

# Shame, il godimento solitario del corpo

Rosamaria Salvatore

La psicoanalisi, fin dai suoi albori, non ha mai considerato il corpo come una entità già data ma come una costruzione. Per Jacques Lacan non è riducibile a un conteggio di organi, a una somma di dati biologici ma, penetrato dal linguaggio, dalla parola, da una dimensione simbolica, è il luogo di emergenza della pulsione. Il cinema da sempre (un esempio per tutti l'opera di Buñuel<sup>1</sup>) ha tradotto in segni la nemesi da sempre (un esempio per tutti l'opera di Buñuel<sup>1</sup>) ha tradotto in segni la spinta vibrante, destabilizzante, della pulsione orientata dalla forza indistruttibile del desiderio, dando forma, in tal modo, a quella concezione scabrosa del soggetto *non padrone a casa propria*, delineata da Sigmund Freud. Il soggetto dell'inconscio testimonia un decentramento dell'Io e dell'identità, alla scoperta di quella particolarità soggettiva, di quel nucleo più intimo che si fa portatore di una energia spiazzante, agente di discontinuità, di rottura, rispetto a modelli conosciuti e consolidati della realtà vivente. E il corpo, quale corpo parlante, libidico, mappa ricca di segni, diviene traccia di un passaggio riguardante la concezione stessa del soggetto. Difatti, se nella prima fase del pensiero di Lacan, il soggetto è prevalentemente ricondotto al gioco significante e alla rete immaginaria in cui è impigliato, in un periodo successivo la concezione del soggetto si sposta sul corpo quale luogo di emergenza di un altro piano<sup>2</sup>: proprio a partire dall'azione plasmante del significante, è radicato nel corpo un "godimento" pulsionale, indice di una verità profonda e oscura dell'essere, non ascrivibile a una produzione di senso. Incontro traumatico, afferma Lacan, con il "reale", ovvero con quel nucleo libidico irriducibile e intraducibile in forma<sup>3</sup>. Il movimento

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito Paolo Berterto, *L'enigma del desiderio. Buñuel. Un Chien Andalou e L'Âge d'Or*, Biblioteca di Bianco&Nero, Saggistica, n. 5, Marsilio, Venezia 2005.

<sup>2</sup> Tale spostamento teorico avviene a partire dal seminario dedicato all'angoscia. Jacques Lacan, *Jacques Lacan. Il Seminario Libro X. L'angoscia 1962-1963*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>3</sup> Il reale, per Jacques Lacan, è il registro concernente l'umano, differenziato dalla realtà e relativo a quel nucleo non simbolizzabile, non trasmissibile in parola, a quel residuo cieco e informe, che resiste alla significazione. L'esperienza del reale indica il sorgere improvviso di un qualcosa di oscuro e inassimilabile, di una sensazione di angoscia. È quell'attimo dell'esistenza che il soggetto non può tradurre in parola e quindi condividere con altri. Per un approfondimento sui tre registri – immaginario, simbolico, reale – rimando al testo di Emiliano Bazzanella, *Lacan. Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, Asterios, Trieste 2011.

ropulsivo della pulsione viene allora modellato da una forza dannosa – che nell'algebra laciana prende appunto il nome di “godimento”<sup>4</sup> –, ovvero di una dinita cieca ad una soddisfazione priva di limiti e di barriere, votata ad una ripetizione e senza uscita e al cui interno, al momento soddisfazione, fa da contro altare una dimensione rovinosa per il soggetto, indicata già da Freud in *Al di là del principio di piacere*<sup>5</sup>. E là dove normalmente la costruzione del “fantasma” consente al soggetto di addomesticare questa potenza nociva traducendola in piacere, lo scenario dell'ivere contemporaneo sembra segnalare un sempre maggiore indebolimento della reazione fantasmatica, gettando il singolo in un rapporto diretto, senza filtri, senza thermi, con tale pulsione distruttiva. Muta in tal modo anche lo statuto del soggetto, il quale appare sempre più esposto a cambiamenti sociali e culturali percorsi da n forze indebolimento dell'ordine simbolico, cornice essenziale ad una regolazione che lo aiuti ad assumere con coraggio il proprio desiderio. Il corpo si fa allora super-cie testimoniale di una sorta di gabbia, di prigione all'interno della quale, nel do-minio della circolarità chiusa della pulsione, sembra sbradire o sfumare il legame con l'inconscio. Jacques Lacan ha più volte ribadito come l'artista preceda sempre lo psicanalista: nella produzione di alcuni cineasti contemporanei questa affermazione sembra trovare risonanza in linea con i problemi qui sinteticamente posti.

«Non dai dispositivi», afferma Roberto De Gaetano, «ma dai segni è opportuno partire [...] per comprendere la contemporaneità. I segni si depositano sui corpi e i quei corpi particolari che sono le opere»<sup>6</sup>.

Non potendo analizzare, per ragioni di spazio, le pellicole di registi (tra altri cordo Matteo Garrone, Gus Van Sant, David Lynch, Michael Hanke) all'interno delle quali il corpo appare sempre maggiormente invaso dal godimento, preferisco offermarmi su un singolo film quale punto di emersione “sintomatica” di tale “circolarità diabolica” della pulsione.

*Shame*, di Steve McQueen, affida al trattamento delle immagini e al loro potere evocativo la figurazione di un malessere contemporaneo al cuore del quale la pulsione appare del tutto ingovernabile. La storia di Brandon, uomo molto attraente, che divide la propria esistenza tra un lussuoso ufficio pubblicitario e il suo ordinato appartamento di New York, assurge a segno di una solitudine allusiva allo scompa-inarsi dell'Io, nell'assenza di una funzione simbolica che governi il senso del proprio esistere. Alla scansione metodica della sua giornata si accompagna infatti una ripetuta oncentrazione e ossessione verso pratiche sessuali. Il suo universo erotico è scandito

<sup>4</sup> Per un approfondimento del concetto di godimento si veda Jacques-Alain Miller, *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma 2001.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], Boringhieri, Torino 1977.

<sup>6</sup> Roberto De Gaetano, *L'immagine contemporanea. Cinema e mondo presente*, Marsilio, Venezia 010, p. 8.

<sup>7</sup> Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010, p. XII.

dalla incessante visione di scene porno su internet, dai frequenti incontri con prostitute e da una costante attività masturbatoria. Nella sua vita, metodicamente controllata, irrompe la discrasia tra la rappresentazione di sé centrata sull'illusoria padronanza della propria esistenza – quella di un uomo arrivato all'apice del successo professionale e del benessere economico – e al contempo l'assoggettamento totale alla forza centrifuga di una pulsione distruttiva. Brandon si condanna egli stesso a una esistenza modulata dalla contingenza e dalla precarietà dei legami. Celato da una maschera di compiacenza e di adesione a sembianti di autoaffermazione nel proprio ambiente di lavoro, luogo sempre raffigurato con pareti trasparenti, ambienti scarni e gelidamente eleganti, Brandon è spiazzato dall'arrivo improvviso nel suo appartamento della sorella Sissy, bisognosa d'amore e di affetto. L'improvvisa e ingovernabile presenza di Sissy lo porta a doversi confrontare con quell'altra parte di sé – quella celata ad un mondo che segue le logiche del “discorso del capitalista”<sup>8</sup> – esponendolo alla “vergogna” di un corpo imprigionato nel suo stesso compulsivo piacere distruttivo.

La raffigurazione di questa scissione, di questo iato tra eccesso devastante e apparente dominio vede nel corpo di Brandon, considerato alla stregua di una *macchina di godimento*, l'indice di una non regolazione pulsionale, condannata alla ripetizione del sempre uguale.

Già dal prologo del film, il regista mette in scena, con grande eleganza espressiva, la spirale distruttiva della ripetizione da cui l'uomo è catturato. Il film si apre con una inquadratura in plongeé della sua figura nuda, ripresa frontalmente immobile a letto. Il ticchettio regolare di un orologio segna il trascorrere del tempo. Dopo qualche secondo scorgiamo i suoi occhi muoversi. Vedremo, nel corso del film, seguendo il protagonista, come la pulsione scopica sia una delle forze da cui è costantemente sollecitato. Udiamo una musica melanconica che dolcemente accompagna buona parte delle immagini di questa sezione narrativa. Nell'inquadratura successiva lo osserviamo dapprima in attesa di un metro, poi in primo piano di giorno su un razione con lo sguardo pensoso e al contempo impenetrabile. Dopo aver osservato un anziano barbone, lo sguardo del protagonista si posa sul volto di una giovane e avvenente donna. Fuori campo sentiamo i gemiti di due corpi impegnati in un rapporto sessuale. Immediatamente dopo scorgiamo il corpo dell'uomo e di una donna distesi a letto dopo un amplesso. Nell'inquadratura successiva la macchina da presa rimane fissa sulla parete monocroma del suo appartamento; notiamo la porta aperta della camera da letto sulla destra e il corridoio con la segreteria telefonica alla sinistra del muro. Il protagonista, nudo, esce dalla camera, attraverso di spalle il corridoio azionando la segreteria, per poi recarsi in bagno a pulirsi. Udiamo proveniente dalla se-

<sup>8</sup> Il discorso del capitalista si inserisce all'interno della *Teoria dei quattro discorsi* (discorso del padrone, discorso dello psicoanalista, discorso dell'università e discorso dell'isterica) elaborata da Jacques Lacan. Riguarda l'articolazione delle strutture interne al legame sociale e al rapporto del soggetto con il desiderio. Si veda a questo proposito, Jacques Lacan, *Jacques Lacan. Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi. 1969-1970*, Einaudi, Torino 2001.

greteria una voce femminile cercarlo (nel corso del film scopriremo essere di Sissy). Uno stracco netto ci riporta nel vagone della metropolitana con Brandon che continua a fissare la donna bionda di fronte a lui da cui riceve un sorriso compiacente. Altro stracco e di nuovo nel corridoio del suo appartamento seguiamo l'arrivo della prostituta con cui l'uomo si era trattenuto nelle immagini precedenti. Nell'accoglierla lui chiede se voglia bere qualcosa, frase che ripeterà nel corso del film altre volte quando si intrattiene con presenze femminili. La macchina da presa ritorna nell'appartamento mostrando alcuni frammenti dell'incontro sessuale. Di nuovo lo seguiamo alzarsi per andare a urinare e lavarsi, dopo aver attivato la segreteria telefonica da cui proviene la voce a cui Brandon, ancora una volta, non presta alcuna attenzione.

«Ciao sono io. Rispondi. Rispondi. Brandon, Brandon, sono io che chiamo. Cazzo!».

Dopo qualche attimo scorgiamo la sua figura masturbarsi sotto la doccia. Cogliamo la muscolatura vibrante per la tensione sessuale e il riflesso di lui nello specchio accanto. Tale scelta stilistica sembra alludere alla scissione presente nel protagonista, a quello scompaginarsi dell'Io accennato in apertura. Ma anche il mondo attorno a Brandon partecipa di tale male di esistere: frequentemente anche le fattezze di altri personaggi vengono osservate mediante il loro riflesso in specchi, attraverso pareti trasparenti o filtrate da immagini fuori fuoco.

Ma torniamo al prologo. Siamo di nuovo nel vagone del metrò. Una serie di inquadrature in campo contro-campo incorniciano i volti di Brandon e della sconosciuta. Lui sembra attirare l'avvenente preda con l'insistenza dello sguardo. La donna ora replica con un movimento di accavallamento delle gambe per esibirne una porzione. Seguiamo attraverso gli occhi di lui il segmento dell'arto di lei e poco dopo, con una panoramica in alto, la macchina da presa si sofferma sul suo viso. In molte scene del film il corpo femminile è inquadrato per porzioni, come a proporre, sul piano visivo, la tensione feticistica del protagonista. Lei ora si alza e si avvia verso l'uscita; la macchina da presa inquadra la sua mano con al dito la fede e un anello sormontato da un brillante. Alla mano di lei si affianca quella di lui. Le porte del vagone si aprono e in continuità la cinepresa riprende Brandon seguire eccitato la sua preda, per poi perderla nella folla della stazione.

In questo prologo sembrano trovare felice soluzione espressiva alcuni caratteri strutturali che connotano il modo di procedere di Brandon. Accumulazione e frammentazione, come vedremo nel corso del film, sono manifestamente evidenti. La struttura acronica del montaggio al cui interno scene appartenenti a momenti diversi vengono distribuite orizzontalmente, contribuisce a rinforzare la percezione di un accumulo di figure che, al pari di porzioni di una raccolta, sfuggono ad una costruzione lineare addensandosi nella ripetizione del medesimo, un medesimo connotato senza riconoscimento della particolarità soggettiva. Cambiano i corpi, i volti, ma il movimento, la tensione di Brandon è sempre votata alla stessa procedura. Nella messa in quadro delle presenze femminili prevale la frammentazione: la sconosciuta in metropolitana è osservata in volo o in particolari del suo corpo, come anche della

prostituta con cui Brandon si unisce viene ripresa solo la zona centrale della vita e fianchi. E per buona parte del film i rapporti del protagonista con le donne sono connotati da una sorta di attrazione compulsiva per la composizione del corpo parti, come si trattasse di un oggetto costruito da un accumulo di pezzi, strumato al puro godere d'organo (tale scomposizione e frammentazione verrà esaltata una sequenza in cui il protagonista ha rapporti, al pari di una macchina autonoma con due donne, di cui vengono presentati solo alcuni particolari). Il ticch dell'orologio e la musica che procede per fasce sonore persistenti accentuano la cezione di un movimento ricondotto sempre ad una costante non variabile. Con la sessualità di Brandon non potesse mai sfuggire ad una economia volta a colmare l'abisso esistenziale della sua solitudine attraverso un andamento metonimico, a interno la raccolta di frammenti compone solo un moto circolare riavvolgentesi stesso, senza vie di uscita.

Persino gli oggetti erotici partecipano di una funzione accumulativa un'altra sequenza del film, dopo uno scontro violento con la sorella che lo ha scottato nell'atto di masturbarsi, Brandon, preso da un impeto irrefrenabile, raccoglie cine di riviste pornografiche, di *gadgets* erotici, il proprio computer impastato immagine pornografiche e getta tutto nella spazzatura per strada. Il montaggio visivo della scena, costruito con inquadrature estremamente brevi, partecipa di tensione tra accumulo e frammentazione.

*Shame* mostra, attraverso una raffinata composizione visiva, come il corpo umano, al di là del biologico e del naturale, sia investito da una pulsionalità: ne detra, almeno nel caso di Brandon, gesti e movimenti, inondandolo di un movimento per lo più distruttivo nella sua coazione ripetitiva. E tale corpo, proprio che non riducibile al naturale, bensì segnato dal taglio significativo, si inceppa momento in cui non può "usare" la carne, la pelle, di una donna da cui è attratti pari di uno strumento, di un oggetto di cui godere.

Siamo in una camera di un lussuoso albergo dalle pareti trasparenti che facciamo dall'alto sulla baia di New York. Brandon, dopo aver scorto una sera pendente, dalla strada, un uomo e una donna fare l'amore in piedi, appoggiati alla finestra dell'hotel, conduce una collega nella stessa camera per unirsi con alcune sere prima, durante una conversazione sempre con lei al ristorante, si era vato di fronte a una donna diversa da quelle dei suoi soliti incontri, dec nell'ordine dell'occasionalità. Alle parole di lui, volte a ribadire la necessità di rapporti privi di legame e di futuro, nella prospettiva della precarietà e dell'assenza di re, come a enunciare in forma disarmante «l'inesistenza del rapporto sessuale»<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Con tale provocatoria frase Jacques Lacan indica come l'incontro sessuale tra uomo e donna non sia riconducibile a una qualche appagante e illusoria fusionalità o complementarietà, quanto chi a partire da due posizioni differenti, distinte e al contempo contrastanti. Per un approfondito di questa concezione si veda Jacques Lacan, *Jacques Lacan. Il seminario Libro XX. Ancora 1972*, traduzione a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2011, pp. 37-84.

balzano le parole di lei pronte a delineare altri modi, altre sfumature, altri affetti, per tracciare la vicinanza tra un uomo e una donna. Nella camera, nel momento dell'incontro tra i due corpi, lei chiede e detta silenziosamente altri gesti, altri movimenti, altre sensazioni. La fisicità passa attraverso un tatto orientato da un ritmo più lento, volto a sentire l'altro e a non fermarsi al godere esclusivamente del proprio organo. E qui Brandon urla, sbatte con qualcosa di non ascrivibile ad un funzionamento meccanico, a un'esperienza che fa affiorare in lui uno spaesante impossibile. Si trova momentaneamente di fronte ad una alterità sovrastante, ad una interrogazione dell'altro che chiede un innalzamento simbolico, che pretende di non essere ridotto ad automa.

Allora il proprio corpo gli sfugge, egli non riesce più a governarlo di fronte ad una presenza che gli domanda di esistere, di uscire dalla solitudine. Ripiegato su se stesso, ferito nella sua potenza narcisistica, si allontana. Dopo che la donna è andata via, nella sequenza successiva, lo vediamo prendere da dietro una prostituta nella stessa posizione dei due amanti alla finestra, scorti serè prima dalla strada. La frase rituale, al termine della prestazione sessuale brillantemente condotta, in cui lui chiede alla donna se gradisca qualcosa da bere, riafferma la ripetizione espressa dal movimento ora meccanicamente efficiente del suo corpo.

La maschera di padronanza con cui Brandon sembra ancorare la propria vita a sembianti di successo e autonomia viene ancora intraccata dal gesto tragico della sorella, che tenta il suicidio. Dopo averla condotta in ospedale e atteso il suo risveglio, l'uomo cammina nelle strade spoglie di New York bagnata dalla pioggia nella luce livida e umida dell'alba. L'immagine di lui, inquadrato da lontano, ripiegato su se stesso per il dolore, su uno spiazzo deserto della città in prossimità della baia, condensa, attraverso una composizione figurativa giocata sulla sottrazione e sul vuoto, la solitudine in cui è avvolta la sua esistenza.

L'epilogo mostra, simmetricamente all'inizio del film, Brandon salire sul metro e incontrare l'attraente donna bionda. Adesso lei appare pronta ad essere catturata. Si ripete il gioco di sguardi tra lei e lui, anche se ora gli occhi dell'uomo paiono più opachi, meno abitati dall'impulso a possederla. Lei si avvicina alla porta della vettura, la macchina da presa riprende la sua mano, Brandon, è seduto, inquadrato a lungo in un intenso primo piano. Il film si chiude sul suo volto, lasciando lo spettatore ignaro. La ripetizione nella parte finale della situazione iniziale, con la medesima costruzione compositiva, può essere letta quale indice allusivo di una circolarità priva di uscite.

Anche la riproposizione dello stesso tema musicale fa eco alla reiterazione dia-bolica del godimento che imprigiona l'uomo. Nel corso del film alcuni brani delle *Variations Goldberg* avevano accompagnato la corsa di Brandon nelle strade notturne di New York, in un momento in cui lo spazio scenico delle vie e delle luci aveva accolto il suo corpo fuggire dal senso di soffocamento provocato dalla presenza di Sissy e del proprio "capo", uniti in un amplesso nel proprio appartamento.

Nella sequenza precedente Brandon era apparso compresso dalle eleganti monocrome e trasparenti della sua casa. L'avevamo visto spostarsi in manie quiete dalla cucina al soggiorno come a cercare un punto di ancoraggio per Pangosca. Infine l'avevamo scorto rannicchiato vicino a un termosifone, con spalle la grande finestra trasparente sul vuoto dell'esterno. Il suo corpo, ristretto in un angolo, schiacciato nel fondo dell'inquadratura ricordava quello di Bobby McQueen, *Hunger*. Ma come sostiene Fabrizio Tassi «là c'era un uomo che era il proprio corpo, portandolo all'estremo delle sue possibilità, riesce a trovare drammatica, ideale libertà, nonostante sia chiuso in una prigione. Qui [in *Sha*] un uomo apparentemente libero che diventa schiavo del proprio corpo, che è il controllo dei propri istinti, che frainrende il senso della propria libertà»<sup>10</sup>.

Alla fisicità compressa dell'interno, Brandon alterna ora il movimento corsa nello spazio aperto delle strade notturne di New York, nella ricerca vana, liberazione votata anch'essa alla ripetizione. Infatti al movimento ritmico del corpo, osservato dalla macchina da presa che ne segue il percorso senza alcuna ruzione di montaggio, fa eco il fondo sonoro, costruito da variazioni che seguono principio simmetrico di articolazione numerica. Musica straordinariamente chiusa nella reiterazione del medesimo, la cui organizzazione compositiva, attraverso la riscrittura da parte di Goldberg di brani di Bach a partire dalla ripetizione del numero sette, evoca l'aspirazione di Brandon al controllo, accentuando la sua ne tra la sua apparente padronanza e un agire pulsionale che ha il sopravvento possibilità della parola.

La solitudine del protagonista affiora infatti anche nell'assenza di una portatrice di un legame sociale. Di fronte all'aspirazione di Sissy verso un vincolo li accomuni nell'affetto, desiderio rivelato durante una conversazione intima due, Brandon fugge attraversando, in una notte cupa, più luoghi arti alla sodazione compulsiva della pulsione erotica, nel disperato tentativo di colmare l'abisso cui è atanagliato. Allora forse possiamo cogliere nel tragitto senza uscita di Brandon, qualcosa di disperante che, al di là del singolo percorso soggettivo del protagonista, richiama un modo di funzionamento del mondo contemporaneo, all'interno del quale il soggetto appare sempre più imbrigliato nel tessuto di quello che Lacan delinea come "il discorso del capitalista". Annullato ogni limite tra il soggetto oggetto, senza alcun filtro simbolico, tale discorso procede spingendo i singoli a godimento senza limiti, nella cui rete i *gadgets* di consumo vengono reiterati e proposti, promettendo una soddisfazione che si annulla in un vortice di ripetizioni volto ad appiattare il desiderio e a riproporre una speranza di appagamento senza inevasa. «Il discorso del capitalista», osserva Massimo Recalcati: «rende a distruggere ogni forma discorsiva affermando il soggetto come pura spinta al godimento sc

<sup>10</sup> Fabrizio Tassi, *Nella prigione del corpo*, «Cineforum», n. 511, 2012, p. 47.

rio, dunque dissolvendo ogni freno al godimento, anzi, incoraggiando il godimento come nuova forma di comando sociale»<sup>11</sup>.

Nella notte Brandon passa dal consumo di un corpo all'altro, come in una sorta di montaggio di intensità, sino alla sequenza in cui assistiamo al suo incontro sessuale con due donne, là dove le sagome fisiche, riprese da vicino solo per singole porzioni, con inquadrature frammentate, palano ridotte a pezzi meccanici. L'automatismo del movimento erotico sembra trasformarsi in compressa prestazione che contagia i volti contratti e divisi tra il piacere spasmodico e un dolore acuto e profondo che, nel caso di Brandon, ne distorce lineamenti e forme. Nel crudo primo piano del suo viso alla fine della sequenza, con gli occhi, per alcuni attimi, rivolti verso la macchina da presa, ci sembra di poter leggere la stessa geografia di linee tensive affioranti dalla superficie dei visi ritratti da Egon Schiele.

Là dove, nei momenti di vita sociale, le fattezze di Brandon erano rivestite da una maschera immobile e controllata, qui, adesso, cogliamo l'oscenità dell'angoscia fissata nel suo sguardo che ora interroga noi spettatori.

Lo sguardo del protagonista spesso origina la personale "caccia" verso gli oggetti di godimento. Le sue prede sono frequentemente osservate attraverso superfici trasparenti che, alla stregua di inquadrature definite, esaltano la pulsione scopica. Non a caso Brandon riproduce con una prostituta la scena sessuale osservata precedentemente nella finestra dell'hotel e l'attrazione verso la propria collega viene ripetutamente anticipata dalla osservazione della sua sagoma scorta da dietro pareti trasparenti dell'ufficio e del ristorante dove si svolge il primo appuntamento.

Ma lo sguardo si carica, all'interno del film, anche di altre valenze simboliche. Per Lacan la vergogna (lemma che connota il titolo del film) rappresenta un affetto primario del rapporto con l'Altro, con un Altro primordiale «che non giudica ma che semplicemente vede e dà a vedere»<sup>12</sup> e lo psicanalista aggiunge che tale affetto è legato al godimento, in stretto rapporto con la parte più intima del soggetto. Sottolinea al contempo come nella modernità questo sguardo si sia man mano eclissato a causa di un indebolimento della dimensione simbolica<sup>13</sup>. La presenza di Sissy nello spazio privato di Brandon sembra in alcuni momenti dare figurazione, anche solo per brevi attimi, al profilarsi di un darsi a vedere.

Una unità narrativa, più di altre, sembra orientata in questa direzione. Sissy, appena rientrata in casa, sorprende il fratello nell'atto di masturbarsi. La reazione violenta di lui la costringe ad abbandonare momentaneamente l'appartamento, non prima di aver scorso nel computer acceso un contratto via rete con una prostituta. Cogliamo il senso di profonda sofferenza in lui determinata da questo "darsi a vedere" attraverso la composizione di una inquadratura fissa che, per modalità espressive,

evoca la sua solitaria prigionia: Brandon è in un angolo al fondo del quadro, rai-chiato su una poltrona in un assordante silenzio, immobile. Nella sequenza successiva, colto da una furia irrefrenabile, si libera di tutti gli oggetti che corrodono la tensione erotica, abbandonandoli per strada nella spazzatura. L'inquadratura seguita lo mostra di spalle piegato su se stesso davanti alla finestra, questa volta oscura da tende veneziane che, nella composizione di linee orizzontali, sembrano accenni al senso di imprigionamento. Le mani avvolgono il capo chino. Tale postura del corpo viene riproposta nel corso del film ogni qual volta l'uomo appare nudo sguardo del proprio godimento.

Se per buona parte di *Shame* i lussuosi volumi trasparenti degli eleganti in-hanno incornicato le figure in una sorta di spazio onnipotente, privo di gravità una metropoli, che come recitano le parole della canzone eseguita da Sissy, è una città che non dorme mai — per il regista rappresentazione di un luogo ove l'accesso tutto è possibile<sup>14</sup> —, i medesimi spazi, apparente garanzia di un illimitato, di un minio sul mondo, trasmettono, molto più delle viscere interrate del metrò e dei sriboli cupi, quel latente sempre in agguato, spoglio di un qualsiasi ancoraggio gettivo. Così i corpi giovani, attraenti, atletici, impermeabili alle emozioni, esibiti corso del film, sembrano, al pari delle pareti in vetro, superfici sottili vanamente a dissimulare il nucleo insondabile e rovinoso dell'essere. Allora, per un effetto rovesciamento, dal corpo di Sissy, lacerato nella superficie, sgorga il sangue se-freno. La sua gravità fisica, nel contatto stretto tra carne e suolo, assurge a segno mucchio informe, a scarto lasciato cadere, testimonianza di una catastrofe permarrte al di là della singola salvezza. Anche il corpo di Brandon nella parte finale del film prima del prologo, piegato sul selciato all'alba — minuscola macchia persa nella r-fazione e astrazione di uno spazio vuoto prospiciente il mare — sembra un leno straccio, un rifiuto urbano. Diversamente in *Hunger* il corpo incarcerato Bobby Sands, devastato, sevizato e ridotto a puro niente, modellato dalla tenace delà del protagonista al proprio desiderio, era divenuto un'arma per sfondare le reti immobili e lorde di sangue della prigionia. Bobby Sands aveva potuto in tal modo affermare, pur attraverso il paradosso della propria fine biologica, l'assunzione ciò che causava il suo essere. Il corpo di Brandon rimane fissato nella schiavitù di ripetizione.

<sup>11</sup> Massimo Recalcati, *L'uomo senza coscienza...*, cit., p. 28.

<sup>12</sup> Jacques-Alain Miller, *Nota sulla vergogna*, «La Psicoanalisi», n. 46, 2009, p. 26.

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XVII...*, cit., pp. 227-259.

<sup>14</sup> Michel Ciment, *Entretien avec Steve McQueen. Le mouvement et le rituel*, «Positif», n. 6, 2011, p. 19.