

Pedofilia: tra rappresentazione cinematografica e realtà.

©Simona Brancati - 2008. Tutti i diritti riservati

Il cinema, specchio e memoria storica delle tensioni sociali, riflette ancora qualche perplessità nell'accettare la sfida di portare sul grande schermo la pedofilia. Le pellicole di riferimento, soprattutto in Italia, sono ancora poche. Molti film, nonostante i premi conseguiti, hanno avuto difficoltà di distribuzione e di censura, che hanno limitato la visibilità al grande pubblico.

La produzione qui analizzata non è esaustiva ma pone l'accento solo su una parte dei film che hanno cercato di sdoganare l'argomento, affrontandolo da prospettive e con approcci diversi. La difficoltà del cinema, però, non dipende solo dalla delicatezza del tema, che richiede un costante accordo del registro narrativo sempre in bilico tra morbosità e crudeltà. Sembra più riflettere l'ambiguità della realtà stessa da sottoporre alla rappresentazione. Sempre più spesso, infatti, si preferisce parlare di "pedofilie" perché i profili dei pedofili, le loro modalità espressive e i funzionamenti mentali sono diversi e procedono per livelli di patologia più o meno gravi. La sua stessa definizione la classifica come parafilia, un disturbo del comportamento e dell'orientamento sessuali, ma si ritrova associata più generalmente a tipologie di reati violenti o minacciosi come la molestia, l'omicidio, l'abuso e lo sfruttamento sessuali, che sono invece la conseguenza del desiderio sessuale del pedofilo, il passaggio non necessariamente obbligatorio dalla fantasia all'*acting out* che mette in scena l'atto delittuoso.

A questo si aggiunge che la sua realtà oggettiva, contestuale e storicizzata è ancora un "numero oscuro" confuso con la sua rappresentazione statistica, mediatica e fobica. L'oggetto della rappresentazione filmica pertanto non è la realtà diretta, difficile da sondare e accertare, ma la rappresentazione della sua rappresentazione, organizzata di volta in volta secondo il punto di vista giudiziario, investigativo, clinico, giornalistico, sociale e familiare. Una rappresentazione di seconda mano che diventa iperrealtà, parossismo che tutto annulla compresa la verità.

E' illuminante in questa direzione la scelta del regista Andrew Jarecki, che affida un clamoroso ed emblematico caso di cronaca che sconvolse l'America negli anni Ottanta al linguaggio asciutto e neutro del documentario. *Una storia americana*, candidato all'Oscar nel 2004, ripercorre la vicenda giudiziaria dei Friedman, tranquilla famiglia della borghesia ebraica di provincia che si ritrova al centro di accuse di sodomia, torture e abusi sessuali dirette contro il padre Arnold e suo figlio Jesse. L'inchiesta, che viene presentata lacunosa nelle prove tangibili, scorretta e suggestiva nelle interviste ai minori, condusse la famiglia alla gogna mediatica e alla devastazione. Il regista affida l'impossibile decifrazione della realtà vera alle interviste contraddittorie che moltiplicano i punti di vista e la verità, ma fa parlare soprattutto i filmini sulla realtà privata registrata ossessivamente con la telecamera dai Friedman stessi. Immagini che restituiscono, al di là della verità relativa alle specifiche accuse, il ritratto di una famiglia disfunzionale sotto l'apparenza patinata. La manciata di "certezze" che rimangono su Arnold Friedman sono quelle di un buon padre, un insegnante apprezzato e un po' patetico, poco interessato al sesso con la moglie alla quale preferisce la collezione di riviste pedopornografiche e per sua stessa ammissione, l'unica in realtà che gli

fa varcare la soglia della fantasia masturbatoria, molestatore di minorenni maschi in tempi antecedenti alla vicenda giudiziaria.

La denuncia del tema come frustrazione e repressione dei desideri all'interno della rispettabile famiglia borghese, viene proposta anche da Todd Solondz nella forma corrosiva della commedia grottesca in *Happiness* (Usa, 1998), film che nonostante l'ottima accoglienza a Cannes scontò con l'ostracismo in patria l'aver "umanizzato" e "normalizzato" un comportamento pedofilo. Bill, di professione psicologo e buon padre di famiglia, confessa senza pentirsi al figlio undicenne di aver sodomizzato due suoi amici, ma di non avere alcuna intenzione di farlo con lui. La sua tendenza, che si indirizza verso i minori di genere maschile e non rivela alcuna inclinazione per la vergogna o il senso di colpa, sembra emergere in un momento di forte stress e frustrazione affettiva, nel quadro di un disinteresse totale verso i rapporti sessuali adulti e castranti con la moglie, che lei stessa collabora ad evitare. Un giorno Bill compra delle riviste per ragazzini e si masturba in macchina, la sua perversione sembra essere solo latente e a livello fantastico, ma di lì a poco adesce l'amichetto del figlio con comportamenti servizievoli e lo violenta in casa propria dopo aver addormentato la famiglia con dei sonniferi.

La missione del cinema nei confronti del tema della pedofilia è anche quella di affrontare i tabù dell'immaginario collettivo, come la mitologia del privato e la sacralizzazione dell'infanzia, di rendere digeribile l'indigesto con filtri drammaturgici diversi. La maggior parte della produzione cinematografica sceglie la *detection* come modalità narrativa per rappresentare non solo la caccia all'uomo "nemico pubblico", ma anche il conflitto realtà/apparenza e vero/falso. Il *noir* e il *thriller* sono i generi legittimati a percorrere l'inferno privato, la doppiezza e l'ambiguità, i bassifondi dell'umanità e i territori oscuri della psiche. Sono utilizzati simbolicamente anche i luoghi, le atmosfere e i personaggi dell'immaginario fiabesco per tradurre attraverso i cappuccetti rossi, i vampiri, gli alieni, i lupi, gli orchi e gli uomini neri, le metamorfosi del predatore.

S'ispira ad un fatto di cronaca *M, il mostro di Düsseldorf* (Germania, 1931), primo film sonoro di Fritz Lang e forse anche il primo ad affrontare un assassino seriale violentatore di bambine nella storia del cinema. L'"uomo nero" cantato nella filastrocca non è nello spazio "altro" dei manicomi, dei quartieri malfamati e dei dormitori pubblici che vengono rastrellati per cercare l'assassino. Lang sceglie soluzioni stilistiche ed estetiche funzionali alla tesi che vuole dimostrare: panoramiche e lunghe sequenze senza interruzione per definire la serialità e l'ossessione maniacale e predatrice propria non solo del carnefice ma anche dell'intera città che lo cerca, in cui dilaga l'isteria collettiva, i chiaro-scuro per esprimere questa doppiezza speculare di ruoli, le inquadrature volutamente deformanti per riflettere l'impossibilità di comprendere lucidamente la vicenda. L'assassino, dapprima presentato come un'ombra nera proiettata sul muro, una voce gentile e ipnotica, un fischiaccio da incantatore di bambine, alla fine si umanizza rivelandosi un uomo qualunque e mediocre, terrorizzato dalla sua stessa immagine riflessa nello specchio ed etichettata con la M che la gente gli ha tracciato col gesso sulla spalla. Nel finale è la vittima braccata dal tribunale popolare che si salva dal linciaggio per l'arrivo tempestivo della polizia.

A parte le moderne riflessioni sui temi della gogna collettiva, della funzionalità di una terapia oppure della pena di morte per questo tipo di reato, Lang sembra tracciare un profilo del pedofilo eterosessuale

*compulsivo*¹ che, secondo Canziani, attua in modo irrefrenabile il comportamento sessuale in associazione ad un restringimento dello stato di coscienza al di fuori del quale soffre per tale comportamento, in questo caso è caratterizzato anche dalla distruttività che coincide con il piacere del potere di uccisione. E' lo stesso killer ad ammettere l'impulso coatto: "Non ci posso fare niente, ho una maledizione, mi sento inseguito per strada da me stesso. Con me corrono i fantasmi, solo quando uccido ... poi non mi ricordo più nulla. Chi può sapere come sono fatto dentro?"

E' singolare che il film venne vietato con l'ascesa del nazismo nel 1934 e che in *La caduta degli dei* (Italia, 1969), ambientato in Germania in questo stesso periodo, Luchino Visconti affronti un episodio di pedofilia come condotta licenziosa espressione della decadenza morale di una società in confusione, a cui tutto è concesso perché la morale privata è ormai morta. Il giovane Martin, rampollo di una potente famiglia legata al nuovo regime, è una personalità immatura e fissata ad un livello infantile di sviluppo psicosessuale. Ama i travestimenti, le donne e le sveltine con i camerieri, ha fantasie omicide erotizzate verso la madre, dalla quale è attratto ma anche soggiogato e deprivato d'amore.

Il rifugio per alleviare il dolore di un'identità traballante lo trova nell'innocenza di Lisa, piccola ebrea di dieci anni vessata dalla madre e costretta ai mestieri domestici. Il primo approccio avviene in una stanza vuota, nel silenzio, Martin si avvicina passivamente regredendo allo stadio del bambino ferito, in lei cerca conforto e identifica la propria frustrazione e umiliazione affettiva. Ma nell'incontro successivo torna ad essere un maschio seduttivo che avvia la piccola ad una sessualità adulta, vuole amarla come avrebbe voluto essere amato dalla madre, le regala una collana di perle, le scioglie i capelli e la bacia. Il resto viene rappresentato dalle conseguenze dirette. Lisa inizia a stare male fisicamente e Martin continua a cercarla non potendo rinunciare a quell'oggetto ideale che gli permette di ristrutturare un'immagine positiva di sé, ma pur intuendo le sue intenzioni è incapace di uscire dalla relazione narcisistica e lascia che la piccola s'impicchi. In quanto ebrea, il nazional-socialismo non considera il suo stupro un reato.

Un approccio socio-antropologico lo si ritrova anche in *Evilenko* (Italia, 2003), psycho-thriller ispirato alla storia vera del "mostro di Rostov", serial-killer di tipo pedosadico e cannibale, partorito dalle macerie dell'ideologia del comunismo che, nella tesi del regista David Grieco, avrebbe lasciato orfani di un'identità gli uomini sovietici trasformandoli "da gregge di pecore in branco di lupi". La personalità schizofrenica di Chikatilo-Evilenko, ex insegnante, vissuto in un orfanotrofio coltivando l'odio verso il padre eliminato dal regime in quanto potenziale spia, si autoafferma ricorrendo all'istinto di sopravvivenza con l'annientamento dell'altro, ridotto a puro oggetto e necessariamente degradato, disumanizzato e incorporato per attivare il piacere dell'eccitamento e del trionfo, senza il quale gli sarebbe intollerabile l'oblio dell'identità di cui è preda. Adesca i bambini e li conduce nel bosco con l'ipnosi, forma di controllo e sopraffazione e retaggio simbolico di Capucchetto Rosso che prima di essere divorata osserva i grandi occhi del lupo travestito da nonna. Ma quando al luna-park viene adescato da un'adolescente, sua potenziale vittima, che tenta di praticargli del sesso orale, la uccide per difesa, per non essere

¹ Nell'articolo *Il pedofilo, il bambino e il ragazzo pedofilo* – pubblicato in "Il Giornale di neuropsichiatria dell'età evolutiva", 1996 – Fabio Canziani distingue i soggetti pedofili in omosessuali, compulsivi, regressivi, perversi.

reinghiottito nel nulla. Un altro suo profilo, più clinico, è stilato dallo psichiatra protagonista della versione americana del '95, *Il cittadino x* di Chris Gerolmo. Qui Chikatilo viene analizzato come un uomo che tende all'isolamento sin dall'infanzia, dall'apparenza normale, con una famiglia e un lavoro a contatto con i giovani, non omosessuale pur essendo le sue giovani vittime di ambo i sessi, ma con una scarsa potenza sessuale che lo induce a fantasie masturbatorie. Seduto sopra le sue vittime, che acceca per assicurarsi il potere, raggiunge l'orgasmo con la masturbazione in presenza del sangue e della loro agonia.

Anche Raffaele Verzillo utilizza le modalità del giallo poliziesco per tracciare un altro profilo del pedofilo di tipo serial-killer dall'apparenza e dalla vita normali, e affronta il tema come fenomeno giuridico, sociologico (gli adulti distratti nei confronti dei figli) e psichiatrico. In *Animanera* (Italia, 2006), film che ha avuto molte difficoltà nel trovare una distribuzione, si sondano le inquietanti ritualità seduttive dell'adescamento prima dell'omicidio, le carezze rubate, le tenerezze e gli sguardi amorevoli, che forse sono proprio quelle che hanno imposto il divieto ai minori di 14 anni. Un tranquillo amministratore di condomini, con un passato macchiato dallo spettro di un padre-orco nel quale s'identifica per realizzare la vittoria dell'adulto, si trasforma di notte in un feroce carnefice. Quando incontra un bimbo di sette anni trascurato dai genitori ritrova se stesso e se ne innamora, ma l'istinto di protezione presto viene riconvertito in sacrificio rituale per ottenere la liberazione.

Da un punto di vista clinico la prognosi del disturbo pedofilo è sfavorevole in associazione all'alta frequenza degli atti, all'assenza del senso di colpa o vergogna e all'attrazione verso il genere maschile e, in quest'ultimo caso, le recidive sono stimate del doppio rispetto ai soggetti che preferiscono le femmine². E' l'approccio di Nicole Kassel che in *The Woodsman - Il segreto* (Usa, 2004) cerca d'indagare il tema della pedofilia e della pulsione sessuale maschile in generale, forse per la prima volta dal punto di vista interno di un pedofilo. Walter è appena uscito dal carcere per aver molestato una bambina che "ha barato sull'età". Il suo è un tentativo di triplice percorso di riabilitazione, nella società, dove l'etichetta pesa come un macigno e induce di continuo alla regressione-rassegnazione, nella propria interiorità, dove la consapevolezza della pulsione sempre in agguato viene scandita dalla domanda "Quando sarò normale?", ma anche di confronto con la cosiddetta normalità sessuale che lo circonda. Walter intreccia una relazione sessualmente matura con una donna capace di comprenderlo, forse perché ha una femminilità androgina, o forse perché è stata abusata quando era piccola dai fratelli che "oggi, se glielo venisse ricordato, si sentirebbero calunniati". L'ambiguo dialogo con il cognato gli fa comprendere quanto la fantasia sessuale verso le ragazzine sia normale negli uomini, ciò che fa la differenza in lui ed è bollata come malattia è la sua trasformazione in azione. La prognosi proposta dalla regista ha venature ottimistiche circa le possibilità terapeutiche per un soggetto-tipo come Walter, che non solo ammette la propria perversione ma vuole essere anche liberato del sintomo, e lo mostra prima nell'atto di massacrare di botte un giovane pedofilo appostato davanti alla scuola, poi nel desistere dal tentativo di molestare una bambina introversa nel momento in cui apprende che subisce molestie continue anche dal padre. Infine si segnalano tre film che raccontano la pedofilia dal punto di vista della vittima abusata e le conseguenze sulla sua vita futura. In

² *Pedofilia ed imputabilità tra psicopatologia e legge* di Andrea Feltri e Anna Foglia, in "Rivista di psicologia giuridica", Edizioni Sapere, giugno 2006.

Mystic River (di Clint Eastwood - Usa, 2003) Dave viene rapito e abusato sessualmente per diversi giorni in uno scantinato. Venticinque anni dopo di lui è rimasta la maschera dolente di un adulto, fragile e dall'andatura imbambolata, spesso disoccupato nonostante abbia una famiglia sulle spalle, ideale capro espiatorio per l'omicidio di una giovane che in realtà non ha commesso. Una notte, nella stanza del figlio, inizia la sua metamorfosi e confessa alla moglie di essere sfuggito ai lupi mannari nel bosco, ma il vampiro che gli è entrato dentro e che non ha sentimenti umani non è più riuscito ad uscire, " non mi fido più della mia mente, devo avvisarti". Dave è una vittima ma non più innocente, uccide un pedofilo in un parcheggio per liberare il bambino che lui stesso non è mai stato, ma ambiguamente la proiezione della vendetta personale sembra essere più un tentativo di deviare l'identificazione con il carnefice, "stavo diventando come lui".

In *Sleepers* (di Barry Levinson - Usa, 1996) gli abusi sessuali nei confronti di quattro ragazzini da parte della guardia carceraria del riformatorio, pedofilo sadico che li tratta come giocattoli "per farli diventare dei duri", conducono alla deriva le vite adulte dei protagonisti rubandogli le possibili alternative. Per loro l'unico lieto fine possibile è quello giudiziario, ma in un processo manipolato per ottenere vendetta.

In *Mysterious Skin - Pelle d'alieno* (Usa, 2004) viene utilizzata la metafora alieno-pedofilo per mettere in scena il vuoto di memoria mescolato all'allucinazione, come conseguenze devastanti del trauma dell'abuso sessuale. Il regista Gregg Araki scava nell'intimità di due diciottenni, Brian e Neil, per mostrare le diverse modalità di reazione e sublimazione di una stessa esperienza di violenza subita a otto anni, escludendo i punti di vista del carnefice e del gruppo sociale di contorno ai bambini. Brian è diventato un giovane timido, freddo sessualmente e convinto di essere stato rapito dagli alieni per giustificare il rimosso che gli ha lasciato il vuoto nell'anima e nella memoria. Neil invece è diventato cinico, omosessuale e gigolò, conseguenze di un trauma che rimane ambiguamente sospeso sul confine tra l'identificazione difensiva nel suo aggressore, e il ricordo del desiderio sessuale provato nei confronti dell'istruttore di baseball da cui è stato sedotto, che continua a perpetrare e ricercare in tutti i suoi nuovi partners.

Bibliografia tecnica

- Andrea Feltri e Anna Foglia, *Pedofilia e imputabilità tra psicopatologia e legge*, Rivista di Psicologia Giuridica, Edizioni Sapere, giugno 2006.
- Fabio Canziani, *Il pedofilo, il bambino e il ragazzo pedofilo*, Il Giornale di Neuropsichiatria dell'età evolutiva, 1996.
- Cosimo Schinaia, *Pedofilia pedofilie*, Bollati Boringhieri, 2001.