

**La perversione e le relazioni perverse nell'elemento filmico:  
l'incompiuto tra vita fantasmatica e reale**

Chiara Bille<sup>38</sup>

**Abstract**

Il sadomasochista vive in un universo indifferenziato, in cui vi è la totale equiparazione e confusione di ruoli e oggetti erotici, dove non esiste il divieto dell'incesto, né la distinzione tra il dentro e il fuori del corpo, né tra la vita e la morte. A seguito di traumi e abusi subiti nell'infanzia, i comportamenti sessuali con aspetti perversi, e il paziente con una struttura perversa che ne deriva, si muovono entrambi su un terreno comune, quello della *deumanizzazione* del contesto affettivo e sessuale che consiste principalmente nel "cosificare" l'Altro per mantenere vivo l'eccitamento. A tal proposito, il cinema può offrirci uno spunto su cosa accade nelle perversioni e nelle relazioni perverse, poiché il materiale inconscio che fluttua sulla pellicola è la chiara rappresentazione del mondo interno che abita il regista e che rivive congiuntamente anche nello spettatore in uno spazio senza tempo, in un "non luogo" quale sfondo di nuovi significati mai definiti per sempre, mutabili e incompiuti.

Parole chiave: *perversione sadomasochistica, relazioni perverse, cinema*

**Perversion and perverse relationships in the filmic element:  
the unfinished between real and fantasmatic life**

The sadomasochist lives in an undifferentiated universe: a universe which assumes a complete equivalence and confusion between roles and erotic objects, in which incest is not prohibited, nor the distinction between inside and outside, between life and death. Following childhood traumas and abuses, sexual behavior with perverse aspects and the perverse structures that derive from it both move on common ground: that of the dehumanization of

---

<sup>38</sup> Chiara Bille, Dott.ssa in Psicologia, Università Pontificia Salesiana.

the emotional and sexual context, which principally consists in “thing-ifying” the Other in order to sustain arousal. The cinema can cue us as to what occurs in perversions and perverse relationships, precisely insofar as the unconscious material that fluctuates on the silver screen provides a clear representation of the entire world that the director inhabits: a world that is revived for the spectator in a space without time, in a “non-place” that acts as a backdrop to new meanings that remain undefined, incomplete and subject to change.

Keywords: *sadomasochistic perversion, perverse relationships, cinema*

## **Introduzione**

L'elemento filmico è un frammento di vita incompiuto che oscilla insidiosamente sul confine tra il vissuto reale e fantasmatico in attesa di una risignificazione après coup, al fine di conferire un senso alla propria esistenza. Mediante la narrazione filmica, l'inconscio penetra nella sequenza delle immagini che scorrono, e animandosi ci presentano il significante di un “conosciuto non pensato”. Mi riferisco principalmente alle immagini raccontate attraverso un ritmo temporale soggettivo, che si intaglia e si ricomponde attraverso il montaggio cinematografico, il “linguaggio dell'anima” che conferisce una forma alle emozioni (Perpignani, 2006, p. 79), o crudelmente il “montaggio dell'anima”, il direttore d'orchestra che dona un'armonia e un ritmo impeccabili alla sinfonia di immagini che viaggiano sospese nello spazio della fantasia.

Il sadomasochismo nell'elemento filmico è il simulacro di un'*identità incompiuta* che urla il sentimento di “non esistenza”. Difatti, l'artista con il suo atto creativo, rievoca dal fondo un caos di forze oscure che chiedono di essere arginate e riconosciute, un nucleo di perversione che può affiorare in qualsiasi momento e in ognuno di noi. Così nel rappresentare la psicodinamica delle fantasie perverse, sovente emergono quei comportamenti nei quali indulgono persone di ogni sorta, che oscillano tra una patologia strutturata con un nucleo a-oggettuale e mortifero e le dinamiche interpersonali con aspetti perversi che convivono all'interno delle

relazioni. Agiti collocati idealmente su un *continuum* che dal polo della perversione, scivolano sfumando via verso le relazioni perverse, fino al polo della normalità. Il terreno comune sul quale si muovono, è quello della *deumanizzazione* del contesto affettivo e sessuale che consiste principalmente nel “cosificare” l’Altro, al fine di negare il vuoto disperato segnato dall’assenza del primo oggetto d’amore, un paradiso mai posseduto.

Il soggetto perverso, tenta invano di sottrarsi a tutti i costi dall’angoscia del percepirsi, *incompleto* soltanto maschio o soltanto femmina e *incompiuto* un bambino rapito e imprigionato nel corpo di un adulto. Mi riferisco a una riedizione metaforica di un trauma o abuso sessuale e psichico, in cui il soggetto ha sofferto l’esperienza di un mancato rispecchiamento con la figura materna, e all’angoscia derivante dall’umiliazione narcisistica nel sentirsi escluso dal rapporto amoroso dei genitori, poiché la perversione, segna un mancato rapporto con l’Altro come soggetto di desiderio e di piacere.

Dal fondo del vissuto traumatico, emerge dunque un senso di colpa originato da un’esclusione che genera atti volti a perpetuare il castigo. La pulsione di distruzione dilaga senza pietà, promuovendo un eccitamento mentale che rende il male piacevole e irresistibile (De Masi, 1999, p.164). Il fine è di eliminare la concezione di senso relazionale per vendere l’anima all’isolamento, al ritiro onnipotente in cui le differenze si annullano e la fusione con il paradiso perduto è totale.

È indubbio quindi, che il vissuto segnato dal trauma e da una carenza relazionale ed emotiva nella primissima infanzia, sono la causa principale di un ritiro sessualizzato e della separazione dalla realtà psichica, che esaltano un senso di onnipotenza protesa all’annullamento della soggettività dell’Altro, riducendolo a “cosa”. Ne consegue che, sia la perversione sadomasochistica sia le relazioni perverse dominate dalla melanconia, si configurano come due modalità attuate per la sopravvivenza psichica, dove in entrambi esiste una identificazione con oggetti morti che causa un diniego della separazione. Al melanconico mancano i moduli erotici che il perverso deve continuare a ripetere: entrambi non riescono ad accettare

l'imprevedibilità dell'oggetto, l'incompiutezza della vita.

Sovente il grido esonda bucando lo "schermo" e si concretizza nella realtà con un epilogo tragico, come il senso della morte in Pasolini anticipata simbolicamente nel film *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* o le percose reali e fantasmatiche nel film *Tse*, film in cui la sublimazione della crudeltà perversa viene rappresentata in una dimensione pseudo-realistica-narrativa che costituisce direttamente la via immaginaria visibile di ri-appropriazione dell'oggetto assente o perduto. La trama è crudele, diversa da alcune opere in cui il male oscuro è mascherato da un patina d'oro.

Tuttavia, l'attrazione che l'artista ha per l'arte e la bellezza è la dimostrazione di come il luccicare e lo scintillare siano l'opposto dell'opaco e dell'uniforme. «L'opposto porta l'impronta indelebile di ciò che nega; l'analiticità viene mascherata dall'idealizzazione e l'immagine dell'Io del soggetto è travestita» (Chasseguet-Smirgel, 1985, pp. 145-148).

L'arte è un regno nel quale l'uomo può vedere realizzate istanze inconscie altrimenti inesprimibili e scacciare nel contempo ogni traccia di analiticità. Oscar Wilde scrive: «L'arte trova la propria perfezione all'interno e non all'esterno di se stessa. Essa non va giudicata secondo alcun criterio di somiglianza. È un velo, piuttosto che uno specchio. Ha fiori sconosciuti a qualsiasi foresta, uccelli che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi, e può tirar via la luna dal cielo con un filo scarlatto. Sue sono le forme più reali dell'uomo vivo, e suoi i grandi archetipi di cui le cose che hanno esistenza sono copie incompiute. Può operare miracoli a piacere, e quando evoca mostri dal profondo, questi vengono questi vengono [...]».

È proprio attraverso l'arte che possiamo rappresentare il materiale psichico che viaggia sul limite dell'impensabile. Fatanscienza, finzione, allucinazione immerse in una visione reale, ci comunicano l'indomabile forza penetrante tra la vita, simboleggiata dall'età dell'oro e riconducibile alla relazione oggettuale primaria, e la morte intesa come degenerazione nel caos perverso dell'esistenza, quando prevale la pulsione di morte.

Così, solo giocando tra finzione e realtà, colui che dirige la sequenza onirica può dare inconsapevolmente vita ai fantasmi perversi che albergano in lui, permettendosi di farli ri-vivere con apparente lucidità e freddezza anche nella mente dello spettatore in un tempo di abbandono in cui non ha il controllo sulla propria vita mentale, ma un altro al posto suo si addita la facoltà di dirigerne l'andamento fluttuante del pensiero e dei dinamismi inconsci. Pensiamo ad una connessione di vissuti e di rielaborazioni ri-emergono e si ri-compongono attraverso la fascinazione di una dinamica inquietante, processi alchemici (Dalle Luche, 2003) attraverso cui l'autore riesce a trasmettere i vissuti psicopatologici del suo mondo interno, in tutte le sue componenti sia normali, sia patologiche.

Ciò che mi preme sottolineare in questo articolo, è che il cinema come il sogno, può essere una strategia che consente all'uomo di curarsi, dare una forma, una voce, una soluzione adeguata alla sofferenza, coinvolgendo nel contempo lo spettatore nella visione del proprio mondo interno, o addirittura "scaricando" su di lui le proprie angosce, questo «fa sì che l'opera di questi cineasti sia sempre perturbante e addirittura sfiori l'estetica dell'"inedibilità"» (Dalle Luche, 2003).

### **Tse: la rivolta contro il padre**

Una volta usciti da questa effimera vita, voglio che noi siamo allacciati l'uno all'altro per l'eternità; formare un solo essere, la mia bocca incollata alla tua bocca. Ma anche così, in questo modo, la mia punizione non sarà completa. Allora tu mi dilanierai, senza mai fermarti, coi denti e con le unghie insieme. Io adorerò il mio corpo di ghirlande profumate, per questo olocausto espiatorio: e soffriremo entrambi, io di essere dilaniato, tu di dilaniarmi.

Lautrémont, 1874

Un film peculiare che calca l'impronta del sadomasochismo è *Tse* (Out, 2010) di Roe Rosen, vincitore dell'ARTE Prize for a European Short Film at the 57th International Short Film Festival Oberhausen (Maggio, 2011). Nel vederlo rimasi profondamente colpita di come un filo di finzione e una corposa realtà si mescolano impetuosamente, si incontrano e si scontrano su un confine sempre più labile e delirante.

L'inizio è segnato da un'intervista alle due partecipanti, due donne le cui preferenze nella vita reale includono la pratica del BDSM (Bondage Domination Sadism Masochism), un documentario-backstage che muta senza esitazione in un reality sulle loro esperienze di vita nella scena sadomasochista israeliana, e repentinamente si trasforma in un'esposizione cruda della premessa narrativa dell'opera. Ela Shapira è una slave in gergo sadomasochista, sottomessa e in questa circostanza posseduta dal demone, Yoana Gonen è una mistress, dominatrice ed esorcista. I colpi dolorosi inflitti dalla dominatrice, esortano la vittima a gridare con urla demoniache citazioni del Ministro degli Esteri israeliano, Avigdor Lieberman, il rappresentante per eccellenza della pulsione di morte e il politico più estremista della destra israeliana.

Esorcismo e rituale, ci presentano una scena di dolore e piacere erotico autodistruttivo, dove la mimesi diventa un ibrido, una fusione fondamentale di marca anale tra un documentario e una fiction animata dal potere e la possessione. Sadismo e masochismo incarnano fantasmaticamente ruoli specchiati: il percuotere sadicamente il corpo appeso di Ela, funge da propulsore esanime di un esorcismo che strappa fuori senza esitazione Lieberman demone, il padre. Urlo deformato e sedimentato nell'inconscio, cavato fuori da una invocazione che disturba e risveglia i reconditi moti dell'animo umano. Mi domando: «Chi è posseduto da chi o chi possiede chi?». Il "possedere" come forma di dominio e controllo, è rintracciabile nella dinamica soggiacente la scena edipica: la madre in relazione con il padre domina il fantasma della scena primaria. Troviamo pertanto, fantasie appropriative da un lato e omicide dall'altro, cariche di angosce collegate a una possibile ritorsione

distruttiva e sadomasochista.

L'assunto freudiano presente in *Un bambino viene picchiato* (1919, pp. 295-324), ne sottolinea la reversibilità delle posizioni sadica e masochistica nella perversione: «Colui che nel rapporto sessuale trae piacere a infliggere dolore è anche capace di godere del dolore che può provare. Il sadico sempre è nello stesso tempo masochista, la qual cosa non impedisce che l'aspetto attivo o quello passivo della perversione possa dominare e caratterizzare l'attività prevalente». Il sadomasochismo è un'oscillazione patologica tra la sopravvalutazione delle pulsioni e la sopravvalutazione dell'oggetto. Sia nel masochista sia nel sadico, aggrapparsi all'oggetto ha tipicamente la meglio rispetto al lasciarlo andare a causa dello stadio di incompleta separazione a cui il sadomasochista è fissato. Egli è alla ricerca del paradiso perduto nella simbiosi con la figura materna, un luogo psichico sospeso, in cui le dimensioni spazio-temporali della perdita e dell'insoddisfazione non esistono e le differenze si annullano a favore di un vissuto ideale, dove vi è la totale equiparazione e confusione di ruoli e oggetti erotici, non esiste il divieto dell'incesto, né la distinzione tra il dentro e il fuori del corpo, né tra la vita e la morte. Lasciare andare per lui, significa lasciare non solo l'oggetto ma perdere e rinunciare anche a una parte di se stessi: «il sadomasochista per evitare questa perdita, fugge dal mondo reale della dipendenza a quello immaginario dove può giocare il falso giuoco dell'oggetto e del sé idealizzati» (Fogel e Myers, 1991, pp. 75-92). L'universo pregenitale di marca anale, viene sostituito al mondo erotico dei genitori, riducendo al caos originario la legge del padre che proibisce l'ibridazione (mescolanza, fusione), la violenza ed istituisce la barriera dell'incesto.

Freud, ci invita a leggere il masochismo, tenendo sempre conto del dualismo tra le pulsioni di vita e di morte e del loro impasto. In *Pulsioni e loro destini* (1915a), scrive che il sadismo sia un modo di estroflettere all'esterno la pulsione di morte che abita il soggetto trasformandola in "pulsione di distruzione", incompleta e incompiuta. Scrive Freud (1924, p. 10): «Un'altra parte invece non viene estroflessa, permane nell'organismo, e con l'aiuto dell'eccitamento sessuale concomitante, viene

libidicamente legata. In questa parte dobbiamo riconoscere il masochismo originario, erogeno». Il masochismo erogeno è quella parte della pulsione di morte che resiste al tentativo di estroflessione perseguito dall'intervento della libido. Motivo per cui, la pulsione di morte abita il soggetto e agisce al suo interno spingendolo coattivamente a godere del sintomo e a trarre un piacere nello stesso luogo dove sperimenta la sensazione di dolore.

L'eccitazione sessuale che poggia su una sensazione dolorosa è un piacere sessuale perverso, una coesistenza che Freud chiama "coeccitazione libidica". Il dolore, oggetto del fantasma sadomasochista è considerato come godimento sessuale quando l'Io abbandona la realtà esterna per vivere isolatamente solo i personaggi della sua fantasia. L'Io si identifica con l'Altro che patisce il male e con lui che provoca il male: un Super-Io sadico e un Io masochista. Davanti allo specchio il perverso può riflettere e visualizzare su di sé la scena sadomasochista e mettere insieme aggressore e vittima, figura combinata fusionale che De Masi (1999, pp. 118-119) chiama "monade sadomasochista". Il sadismo di Yoana è l'espressione del prolungamento dell'Io nel corpo di Ela, una fusione specchiata delle due posizioni, l'emblema del mondo sadomasochistico.

Un mondo in cui l'Altro si riduce al ruolo di figurante senz'anima al servizio di un regista che domina l'azione perversa, comportamento bizzarro e teso a padroneggiare la ripetizione. Nel fantasma masochista l'Altro è completamente assimilato, talmente assorbito dall'Io che esso ci si identifica. Il fantasma è il rappresentante psichico della pulsione e il mondo del possibile perché il soggetto fa ricoprire all'Altro e ricopre lui stesso tutti ruoli immaginari (Nasio, 1996, pp. 132-133).

Una dinamica senza pietà agita tra contraccolpi di urla oscure, inquietanti e percosse che emergono da un vissuto in cui la fissazione (Freud, 1914b, pp. 483-593) alle impressioni del periodo infantile e la precocità sessuale spontanea contribuiscono all'interruzione del tempo di latenza, tempo in cui si sviluppa la tenerezza nella relazione e che attualmente sta evaporando. Diversamente, la mancanza della barriera



della compassione causa il collegamento indissolubile tra pulsioni crudeli e pulsioni erogene. Una delle mete della pulsione è la trasformazione nel suo contrario: Ela, trae piacere da una fantasia sadica vissuta in seguito contro di sé. La pulsione distruttiva si lega alla libido mediante l'eccitazione sessuale. Una parte della spinta distruttiva non viene estroflessa, rimane ed agisce all'interno del corpo di Ela spingendola coattivamente a godere del sintomo, a trarre un piacere nello stesso luogo dove sperimenta la sensazione di dolore. Il dolore, oggetto del fantasma sadomasochista è considerato come godimento sessuale quando l'Io abbandona la realtà esterna per vivere isolatamente solo i personaggi della sua fantasia. Di riflesso ciò che eccita Yoana è una fantasia di dominio in cui Ela non è percepita come oggetto vivo e separato, piuttosto come un oggetto sottomesso al suo dominio.

Nella configurazione della pulsione sadomasochistica rappresentata, tre termini si fondono in unico elemento: l'Io che subisce il dolore, l'Io sadico che si autotormenta (Super-Io sadico) e il dolore stesso. Dove il risultato è un Io che gode della propria sofferenza, una convergenza dell'Io/Altro/Dolore che diviene fantasmaticamente un'unica cosa (Nasio, 1996, p. 119) riducendosi ad un solo godimento masochista.

Vita reale e fantasmatica si fondono nell'atto sadomasochistico consumato nella staticità di un appiattimento emotivo e da un piacere autodistruttivo in cui uno dà tutto il piacere all'Altro e si priva delle sue energie, volontà e capacità mentre l'Altro ne gode (De Masi, 1999, cit. in Bergamaschi, 2007, pp. 111-112). L'agito culmina con una sospensione: la vittima si stende in posizione prona sul letto, la parte percossa e probabilmente sanguinante non viene mostrata, tutto tace nella sospensione dell'azione e del tempo. Sospensione come sinonimo di irrigidimento, trasfigurazione e trasformazione in figura-immagine, come elevazione e catarsi verso un finale scandito musicalmente dall'intensità delle parole di *Letter to Mother* (1924) del poeta russo Sergej Aleksandrovič Esenin. Roe Rosen, ci ha presentato un teatro del femminile, in cui la scena sadomasochista incarna l'utopia della buona madre orale che una volta esorcizzata, urla un'immagine dissimulata del padre onnipotente e

sadico, smascherato inizialmente nella donna dominatrice/esorcista.

### **Pier Paolo Pasolini: simplement une écrivain**

Sei insostituibile. Per questo è dannata alla solitudine la vita che mi hai dato. E non voglio essere solo. Ho un'infinita fame d'amore, dell'amore di corpi senz'anima.

Pasolini, 1964

Pasolini amava essere considerato “semplicemente uno scrittore”. Un geniale intuito che prende forma e verità presso ogni totale incertezza umana. Uomo acuto, dai tratti spigolosi, una voce dolce e tenera che rievoca l'immagine di un fanciullo fragile e sofferente. Pier Paolo vive con la madre un rapporto di simbiosi, mentre con il padre un contrasto aspro che lui esprime con parole consapevoli e doloranti: «Tutte le sere aspettavo con terrore l'ora della cena sapendo che sarebbero venute le scenate [...] In me c'era una iniziale rimozione della madre che mi ha procurato una nevrosi infantile. Questa nevrosi mi aveva fatto diventare inquieto, di un'inquietudine che metteva in discussione in ogni momento il mio essere al mondo. [...] Quando mia madre stava per partorire ho cominciato a soffrire di bruciori agli occhi. Mio padre mi immobilizzava sul tavolo della cucina, mi apriva l'occhio con le dita e mi versava dentro il collirio. È da quel momento simbolico che ho cominciato a non amare più mio padre» (Pasolini, 1998, pp. 1670-1681). Riferendosi alla madre: «Mi raccontava storie, favole, me le leggeva. Mia madre era come Socrate per me. Aveva e ha una visione del mondo certamente idealistica e idealizzata. Lei crede veramente nell'eroismo, nella carità, nella pietà, nella generosità. Io ho assorbito tutto questo in maniera quasi patologica» (ibid.). Da queste parole si evince la sofferenza di Pier Paolo, un dolore che ha segnato profondamente la sua vita e che lui meglio esprime in un'opera cruda, svelandosi il testimone e l'indomito precursore di una realtà

complessa che ha segnato la sua stessa fine.

Il tono caustico del film è suggerito dalla colonna sonora che ne accompagna i titoli di testa, la canzone *Son tanto triste* di Bracchi-Ansaldo che ritornerà nel corso del film durante i racconti del *Girone delle Manie* e soprattutto nella sequenza finale dei due giovani militi intenti a ballare abbracciati. *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) è l'ultimo film che Pasolini ha girato; un'opera estrema e grottesca, il teatro della violenza, dell'erotismo e del macabro umorismo immersi in una cornice quasi idilliaca, tra pareti decorate e lampadari liberty, vestiti pomposi e parole altisonanti immersi in una sontuosa villa trasformata in un lager dell'obbedienza. È ambientato durante la Repubblica di Salò del 1945 e segue la falsariga del romanzo del Marchese de Sade, attraverso la ripetizione del numero magico quattro. Quattro "Signori", rappresentanti di tutti i Poteri: il Duca (quello nobile), il Monsignore (quello ecclesiastico), il Presidente della Corte d'Appello (quello giudiziario) e il Presidente Durcet (quello economico). Sono quattro nazi-fascisti i fruitori di queste raffinatezze erotiche, il braccio secolare del potere, personaggi ambigui e particolarmente colti che recitano Baudelaire e Klossowski. Si riuniscono nella villa assieme a quattro Megere, ex meretrici, e a una schiera di giovani ragazzi e ragazze, catturati tra i figli dei partigiani, o partigiani essi stessi, lontani dal presidio dei soldati Repubblicani e delle SS. Le giornate si svolgono attraverso una struttura infernale dantesca, un Antinferno e tre Gironi: Il Girone della Manie (le perversioni), il Girone della Merda (l'analità e la coprofagia), il Girone del Sangue (le torture, le amputazioni, le uccisioni rituali) e l'epilogo in cui due giovani danzano per fare amicizia come se nulla fosse accaduto.

Nella villa, per centoventi giorni, sarà vigente per tutti un regolamento sottoscritto dai quattro Signori, che li autorizzava a disporre indiscriminatamente e liberamente della vita delle loro giovani vittime obbedienti delle loro regole. Ogni insubordinazione o pratica religiosa, veniva punita con la morte. Tant'è vero che il perverso sfugge alla legge per abbandonarsi alla regola e non la sregolatezza che accomuna i due membri del patto perverso, all'interno del quale è possibile ogni

trasgressione ma non “l’infrazione della regola” (Baudrillard, 1995, cit. in Dalle Luche, 2001, p. 232). La regola instaura una serie di segni convenzionali, una logica artificiale e iniziatica estranea al mondo reale, un giuoco che si sottrae sia al principio del piacere sia al principio di realtà. L’impianto ossessivo sostituisce la regola alla legge. Molti tratti hanno in comune il sadomasochista e l’ossessivo: una fissazione alla fase anale dell’evoluzione libidica, la ripetizione e la ritualità, i cerimoniali e la cura dei dettagli, un sentimento di incompletezza. Il mondo erotico dell’ossessivo è totalmente asservito alla legge e ai divieti, così come quello perverso vi si sottrae, più che trasgredendoli, negandoli. Non casualmente i temi ossessivi, quando sono sessuali, sono perversi e, non potendo essere agiti, costituiscono l’oggetto delle più tenaci difese.

Nel film il sesso vero non esiste, solo caricature del sesso: il sadomasochismo. Impacciati tentativi infantili, aleggiano tra i corpi nudi in cui la curiosità non arriva mai ad appagarsi; la scena è calcata imperiosamente dal fallo, dal dominio e potere celati dietro un’apparente normalità corporea, presentabile. Un universo anale indifferenziato è l’immagine specchiata di un caos in cui gli orifizi erogeni si equivalgono e l’Altro simbolicamente non esiste. Il sesso rappresentato nel film, come sostiene Pasolini è il tipico sesso sadico, la cui caratteristica è esclusivamente sadomasochistica in tutta l’atrocità dei suoi dettagli. La pulsione di dominio, è sadicamente rivolta contro l’oggetto umiliato e triturato cannibalicamente da un’orgia distruttiva, dove il sesso è la metafora di ciò che il potere fa del corpo umano, la mercificazione del corpo umano e la riduzione del corpo umano a “cosa”. Secondo Pasolini è marxismo puro, poiché Marx nel Manifesto del Partito Comunista (1848), sostiene che il potere mercifica i corpi, trasforma il corpo in merce e quando parla dello sfruttamento dell’uomo sull’uomo si riferisce effettivamente a un rapporto sadico.

Per Pasolini “nulla è più anarchico del potere” che fa ciò che vuole ed è arbitrario e incontrollato, dettato da necessità economiche che sfuggono alla logica comune. È il consumismo che si impone sulle classi dominanti sottomesse e nel contempo prive di

uno spirito di sottomissione, perché devono lottare per i propri diritti e per la loro scalata nella classe sociale. Il principio di sottomissione al potere proveniente dall'alto è analogo all'istinto di morte e coesistente all'aggressività dell'amore. Il sadomasochismo è una categoria dell'uomo sostiene Pasolini, ma il reale senso del sesso nel film è una metafora del rapporto del potere, del dominio con chi vi è sottoposto. Pasolini odia il potere del 1975, poiché manipola i corpi in modo orribile trasformandone la coscienza, istituendo nuovi valori, i valori del consumismo, alienanti e falsi che compiono quello che Marx chiamava un "genocidio delle culture" viventi, reali. L'ideologia dell'edonismo consumistico prende piede nella società, dove l'uomo diventa prodotto, la vittima vergognosa del sistema capitalistico, si adatta a modelli di comportamenti sostituiti ed imposti dal nuovo potere. Un quadro politico-sociale inaccettabile da parte del regista, un'impervia dinamica che incarna la ripetizione di uno sguardo paterno dettato dal ripudio.

Lo spettatore non si abbandona arrendevolmente ai processi psichici che il film innesca, e non basta il carattere oniroide per rassicurarlo. La crudeltà della carne penetra in profondità fino a rompere e superare illimitatamente il margine dettato dalla finzione; si ha la sensazione di percepirsi stuprati e spogliati nel profondo della propria intimità. Il sadomasochismo è rappresentato attraverso una carrellata di piani sequenza, ordinati e dettati da crudeli rappresentazioni fantasmatiche degli oggetti d'amore che alimentano il tumulto dell'Es dinanzi la fruizione dell'opera. Le immagini si susseguono sperando una novità di racconto che "presenta" l'io medesimo umiliato, dileggiato, insudiciato o mortificato e che vede la pulsione senza pietà ritornare due volte contro se stessi: una prima volta mentre prova un piacere masochista a essere tormentato dall'Altro e una seconda quando si tratta di provare lo stesso dolore che prova l'Altro tormentato, portando sulla scena della propria attività psichica i personaggi della fantasia masochista (Nasio, 1996, pp. 119-120). Tormentarsi è la risultante di un piacere in cui il "rifiuto della castrazione" è il limite che il perverso tenta di superare per andare fino in fondo, mentre il risultato è il cerimoniale di un godimento parziale, monotono e ritualizzato segnato dall'assenza di

qualsiasi possibilità creativa, dove non alberga nessun sentimento ma una venerazione per il dominio e la violenza.

Nel film, la pseudo-coppia non è solo il “teatro scenico” della perversione individuale, ma è prova stessa dell’esistenza della perversificazione delle relazioni. Il perverso non può agire da solo ha bisogno di un Altro, di qualcuno che entri in specifica e non generica relazione con lui. In questo senso la perversione è davvero una patologia relazionale dove l’Altro è la preda che il perverso soggioga e sfrutta a proprio vantaggio. Affinché una coppia, con uno o entrambi i membri sottoposti all’ordine melanconico, non pervenga ad una separazione (reale o anche solo affettiva) è quindi necessario l’instaurarsi ed il mantenersi di una complicità che ha tutte le caratteristiche del “contratto” o della “collusione”.

Nel sadomasochismo viene ritualizzato il gioco degli investimenti e della loro distruzione: si attacca l’altro per ogni minima mancanza per poterne percepire la presenza, la consistenza e l’integrità. Il passaggio all’atto delle dinamiche sadomasochistiche è un evento catastrofico tutto o nulla che ristrutturata la temporalità del melanconico facendo riapparire come presente qualcosa che sembrava perduto. Il melanconico si trova nella situazione paradossale di dover uccidere l’oggetto d’amore ogni volta che non assolve la funzione di oggetto totale della quale necessita e da cui dipende, per poterne constatare l’indistruttibilità, risentirlo vivo e potersi riunire a lui. Queste paradossali modalità di attaccamento del melanconico una volta estroflesse ed accolte dal partner instaurano un regime sadomasochistico.

L’eros melanconico si traduce nella distruzione-possesso-incorporazione dell’oggetto, esprime una sconfinata nostalgia per un amore mai posseduto, quale esasperazione di un desiderio che nello stesso tempo appaga e distrugge. La scissione dell’Io non più ricomponibile, anticipa la tematica freudiana della melanconia come psiconevrosi narcisistica e allude ad un’assenza dove non appare chiaro cosa si è perduto.

Scrive Freud: «La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell’interesse per il mondo esterno, dalla

perdita della capacità d'amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé che si esprime in auto rimproveri e auto ingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione» (1915b, pp. 102-105). Nel lutto si è svuotato e impoverito il mondo; nella melanconia si è svuotato e impoverito l'Io stesso. La melanconia non è la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto mai posseduto e inappropriabile. Infatti, la dilatazione del tempo nelle sequenze del film, antepone l'assenza stessa dell'oggetto presentificandola. Non si verifica, come nel lutto, un trionfo dell'Io sull'oggetto, bensì il trionfo dell'oggetto sull'Io. L'oggetto viene affermato e negato, incorporato e perduto; viene soppresso, inghiottito, distrutto e si rivela più forte dell'Io. Il melanconico manifesta la sua fedeltà all'oggetto proprio nel momento in cui tenta di abolirlo e di sopprimerlo. Ovunque vada e qualunque cosa faccia, il melanconico provoca sempre rovina e distruzione, nell'impossibile tentativo di dare consistenza a un'assenza. Un vissuto tormentoso conosciuto come sentimento della mancanza di sentimento, anestesia affettiva che mina alla radice ogni emozione. Nemico del melanconico è il tempo; costretto all'illusione di un tempo eterno non può vivere il presente ma solo l'alternativa tra la nostalgia e la demoralizzazione, inventa così una temporalità artificiale che sostiene la perversificazione della relazione d'amore, «considerabile un sistema antidepressivo e antievolutivo organizzato, una titanica (narcisistica) lotta contro il divenire. Le figure di questa continua ricostruzione nella distruzione, di questa ricostituzione nella destrutturazione sono proprio le figure portanti di ogni perversione, il sadomasochismo e il feticismo». Pertanto, «contraddicendo il sapere convenzionale bisogna concludere quindi, dicendo che, almeno nell'universo della melanconia, in ultima analisi l'amore, o è perverso (perversificato), o non è» (Dalle Luche, 2001, pp. 239-246).

Le turbolenze pulsionali della crudeltà perversa, sono contenute simbolicamente dal limite perimetrale dell'obiettivo e dalla distanza assunta dal regista rispetto il set cinematografico. Io sguardo che penetra i corpi nudi e umiliati, ribalta la posizione di godimento da voyeurismo in esibizionismo, dove l'oggetto osservatore

identificandosi con la scena diventa l'oggetto osservato e ammirato, in una dinamica che oscilla tra la differenza associata a un senso di perdita e la vicinanza associata alla dipendenza. Scene girate gran parte nella villa: luogo in cui si consumano gli atti di perversione-distruzione, simulacro dell'utero materno, contenitore del caos originario che rimanda all'imgo di una madre castrata con la quale il perverso si identifica e ricerca una fusione asincrona, desiderata e nel contempo temuta, perché invaso dall'angoscia di annichilimento. Gli specchi onnipresenti, fiancheggiando come soldati l'idea che ogni corpo possa semplicemente essere ridotto ad una superficie, ogni persona ad una immagine immota (Mario Sesti cit. in Cevallos, 2005, pp. 9-12). Staticità, immobilità e sospensione rivelano un punto di vista pasoliniano posto all'infinito, scisso e senza senso. Come la funzione delle atroci barzellette e delle risate sarcastiche che si alternano alle scene d'orrore, all'insegna del paradosso e un'insensata frammentazione: come le scene di tortura viste con un cannocchiale. È «questa esperienza del mondo, capito finalmente come nulla», a suggerire in *Petrolino* la citazione di Lawrence Sterne («Gravity, a mysterious carriage of the / body to conceal the defects of the mind»), con il tramite di "Ezra Pound". *Petrolino* e *Bestia* sono opere incompiute eppure idealmente compiute nella loro forma frammentaria, evocano con gesto melanconico e ironico insieme, l'unico modello letterario possibile: un poeta che parla nel vuoto, dicendo parole vere eppure vane, nelle quali si crede eppure non si può credere. Parole che dicono il contrario di ciò che dicono, affermando il mito e la poesia nel momento in cui li dimostrano inattuabili.

Non diverso è il finale di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, dove ancora una frammentaria citazione dei *Cantos* letta alla «radio» suggerisce in nome di Confucio il contrario di quello che gli ultimi fotogrammi del film danno a vedere: «Angolo della poesia di Ezra Pound, dal canto novantanove, disordini e baruffe, anche maneschi e tutta la famiglia ci rimette. Una stirpe sorge da uno solo, come pensare diverso? Il cognome, le nove arti. La parola paterna è compassione filiale, devozione; la fraterna, mutualità. Del tosate la parola è rispetto. Uccelletti cinguettano in coro, la proporzione dei rami armonizza come chiarezza». Parole che accompagnano



l'epilogo del film, rivelatore di un ritratto paradossale: l'eccidio e le torture eseguite all'interno delle mura e lo sgomento di un silenzio sordo che campeggia al di là del confine. Due universi, fantasmatico e reale, il dentro e il fuori. Nel susseguirsi di scene convulse, irrompe una vignetta paradossale che nega il caos perverso: il balletto cauto di due giovani disinvolti, ignari dell'accaduto.

Trapela la distruzione della sacralità dell'uomo di cultura e il significato di come Pasolini consideri il senso della vita di un uomo; ovverosia, determinato dalla sua morte, così come nel montaggio dove è la fine del film che ne determina il significato (Mario Sesti cit. in Cevallos, 2005, pp. 9-12). Nell'epilogo del film di Pasolini, regista di una vita perversa reale e fantasmatica, si è materializzato perversamente e dolorosamente il senso tragico della sua morte, il segno di come finzione e realtà si intersecano su un unico piano rivelatore circoscritto in un periodo storico che ha segnato il nostro vissuto. Uno scacco politico-ideologico, sessuale, culturale e sociale dove ancora una volta ha vinto il potere della perversione e la perversione del potere.

## **Conclusioni**

*L'incompiuto tra vita reale e vita fantasmatica che prende forma nella creazione artistica dell'opera filmica, simboleggia il tentativo dell'artista di ricostruire l'oggetto d'amore assente o perduto e recuperare l'amore di sé, segnato da una sofferenza narcisistica profonda.* Ne consegue che l'artista stesso è un *incompiuto* protesosi verso un ideale di completamento della propria identità, attraverso la sublimazione e la creazione del prodotto filmico. In questo modo, l'oggetto si ridefinisce continuamente tra fantasmatico e reale, sempre per un fine di cura, ricerca di produzione di un immaginario e di una rappresentazione attraverso le forme.

Il regista e l'uomo "creativo" in genere, collocati strutturalmente in un'area intermedia e instabile tra ossessività e perversione, la possibilità di esprimere il mondo fantasmatico delle proprie ossessioni attraverso la creazione di un prodotto idealizzabile e non sancito da istanze morali grazie al suo carattere fantasmatico-

reale, socialmente proponibile, consente un'ulteriore elaborazione delle proprie conflittualità di trionfare sui propri traumi interni, nascondendoli e comunicandoli simultaneamente (Stoller, 1985 cit. in Dalle Luche, 1996, pp. 593-595): un avanzamento né solo agito (come nel perverso), né solo fantasmaticizzato (come nell'ossessivo con temi perversi). Un processo creativo interiore, che parte dai sogni per poi proseguire con la nostra capacità di rêverie.

Il film è una forma di analisi, un modo di curarsi spontaneo attraverso la condivisione di uno spazio psichico che contiene le angosce e le sofferenze di più menti: il regista, lo spettatore, le imago genitoriali di entrambi, spazio in cui i vissuti vengono pensati e si trasformano in uno luogo "oltre", un luogo di incontro (Dalle Luche, 2003), lo specchio bidirezionale nel quale si riflettono convergendo la mente dell'autore e dello spettatore, mettendo in giuoco le matrici dell'esperienza mentale di entrambi e nel quale la psicopatologia può essere verosimilmente rappresentata, consentendo allo spettatore una comprensione fenomenologica immediata di questo tipo di vissuti. Il vedere film diventa un'indagine interiore, un vedere se stessi o parti di sé che non si volevano vedere, un processo di autoanalisi allo stato embrionale, ma anche potenzialmente e illimitatamente evolutiva. A mio avviso il cinema, può donarci uno spiraglio di luce su uno scenario ancora oscuro che solo a stento ci concede la comprensione profonda di una verità atta a contrastare la distruttività, male spesso inguaribile che pervade in modo trasversale gran parte dei nostri vissuti.

L'opera filmica come il test di Rorschach, esprime le associazioni più profonde dell'io, la complessità dei sentimenti, collegando il mistero dell'anima a quello della vita stessa dell'universo. Dove sono le immagini che fluttuano sulla pellicola, a creare un ponte tra l'inconscio e il pensiero, presentando il mondo interno che abita il regista e che rivive congiuntamente anche nello spettatore in uno spazio senza tempo, un "non luogo" che è lo sfondo di nuovi significati mai definiti per sempre, mutabili e incompiuti.

Personalmente considero l'opera filmica come incompleta e incompiuta, poiché il compimento dell'opera d'arte sta paradossalmente nella sua incompletezza e

incompiutezza, proprio come il “non finito” di Michelangelo. L'incompletezza è nella rappresentazione stessa, nel significato sempre nuovo e mai dato una volta per tutte che l'opera assume. Difatti, il cinema come l'inconscio è la rappresentazione di un frammento incompiuto.

## **Bibliografia**

- Bergamaschi, L. (2007). *Omosessualità, perversione, attacco di panico. Aspetti teorici e tecniche di cura: il contributo di Franco De Masi*. Milano: Franco Angeli Editore.
- Cevallos, F. (2005). *Pasolini Salò. Mistero, crudeltà e follia. Una testimonianza fotografica*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1975). *L'ideale dell'Io*. Milano: Cortina, 1991.
- Dalle Luche, R. (1996). Il giuoco delle ossessioni e delle perversioni nel cinema di Peter Greenway. *Neurologia Psichiatria Scienze Umane*, 4, 593-625.
- Dalle Luche, R. (2001). *L'amore perverso. Eros melanconico e perversificazione*. In C. Maggini (a cura di), *Malinconia d'amore. Frammenti di una psicologia della vita amorosa*. Pisa: Edizioni ETS.
- Dalle Luche, R. (2003). Intervista di Antonio Carollo 2003. *Studi Specifici* <<http://utenti.multimania.it/psychiatryandmovies/intervista.htm>> (15.06.2010).
- De Masi, F. (1999). *La perversione sadomasochistica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- Freud, S. (1894). *Ossessioni e fobie*. OSF, 2, 139-146.
- Freud, S. (1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. OSF 4, 447-546.
- Freud, S. (1908a). *Teorie sessuali dei bambini*. OSF 5, 450-465.
- Freud, S. (1908b). *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (caso clinico del piccolo Hans)*. OSF 5, 481-589.
- Freud, S. (1911). *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*. OSF 6, 453-460.

- Freud, S. (1914). *Dalla storia di una nevrosi infantile. Caso clinico dell'uomo dei lupi*. OSF 7, 487-593.
- Freud, S. (1915a). *Pulsioni e loro destini*. OSF 8, 13-35.
- Freud, S. (1915b). *Lutto e melanconia*. OSF 8, 102-118.
- Freud, S. (1919). *Un bambino viene picchiato (Contributo alla conoscenza delle perversioni sessuali)*. OSF 9, 41-65.
- Freud, S. (1924). *Il problema economico del masochismo*. OSF 10, 5-16.
- Fogel, G.I. e Myers, W.A. (1991). *Perversioni e quasi-perversioni nella pratica clinica*. Roma: Il Pensiero Scientifico, 1994.
- Lautréamont, I. (1874). *I canti di Maldoror*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- Musatti, C. (2000). *Scritti sul cinema*. Torino: testo & immagine.
- Nasio, J.D. (2005). *Il libro del dolore e dell'amore*. Roma: Magi.
- Pasolini, P.P. (1964). *Supplica a mia madre da Poesia in forma di rosa*. In P. P. Pasolini, *Bestemmia* (Vol 2, p. 640). Cosenza: La Nuova Italia.
- Pasolini, P.P. (1998). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori.
- Perpignani, R. (2006). *Dare forma alle emozioni. Il montaggio cinematografico tra passato e futuro*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.

## **Filmografia**

- Pasolini, P.P. (1975). *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. 145 min, Italia.
- Rosen, R. (2010). *Tse* (English: Out). 35 min, Israele.