

Niente da nascondere (Cachè), Francia, 2005.

Regia di Michael Haneke. Con Juliette Binoche, Daniel Auteil, Annie Girardot, Maurice Benichou, Lester Makedonsky.

“ *Infelix quod non alter et alter erat* “
Ovidio

“ E’ probabile che sia stato per me più piacevole girarlo che vederlo. “ Così si pronunzia il regista Haneke, austriaco in esilio volontario a Parigi, autore di film memorabilmente inquietanti come *La Pianista*, a proposito di questo film algido, straniante, costruito sapientemente come un incastro di bambole russe di cui l’ultima, la più piccola, contiene, sorprendentemente, la prima.

Film *riguardevole* proprio in quanto *inguardabile* dal momento che il punto di vista dello spettatore è messo sempre in questione, oscilla, fluttua alla ricerca di un ancoraggio, di una consistenza possibile, non si stabilizza, non si raggiunge, tende infine a mancare dal momento che alla pertinenza della visione si sostituisce uno statuto erratico, provvisorio quanto insoddisfacente dello sguardo; vi corrisponde una traccia visiva intessuta, disseminata di particolari discreti che suggeriscono un processo di indagine che dovrebbe condurre alla rivelazione, all’agnizione, allo svelamento del colpevole, poiché il senso delle cose sembra suggerire la necessità di individuare colui che, nell’ombra, sta preparando un misfatto, ma che si articola poi su di una mancanza, su di una sottrazione e lascia insature le significazioni enigmatiche, irrisolta l’identità dell’autore materiale di chi ha messo in moto il meccanismo criminoso e, nella segreta desolazione delle scene, finisce per produrre incertezza, disagio, malessere, spaesamento, angoscia.

L’assunto è che l’articolazione significativa della visione e del visibile, non solo quella tesa a svelare e a mettere ordine nella materialità dell’intreccio ma anche quella che fornisca il significato traslato, il messaggio contenuto in quanto si da a vedere, viene messa in crisi, nascosta, perduta, irrecuperabile.

Georges Laurent, uno stupendo quanto inquietante Daniel Auteil, la cui magistrale recitazione laconica, essenziale, perplessa, sospesa, attonita, straniata ricorda quella dell’inimitabile Polanski dell’*Inquilino del terzo piano*, vive con la moglie Anne (Juliette Binoche) e il figlio preadolescente Pierrot (Lester Makendonski) una vita apparentemente normale, senza ombre, che si svolge tra i suoi libri, le comodità della sua casa borghese, la stereotipia delle relazioni sociali, il suo lavoro di conduttore televisivo di un programma di successo. Ma l’apparente equilibrio è interrotto dall’arrivo per posta di misteriosi video-tapes che rappresentano, con lunghe riprese spesso a campo fisso, immagini della sua casa, della sua famiglia, dei suoi gesti quotidiani. Presto alle cassette cominciano ad accompagnarsi inquietanti disegni, tracciati da una mano infantile, che mostrano la testa mozzata e sanguinante di un bambino. Si articola così il primo tempo della messa in crisi di una soggettività forte delle sue certezze e della visione prospettica del mondo che ne consegue; diviene palese il punto cieco di un soggetto che si crede padrone della propria vita, tende ad emergere qualcosa, non si sa bene che, di dimenticato, di rimosso. Qualcosa che si presenta ai suoi occhi già con il carattere *unheimliches* di un’inquietante estraneità. Egli comincia ad esperire la propria esposizione al mondo, la propria esteriorità e la propria finitezza.

Nello sfalsamento dei piani e delle prospettive, su cui il regista sapientemente gioca, si materializza uno sguardo che lo scava, lo affascina, lo necessita alla messa in atto di un percorso di ricerca del senso, a una forma di supposto sapere che gli si da con la rimemorazione di un antico evento che ha segnato la sua infanzia e che egli ha dimenticato; ricordandolo egli si permette di supporre chi possa essere il responsabile di questi invii destabilizzanti e minacciosi; si apre allo spazio di una fantasmatica centrata su un antico rimorso, segnata da una colpa commessa e rimossa.

Lo stile suggestivo del regista suggerisce, attraverso materiali documentari che riguardano la conflittualità attuale del mondo presente e vecchi spezzoni di telegiornali relativi al passato in questione, inserti che accompagnano discretamente lo svolgimento della trama, un significato possibile delle procedure indiziarie che il soggetto intraprende alla ricerca del senso e del percorso di recupero dei ricordi della sua vita da cui, presumibilmente, qualcosa, qualcuno torna a minacciarlo. L’ennesimo videotape conduce Georges al domicilio di colui a cui egli vuole attribuire la responsabilità delle angoscienti missive: un algerino, che abita una casa fatiscente della *banlieue* parigina, ora suo coetaneo ma che, negli anni della sua infanzia, fu suo compagno di giochi nella casa avita. Quando i genitori di Majid (Maurice Bénichou), morirono negli scontri

del 1961 tra polizia ed algerini che, a Parigi, lottavano per l'indipendenza della loro terra, i genitori di Georges decisero di adottare il piccolo orfano. Questo non accadde per un'accusa infamante e menzognera che Georges stesso mosse nei confronti del suo piccolo rivale sostenendo che l'altro aveva tentato di ucciderlo; il bimbo algerino fu allora allontanato, sradicato da quella famiglia accogliente, da quegli affetti, fu affidato a un orfanotrofio e destinato a una vita di privazioni e miseria da cui adesso sembra emergere per chiederne conto.

La reazione del giornalista è violenta; sentendosi minacciato nelle proprie certezze, intima all'algerino di sparire dalla sua vita, non crede alla professione di innocenza dell'altro, in occasione di una imprevista assenza del figlio Pierrot, che, senza avvertire i genitori, è restato a dormire da un suo compagno di scuola, angosciato dalla supposizione di un possibile rapimento, si rivolge alla polizia che interviene arrestando Majid e il suo figlio adolescente; alla ricomparsa di Pierrot i due saranno scarcerati.

E' il tempo di una seconda declinazione soggettiva del protagonista centrata sull'autoinganno, sulle coordinate proiettive di un fantasma di aggressione e sulla conseguente paranoicizzazione dell'altro che torna a proporgli una versione inaccettabile della sua antica colpa. Georges ripete in un sogno la costruzione soggettiva del suo fantasma fondamentale intessuto sulla messa in scena menzognera di una minaccia reale agita nei suoi confronti dal piccolo algerino che, nell'immaginario del sogno, dopo avere sgozzato un pollo, gli si avvicina minaccioso con il coltello insanguinato. Fu poi questa la sua invenzione di allora, la bugia che fece sì che l'altro fosse scacciato dalla sua famiglia.

Questa allora la sua vera colpa, questa la chiave dell'angoscia che lo pervade e a cui deve trovare un nome: il persistere della passione identitaria dell'odio, il tentativo inane e sconfitto di rifiutarsi alla memoria e alla responsabilità. Majid, nella miseria ed emarginazione della sua vita, è un dannato della terra, diseredato, esiliato per quanto di salvazione possibile egli gli negò da bambino in ragione della sua rabbia e della sua invidia, condannato senza scampo e proprio in ragione di questa nuova accusa che ripete il passato, a un gesto definitivo che lo cancellerà dal mondo.

Georges mette in scena un fantasma canonico costruito sull'invidia e sulla rabbia che significantizza e ordina, in maniera fragile e provvisoria, il suo disorientamento soggettivo, l'elemento perturbante della sua quiete apparente.

Ma l'oggetto del desiderio aggressivo non può placare il soggetto della visione perché è il suo sguardo stesso.

Il significato del crimine commesso e della sua colpa si mistifica nella processualità indiziaria della sua ricerca, viene sottolineato come *trompe l'oeil* dall'intreccio del film, prende piede nella certezza indiscutibile della colpevolezza dell'altro.

Seconda forma di accecamento di sé esibita e necessaria a celare quel grumo di odio e di cattiveria su cui sono edificate le pareti dorate della sua prigione borghese. Si ha voglia di guardare e di riguardare, di supporre che lo sguardo si faccia movimento, ricerca, tensione, suspense, eccitazione, abbagliamento e, infine, sapere; per quanto si veda o si supponga, si scruti e si individui, si provi la plausibilità del mondo con tutte le risorse della coscienza e della scienza, per quanto si cerchi di intendere, decifrare, decodificare il significato misterioso di quanto accade, qualcosa resta sempre, strutturalmente, *cachè*.

Certo il regista vuole evidenziare la paura del presente che minaccia l'occidente fin dentro i suoi focolari domestici, visto che l'agiatazza si costruisce e sostiene nell'ottica capitalistica dello sfruttamento intensivo e professionale dell'intero mondo. E tuttavia il destino del soggetto in questione lo rappresenta siderato in una reciprocità di sguardi paralizzante. Se il fantasma gli consente di allontanare da sé l'oggetto per poterlo scorgere nella sua alterità assoluta, se la libido tende a unificare, a sessualizzare, a indicizzare fallacemente l'immagine, se lo sguardo del mondo si fa divorante e non basta a saziarlo, a suturarlo il significante fallico come tentativo di completezza del soggetto, se l'esposizione della colpa e il suo diniego nel coté perverso del fantasma mostrano la menzogna della morale giudaico cristiana, demistificano l'illusione di un sapere che si riconosce come padronanza e libertà, allora si è prossimi al tempo di un terzo modo della cecità del soggetto in un aldilà del fantasma dove non sarà più possibile differire prospetticamente l'avvento dell'orizzonte ultimativo del reale.

Nell'ultimo incontro con Rajid si è giunti ormai al tempo di concludere: l'algerino porta a termine un tragitto destinale intimamente legato a quello del suo altro in una dimensione tanto ricorsiva quanto inevitabile: di fronte agli occhi increduli di Georges, depistati, illusi della loro pienezza coscienziale, fuori fuoco almeno

quanto quelli dello spettatore, egli compie il gesto definitivo e, con un movimento repentino si taglia la gola; il fiotto di sangue che inonda la scena, il corpo che cade e si affloscia e si sottrae a tutte le valenze falliche rivalitarie che sostenevano il soggetto della visione, la pozza del sangue che si raccoglie sotto il corpo deietto, lasciano intravedere l'oscenità del reale nel segno di una desostanzializzazione radicale, di una cecità tanto assoluta quanto silenziosa e indeclinabile. L'atto suicidale si dà nella sua sostanzialità come insaturabile, inassimilabile al montaggio pulsionale che, attraverso indizi minimali e piccole acquisizioni, aveva dato a Georges l'illusione di sostenersi in ragione del senso. Lo scorgere il vuoto sostanziale, la mancanza radicale da cui l'altro è abitato, rilancia la dimensione dell'orrore in cui l'oggetto sguardo emerso come significantizzazione della pulsione deflette anche dalla rivalità immaginaria, si fa identitario al buco, al taglio, al nulla.

“ Ho usato – così dichiara Haneke in un'intervista – spezzoni di telegiornali del periodo in cui giravamo, l'Iraq e la Palestina facevano eco ai documenti degli anni 60 con le manifestazioni parigine degli algerini repressi nel sangue. In realtà i riferimenti storici sono un pretesto, la guerra non è il vero soggetto: quello che mi interessava sottolineare è il senso di colpa che tutti, in particolare i ricchi occidentali, abbiamo verso il terzo mondo. E' la conseguenza della violenza, i rimorsi che lascia in chiunque ne sia stato protagonista. E' un porre domande sulle scelte e le responsabilità individuali, comuni.”

In realtà il film propone, espone un registro costitutivo della soggettività al di qua della ragione e del senso. E' quanto tratta Freud nel *Disagio della civiltà* e in *Lutto e Malinconia* che costituisce, appunto, il suo contributo maggiore alla demistificazione di ogni eudemonologia moralistica nel rilevare la necessità di riconoscere un'etica dell'odio, in cui la funzione del Super-Io configura lo *Übermensch* nitzscheano come funzione inassimilabile. Bisogna riconoscere nel soggetto come nella massa, e questo è il portato etico della psicoanalisi, “ che la capacità di dare origine alla morale risiede nel fatto che, dal punto di vista dello sviluppo, l'odio precede l'amore.” (S.Freud)

“ *La disposizione alla nevrosi ossessiva. Contributo al problema della scelta delle nevrosi.*”1913)

E Georges ? Lo abbiamo lasciato esposto all'orrore della morte del suo altro-nemico, al taglio, alla *coupure* che gli si presentifica come insopportabile. Lo ritroviamo, qualche scena dopo, nella disintegrazione di tutte le sue certezze, nel momento in cui il suo fantasma si disfa, si accartocchia come l'involucro senza vita del corpo dell'altro, rifugiato nel suo letto, affondato nelle lenzuola quasi a volervi scomparire, in preda a un'irrequietezza, a un'inquietudine del suo corpo ormai senza parole e senza sogni. L'irrapresentabilità del reale coincide con l'identificazione all'oggetto dell'Altro, all'entropia melanconica e alla perdita di Sé. Si impone uno stato estatico dell'economia libidica, una soddisfazione che ha per oggetto il corpo stesso nella sua autoreferenzialità, un lasciarsi cadere nella coincidenza assoluta con l'oggetto di cui l'Altro gode.

Si tratta allora della conclusione di un percorso in cui egli ha prima occupato la posizione del padrone, poi quella del servo, infine quella del resto. E' in gioco una necessità così radicale dell'odio, “ reazione originaria dell'Io rispetto agli oggetti del mondo esterno “ (S.Freud “ Lutto e Melanconia “ S. Freud, 1915), in cui il prezzo che il soggetto paga ove non riesca a impedirsi la distruzione del suo oggetto non è che uno: prenderne il posto.

Recensione pubblicata su - “ La Psicoanalisi “ Cineteca ,, 38, 2006

Fulvio Sorge