

## Accident

Il presente testo si prefigge di esplorare una estetica del frammento che organizza la composizione visiva e narrativa del film *Accident* (*L'Incidente*, 1967), segno nell'opera di Joseph Losey di un accesso alla memoria psichica organizzata per schegge, per associazioni di immagini, testimonianza di formazioni inconscie, di brandelli di reale non assimilati dal protagonista Stephen<sup>1</sup>. Nel successivo lungometraggio preso in esame, *Shame* (2011), realizzato da Steve McQueen, accumulo e frammentazione si addensano nella ripetizione del medesimo, al servizio di un godimento privo di limite da cui il corpo del protagonista, Brandon, è governato. Mi piace tornare su riflessioni poste anni addietro sulle due opere citate, circoscrivendo ora il percorso al tema trattato. L'analisi di alcune sequenze significative dei due film, pur tenendo conto delle loro differenze compositive, è orientata a cogliere in entrambi la persistenza di un legame profondo tra ripetizione e variazione, volto a penetrare la tessitura delle immagini.

Ambientato a Oxford, luogo rappresentativo di un deposito culturale iscritto negli austeri edifici, *L'Incidente* è popolato da un universo sociale precisamente delineato: Stephen (Dirk Bogarde) docente universitario ossessionato dall'approssimarsi di una età che annuncia il declino fisico; il collega e amico Charley (Stanley Baker), che, pur pago di una espansione narcisistica della propria attività in accademia e nei media, nutre al proprio interno una pungente insoddisfazione; l'ambiente accademico tratteggiato nella sterile consacrazione delle singole inedie; e infine due studenti William (Michael York) e Anna (Jacqueline Sassard) entrambi appartenenti all'aristocrazia, l'uno inglese, l'altra austriaca. L'arrivo di Anna scompiglierà le vite dei tre uomini, attirandoli eroticamente a sé con la propria enigmatica bellez-

---

<sup>1</sup> Il termine di reale all'interno del testo è usato nell'accezione psicoanalitica, ovvero si tratta di quel registro delineato da Jacques Lacan, differenziato dalla realtà, riguardante quel nucleo non trasmissibile in parola, quel residuo cieco e informe, che resiste alla simbolizzazione.

## Abstract

The text aims to examine the aesthetic aspects of the fragment in two cinematic works. In Joseph Losey's *Accident* (1967), the stylistic choice organizes the visual and narrative composition of the film, establishing itself as a means of accessing psychic memory that is structured by fragments and associations of images. In *Shame* (2011), directed by Steve McQueen, accumulation and fragmentation of images thicken in the repetition of the same, at the service of a limitless enjoyment. The analysis of significant sequences from both films seeks to capture the enduring connection between repetition and variation, aiming to delve into the texture of the images.

## KEYWORDS

FRAGMENTATION

-

ACCIDENT

-

SHAME

-

REPETITION

-

VARIATION

za, e ponendoli, in particolare per quanto riguarda Stephen e Charley, di fronte ai rispettivi fantasmi non attraversati e irrisolti.

«[*L'incidente*] ricostruisce un periodo della vita di un uomo e di più persone, compreso nella struttura di un incidente che permette di includere diversi avvenimenti anteriori e posteriori»<sup>2</sup>. A partire dal tragico avvenimento che determina la morte di William<sup>3</sup>, la narrazione si dirama nel recente passato di Stephen per poi chiudersi specularmente, come affermato dal regista, nel richiamo dell'evento. Le parole con cui Losey fornisce una breve traccia del soggetto indicano da subito la centralità del tempo non solo come tema, piuttosto quale principio organizzativo della rappresentazione. Si pensi alla simmetria delle sequenze iniziale e finale: vediamo in entrambe una casa ripresa frontalmente, quella del protagonista Stephen, quando un movimento di carrello all'inizio della pellicola si approssima all'edificio e alla fine della narrazione se ne allontana, mentre l'intenso frastuono fuori campo dell'incidente automobilistico accompagna i due rispettivi piani sequenza. Tale scelta stilistica è stata a lungo commentata dal regista e dai critici nella prospettiva di una ripetitività del tempo che organizza la materia compositiva in una spirale di chiusura. Al contempo, la composizione visiva è più volte forata da ellissi, da salti temporali, da intervalli tra immagine e suono, e da un'estetica del frammento che impregna in momenti significativi lo svolgimento degli eventi.

Il lungometraggio è sceneggiato da Harold Pinter a partire dal romanzo omonimo di Nicholas Mosley; durante la lettura del testo letterario, regista e drammaturgo sono particolarmente attratti da uno scheletro narrativo frammentato. Sensibilmente colpiti da tale costruzione, nella realizzazione dell'opera adottano una estetica del frammento, declinata mediante salti temporali e schegge visive volte ad alimentare il versante allusivo della narrazione. A proposito del trattamento del tempo nel film e nel

2 M. Ciment, *Le livre de Losey, Entretiens avec le cinéaste*, Stock, Paris 1979, p. 306. Le traduzioni nel testo sono a cura dell'autrice.

3 A incidente avvenuto scorgiamo per pochissimi secondi in primo piano il volto senza vita di William coperto di sangue. Anna rimane illesa; nel corso della narrazione comprendiamo che, pur priva di patente, era alla guida.

romanzo di Nicholas Mosley, Losey dichiara: «La struttura e la scrittura del libro erano molto frammentate. Ed era tale aspetto ad avermi colpito, dal momento che ogni singolo frammento, sia per me che per Harold, evocava in modo palese qualcosa»<sup>4</sup>.

Il tempo e la sua inafferrabilità, la non linearità del suo scorrere, la memoria considerata non come qualcosa di trascorso, piuttosto viva nel presente che irrompe per brecce dirette a incidere la realtà psichica, sono temi cari a Losey e soprattutto importanti nella poetica di Pinter. Rispetto al romanzo, sceneggiatore e regista scelgono però una forma più sottile, più ambigua. Se nel testo letterario la narrazione è affidata in prima persona ai percorsi mentali di Stephen, e in particolare alla discrasia tra i suoi pensieri e la maschera sociale da lui incarnata, Pinter e Losey preferiscono non affidare la dimensione coscienziale del protagonista a una voce narrante, quanto insistere sulla composizione visiva, sui riverberi della memoria che affiorano nel presente per frammenti di singole e autonome immagini. Del resto, il film può essere assimilato a una stagione del cinema che considera il tempo non solo come propria componente espressiva ma che, attraverso le potenzialità dello sguardo, è composto da vortici, da coalescenza di traiettorie molteplici, da interferenze tra passato e presente che rendono a volte indistinguibili le due sfere. E il montaggio non obbedisce più, come sottolineato da Gilles Deleuze, a una logica di concatenamento:

Da una parte l'immagine cinematografica diventa una presentazione diretta del tempo, secondo rapporti non-commensurabili ed interruzioni irrazionali. Dall'altra, questa immagine-tempo mette il pensiero in rapporto con un impensato, con l'inevocabile, l'inesplicabile, l'indicibile, l'incommensurabile. Il fuori o il rovescio delle immagini hanno sostituito il tutto, mentre l'interstizio o l'interruzione hanno sostituito l'associazione<sup>5</sup>.

4 M. Ciment, *Le livre de Losey, Entretiens avec le cinéaste*, cit., p. 305.

5 G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 237.

L'arrivo della attraente e aristocratica studentessa austriaca nel mondo accademico di Oxford, regolato da rituali gelidi e privi di respiro, scompiglia quell'universo indirizzato a riprodurre meccanicamente la propria indolente sopravvivenza. Anna è una sorta di cristallo nelle cui molteplici facce si irradiano, in forme diverse, pulsioni erotiche espresse da singole esistenze: quella di Stephen, assoggettata a una compressione del proprio sentire per ipocrita accondiscendenza ai protocolli consolidati della comunità e, soprattutto, per paura di un confronto con una fase della vita avviata verso un declino fisico; quella di Charley tutta volta alla conferma narcisistica della propria potenza; quella del bello e giovane William portatore di un valore di classe, come quello dell'aristocrazia, incapace di pensarsi se non come appendice di un passato.

Nel corso della narrazione assistiamo a una costante ripetizione declinata in singole variazioni attraverso il ricorso a un uso espressivo del sonoro: il rintocco delle campane, il ticchettio di orologi, puntellano la cadenza cristallizzata dall'inesorabilità dello scorrere del tempo. Anche il lemma "ricordo" viene pronunciato frequentemente, reiterando la sensazione di una durata inalterata nel suo mascherare l'assenza di flusso vitale.

È però il tempo psichico a scompaginare l'illusione di una inalterabilità dello scorrimento delle singole vite. Così per Losey e per Pinter esso non è rappresentato linearmente: si scompone, si frantuma in latenze, in contrattempi, in inciampi, in lacerazioni, si inabissa per poi improvvisamente affiorare, come osserviamo in una sezione del film in cui Stephen viene invitato dai suoi allievi, William e Anna, a salire con loro sull'imbarcazione su cui stanno percorrendo un canale che si congiunge con un fiume. In questo brano la consistenza del tempo, al pari della superficie densa dell'acqua su cui procede la barca, dopo un primo lento carrello che affianca il percorso di quest'ultima, si lacera man mano in intervalli, in spaccature. Il battito di ali di un gabbiano, il suono quieto dell'acqua, i movimenti ritmici del giovane e ginnico traghettatore William che immerge il remo nel liquido, lo scorrere lento e pacifico del corso del fiume, un cigno che galleggia sulla superficie, tutti questi segmenti visuali



Accident

—  
1967, Joseph Losey

sembrano velare un altro movimento. Quello dei mulinelli, dei vortici inabissanti nel fondo non visibile, quelli di un orizzonte pulsionale latente di cui molteplici schegge di immagini sono indice. Singole soggettive incarnano lo sguardo di Stephen intento a fissare il corpo disteso di Anna sezionandolo per porzioni.

Un'inquadratura sulle sue affusolate ginocchia, una intensa panoramica che da fianchi e vita risale fino all'incurvatura di un braccio, un dettaglio del suo volto, tracciano le linee tensive di un desiderio scopico la cui forza compressa diviene insostenibile. Ecco che allora, all'improvviso, l'eccesso dell'esperienza psichica provata dal protagonista si traduce in cecità: gli occhi di Stephen appaiono opachi di fronte a un elemento naturale e al tempo stesso non previsto, un grande ramo di un albero che si erge inaspettatamente fa da ostacolo, costringendolo a precipitare in acqua. Al rientro precipitoso dei due uomini nello studio, il maestro si rivolge al suo allievo tracciando le linee del proprio fantasma: «Divento vecchio... vecchio. Sono i muscoli... i muscoli. Le distanze... le distanze mi ingannano. Tutto se ne è andato... è svanito». Il vano tentativo di riappropriarsi di qualcosa di perduto scaglia Stephen sull'orlo di un reale insostenibile.

Una estetica del frammento e della discontinuità si ripete nei brani più drammaticamente significativi del film, convocando, si è detto, un presentarsi della memoria psichica che nel suo eccesso di intensità provocata dall'emergere di istanze inconcepuole può solo affacciarsi per singole intermittenze visive, per interpolazioni di immagini. Il presente soggettivo di Stephen è percor-

so da stati di memoria al cui interno il riapparire inaspettato di tracce di eventi non ancora assimilati, non si traduce in costruzione soggettiva, si aggroviglia piuttosto in tirannica ripetizione di qualcosa di non padroneggiato, di non risolto.

È il momento in cui l'uomo, durante la notte in cui è appena avvenuto l'incidente, abbagliato dal desiderio, fissa il corpo di Anna privo di coscienza a seguito del violento impatto della vettura contro un albero. Un sottile dettaglio – il movimento della sua mano che accarezza la maniglia di un mobile – segnala la libido compressa che invade la sua figura immobile. Verso la fine del film, come vedremo, viene ripetuta un'inquadratura simile che ci riporta alla notte del tragico avvenimento: vediamo Stephen con gli occhi fissi rivolti verso il fuori campo mentre all'interno della camera la sua mano stringe la maniglia della cassetiera alle sue spalle. Solo in un piano successivo, attraverso l'immagine riflessa in uno specchio, scopriamo Anna immersa in un sonno profondo, stordita dall'alcool e dallo shock dello scontro avvenuto. Attraverso una soggettiva di Stephen osserviamo i suoi piedi, uno avvolto in una scarpa bianca l'altro scalzo, mosso da un breve fremito<sup>6</sup>. L'inquadratura seguente ci inabissa nella breccia memoriale dell'incidente appena avvenuto: all'interno dell'automobile capovolta su un fianco, scopriamo il tacco della calzatura di Anna urtare il viso privo di respiro di William nel momento in cui la giovane tenta di uscire dall'abitacolo, quando improvvisamente udiamo fuori campo la voce angosciata del protagonista gridare «Attenta!».

---

6 Il tremolio del piede induce il ricordo di una sequenza del film *Hiroshima mon amour* che nel 1960 apre una nuova stagione del cinema introducendo il tema del legame tra memoria e oblio. Mi riferisco al momento in cui la protagonista, sulla soglia della terrazza, fissa il tremolio della mano dell'amante giapponese, immerso nel sonno. Irrompe simultaneamente nella sua realtà psichica un frammento visivo del tremolio della mano del suo amante tedesco in fin di vita. All'interno del film Alain Resnais non solo rompe la linearità del racconto ma va oltre, proponendo una alternanza tra frammentazione, il forte ricorso all'intervallo tra parola e immagine, e, al contempo, un insistito uso del carrello volto a far percepire la durata e rendere visibile un attraversamento dello spazio temporalizzato.



Accident

—  
1967, Joseph Losey

Nella sequenza sopra descritta tratti antitetici, pulsioni sessuali e di morte, coesistono; nello sguardo desiderante del protagonista, captato da un dettaglio, ovvero il piede di Anna, per associazione di forme si palesa un'altra immagine ben più inquietante, non assimilata, non intaccata dal tempo. In questa breve sezione narrativa intuimmo di avere seguito il flusso mentale del protagonista per la iterazione di elementi visivi e soprattutto sonori relativi a un'azione precedentemente rappresentata: poco dopo l'inizio del film, si è detto, lo avevamo osservato, accorso a liberare dalla carcassa i due giovani, calarsi dall'alto nella vettura per cercare di spingere la donna all'esterno. Dopo brevissime riprese nell'interno dell'abitacolo dei due corpi immobili e di Stephen che tenta di salvare Anna, il veicolo era stato ripreso a distanza finché, in una successiva inquadratura, avevamo scorto il braccio di Stephen fare forza sull'esterno delle lamiere per aiutare la donna a uscire, quando il suo urlo: «Attenta, gli stai schiacciando il volto!» aveva bucato il silenzio della notte<sup>7</sup>. Nel tentativo di abbandonare l'automobile il piede di Anna premeva con il peso del suo corpo sul volto di William. L'azione che nella

7 In un altro brano del film avevamo visto la guancia sinistra del volto di William lacerata da una ferita durante una partita simile al corpo a corpo del rugby, partita che si era svolta nell'elegante salone in stile neoclassico della sua residenza. Durante l'agone, Stephen era stato chiamato a giocare in porta. L'aristocratico volto del giovane viene profanato anche all'interno dell'abitacolo della vettura schiantatasi contro un albero, ancor prima che Anna premeva sul suo viso per uscire: da una bottiglia di whisky si era rovesciato il liquido sui suoi lineamenti.

contingenza dell'accaduto avevamo potuto intuire, ma non vedere, affiora nel presente trasposta in immagine: il frammento spaesante e inalterato dal tempo invade la trama fantasmatica dell'uomo nel momento in cui il suo sguardo, carico di godimento, è orientato sul medesimo dettaglio del corpo di lei.

Sia nella sequenza in barca, sia in questa notturna, lo sguardo del protagonista esplora il corpo della giovane allieva sezionandolo per porzioni. Eppure, attraverso il suo volgersi verso l'oggetto del desiderio, sembra agire una forza diretta non solo al raggiungimento di un appagamento pulsionale, piuttosto a smembrare inconsapevolmente l'immagine marmorea, perfetta nella composizione delle sue fattezze, come per catturare, nel rovescio della sua apparenza, nelle sue pieghe, quel qualcosa di sfuggente che si annida nella profondità. Come se tale impenetrabile armonia, sottraendosi a una rappresentazione nitida, chiara, unitaria, agisse da schermo, da barriera rispetto a qualcosa di informe, di eccedente. Come se quella enigmatica bellezza fosse chiamata a celare il fondo buio, il vortice di orrore, ovvero l'incontro inquietante per Stephen con un grumo non raffigurabile, con il reale traumatico rappresentato dal limite della finitezza quale destino della condizione umana. In entrambe le situazioni, al fascino e al desiderio emanati dal corpo di Anna viene accostata l'improvvisa e vulnerabile esposizione all'impermanenza e alla maschera oscena della morte. Nella parte finale del film, si è detto, ritorna l'immagine del viso profanato di William. E quando Stephen si approssima a possedere crudelmente il corpo desiderato, la battaglia amorosa sarà momentaneamente interrotta dallo squillo insistente del telefono a cui egli non risponde, appello sonoro recante la notizia della nascita di suo figlio.

Per Losey, Anna è un catalizzatore. Dopo la sua partenza il protagonista riprenderà la trama della propria esistenza apparentemente come prima nella casa che abbiamo osservato in apertura del film, ma la memoria dell'incidente sarà nel suo inconscio ostinatamente custodita, confinata in una fissità atemporale, pronta quindi a riemergere a più riprese. Mentre la cinepresa, attraverso una carrellata indietro, con un movimento

di macchina inverso rispetto a quello della sequenza iniziale, si allontana dalla villa, il violento suono fuori campo dello scontro della vettura, alla fine della pellicola, modula in modo allusivo il permanere delle tracce indelebili dell'evento. Pure in questo caso ripetizione e variazione, resti non assimilati e riverberi, sono affidati a un frammento sonoro.

## Shame

Propongo ora un passaggio a un film più recente, *Shame* (2011), che può apparire una fuga in avanti poco giustificabile sposando una prospettiva storiografica, ma che sul piano formale mi colpisce particolarmente per la presenza di assonanze con *L'incidente*, pur nel differente trattamento delle componenti espressive. Anche se occorre sottolineare che in *Shame* è il corpo del protagonista, Brandon (Michael Fassbender), ad essere il punto centrale su cui converge l'attenzione. Corpo considerato non certo quale somma di organi biologici ma, come per la psicoanalisi, luogo di emergenza della pulsione. Accumulo e frammentazione sono la cifra stilistica del film innervati da una costante ripetizione del medesimo, al servizio di un godimento privo di limite da cui la fisicità di Brandon è padroneggiata. Ma procediamo per gradi.

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 attraente, che divide la propria esistenza tra un lussuoso ufficio pubblicitario e il suo ordinato appartamento di New York<sup>8</sup>, assurge a segno di una solitudine allusi-

<sup>8</sup> La città di New York nel film non è semplice sfondo scenico. Steve McQueen dichiara che è una città priva di limiti dal momento che in qualsiasi ora del giorno e della notte si può avere accesso a tutto. Inoltre, i grattacieli altissimi e dalle vetrate trasparenti negli uffici di Manhattan fanno sentire gli individui proiettati nel cielo, favorendo in loro una percezione di onnipotenza. M. Ciment, *Entretien avec Steve Mc Queen. Le mouvement et le rituel*, «Positif», n. 610, 2011, p. 17 e p. 19.

va allo scompaginarsi dell'Io: alla scansione regolare della sua giornata si accompagna infatti una ripetuta concentrazione e ossessione verso pratiche sessuali. Il suo universo erotico è scandito dalla incessante visione di scene porno in rete, dai frequenti incontri con prostitute e da una costante attività masturbatoria. Nella sua vita, metodicamente controllata<sup>9</sup>, irrompe la discrasia tra la rappresentazione di sé, centrata sull'illusoria padronanza della propria esistenza – quella di un uomo arrivato a una soddisfacente posizione professionale con un discreto benessere economico – e, al contempo, l'assoggettamento totale alla forza di un godimento distruttivo. Brandon si condanna egli stesso a una esistenza modulata dalla contingenza e dalla precarietà dei legami. Celato sotto 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 inatteso nel suo appartamento della sorella Sissy (Carey Mulligan), bisognosa d'amore e di affetto. L'improvvisa e destabilizzante presenza di Sissy lo porta a doversi confrontare con quell'altra parte di sé – quella occultata rispetto a un mondo che segue le logiche del “discorso del capitalista” – 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 assenza di regolazione pulsionale, condannata alla ripetizione del sempre uguale.

Già dal prologo, il regista mette in scena con grande eleganza espressiva la spirale distruttiva della ripetizione da cui l'uomo è catturato. *Shame* si apre con una inquadratura in *plongée* della sua figura nuda, ripresa frontalmente immobile a letto. Il ticchettio regolare di un orologio segna il trascorrere del tempo. Dopo

9 Nella medesima intervista pubblicata su «Positif», il regista sottolinea di aver inserito la musica di Bach e la sua riscrittura mediante le *Variazioni Goldberg*, ovvero una musica costruita sul preciso controllo mediante una equazione numerica, al fine di richiamare il piacere provato dal protagonista verso il controllo. *Ivi*, p.18.

qualche secondo, scorgiamo i suoi occhi muoversi. Vedremo, nel corso del film, seguendo il protagonista, come la pulsione scopica sia una delle spinte che costantemente lo sollecitano. Nell'inquadratura successiva lo osserviamo dapprima in attesa nel metrò, poi in primo piano di giorno seduto in un vagone con espressione pensosa e al contempo impenetrabile. Il suo sguardo si posa poco dopo sul volto di una giovane e avvenente donna. Fuori campo sentiamo i gemiti di due corpi impegnati in un rapporto sessuale. Nel piano seguente scorgiamo per pochi attimi il corpo di Brandon e di una donna distesi a letto dopo un amplesso. Dopo uno stacco la macchina da presa rimane fissa sulla parete monocroma dell'appartamento; notiamo la porta aperta della camera da letto sulla destra e sulla sinistra il corridoio con la segreteria telefonica. Il protagonista, nudo, esce dalla camera, attraversa di spalle il corridoio azionando la segreteria, per poi recarsi in bagno. Udiamo provenire dall'apparecchio una voce femminile che lo cerca (nel corso della narrazione scopriremo appartenere a Sissy). Uno stacco netto ci riporta nel vagone della metropolitana con Brandon che continua a fissare la sconosciuta da cui riceve un sorriso compiacente. Mediante un altro stacco ci troviamo di nuovo nel corridoio del suo appartamento dove seguiamo l'arrivo della prostituta con cui l'uomo si era incontrato, incontro ripreso nelle immagini precedenti. Nell'accoglierla lui chiede se voglia bere qualcosa, frase che ripeterà nel corso del film quando si intrattiene con presenze femminili. La macchina da presa ritorna nella camera da letto mostrando alcuni frammenti del rapporto 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, ancora una volta, non presta alcuna attenzione. «Ciao, sono io. Rispondi. Rispondi. Brandon, Brandon, sono io che chiamo. Cazzo!». Nell'inquadratura seguente, osserviamo 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 torniamo al prologo. Siamo di nuovo nel vagone del metrò. Una serie di inquadrature in campo controcampo incorniciano i volti di Brandon e della sconosciuta. Lui sembra attirare l'avvenente preda con l'insistenza dello sguardo. La donna ora replica accavallando le gambe per esibirne una più ampia porzione. Seguiamo attraverso gli occhi di lui il segmento dell'arto di lei e poco dopo, con una panoramica verso l'alto, la macchina da presa si sofferma sul suo viso. In molte sequenze del film, si è detto, il corpo femminile è inquadrato per singole parti, come a proporre, sul piano visivo, la tensione feticistica. Lei ora si alza e si avvia verso l'uscita; la macchina da presa fissa in primo piano la sua mano con al dito la fede e un anello sormontato da un brillante. Alla mano della donna 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 del protagonista. Accumulazione e frammentazione, come vedremo nel corso del film, sono manifestamente evidenti. La struttura acronica del montaggio al cui interno immagini appartenenti a situazioni differenti vengono giustapposte contribuisce a rinforzare la percezione di un accumulo di figure che, al pari di pezzi di una raccolta, sfuggono a una costruzione lineare addensandosi nella ripetizione del medesimo.

Cambiano i corpi, i volti, ma il movimento, la tensione di Brandon, sono sempre votati alla stessa procedura. Nella messa in quadro delle presenze femminili prevale la frammentazione. La sconosciuta in metropolitana è osservata in volto e mediante dettagli del suo corpo, così pure la prostituta con cui Brandon si unisce: in due differenti inquadrature la macchina da presa ne fissa la zona centrale della vita e dei fianchi o solo la schiena. E per buona parte della narrazione i rapporti di Brandon con le donne sono connotati da una sorta di attrazione compulsiva per la composizione del corpo in sezioni, come si trattasse di un oggetto costruito da un accumulo di pezzi, strumento atto al puro godere d'organo (tale scomposizione e frammentazione



Shame

2011, Steve McQueen

verrà esaltata in una sequenza in cui l'uomo ha rapporti, al pari di una macchina automatica, con due prostitute, di cui vengono presentate solo singoli dettagli). Il ticchettio dell'orologio e la musica che procede per fasce sonore persistenti accentuano la percezione di un movimento ricondotto sempre a una costante. Come se la sessualità di Brandon non potesse mai sfuggire a una economia volta a colmare l'abisso esistenziale della sua solitudine attraverso un andamento circolare composto da singoli frammenti.

Persino gli oggetti erotici sono al servizio di una funzione di accumulazione. In un'altra sequenza, dopo uno scontro violento con la sorella che lo ha inavvertitamente sorpreso nell'atto di masturbarsi, Brandon, colto nel suo darsi a vedere<sup>10</sup>, viene ripreso rannicchiato su una poltrona, immobile, chiuso in un assordante silenzio.

Cogliamo nella sua postura la profonda sofferenza ogni qual volta sente il suo corpo costretto in una prigione da cui non poter fuggire. Nel brano seguente, preso da una furia irrefrenabile, in un impeto impossibile da trattenere, raccoglie decine di riviste pornografiche, di *gadgets* erotici, tra cui il proprio computer impostato dalle immagini pornografiche e getta tutto nella spaz-

10 Per Jacques Lacan la vergogna (lemma che connota il titolo del film) è un affetto primario, indice del rapporto con un Altro primordiale che non giudica, ma che semplicemente vede e dà a vedere. Riflessione riportata nel saggio di J.A. Miller, *Nota sulla vergogna*, «La Psicoanalisi», n.46, 2009, p. 26. Ritornando sul tema della vergogna, nel *Seminario XVII* Lacan aggiunge che tale affetto è legato al godimento, in stretto rapporto con la parte più intima del soggetto. Sottolinea al contempo come ai nostri giorni questo sguardo si sia man mano eclissato a causa di un indebolimento del simbolico. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi. 1969-1970*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 227-259.



Shame

—  
2011, *Steve McQueen*

zatura per strada. Il montaggio vorticoso, costruito con singole inquadrature estremamente brevi, partecipa di tale tensione tra accumulo e frammentazione. L'immagine seguente lo mostra di spalle, piegato su sé stesso davanti a una finestra oscurata da tende veneziane. La composizione delle linee orizzontali della tenda sembra accentuare il senso di imprigionamento. Le mani avvolgono il capo chino. La postura in cui è fissato dalla cinepresa viene riproposta ogni qual volta Brandon appare nudo allo sguardo del proprio godimento.

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

Mi riferisco alla sezione narrativa in cui vediamo il protagonista in un lussuoso albergo insieme a una collega, donna differente da quelle dei suoi ripetitivi incontri. Lei propone altri modi, altre sfumature, altri affetti per segnare la vicinanza tra un uomo e una donna. E nell'incontro dei due corpi chiede altri gesti, altri movimenti, altre sensazioni rispetto agli appuntamenti fisici occasionali. E in questo caso lui viene colpito; scontratosi con una domanda non ascrivibile a un funzionamento meccanico incontra un'esperienza di reale impossibile da circoscrivere. Di fronte a una presenza che gli chiede di esistere, di abbandonare la propria solitudine, Brandon non riesce più a governare il proprio corpo. Ferito dall'impossibilità di sintonizzarsi con una domanda che esula dalla ricerca di una

prestazione, si rannicchia su una poltrona, con il capo chino, le gambe tremanti, nella postura che più volte nel film rimanda alla sua fragilità.

Dopo che la donna si allontana, nella sequenza successiva lo vediamo prendere da dietro una prostituta. La frase rituale, al termine dell'atto sessuale perfettamente condotto, frase con cui lui chiede alla donna se gradisca qualcosa da bere, riafferma la ripetizione espressa dal movimento ora meccanicamente padroneggiato dal suo corpo.

In un'altra sezione narrativa, dopo un feroce scontro con la sorella, anche lei disperatamente rivolta a chiedere un legame che li accomuni negli affetti, di nuovo Brandon, non essendo in grado di rispondere all'appello, fugge nella notte attraversando differenti postriboli atti alla soddisfazione compulsiva della pulsione erotica, nel disperato tentativo di dare tregua all'abisso che lo divora.

Nell'oscurità 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 prostitute, là dove le sagome fisiche, riprese da vicino solo per singole porzioni, con inquadrature frammentate e assemblate con un fitto montaggio, paiono 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. E là dove, nei momenti di vita sociale, le fattezze del protagonista erano rivestite da una maschera immobile e controllata, qui, adesso, cogliamo l'angoscia fissata nel suo sguardo che interroga noi spettatori.

Veniamo infine all'epilogo che segue alla notte tempestosa accennata prima e al tentativo di Sissy di darsi la morte dopo il disperato dialogo con il fratello. In una sezione precedente alla chiusura del film, all'alba avevamo scorto Brandon che, dopo

aver messo in salvo la sorella, era ripreso da lontano accovacciato sul selciato in uno spazio spoglio prospiciente la baia di New York, dopo un insistente pianto. L'immagine di lui, ripiegato su sé stesso per il dolore, condensa, attraverso una composizione figurativa orchestrata sul vuoto, la solitudine con cui è stata avvolta la sua esistenza, al di là dei falsi sembianti di autoaffermazione che hanno accompagnato la sua volontà di controllo. Il suo corpo che nel corso della narrazione avevamo visto attraente, atletico, impermeabile alle emozioni, ora ci appare, a contatto con il terreno, al pari di uno straccio, di un rifiuto urbano.

Dopo una ellissi, nell'epilogo, simmetricamente all'inizio, viene mostrato Brandon salire su un vagone della metropolitana e incontrare di nuovo l'attraente donna bionda. Adesso lei appare pronta ad essere catturata. Si ripete il gioco di sguardi tra i due, anche se ora gli occhi dell'uomo paiono più spenti, meno abitati dall'impulso a possederla. Quelli di lei lo sollecitano ripetutamente, anche se si scontrano con una superficie piatta, meno ricettiva. La donna si avvicina alla porta della vettura, la macchina da presa riprende da vicino la sua mano, esattamente come nel prologo; notiamo solo un piccolo particolare che introduce una variazione: non indossa più la fede. Brandon, è seduto, inquadrato in un intenso primo piano. Steve McQueen chiude il lungometraggio sul suo volto immobile, intenzionalmente sospendendo l'azione e lasciando allo spettatore la possibilità di interpretare singolarmente questa fine. Potremmo considerare il mutamento avvenuto nel protagonista, dopo il tragico atto autodistruttivo di Sissy, come apertura a un inizio di soggettivazione? Forse, ma non è detto, o quanto meno l'ultima immagine è sotto il segno di una muta interruzione.

Nella parte finale di *Shame* la ripetizione della situazione mostrata in apertura, mi pare possa essere letta quale segno allusivo a una circolarità priva di uscite. In entrambi i film ripetizione e variazione sono state affidate al frammento, sonoro in *L'incidente*, evocazione di un cerchio chiuso in sé stesso, in *Shame*, a una porzione del corpo del protagonista, immobile nella schiavitù della fissità.