fusing Bodies: Navigating Beyond The New French Extremity with Jean-Luc Nancy*, Nottingham Trent University, Nottingham 2021.
- Previtera, Denis, *L'eredità del cinéma du corps. Ancora un'estate di Catherine*

- Breillat, in "Fata Morgana Web" (2024), <https://www.fatamorganaweb.it/pdf/ancora-un-estate-catherine-breillat/>.
- Quandt, James, *Flesh & Blood: sex and violence in recent French cinema*, in "Artforum", 2004.
- Resmini, Mauro, *Reframing The New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation*, in "Camera Obscura 90", vol. 30, n. 3 (2015), pp. 161-187, Duke University Press, Duke 2015.
- Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, University of California Press, Berkeley 1995.
- Scheper-Hughes, Nancy, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in "Medical Anthropology Quarterly", vol. 1, n. 1 (1987), pp. 6-41.
- Vauxcelles, Louis, *Le Salomn d'Automne*, in "Gil Blas", 17 Ottobre 1905.
- West, Alexandra, *Films of The New French Extremity. Visceral Horror and National Identity*, MacFarland Publishing, Jefferson 2016.
- Wood, Robin, *Introduction to the American Horror Film*, in *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, in B. K. Grant (a cura di), Wayne State University Press, Detroit 2018.
- Zanello, Fabio, *Frontiers – Il cinema horror franco-belga degli anni zero*, Shatter Edizioni, Roma 2020.