

Facing One's Own Rubble, Reborn from Ruin

Nihilistic Disgust in Michael Haneke's Cinema

Vincenzo Altobelli

vincenzo.altobelli@uniroma3.it

The essay discusses the workings of disgust in Michael Haneke's cinema. Beginning with major philosophical and psychoanalytic reflections and through innovative contemporary consideration, the categories of disgust in the director's films are examined, taking as examples the most exemplary films in this regard and especially those that propose an idea of disgust as a mechanism for distancing the viewer and reflecting on contemporary nihilism.

Keywords: Contemporary Cinema, Philosophy, Psychoanalysis, Nihilism, Spectatorship

Dinanzi alle proprie macerie, rinati dalla rovina

Il disgusto nichilista nel cinema di Michael Haneke

Vincenzo Altobelli

vincenzo.altobelli@uniroma3.it

*L'audacia temeraria, la lunga diffidenza, il crudele no, il disgusto,
l'incidere nella vita, – come raramente tutto questo si riunisce!
È da tali germi però – che nasce la verità.
(F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra)*

1. Un girotondo infinito di domande

Il *disgusto nichilista*¹ del tipico soggetto moderno, colui che (non) agisce nell'oggi-giorno, non può essere ridotto a una patologia individuale. Anche supponendo che la violenza dell'uomo – ovvero l'atteggiamento con cui il soggetto risponde primariamente nello scontro con la realtà – sia generata dal riscatto impossibile dell'uno e si configuri come la risposta del singolo al fallimento che lo riguarda, è proprio il carattere generale e non esclusivo della debacle a poter rinvigorire l'uomo: la tragedia lo avvicina all'altro, condividendo il suo fallimento che come lui lo affligge.

Se il versante benefico della sconfitta da un lato può apparire all'uomo comprendendo la non esclusività della propria tragedia, dall'altro non può essere rinvenuto in un luogo dove i caratteri del tragico vengono anestetizzati, lì dove la possibilità stessa di elaborare la tragedia sembra preclusa a causa di una visione sobria della storia, del fatto e dell'immagine tragica stessa. Il cinema di Michael Haneke è la messinscena di quest'interdizione e la sua filmografia il posto di un'unica, bellissima catastrofe che continua ad accumulare silenziosamente rovine su rovine e mai una mera, fragorosa successione di eventi nefasti.

¹ In Nietzsche il disgusto nichilista è uno degli atteggiamenti propri dell'individuo portatore di uno spirito di gravità. In contrasto con lo spirito di leggerezza, proprio degli uomini che vivono per affermare la vita, lo spirito di gravità è una pesantezza debilitante segnata dall'inerzia e che esiste per negare l'esistenza. Vedi F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-1885), trad. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1986.

Tuttavia, prima di finire travolto dalla rovina e venir arruolato nella messinscena tragica dell'esistenza, l'uomo può rispondere al nichilismo che lo ammanta.

Di prima intenzione si potrebbe pensare che l'arte – il meccanismo di sublimazione per eccellenza – debba essere esclusa nell'esplorazione delle vie di fuga dall'*impasse* nichilista. La bellezza e i caratteri di gradevolezza del bello propriamente detto non parrebbero fatti per garantire la sopravvivenza al crollo di qualsivoglia valore causato dal nichilismo. Ciononostante, Simon Critchley e Jamieson Webster hanno trovato un uso per l'arte in tal senso, ricollocandola nel novero delle soluzioni possibili dell'*impasse*. Nella rilettura psicoanalitica che i due autori fanno dell'*Amleto* shakespeariano, la grazia salvifica dell'estetica contemporanea risiede nella sua tendenza verso una *de-sublimazione* «che tenta di adombrare il mostruoso, l'incontenibile, l'inconciliato e ciò che è insopportabile nella nostra esperienza della realtà»². La violenza dell'arte (desublimata) fa da specchio al Vero, aiuta a riflettere sulla violenza del Reale. Nell'era del nichilismo – l'oggi, evidentemente –, quando non c'è più alcun desiderio di cui parlare, il disgusto determinato da una rappresentazione artistica – anche cinematografica – può funzionare come suo sostituto, insieme a tutta l'estetica dell'indignazione: invece della lacaniana impossibilità per l'uomo di rinunciare al proprio desiderio, l'arte pare esortare a non privarsi del proprio disgusto.

La perdita del desiderio, costituente precipua dell'atteggiamento nichilista, è perfettamente incarnata dall'arte cinematografica di Haneke e dalla sua idea-cinema. Il mondo (e il tempo) delle narrazioni filmate dal regista pare teatro di catastrofe, perché vengono annientate le articolazioni del desiderio e viene fatto sparire quel perno magico tra conoscenza (del personaggio e dello spettatore) e azione (i fatti della trama). La tragedia inscenata viene mitigata dalla bellezza estetica, formale e compositiva della regia che, assopendo il trauma vissuto dai personaggi e dagli spettatori, finisce per negare l'elaborazione degli accadimenti e riattiva l'*impasse* nichilista. Tuttavia, in Haneke la pulsione umana non è smarrita, non la si perde (né la si ritrova) e non si reifica negli spazi della vicenda come se fosse un artefatto fuori posto da ricondurre alla giusta collocazione mediante le fatiche della storia. La sua assenza equivale alla perdita di significato attribuito agli oggetti (persone, cose, idee) che rendevano la vita degna di essere vissuta; e, dal

² S. Critchley, J. Webster, *Stay, Illusion! The Hamlet Doctrine*, Pantheon, New York 2013, p. 58 (trad. mia).

momento che in Haneke la reificazione è sempre totale, venendo meno il significato dell'oggetto, per l'uomo sparisce pure il significato del mondo intero.

Il problema è che i personaggi cercano nei posti sbagliati, tra le macerie di un significato divenuto obsoleto con l'avvento del nichilismo. Se qualcosa di buono scaturisce dall'atteggiamento nichilista, questo è proprio la deflazione dei valori gerarchici, metafisici o sociali; quelli in nome dei quali il desiderio poteva essere precedentemente legittimato. Se dunque il desiderio non può vedersi rianimato attraverso l'affermazione dei suoi legami con gli altri e con l'*attorno* (il crollo del significato oggettuale e l'impossibile ricollocazione delle cose nel mondo), nell'opera del regista una politica del disgusto non estranea alla de-sublimazione estetica sembrerebbe molto più opportuna di una nostalgica resurrezione del desiderio.

Pur non rispondendo direttamente a questo quesito, Critchley e Webster spiegherebbero il declino del desiderio riferendosi all'eccesso di conoscenza che disabilita l'azione. In Haneke conosciamo fin dall'inizio l'orribile verità del reale; le immagini fisse, prolungate e nitide ci informano di *tutto*, ma il senso non è comunque compreso nella visione. Propria della contemporaneità, una simile eccedenza della chiarezza nell'immagine sta al centro della «dialettica corrosiva di conoscenza e azione»³. A sua volta, la politica del disgusto desublimerebbe l'amaro malcontento per il presente, unito alla rassegnazione di fronte al futuro, con movimenti (storici, politici, sociali) sempre al *bivio*: da un lato la speranza appropriata ai soggetti del desiderio, dall'altro l'indignazione e il disgusto adatti alla sorte dei nichilisti.

Il nichilismo, ovviamente, viene inscenato da Haneke in diverse accezioni: la sua versione più profonda non è politica ma morale e il suo principale responsabile non è il personaggio bensì lo spettatore. L'immagine – si diceva – è perfettamente leggibile, ma è sempre privata di un'eziologia. Perché accade ciò che chiaramente si vede? Perché si guarda ciò che accade? O, all'estremo delle conseguenze, perché si desidera vedere ciò che accade insensatamente? Mediante un sofisticato lavoro di regia della responsabilizzazione, la colpa trasborda dall'immagine allo sguardo, passa dall'artefice al suo fruitore: nei lavori del regista il disgusto appartiene al personaggio e quindi alla finzione, ma la sua sensazione (provare disgusto) è unicamente imputabile allo spettatore e perciò è reale, «tanto che – scrive Fabrizio Fogliato – i due piani sono inesorabilmente destinati a

³ *Ivi.*, p. 62 (trad. mia).

confondersi spiazzando e irritando continuamente chi guarda»⁴. A generarla è il rifiuto da parte di chi guarda della perdita di controllo su ciò che accade, del venir meno del senso e della catastrofe del significato, di qualsiasi capacità da parte nostra di predire il futuro e di rivendicare il potere di prevedere il corso degli eventi. In balia di una simile apocalisse, costretto a empatizzare con lo schermo, lo spettatore hanekiano incarna sia la *passività estrema* levinasiana⁵ sia l'apertura all'Altro lacaniana⁶, ma finisce per capitolare di fronte all'ascesa della tecnocrazia: l'uomo desidera guardare l'immagine, ma viene dominato da essa.

Haneke pone lo spettatore di fronte a quel *bivio* obbligandolo a scegliere una direzione, che sia quella della speranza o quella del disgusto, del desiderio o del nichilismo. La relazione con l'immagine e con ciò che vi accade può essere mappata su un *continuum* che si estende tra il suo controllo assoluto e la pura rassegnazione alla perdita di quel controllo: nell'opacità della trama vengono ancora contenuti tutti gli esiti possibili e i futuri più desiderabili, avvicendati in altri più disgustosi. Lo spettatore recupera i cascami del significato, rimette insieme i brandelli dei *perché*, sbrogliando il senso e confezionando una spiegazione sempre opinabile dell'accaduto. La verità non ha attraversato i confini della finzione e non è giunta a chi ha guardato: ma la sensazione sì, il disgusto forse e una reazione al nichilismo – si spera – probabilmente.

Il regista propone una visione del mondo puramente nichilista (e arresa alla nullificazione), completamente disincantata e presentata in una foggia esteticamente sobria. Sempre agito nell'immagine hanekiana, un simile lavoro di contrappunto tra il contenuto della storia e la forma dell'immagine annulla radicalmente qualsivoglia schermo protettivo e simbolico tra il soggetto della finzione e quello della realtà, tra personaggio e spettatore,

⁴ F. Fogliato, *La visione negata. Il cinema di Michael Haneke*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2008, p. 17.

⁵ Il filosofo Emmanuel Lévinas individua l'origine della significazione etica nel *sentire* del soggetto che avverte una responsabilità alla quale non può sottrarsi. Una soggettività così intesa è caratterizzata non più dall'attività ma dalla passività, «più passiva di ogni passività», «iperbole della passività». Per caratterizzare eticamente la sua nuova concezione della soggettività, Lévinas sceglie la via della esagerazione iperbolica di questa passività e mette in campo una serie di nozioni che si rimandano e si fanno eco l'un l'altra; esposizione, denudazione, vulnerabilità, fissione, dolore, sensibilità, dare, pazienza, follia, de-posizione, destituzione: è la passività estrema. Cfr. E. Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1974), trad. it. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1983.

⁶ «Il desiderio dell'uomo è il desiderio dell'Altro» ovvero di qualcosa che va necessariamente a specificare il desiderio, di un oggetto (o soggetto) esterno al desiderio e che né appartiene a esso né con lui mai si identifica, ma piuttosto con la sua tensione a raggiungerlo, col processo di desiderio e non col suo appagamento. Cfr. J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell'inconscio freudiano*, in id, *Scritti. Volume secondo* (1966), a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 795-831.

tra la responsabilità di chi agisce e quella di chi guarda. Il *bivio* è alle spalle e l'unica strada necessariamente da percorrere rimane quella del disgusto. Quando persistono le illusioni (la via della speranza), il nichilismo è lungi dall'essere catartico: lo spettatore potrebbe ancora rifugiarsi nelle piccole sacche di fede e di abitudine alla finzione schermica che lo tengono al riparo dal coinvolgimento diretto e che gli impediscono di venir schiacciato dal peso insopportabile della realtà e della responsabilità autentica.

Gettato dal regista nell'*impasse* nichilista, allo spettatore hanekiano non rimane che tentare di sopravvivere alla tragedia della responsabilizzazione sia scegliendo costantemente tra le motivazioni e le possibilità di ciò che vede, tra le emozioni che dovrebbero essere lasciate sussistere e quelle che andrebbero abbandonate, sia comprendendo le basi su cui tali scelte sono state fatte e cose le ha giustificate. Riprendendo le potenzialità dell'arte de-sublimata, nei suoi lavori Haneke desidera che questo particolare meccanismo di coinvolgimento rimanga costante, tale per cui le domande finiscono per girare in tondo rincorrendo risposte inafferrabili e pur sempre incomplete. Forse proprio l'estetica del disgusto può fornirci un modello di spiegazioni "desiderabili", spogliate di eccessivi simbolismi, disincantate e consapevoli dei propri limiti.

2. Tra le macerie del disgusto...

In anni recenti e traendo ispirazione dall'indagine condotta da Jean-Paul Sartre, Alice Holzhey-Kunz ha sostenuto che emozioni come la nausea e il disgusto sono essenzialmente di natura ripudiativa: la struttura/intenzionalità dell'esperienza emotiva esprime un atteggiamento di rifiuto verso ciò di cui ci si sente nauseati/disgustati⁷.

Quello che viene rifiutato (la cosa che fa sentire l'individuo impotente e senza speranza) coinvolge molto più della circostanza immediata di per sé. Detto in altri termini, il disgusto è solo il fattore scatenante incipiente, il prodromo della repulsione, così come del malessere associato. Infatti, solo un'indagine più approfondita di queste emozioni potrà rivelare quanto la repulsione e il malessere vadano oltre l'effetto, al di là del disgusto.

I particolari concreti, *superficiali* (l'oggetto che suscita il disgusto) implicano *altro* a un livello più profondo, esistenziale, e per scoprirlo è necessario il superamento stesso dell'oggetto che ha suscitato il disgusto. I film di Haneke fondano la propria logica

⁷ Cfr. A. Holzhey-Kunz, *Daseinsanalyse: Der existenzphilosophische Blick auf seelisches Leiden und seine Therapie*, Facultas, Wien 2014.

proprio su questo passaggio dalla superficie dell'immagine ai suoi significati e giocano secondo regole che non sono state stabilite di comune accordo con lo spettatore, bensì impostegli dal regista. Ben oltre il controllo e la conoscenza di chi guarda, ogni lavoro hanekiano fonda un *regno* dominato dalla possibilità che qualcosa di traumatico accada e dove lo spettatore è lasciato ad assistere alle conseguenze di cosa avrebbe potuto prevenire se, al bivio della spiegazione possibile, avesse percorso altre vie.

Padrone né del tempo né del mondo di caos e imprevedibilità presentatogli da Haneke, in molti casi chi guarda non può che ridursi a testimone impotente dell'accaduto. Tuttavia, è proprio al netto di questo limite che lo spettatore potrebbe idealmente *resuscitare* e *significare* l'oggetto del disgusto, probabilmente per cercare di dare un senso alle conseguenze, di concepire il proprio stato emotivo, tentando di relazionarsi fantasticando su cosa sarebbe andato diversamente essendoci o no e sulle altre possibilità del caso (*der Fall*⁸).

Tutto questo non è altro che un tentativo di lenire il malessere di fondo, il nichilismo di cui l'uomo è – ed era prima del disgusto – vittima. Infatti, Holzhey-Kunz suggerisce che emozioni come la nausea, il disgusto e la repulsione *entrino nelle cose*, ma che sono unicamente un modo fisico per prendere le distanze dalla cruda realtà della vita: una risposta refrattaria, l'adozione di uno stato viscerale e incarnato del rifiuto di affrontare qualcosa di così terribile da contemplare. E così, assaliti dal disgusto, si permette alla propria mente cosciente di evitare un'ulteriore contemplazione della questione.

In entrambe le occasioni la nausea può essere scatenata da un evento concreto, ma si trasforma in nausea verso tutto, compresa l'esistenza umana, perché tutto è senza ragione e senza senso [...]. La nausea esistenziale nega l'essere del mondo e del sé nella sua insensatezza, lo nega come imposizione semplicemente inaccettabile e quindi anche invivibile.⁹

Sulla base di tali considerazioni e riprendendo le teorie precedenti, il disgusto nel cinema di Haneke si allinea alle considerazioni di Holzhey-Kunz circa il carattere esistenzialista del disgusto, ma non ne segue fedelmente i principi di distanziamento. Al contrario, nel cinema del regista la logica preservativa interna al disgusto se può avverarsi narrazione, non si applica alla spettatorialità: chi guarda un'opera hanekiana è costretto alla

⁸ Sui funzionamenti della categoria del Caso all'interno del cinema di Haneke, vedi V. Altobelli, *Fammi vedere del male. Il cinema di Michael Haneke*, Pendragon, Bologna 2023, pp. 22-31.

⁹ *Ivi*, pp. 65-66 (trad. mia).

repulsione, non per difendere sé stesso, ma per giungere alla comprensione della propria responsabilità. L'autentica sensazione di malessere avvertita durante la visione sgradevole – tanto attrattiva nella forma quanto respingente nel contenuto, nonché aggravata dall'assenza di una spiegazione plausibile e certa – viene addirittura pretesa affinché si verifichi il processo di responsabilizzazione. Lontanissima da una visione sterile, l'opera di Haneke si serve del disgusto come innesco di un sistema perverso ma necessario: soffrire per altri così da soffrire per sé stessi, vedere per interrogarsi sul proprio desiderio di vedere.

Sofferenza e visione rappresentano le direttrici primarie che guidano la regia, a tal punto che su queste Haneke imposta la costruzione di una intera scena di un suo film, facendone l'esempio perfetto del funzionamento del disgusto. In *Benny's video* (1992) l'uccisione di una ragazza da parte del giovane protagonista avviene senza spettacolarizzazione e nascosta alla visione diretta dello spettatore che, ciononostante, comprende chiaramente quello che accade per mezzo della ripresa di una telecamera interna alla scena. L'*escalation* del fatto viene contenuta dalla forma; eppure, la tragicità dell'accadimento non solo è preservata ma finanche acuita, perché le scelte di messinscena determinano un disagio per lo spettatore che deriva sia dalla visione negata, sia dalla proliferazione delle spiegazioni possibili, numerose e nulle, che può ottenere da ciò che sta guardando.

La visione dell'omicidio della ragazza non è diretta ma doppiamente mediata (dallo schermo su cui il film viene riprodotto e da quello del dispositivo interno) e ciò determina un distanziamento dello spettatore. Tuttavia, pur estromesso dalla scena e lontano dalla nitida realtà della tragedia, chi guarda avverte un innegabile coinvolgimento emotivo: la sofferenza spettatoriale si autentica perché la visione si nega e perché l'evitamento¹⁰ rimane impossibile¹¹.

3. ...immagini nauseanti

¹⁰ In psicologia, il concetto di evitamento definisce la strategia adottata per sottrarsi a persone, situazioni, eventi e pensieri temuti.

¹¹ Il meccanismo di coinvolgimento mediante il distanziamento viene applicato continuamente nel film. Un esempio di questa pratica costante è la scelta di Haneke di non mostrare la scena in cui il padre di Benny si disfa dei resti della ragazza gettandoli nello scarico del water, ma descrivendoli dettagliatamente a fatto già avvenuto. Vedi L. Rossi, *Michael Haneke: lo spazio bianco. Cinema, storia e immagini del presente*, Mimesis, Milano 2022, pp. 62-65.

Christa Blümlinger sostiene che il cinema di Haneke sia costellato dalla tematizzazione e dalla raffigurazione di questioni e di atti corporei che non soltanto contribuiscono alla costruzione della narrazione, ma anche al suo stesso indebolimento. Nella lettura epistemologica della studiosa, il disgusto appare come il sintomo primario del distanziamento prodotto nello spettatore non solo dalla visualizzazione e dalla narrazione dei fatti legati al corpo umano, ma anche dell'allontanamento necessario dalle valenze etiche dei fatti inscenati¹². La categoria del disgusto agisce nel cinema hanekiano in questi termini, dunque, come un ingranaggio primario sia estetico sia etico e che innerva l'intera filmografia del regista da testa a piedi, dal primo all'ultimo lungometraggio, talvolta ispessendosi come un assone portante da cui dipende il meccanismo dell'intero corpo filmico, altre ramificandosi in una serie di dendritiche terminazioni che finiscono per intercettare svariate questioni sensibili.

Fondamentalmente il disgusto funziona nei lavori del regista come una categoria tematica – evidentemente narrativa – e come una categoria estetica che, nello specifico, non è di pura formalizzazione, bensì di responsabilizzazione etica: quella dello spettatore davanti a un'immagine respingente. Le due tipologie di massima, in realtà complementari e simultanee, appaiono più marcatamente in due film di Haneke: *La pianiste* (*La pianista*, 2001) e *Funny Games* (1997 e 2004).

In merito al disgusto come categoria tematico-narrativa, il film che meglio sostiene come esempio questa discussione è *La pianista*. In esso, il disgusto compare a più riprese non solo come situazione relazionale, ma anche in quanto meccanismo che unisce le realtà dei personaggi, i loro mondi diegetici, oltre a essere citata espressamente in alcune situazioni narrative per mezzo dei dialoghi. In questa forma il disgusto si presta evidentemente a venir letto in chiave interpretativa e psicoanalitica. Il pensiero che meglio di altri – più puntualmente, si potrebbe dire – sembra congeniale all'interpretazione è quello freudiano. Senza mai dargli una sistematizzazione compatta, Freud parla del disgusto a più riprese nelle sue opere, cintandolo per lo più come meccanismo evolutivo di adattamento sociale e morale: un meccanismo positivo, perché permette di tenersi lontani da ciò che abietto e

¹² Vedi C. Blümlinger, *Figures of Disgust*, in R. Grundmann, *A Companion to Michael Haneke*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2010, pp. 147-160.

moralmente discutibile, quindi socialmente non accettato, e che quindi garantisce, disgustandoci, di esistere come esseri socialmente degni¹³.

D'altra parte – ed è questa la lettura freudiana che si ritiene più utile – il disgusto è un meccanismo di difesa personale che il soggetto attua a livello inconscio per tenersi lontano dall'altro, da qualcosa o da qualcuno la cui presenza, il cui ingresso farebbe crollare quello che Racamier definisce l'*impero autogenerato* di una persona¹⁴. Questo *impero*, questo mondo, la vita psichica del soggetto, che si tratti di una realtà normativa o patologica – isterica, nevrotica o perversa – è ciò che il soggetto conosce, è pur sempre la sua realtà dopotutto. Dunque, se il soggetto non si difende dall'attacco dell'altro, mediante il disgusto, rischia di veder crollare la propria realtà, il mondo che conosce, il suo io, sé stesso.

Ed è proprio questo che accade alla fine nella *Pianista*, quando il mondo perverso di Erika subisce l'attacco dall'esterno, dall'altro (Walter, lo studente di Conservatorio); e ciò avviene nonostante la donna abbia cercato di attuare i meccanismi di difesa del disgusto (meccanismi che nel film compaiono per lo più sottoforma di sintomi di distanziamento che la protagonista manifesta come degli automatismi inconsci e che assumono il suono secco dei colpi di una tosse stizzosa).

Rigida e temuta insegnante al Conservatorio di Vienna, Erika vive da sempre con l'anziana madre. Il genitore, da cui dipende tutta la psiche della protagonista, ne controlla rigorosamente l'esistenza. Le due donne vivono in questa sorta di alcova incestuosa, la casa materna come roccaforte (o prigione) per difendersi dal mondo esterno. Erika sopravvive a questo clima asfittico generato dal rapporto con la madre, frequentando il mondo della perversione sadomasochistica: compie piccole mutilazioni genitali, frequenta i *peep-show* pornografici, spia le Coppiette nei *drive-in*, gira in questo sottobosco di piaceri perversi attraverso quella che Christopher Bollas, psicoanalista contemporaneo, definisce l'*arena*¹⁵, una ronda notturna, un peregrinaggio inerte come *in trans* che alcuni

¹³ Le principali riflessioni freudiane sul disgusto si possono trovare in S. Freud, *Frammenti di un'analisi d'isteria*, in id., *Opere 1900-1905*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1970, p. 325; S. Freud, *Contributi alla psicologia della vita amorosa*, in id., *Opere 1909-1912*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 24; S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in id., *Opere 1899*, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. 550.

¹⁴ Cfr. P. C. Racamier, *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi* (1992), trad. it. di C. M. Xella, Cortina, Milano 2011.

¹⁵ Cfr. C. Bollas, *Essere un carattere* (1992), a cura di A. Di Rienzo, trad. it. di D. Molino, Borla, Roma 1995.

soggetti, tipicamente maschi omosessuali, attuano girando nei *cruising*, nei locali notturni e nei parcheggi alla ricerca di un appagamento sessuale con degli sconosciuti fine a sé stesso.

La donna cerca di trascinare anche Walter nel suo mondo difforme, di impostare la loro relazione nei confini della perversione, disciplinando il rapporto secondo le regole di un legame sadomasochistico (l'unico che la donna conosce e che può conoscere). Regole che, scritte nero su bianco in una lettera, Erika fa avere a Walter e che questi legge in camera sua, della protagonista, dove si sono letteralmente barricati per impedire alla madre di entrare. Alla lettura dei desideri perversi di Erika – tra cui l'essere violentata in casa della genitrice, mentre questa ascolta dall'altra parte della porta, cosa che alla fine accadrà realmente – l'uomo se ne va via inorridito, disgustato; «Adesso mi ripugni», le dice.

Ma è significativo come sia Erika a rompere il mutismo di Walter, rimasto impietrito, dicendogli: «Ti disgusto. Lo so». Una consapevolezza di repulsione che Erika rivolge a se stessa prima che agli altri. È questo il passaggio fondamentale: Erika attua il meccanismo di difesa del disgusto – quello di cui parlava Freud – per difendersi dagli altri (da Walter) certamente, ma è un meccanismo che ha già praticato, primariamente, per difendersi da sé stessa, per scindersi, per non dover entrare mai in contatto col proprio desiderio, se non con quello distorto, disgustoso, l'unico possibile nella perversione

Erika non può desiderare, non è un soggetto desiderante perché nata soggetto morto. Nel romanzo omonimo da cui il film è tratto, c'è un passaggio in cui si fa riferimento a Erika come soggetto nato senza desiderio, dalla morte del desiderio. Il premio Nobel Elfriede Jelinek scrive che «in quello stesso letto [quello che Erika divide con la madre], qualche anno prima la lussuria la portò alla sacra maternità e, una volta raggiunto lo scopo, venne del tutto eliminata. Un'unica eiaculazione uccise il desiderio e fece posto alla figlia»¹⁶. Parole-manifesto del film, l'emblema di Erika come soggetto non desiderante perché nato da un atto mortifero.

Il disgusto come meccanismo di difesa dall'altro – si diceva – fa la sua comparsa sottoforma di sintomi. Quando Walter cerca di stabilire un contatto con Erika e le dichiara i suoi sentimenti – sentimenti parlati attraverso la lingua di un amore normativo e consono

¹⁶ E. Jelinek, *La pianista* (1983), trad. it. di R. Sarchielli, Einaudi, Torino 1991, p. 18

– la donna comincia a tossire compulsivamente, il che le consente di potersi allontanare da lui. Oppure, in una delle scene più disperate del film, Erika lo raggiunge nello spogliatoio da hockey, tenta di avvicinarsi a Walter e per farlo si mette a recitare il sentimento come da un canovaccio, pronunciando quelle che Lacan definirebbe *parole vuote*¹⁷, parole che dicono per dire niente; la donna, infatti, dice al giovane di amarlo, ma lei stessa sa che non può essere così. Poi, dopo aver avviato un impacciato rapporto orale, Erika si distacca e vomita. A questo punto Walter si allontana e le dice: «Sei disgustosa».

O, ancora, quando tra le siepi di un *drive-in* spia una Coppietta che fa l'amore in auto, come preda di un bisogno incontenibile Erika si accovaccia sull'asfalto e comincia a urinare: in questo caso la minzione è l'atto di distanziamento da un piacere sessuale che la protagonista non può trattenere dentro di sé, non lo conosce – non può conoscere il desiderio, si diceva – e che per questo motivo va subito spinto via, va urinato.

Venendo alla questione del disgusto come categoria estetico-spettacolare, meccanismo di coinvolgimento per chi guarda così da responsabilizzarlo davanti a un'immagine violenta, respingente, disgustosa, il film di Haneke che meglio aiuta a discutere questi aspetti è *Funny Games*. Il film è la ripresa di un gioco violento che due ragazzi incominciano con una famiglia, borghese, benestante, formata da padre, madre e figlio, senza un perché, senza alcun senso e il cui obiettivo è l'uccisione di tutti i membri della famiglia entro la fine della partita (ovvero entro la fine del film).

Lo spettatore assiste a questo *match* illogico, alla violenza che viene compiuta sui protagonisti dai due aguzzini in una condizione di disarmo, la stessa dei personaggi, senza alcuna possibilità di poter sovvertire le regole del gioco, come per le vittime in scena. Eppure, lo spettatore avrebbe una possibilità che ai personaggi non è concessa; possibilità derivante dal dispositivo cinematografico stesso: quello che lo spettatore vede è un film, dopotutto; la violenza a cui assiste è una messinscena, è fittizia. Ma la sensazione di fastidio, di repulsione per ciò a cui assiste, è reale.

¹⁷ Lacan definisce *parole vuote* quelle proprie dell'Io narcisistico e che il soggetto pronuncia per riferirsi esclusivamente a se stesso e al proprio desiderio, abdicando alla funzione primaria del linguaggio di essere connessione con l'Altro e col desiderio altrui. Le parole che Erika rivolge a Walter risultano vuote in senso lacaniano perché la donna le pronuncia non per gratificare l'Altro (Walter), ma per ottenere da lui qualcosa che nutra esclusivamente il proprio desiderio sadomasochistico. Cfr. J. Lacan, *Parola vuota e parola piena nella realizzazione psicoanalitica del soggetto*, in id, *Scritti. Volume primo* (1966), a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 1974, pp. 240-258.

A fronte della natura autentica del disagio, si avvera il meccanismo di responsabilizzazione dello spettatore mediante il disgusto e si rivela l'essenza disturbante del desiderio di visione che lo spinge a continuare a guardare. Il film viene costruito da Haneke su questo assunto/assurdo tipico dello spettatore americano, principale fruitore della violenza mediatizzata. Di fatto, dal momento che uno spettatore continua a voler guardare il fatto violento accadere, che sceglie di non uscire dalla sala (se non guardasse o interrompesse la visione metterebbe fine al film stesso e perciò alla sua violenza, giacché un film non visto è un film che non esiste), rivela il proprio desiderio inconscio di violenza. La natura artificiale del film e l'utilizzo dello spettatore come ingranaggio necessario della messinscena vengono continuamente chiariti attraverso gli sguardi in macchina di Paul, uno dei due assassini, che si rivolge direttamente agli spettatori dicendo loro: «È questo quello per cui avete pagato».

La prova di appello che Haneke offre allo spettatore, alla sua complicità, arriva quasi *in extremis*, quando accade qualcosa di non previsto dal gioco: la famosa scena del telecomando con la madre che riesce ad afferrare un fucile e a uccidere uno dei due aguzzini. A questo punto, l'altro killer si mette a cercare il telecomando e, una volta trovato, manda indietro il film. I fotogrammi si riavvolgono e si può vedere la pellicola indietreggiare come se fosse un VHS: l'artificialità della violenza in scena viene ribadita fino alla fine. Eppure, lo spettatore rimane incollato alla poltrona, vittima inconsapevole del proprio desiderio violento, dell'orrore per cui ha pagato un biglietto d'ingresso e che ora gli fa pagare pegno, vessandolo e aggredendo anche se ne sta al riparo al di qua dello schermo.

Le situazioni inscenate da *Funny Games*, pur respingenti nella loro natura violenta, non respingono lo spettatore. Verrebbe da dire che il disgusto per quello che vediamo accadere non funziona secondo quel meccanismo di distanziamento e di autodifesa descritto da Holzhey-Kunz e discusso poc'anzi a proposito della *Pianista*. Al contrario, il mondo del personaggio e il mondo dello spettatore crollano a causa di un disgusto mancato (come alla fine accadrà a Erika), parimenti distrutti nelle loro fondamentali certezze dalla responsabilità spettatoriale, dalla connivenza e dal non essersi difesi dall'aggressione esterna, proprio come la famiglia del film.

Altri spunti di riflessione uniscono le due categorie del disgusto, viste in riferimento alla *Pianista* e a *Funny Games*, ad altri aspetti disseminati nella filmografia di Haneke. Per fare questo, è interessante partire dallo studio condotto nel 1994 da Jonathan Haidt,

Clark McCauley e Paul Rozin, da cui è emerso che il disgusto è legato a sette tematiche diverse: alcuni alimenti tali o potenziali; derivati corporei; certi animali; determinati comportamenti sessuali; contatto con la morte o cadaveri; violazioni dell'involucro esterno del corpo, inclusi sangue e deformità; scarsa igiene¹⁸. Tali stimoli susciterebbero disgusto perché agiscono sia come promemoria della nostra vulnerabilità e mortalità, sia come sistema di protezione verso tutti quegli agenti o situazioni pericolose in termini vitali o che minacciano il nostro ordine morale. Di quelli elencati, le fonti del disgusto nel cinema di Haneke parrebbero quattro: il sesso, gli abusi e le violenze – già discusse –, la morte e l'igiene.

Davanti alla morte, la reazione difensiva, distanziante del disgusto passa principalmente attraverso il vomito. In *Funny Games*, la madre è costretta a ritornare in salotto, dove c'è il cadavere orrendamente ucciso del figlio. E, riuscita dalla stanza, la donna vomita¹⁹. In una delle prime scene de *Le temps du loup* (*Il tempo dei lupi*, 2003) vediamo la moglie del capofamiglia vomitare subito dopo che il marito è stato freddato con un colpo di fucile sparato da degli intrusi che hanno occupato casa loro. In *Amour* (2012), gli agenti e i vigili del fuoco che irrompono nella casa dei due protagonisti sono nauseati, fino ai conati, dai miasmi putrefattivi del cadavere della donna.

Il vomito come reazione alla morte, dunque, ma anche come segno primario della morte imminente: nel primo film che Haneke realizza per il cinema, *Der siebente Kontinent* (*Il settimo continente*, 1989), tutti i componenti della famiglia e che prendono parte al piano suicida vomitano dopo essersi avvelenati. Ugualmente, proprio all'inizio dell'ultimo film di Haneke, *Happy End* (2017), vediamo la piccola Evi riprendere con un telefonino la madre, che lei ha avvelenato, mentre questa vomita.

Quanto al disgusto suscitato dall'igiene – quello che è in genericamente riconducibile alla sfera corporea – certamente è di nuovo *Amour* il film che meglio tematizza e mostra la realtà della malattia, della degradazione fisica e del prendersi cura di un soggetto morente. Haneke non nega alla visione gli effetti della vecchiaia e, pur nella consapevolezza

¹⁸ Cfr. P. Rozin, J. Haidt, C. R. McCauley, *Disgust*, in M. Lewis, J. M. Haviland (ed. by), *Handbook of Emotions*, The Guilford Press, New York 1993, pp. 575-594.

¹⁹ Nel suo studio sulla violenza dei film di Haneke, Viviana Simoni afferma che proprio il vomito della madre in *Funny Games* costituisce un collegamento tematico e significativo nella filmografia del regista, perché «allo spettatore torna alla mente il momento in cui il padre di Benny [in *Benny's video*] domanda insistentemente alla moglie se riuscirà a resistere alla nausea in presenza del cadavere della ragazza», V. Simoni, *La violenza, le sue forme, le sue origini: l'analisi della società contemporanea nel cinema di Michael Haneke*, La Mandragora, Imola 2013, p. 27.

del limite posto dalla morte al filmare, accumula immagini iperrealistiche non del momento ultimo e non filmabile (la morte) ma del processo precedente ovvero del morire. Lo spettatore assiste chiaramente a tutte le sottrazioni che i due ictus che hanno colpito Anne – la protagonista – impongono al suo corpo. Non solo la perdita del controllo vescicale, della mobilità e delle altre funzioni primarie, chi guarda vede lo spazio riempirsi progressivamente degli oggetti della malattia. Materassi antidecubito, aste per flebo, pannoloni e biberon affollano la casa dei protagonisti, facendone una sorta di luogo coatto da cui neppure lo spettatore può sottrarsi. L'esplicitazione della tragedia di Anne avvicina chi guarda a lei, alla sua situazione, cosicché la tragedia da individuale diventa collettiva, dal personaggio si estende allo spettatore – la tragedia avvicina l'uomo all'altro, si diceva all'inizio – e, paradossalmente, costituisce la via d'uscita primaria dall'impasse nichilista: prigioniero dell'immagine, chi guarda è costretto a condividere empaticamente un fatto traumatico che, tutt'altro che fittizio, potrebbe riguardarlo realmente.

Contrariamente a un simile effetto di avvicinamento ottenuto mediante una situazione respingente, in *Das weiße Band (Il nastro bianco, 2009)* viene meno qualunque possibile effetto catartico per lo spettatore quando vede il Dottore del villaggio umiliare la Levatrice con cui ha una relazione e dirle freddamente: «Tu mi disgusti». La frase viene pronunciata dal personaggio in una sequela di brutture sconcertanti: «Tu sei brutta – le dice – sei trasandata, la tua pelle è flaccida, e il tuo alito è cattivo. Tante volte ho provato a immaginare un'altra donna quando venivo con te. Una con un buon odore, una donna giovane e meno cadente di te. Alla fine, mi ritrovo sempre accanto a te e mi viene voglia di vomitare». Una sequenza di spietata crudeltà che si chiude con l'uomo che le dice freddamente: «Buon Dio, ma perché non muori?».

Ne *La Pianista*, la già citata sequenza del palazzetto dello sport, si chiude con Walter che dice a Erika quanto la donna lo disgusti, che puzza, tanto che nessuno le si può avvicinare, e che sarebbe meglio lasciasse la città fino a quando non avrà smesso di puzzare. Poco prima di queste parole annichilenti e subito dopo aver vomitato, reduce dall'impacciata *fellatio*, Erika corre a sciacquarsi la bocca e poi dice all'uomo: «Sono tutta pulita, come una bambina». Serrata tra le sillabe di una battuta subitanea emerge la questione dell'infanzia legata alla sessualità. La frase di Erika ha in sé il *fantasma* della perversione

freudiana, il legame sfilacciato ma saldo tra rimosso infantile e sessualità distorta²⁰; se fatte risuonare nell'ottica qui adottata, le parole di Erika riportano alla caratteristica di esistenzialità del disgusto descritta da Holzhey-Kunz. Il vomito distanziante della donna – per lei da Walter e per questi da Erika – avvierebbe un percorso di rendicontazione del malessere vitale che, passato attraverso il *mondo dell'imprevedibilità* (l'allontanamento dal mondo perverso causato da Walter) la riporta alla realtà (la condizione tragica e irrisolvibile di Erika) sottoforma di significato più autentico e accettabile: «...come una bambina», l'infanzia, il tempo che ha preceduto il trauma (del materno) che riaffiora in un conato imprevisto e indesiderato.

²⁰ Per un approfondimento di questo aspetto rimando a V. Altobelli, *Fammi vedere del male*, cit., pp. 165-188.