

# Il cyberpunk e la lingua ignota del corpo

A partire dal *Pinocchio* di Shozin Fukui.

di [Chiara Buoncristiani](#), [Tommaso Romani](#) – 8 Dicembre 2025



Una delle traiettorie oggi più feconde nelle ricerche teorico-cliniche in psicoanalisi è quella che intende il corpo come *fuori linguaggio*: ciò che nel soggetto si presenta come intensità, ritmo, *agieren*, scarto prima di ogni significato. Potremmo anche indicarlo come il fondo non soggettivo del soggetto. Su questa pista convergono tanto la tradizione lacaniana del Reale, quanto la corrente anglo-americana che interroga i cosiddetti “now moments”, quanto la ricerca condotta in Italia da Traversa e Muratori sul continuo e discontinuo in psicoanalisi e la relazione analitica. Ciò incrocia l’intuizione di Deleuze e Guattari sulle semiotiche a-significanti. C’è dunque tutta una molteplicità di semiotiche che popolano una seduta di analisi.

Questo nodo è già da sempre nel mestiere impossibile dello psicoanalista se consideriamo che la psicoanalisi è una pratica trasformativa che consiste nel toccare il corpo del paziente con le parole, affinché qualcosa accada sul piano del sintomo. C’è un *fare* nelle parole, che ha suggerito a Lévi-Strauss l’analogia tra lo sciamano e lo psicoanalista.

Il contesto epocale nel quale viviamo, d'altro canto, si impone con sempre più forza: capitalismo della sorveglianza, farmaco-pornografico, estrazione continua di dati trasformano il corpo in infrastruttura di calcolo; così un film come *Matrix* funziona oggi come mito fondativo della contemporaneità, una teologia politica pop che fissa l'immagine dei corpi-batterie connessi alla macchina del valore e della predizione. **La psicoanalisi, di fronte a questo regime, riapre l'ascolto del corpo: non come superficie da decodificare, ma come luogo di trasformazioni sintomatiche dove il politico e il clinico si intrecciano.**

Fin dalle origini di questa disciplina, infatti, il corpo è stato l'oggetto privilegiato di un'esplorazione particolare. La materia empirica del corpo, oggetto di altri saperi, non interessa la psicoanalisi, che invece ha sempre avuto come suo oggetto il corpo pulsionale: attraversato dal margine tra dispositivi storico-culturali e istinti sessuali. Bordo sul quale i primi pervertono i secondi facendo del corpo un corpo sessuale. Polimorfo, parziale, abietto e inassimilabile proprio per la sua natura liminare di interdetto.

Gli spazi di confine offrono allora il miglior laboratorio: ai margini la tensione è alta e l'illusione del dato si incrina. Frankenstein resta l'antenato mitico di questa linea; tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 il cyberpunk fornisce ancora un altro catalogo di corpi-limite che interrogano la cattura algoritmica con una forza dirompente. È in questo corridoio che entra  $\sqrt{964}$  *Pinocchio*: figura-cuneo che mette in corto il rapporto tra corpi e dati, esibisce il capitalismo estrattivo dove fa più male – sulla pelle – e suggerisce una clinica dell'interferenza, capace di trattare l'urlo, il disgusto e la bava come figure impossibili da addomesticare. Vorremo anche noi inserirci in questo corridoio e incontrare quelle figure per interrogare il nostro tempo.

Nel 1991 Shōzin Fukui realizza  $\sqrt{964}$  *Pinocchio*, film disturbante e magnetico, che potremmo definire un "cyberpunk intimo e viscerale". Ma più che un semplice racconto sul postumano, l'opera può essere letta come una parabola sull'impossibilità della traduzione tra corpo e linguaggio, tra desiderio e codice. È un *Pinocchio* dopo la catastrofe, riscritto nel neon di Tokyo, dove la materia organica e quella sintetica collidono fino a perdere forma.

Il protagonista è indicato da un numero: 964. Si tratta di un cyborg lobotomizzato, costruito da una società segreta per servire come schiavo sessuale una coppia di donne. Viene gettato via perché il suo protocollo erotico "va in errore": non tiene l'erezione. Smarrito e senza memoria, vaga come un dispositivo difettoso fino a incontrare Himiko, una giovane marginale che disegna mappe della città. Una

cartografa. Sarà lei a chiamarlo "Pinocchio", a offrirgli un nome, a tentare – goffamente, ostinatamente – di rimettere la parola in circolo. Il corpo del cyborg rigetta e accoglie il nome, attraverso movimenti convulsi, nel tentativo fondante e allo stesso tempo febbrile di pronunciarlo/proncunciarsi.

Tutta la trama procede per scosse lungo un urlo continuo, un corpo a corpo che non può mai veramente diventare parola. Il corpo di Pinocchio la rigetta e insieme la invoca, come se il linguaggio fosse un'infezione o una nascita troppo violenta.

L'urlo, il vomito, la saliva, la corsa in catene tra i palazzi, la metropolitana che vibra fino alla nausea: ogni sequenza è un corpo che tenta di articolare qualcosa prima del senso. La voce semplicemente accade nel suo farsi. Su questa pista, potremmo pensare non senza una certa audacia, che Fukui metta in scena ciò che Tiziana Bastianini chiama "la lingua ignota del corpo", quel sapere preverbale che si esprime attraverso ritmo, suono, gesto, secrezione. C'è tutto un tentativo di esplorare lo spazio di semiotiche a-significanti attraverso le quali si apre l'inconscio. **In quanto se il corpo parla prima del linguaggio e dentro di esso, ciò non avviene senza effetti: dice l'impossibilità di un accoppiamento che tuttavia genera legami, ibridazioni, possibilità.**

L'incontro fra Pinocchio e Himiko d'altronde non è un incontro d'amore, ma una *scena primaria impensabile, un'origine sfuggente, che fallisce il suo esito di fissarsi in un fantasma e pulsionalizzare il corpo*. Nessuno dei due può realmente accoppiarsi con l'altro: l'uno è una macchina organica che non sa più desiderare, l'altra è un corpo umano che si muove come una protesi affettiva, coartata a soccorrere e dominare. Eppure, proprio da questo fallimento nasce qualcosa di inedito. È l'ibridazione – psichica, sensoriale, affettiva e nell'ultima scena letteralmente corporea – che scaturisce quando il contatto fallisce e tuttavia esiste.

Fukui sembra suggerire che ogni soggettivazione contemporanea passa attraverso questa frattura: dove l'Altro non risponde, o peggio diviene persecutorio, **il corpo può ancora inventare nuovi ritmi di esistenza**. Tanto più che qui l'Altro, il creatore/Geppetto è un Altro che vuole uccidere la sua creatura, colpevole di essere un mostro e di non soddisfare le esigenze commerciali della Società.

Nel mondo di *√964 Pinocchio*, il postumano non è un tema ma una condizione sensibile. Le macchine innervano la vita. La città è un dispositivo di cattura che seleziona, eccita, espelle. La camera, nervosa e granulosa, *scrive* con la luce anziché raccontare, genera così un montaggio che lacera la sintassi. Produce una semiotica a-significante, per dirla con Deleuze e Guattari: segnali e intensità che accoppiano e scoppiano corpi e flussi,

senza passare per il senso.

In questo regime, il corpo non è mai un'allegoria ma si fa *operatore di realtà*: produce un mondo attraverso contatti, scariche, secrezioni. Proprio come nella teorizzazione di Bastianini, esso si configura come il luogo di un sapere (ma non siamo certi di poterlo ancora chiamarlo "sapere"; se lo fosse sarebbe un sapere non saputo) che eccede la rappresentazione, una soglia in cui l'esperienza si costruisce nel corpo soprattutto quando non può tradursi con la parola.

Il disgusto che attraversa il film – vomito, sudore, bava, sangue – non va preso solo nella sua chiave punk come una provocazione estetica, ma come una politica della percezione. Il disgusto serve per de-automatizzare lo sguardo, strappa così la carne alla docilità pacificante della rappresentazione nonché alla sua mercificazione da vetrina. Il disgusto restituisce il contatto introducendo una discontinuità. Nella logica del capitalismo farmaco-pornografico, come lo definisce Paul B. Preciado, il desiderio è catturato, contabilizzato, tariffato. *√964 Pinocchio* mostra invece ciò che resta fuori da questo protocollo. Espone quello che non si lascia catalogare come prestazione.

Il corpo diventa così l'ultimo spazio non espropriato – un campo di resistenza e di invenzione. Una soglia che produce mondo attraverso contatti, conati, ritmi, secrezioni. Ogni fotogramma in cui la pelle cola, in cui la saliva fa da linguaggio, in cui il respiro diventa rumore, ribadisce la stessa tesi: la vita, nelle sue variazioni continue, non si lascia chiudere nel contratto della prestazione, continua a far fallire le procedure attraverso le sue intensità ribelli. **Vita e intensità che in ultima analisi non saranno state altro che il prodotto di quel contratto.**

Il film mette in scena un'epistemologia del disgusto e un'etica dell'urlo dunque. Il disgusto interrompe la catena comando-risposta perché blocca l'ipnosi automatica e costante dello sguardo. Rompe la ripetizione automatica del doom scrolling. L'urlo, a sua volta, agisce come emissione a-significante: ritma l'eccesso finché la forma si ricostruisce attraverso nuove ibridazioni. Disgusto e urlo non aggiungono "contenuti"; operano trasformazioni. **L'osceno qui serve a ridisporre il sensibile molto più che a scandalizzare: ciò che appariva rifiuto, intraducibile, ricompare come materiale primo di un'altra organizzazione del vivente.**

Per spiegare questa operazione con Laplanche: l'ambiente invia messaggi enigmatici saturi di sessualità socializzata; la traduzione fallisce e questo fallimento domanda uno spazio, non una spiegazione tanto meno un'altra traduzione. Infine anche la clinica, qui, riceve una lezione: l'interpretazione vale dove il senso circola; dove il senso collassa,

occorre sostenere l'intensità, l'atto, farle posto, trasformarla in ritmo abitabile. Tutto il tentativo della psicoanalisi postfreudiana di intercettare qualcosa che sia "fuori" rappresentazione non è altro che questo.

D'altronde qui il creatore, l'Altro di Pinocchio, il suo Geppetto, non è più solo l'altro enigmatico che al suo interno ospita un inconscio sessuale tanto quanto un dispositivo di umanizzazione che vorrebbe trasformare il burattino in bambino. Nella versione cyberpunk l'Altro crea un mostro, umanoide difettoso, e poi vuole letteralmente farlo fuori in quanto mostro. Si potrebbe pensare che questa versione sia più attuale, nella misura in cui le condizioni trascendentali che univano creatore e creatura sono "out of joint".

Da questa prospettiva, la cosiddetta "narratività debole" del film suona come scelta coerente. *√964 Pinocchio* privilegia una logica degli spazi, più che delle cause e degli effetti: cartografa i giunti tra corpi e protocolli, indica i punti in cui l'angoscia s'innesci perché il programma salta, mostra come l'appoggio torni a emergere dal basso, attraverso gesti minimi. Himiko che nutre, pulisce, insegna a sillabare il nome, allude a una clinica del tocco in cui la cura si pensa come la possibilità di riaggregare le stesse forze con un'altra musica.

Molti hanno visto in *√964 Pinocchio* un fratello deviato di Tetsuo (*Tetsuo the iron man*, Shin'ya Tsukamoto 1989); la parentela esiste e la fiaba innestata nel cyberpunk crea un cortocircuito simile: non si accede al "vero" con la morale dell'obbedienza, **ma si diventa corpo quando la quantità di intensità attraversata consente una nuova, provvisoria organizzazione del vivente**. Pinocchio culmina in una nuova organizzazione. Avrebbe sorriso Lacan nel sapere che la prima versione teatrale di Tetsuo portava il titolo evocativo di *The First Cut*.

Cosa ne ricava la psicoanalisi? Un invito a tre gesti operativi che valgono più di un decalogo. Ascoltare rumori, ripetizioni, urla come lavoro di ritaratura che non normalizza né traduce. Cartografare i dispositivi: l'angoscia nasce nelle connessioni tra soggetti e protocolli. Mappare quei giunti è già una forma di cura. Restituire dignità ai sintomi (i mostri): lentezza, goffaggine, odore, silenzio improduttivo come risorse, non come difetti.

Il film, alla fine, lascia una traccia che non domanda consenso. Nessuna fata turchina, nessun Geppetto, nessuna scuola modello; cavi, tubi, polvere, luci intermittenti, mani che cercano appoggi. Il corpo urla perché il protocollo di programmazione salta ed è allora che un nuovo ritmo (Redaelli, 2025) si apre e il corpo respira. Il film di Fukui

mostra proprio questo. E questo basta a riformulare la domanda sulla nostra epoca: se il desiderio viene estratto dalla macchina, dove continua a vivere? Qui, dove disgusto e urlo liberano superficie e fiato, e il corpo – finalmente – torna ad avere la prima e l'ultima parola.

√964 *Pinocchio*. Regia: Shozin Fukui; sceneggiatura: Shozin Fukui, Makoto Hamaguchi, Naoshi Gôda; fotografia: Kazunori Hirasawa; montaggio: Shozin Fukui; musiche: Hiroyuki Nagashima; interpreti: Haji Suzuki, Onn-Chan, Kôji Ôtsubo; produzione: Honekoubou; origine: Giappone; durata: 97'; anno: 1991.