

**Gioele Cima**

Lo sguardo del morto. Freud, Lacan, Buttgereit

Tu vuoi guardare? Ebbene, vedi questo allora!

(Jacques Lacan)

They have no names, no background.

They are only interesting as objects.

(Jörg Buttgereit)

### Si prega di chiudere gli occhi

Chiudere gli occhi ai defunti è un'usanza che ci accompagna sin dagli albori dell'umanità, e che viene ritenuta un atto di pietà nei confronti del morto. Elevata talvolta a vero e proprio dovere morale, la chiusura degli occhi impedisce al defunto di divenire irrequieto, permettendo così all'anima di essere liberata dal fardello del corpo. L'antropologia moderna, tuttavia, ha in più occasioni rovesciato il significato di un simile gesto: non chiudiamo gli occhi al morto per benevolenza, ma perché *temiamo* il suo sguardo. Nulla, si sa, è più sgradevole della visione del cadavere. Eppure, al tempo stesso, non c'è niente di più angosciante del pensiero che il cadavere possa ricambiare il nostro sguardo.

Nel suo ambizioso saggio, *La nera signora*, Alfonso di Nola dedica a questo argomento un'intera sezione, insistendo su come la mansione del chiudere gli occhi sia in verità dettata più dal disagio dei vivi – terrorizzati dalla presenza di un morto dagli occhi spalancati – che dal desiderio di alleviare la condizione post mortem del trapassato. L'«occhio rimasto aperto», scrive Di Nola, è fonte di “malocchio” e “disgrazia”, se non persino di morte certa<sup>1</sup>. È per questo motivo che, nei popoli antichi, si soleva spesso lasciar passare qualche giorno prima di dedicarsi alla cura della salma, cosicché l'avvento della putrefazione permettesse alle pupille di liquefarsi. In maniera simile, una vecchia credenza irlandese narra che i cadaveri a cui non fossero

#### Abstract

Since antiquity, closing the dead eyes has been an act of mercy. Psychoanalysis and cinema have reversed the meaning of this gesture: we close our eyes because we fear their gaze. Jörg Buttgereit's cinema can be understood as an extreme point of this question: seeing the dead/being seen by the dead. He leaves those eyes open, so the dichotomy between the living and the dead remains undecidable. The duplicity that binds the gaze to matter, the organic to the inorganic, cancels both perspectives.

#### KEYWORDS

BUTTGEREIT

-

CORPSE

-

GAZE

-

UNDEAD

-

DECAY

<sup>1</sup> A. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Newton Compton, Roma 2001, p. 588.

stati chiusi gli occhi risorgessero nella notte sotto forma di morti viventi, e che il loro sguardo avesse la capacità di uccidere all'istante chiunque vi venisse a contatto. Anche i norreni badavano a scongiurare lo scambio visivo con i defunti: durante la veglia, era proibito avvicinare il morto frontalmente, a patto che non gli si fossero prima abbassate le palpebre.

Ma la credenza che lo sguardo del morto sia intriso di un misterioso influsso maligno non si esaurisce nel mondo del folklore e del senso comune. Come ci ha dimostrato la psicoanalisi, essa affonda le proprie radici nelle regioni più recondite della psiche. In un saggio intitolato proprio «Il nostro modo di considerare la morte», Freud osserva che «di fronte al cadavere [...] non sono nate soltanto la dottrina dell'anima, la credenza nell'immortalità e la radice prima del senso di colpa degli uomini, ma anche i primi comandamenti morali»<sup>2</sup>. Che la visione del cadavere susciti in noi sentimenti di profonda ambivalenza morale (ingiunzione a badare al morto e, al tempo stesso, a proteggerci dal morto) ce lo testimonia in prima persona lo stesso padre della psicoanalisi, con una coppia di sogni riportati nel suo libro più famoso, *L'interpretazione dei sogni*.

Il primo è il celebre sogno del “Si prega di chiudere gli occhi”. Freud sogna di trovarsi in un locale pubblico in cui è affisso un cartello che recita “si prega di chiudere gli occhi”. Stando alla ricostruzione che troviamo nella *Traumdeutung*, il sogno sarebbe avvenuto la notte prima dei funerali del padre di Freud. Nel momento in cui ricorda il sogno però, Freud si accorge che la scritta impressa sul cartello non è univoca. Il messaggio diceva contemporaneamente “si prega di chiudere gli occhi” e “si prega di chiudere un occhio”. È un'indecisione che non ha niente a che vedere con la progressiva dimenticanza del sogno una volta che ci si è svegliati. La comparsa di messaggi duplici, al contrario, è per Freud un tipico escamotage usato dall'inconscio per esprimere la presenza di un conflitto psichico irrisolto:

<sup>2</sup> S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915), in Id., *Opere. 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1987, p. 143.

Avevo scelto il cerimoniale più semplice, perché sapevo cosa pensasse il morto di tali manifestazioni. Ma altri membri della famiglia non erano d'accordo su questa puritana semplicità; ritenevano che saremmo stati costretti a vergognarci di fronte agli intervenuti<sup>3</sup>.

Da un lato, l'esortazione a "chiudere gli occhi" riguarderebbe l'adempimento degli obblighi filiali nei confronti del padre deceduto (organizzare un cerimoniale semplice), dall'altro, quella a "chiudere un occhio" esorterebbe a essere indulgenti verso qualcuno (venire incontro alle richieste della famiglia organizzando una cerimonia più solenne). L'*aut-aut* emerso dal sogno sarebbe allora: o rispettare il volere del morto, o venire incontro alle richieste dei vivi.

A una più attenta analisi però, una simile lettura suona quanto meno incompleta. L'interpretazione del sogno evidenzia la presenza di un conflitto cosciente, ma rifiuta di spingersi oltre, trascurando le motivazioni inconscie che hanno dato origine a esso. È proprio Freud ad averci insegnato che il desiderio inconscio espresso nel sogno non si situa nel contenuto manifesto, né tanto meno nella sua simbologia. Più che condensarsi nei singoli elementi del sogno, il desiderio li attraversa, intessendoli tra loro a formare la trama onirica che l'attività del sognare ci rende successivamente sotto forma di contenuto manifesto. A rimanere in ombra, in questo caso, è la forza legante (pulsionale) che avvicina i due elementi di contrasto. Per dirla in termini freudiani, qual è il desiderio che cerca di passare attraverso l'associazione del materiale onirico?

In verità, Freud aveva già discusso questo sogno in una lettera a Wilhelm Fliess di qualche anno prima (1896), trattandolo però in tutt'altro modo. Nella versione originale, il sogno viene fatto risalire alla notte *successiva* ai funerali, e non alla precedente: essendo il tutto avvenuto a cerimonia già conclusa, l'indecisione di Freud sarebbe inopportuna. Per quale motivo il lavoro onirico dovrebbe investire risorse a fatto compiuto? In secondo

3 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino 1966, p. 293.

luogo, stavolta il messaggio recitato dal cartello appare chiaro e univoco: «si prega di chiudere gli occhi». Freud dice a Fliess che il sogno ci esorta ad «adempire il nostro dovere verso i morti»<sup>4</sup>. Ma di quale dovere si tratta in questo caso? E in cosa consisterebbe il conflitto del sognatore? Per quanto frettolosa, la conclusione di Freud è illuminante: la chiusura degli occhi e il dissidio familiare, apparentemente rivolti alla cura del defunto, sono in realtà elementi manifesti che il sogno utilizza per dare voce al «bisogno di indulgenza» di «chi sopravvive»<sup>5</sup>. Non si tratta, come suggerisce la versione rimaneggiata del sogno, di un conflitto tra vivi, ma di una lotta tra il vivo e il morto. Il desiderio inaccettabile che si fa strada nel sogno è di non volersi esporre allo sguardo del cadavere.

Questa formula viene ribadita in un secondo sogno citato in *L'interpretazione dei sogni*, successivamente ripreso da Jacques Lacan: un padre sta vegliando la salma del figlio, l'ora è tarda e la stanchezza lo costringe a concedersi qualche ora di sonno. Una volta addormentato, l'uomo sogna che il figlio si avvicina al suo letto, ammonendolo «babbo, non vedi che brucio?»<sup>6</sup>. A quel punto, il padre si desta di colpo per accorrere presso il feretro, notando che una candela rovesciata sta effettivamente rischiando di bruciare il corpo del giovane. Laddove Freud legge il sogno come un tentativo di «prolungare il sonno dinnanzi [a] una realtà orribile», Lacan nota che il sogno ci sta dicendo esattamente l'opposto: non avendo adempiuto fino in fondo i propri doveri quando il figlio era in vita, il padre si sveglia per continuare a sognare nella realtà. Ciò che desta veramente il padre è il confronto angosciante con lo sguardo del figlio morto<sup>7</sup>.

Come dimostrano questi due esempi, il nostro bisogno inconscio di sottrarci allo sguardo dei morti è qualcosa che supera persino la distinzione tra il sonno e la veglia, la fantasia e la

4 S. Freud, *Le origini della psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1902*, Boringhieri, Torino 1968, p. 122.

5 *Ibidem*.

6 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 464-465.

7 J. Lacan, *Il seminario. Libro XVI. Da un Altro all'altro 1968-1969*, Einaudi, Torino 2019, pp. 193-194.

realtà. In entrambi i casi, il conflitto consiste nell'incapacità di ammettere che dietro il valore simbolico, benevolo, del chiudere gli occhi al defunto si celi il desiderio più profondo di *ostruire* lo sguardo del cadavere. Il "si prega di chiudere gli occhi" e il "babbo, non vedi che brucio?" convergono nel peggiore dei timori umani: che il vivente si riduca a *oggetto* dello sguardo del morto. A livello inconscio, e cioè al di fuori delle convenzioni e delle difese coscienti, il confronto visivo con il cadavere suscita in noi un'impasse che la ragione da sola non riesce a spiegare<sup>8</sup>.

### Il nostro modo di vedere i morti

Il buon senso ci suggerisce che il cadavere sia orrendo per il sentimento di assenza che suscita in noi: il corpo di qualcuno che un tempo era in vita, che parlava e si comportava in modo simile al nostro, giace ora esanime davanti ai nostri occhi, per sempre immobile e vuoto. Là dove vi era un soggetto provvisto di ragione, affezioni e intenzioni, non rimane che materia inerte. Potrà sembrare assurdo, ma le cose non stanno sempre così. In una lezione del *Seminario XVI* che ripropone la celebre distinzione tra il registro simbolico e quello reale, Lacan dice espressamente che, se il cadavere ci ripugna, è perché appartiene all'ordine del reale<sup>9</sup>. Da un lato, tutto ciò che è simbolico è tale proprio perché presuppone un'assenza preliminare. Citando la celebre formula di Kojève, Lacan definisce il simbolo come l'uccisione della cosa. Il linguaggio, un sistema cifrato di

8 È interessante rilevare che la dialettica tra sguardo e cadavere è presente in Freud già negli *Studi sull'isteria* e, in particolare, nel caso clinico della signora Emmy. Qui, ancora guidato dal metodo della suggestione ipnotica, Freud propone un'interpretazione che lega indissolubilmente la morte alla sua componente scopica: «Ora comprendo perché [la paziente] m'intrattiene così di frequente di scene di animali e di cadaveri. La mia terapia consiste nel cancellare queste immagini in modo che non le possano comparire davanti agli occhi. Per aiutare la suggestione le passo più volte la mano sugli occhi», S. Freud, J. Breuer, *Studi sull'isteria*, in Id., *Opere. 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1967, p. 217 (corsivo dell'autore).

9 *Ivi*, p. 293.

simboli e referenze, ci permette di evocare ciò che non è davanti a noi (posso nominare un “elefante” senza che esso sia effettivamente presente). In modo analogo, anche la nostra concezione della morte non è altro che un costante maneggiamento di simboli: la concomitante possibilità che la presenza venga a mancare (la morte nostra o di qualcuno che conosciamo) e che l’assenza torni a esistere come presenza virtuale (il ricordo, la commemorazione, la rievocazione del trapassato). Dall’altro lato, il reale è pieno e non manca di niente. È un registro muto, indifferente tanto alla parola che alla morte. Mentre il simbolico ha struttura binaria (è scandito dall’alternanza continua di + e -, positivo e negativo, pieno e vuoto), il reale è quel che è e non può essere altrimenti. In esso, la vita che nasce non è distinta dalla sua corruzione o sparizione. Ad alimentare il registro simbolico è una morte simulata, immateriale, astratta dall’opprimente immediatezza del corpo morto. Se asseriamo che il cadavere *manca* della vita, dunque, siamo ancora piantati nel simbolico. Da qui il corollario lacaniano: pensare il reale del cadavere significa approcciare quest’ultimo come pura presenza. Non a caso, una delle etimologie della parola latina *cadaver* rimanda alla sua scomposizione in *caro data vermibus*, alla lettera, «carne data in pasto ai vermi»<sup>10</sup>. Lacan direbbe che il nostro modo di approcciare il cadavere come un’entità mancante di qualcosa presuppone già un’immistione nella catena dei simboli. È un modo come un altro di proteggerci dal trauma impossibile del reale.

Lo sguardo esercita un ruolo privilegiato in tale simbolizzazione, astraendo dal reale del corpo morto una realtà per noi tollerabile. Di fronte al cadavere, un detective di polizia vedrà un crimine irrisolto, un colpevole a cui dare la caccia o una dinamica da ricostruire. Un anatomopatologo vi scorgerà un organismo da scomporre e analizzare. L’impresario funebre si rapporterà a esso attraverso l’insieme delle procedure necessarie alla preparazione della salma per la cerimonia mortuaria. L’essere umano è portato a proiettare nel cadavere le tracce

10 A. Di Nola, *La nera signora*, cit., p. 659.

della vita, a sostituire al qui e ora della materia purulenta lo schermo protettivo della mancanza. Dall'antichità a oggi, ogni giorno, non facciamo altro che rielaborare il trauma del corpo morto (dell'individuo ridotto a mero organismo in decomposizione) nelle figure meno atroci delle spoglie, della lapide o dell'urna cineraria. La sepoltura, che risale a prima della comparsa dell'*Homo sapiens*, è contemporaneamente un atto di simbolizzazione della morte e di sublimazione visiva: davanti a una tomba, non vediamo il cadavere, ma il suo simbolo. Per essere tollerabile ai nostri occhi, il cadavere deve mancare al suo posto, farsi concetto, idea, effigie. Nel corso dei secoli, la nostra specie ha adottato una quantità innumerevole di strategie per proteggersi dalla realtà materiale della morte. Eppure, è sufficiente un misero dettaglio per sbaragliare le nostre difese e farci urtare di nuovo contro lo scoglio del reale: l'incontro con gli occhi ancora aperti del morto. Cosa accadrebbe dunque se, anziché essere noi a guardare il cadavere, fosse lui a guardare noi?

### **Geometrie visuali: dalla psicoanalisi al cinema**

Per rispondere a una simile domanda occorre prima passare per la distinzione capitale fatta da Lacan tra la visione e lo sguardo, probabilmente uno dei contributi più sensazionali offerti dalla psicoanalisi in campo estetico. Lacan inizia a discutere la questione dello sguardo già dal primissimo seminario, basandosi soprattutto sull'analisi fenomenologica datane da Sartre in *L'essere e il nulla*. Secondo Sartre, lo sguardo è l'evento che permette al soggetto di riconoscere la soggettività dell'Altro. È lo sguardo a offrirmi la certezza che colui che mi sta davanti sia, a sua volta, un (altro) soggetto. In questa prima fase, Lacan non aggiunge niente di speciale alla lettura di Sartre: lo sguardo è un vettore di correlazione in grado di instaurare tra i due soggetti un riconoscimento reciproco, benché asimmetrico. Il soggetto che si vede guardato da un altro soggetto, di fatti, si riduce a oggetto (dello sguardo) di quest'ultimo. La coscienza di essere oggetto dello sguardo altrui produce un istantaneo restringimento

dello spazio vitale. La soggettività, ora massimamente esposta all'Altro, si sente soffocare da ogni parte. Sartre definisce tale sentimento di coartazione con un termine preciso: vergogna.

È solo dieci anni dopo, nel *Seminario XI*, che Lacan arriva a proporre la sua personale teoria dello sguardo. La prima significativa differenza è che lo sguardo non coincide più con l'atto del vedere, né con una funzione propria del soggetto. Piuttosto, esso passa tutto dal lato dell'oggetto: anziché appartenere a qualcuno, lo sguardo si riduce a un punto generico, «evanescente», un puro riflesso scaturito dalla presenza dell'oggetto<sup>11</sup>. Con questa scissione, lo sguardo diventa una possibilità che preesiste all'occhio di chi guarda: prima ancora di vedere, il soggetto è visto da ogni parte. In questo modo, anche l'idea sartriana della reciprocità intersoggettiva viene meno. Se lo sguardo non è più nel soggetto che vede, ma cade dal lato dell'oggetto, è anche l'equilibrio tra il vedere e l'essere visto a subire un arresto. Come chiosa Lacan, lo sguardo può essere tutt'al più supposto, mai colto in quanto tale. Viviamo in un mondo che ci scruta da ogni parte ma che, ciononostante, «non provoca il nostro sguardo». Il presupposto di ignorare lo sguardo del mondo è anzi per Lacan il grado zero della stabilità psichica: è quando cominciamo a notare lo sguardo del mondo, a essere certi che qualcuno ci stia osservando, che subentra il «senso di estraneità»<sup>12</sup>. Non per nulla, il paranoico è tale perché vede piombarsi addosso occhi dappertutto. Il delirio di persecuzione non è altro che la certezza di essere costantemente scrutati da una perversa soggettività onnivedente.

Grazie alla metafora della macchina da presa, il cinema ha fatto largo uso di una simile dinamica. Prendiamo l'esempio di *Psyco*, il capolavoro di Alfred Hitchcock. Dopo che Marion arriva al Bates Motel e incontra Norman, la telecamera piombava ripetutamente sui due dall'alto della casa, come un grande occhio inquisitore. Il film ci fa credere che questa serie di inqua-

11 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Einaudi, Torino 1974, p. 76.

12 *Ivi*, p. 75.

drature corrisponda allo sguardo truce della madre di Norman, impegnata a spiare la coppia dalla finestra. Ma quando scopriamo che in realtà l'anziana donna era stata da tempo uccisa dal figlio, e che dunque non c'è alcun occhio "vivo" dietro la prospettiva della casa, l'effetto è persino più scombussolante. Ecco perché Lacan insiste nel dire che lo sguardo è il simbolo della castrazione. A differenza dell'atto del guardare, soggettivo e incarnato, lo sguardo è, letteralmente, un punto di vista anonimo, uno schermo opaco che non restituisce alcun indizio di soggettività. Semmai, lo sguardo certifica proprio l'avvenuta elisione del soggetto. Analogamente, lo sguardo del cadavere (il più scabroso degli oggetti) ci tormenta in maniera così profonda perché la sua è una prospettiva vuota, una «macchia» che ci costringe a prendere atto del nostro «essere guardati» da una cosa senza nome<sup>13</sup>. La pienezza reale del cadavere apre nel soggetto ciò che Ines Testoni chiama «l'abisso del vuoto di senso»<sup>14</sup>: l'urto violento con un particolare tipo di pienezza che, succhiando via il senso, manda in tilt l'intero apparato simbolico. Di fronte al cadavere, il soggetto è ridotto a nuda vita

La distinzione lacaniana tra occhio e sguardo ha sortito grande successo nel cinema, tanto che dagli anni Settanta in poi è stata elevata a nuovo e rivoluzionario paradigma estetico. Come ha opportunamente notato Dylan Evans, tuttavia, l'applicazione cinematografica di tale concetto si è spesso rivelata inappropriata, con la critica che ha finito per mescolare la versione di Lacan con quella di Sartre<sup>15</sup>. Le conseguenze di questo fraintendimento sono duplici. Primo, l'estetica cinematografica ha spesso continuato a perseverare nella legge biunivoca della reciprocità, sovrapponendo lo sguardo della macchina da presa all'occhio umano e dunque proiettando sugli oggetti i pregiudizi del soggetto. Secondo, i tentativi di infrangere l'equilibrio

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>14</sup> Cfr. I. Testoni, *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*, il Saggiatore, Milano 2021, p. 53.

<sup>15</sup> D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1996, p. 73.

tra occhio e sguardo sono stati considerati *en masse* come un depravato abuso del codice visuale offerto dal cinema. Come si vedrà nel paragrafo a seguire, entrambi i punti convergono verso un'unica e sconvolgente eccezione.

### **Geometrie cadaveriche: dal cinema allo schermo**

Germania, 1986. Una folla di circa quattrocento persone è raccolta in una sala dello Sputnik Cinema di Berlino per assistere alla premiere di un film. Il titolo riportato sui manifesti pubblicitari è *Hot Love* (1985), un mediometraggio di 40 minuti che racconta una storia d'amore finita nel sangue. Marion e Daktari si conoscono a una festa e iniziano a frequentarsi, poco dopo però la ragazza si innamora di un altro uomo, Jörg. Daktari non riesce ad accettare la fine della relazione, e alla fine perde la testa: prima aggredisce Jörg e violenta Marion, poi si toglie la vita. Nove mesi dopo, Marion partorisce un bizzarro bambino con fattezze da pupazzo. Una sera, mentre lei e Jörg stanno guardando un film, il neonato inizia improvvisamente a crescere, il corpo si dilata fino a tramutarsi nella reincarnazione-zombie di Daktari, che si avventa sulla coppia con un'ascia e strappa il cuore a Marion. A vendetta compiuta, la creatura rimane per diversi secondi in piedi davanti alla telecamera, con gli occhi spalancati verso il pubblico, come ad attendere l'avvento dei titoli di coda. Per tutta la durata della proiezione, alle spalle della platea, il manichino di un uomo impiccato osserva in silenzio gli spettatori.

Il film è firmato da Jörg Buttgereit, un giovane regista tedesco che di lì a qualche anno si imporrà come uno dei cineasti più originali, controversi e censurati della storia del cinema<sup>16</sup>. Da *Hot Love* in poi, la firma di Buttgereit diventerà sinonimo di storie di morte, suicidi, violenze e necrofilia. Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, la sua fama si diffonderà senza

<sup>16</sup> Per un'eccellente ricostruzione del cinema di Buttgereit si veda D. Kerekes, *Sex, Murder, Art. The films of Jörg Buttgereit*, Headpress, Manchester 1998.



Hot Love, 1985,  
Jörg Buttgereit

*Locandina del film*

mezze misure: osannato dalle avanguardie estremiste, perseguitato dai distributori come la peggior nemesis del buon costume. Nella sua patente brutalità, il cinema di Buttgereit estremizza il rapporto visivo tra vedere il morto ed essere visti dal morto, senza però mai ricadere nell'umanizzazione dello sguardo professata da Sartre. E anche se è improbabile che Buttgereit fosse a conoscenza del lavoro di Lacan, non esiste in ambito cinematografico tentativo più riuscito della scissione tra occhio e sguardo, animato e inanimato. L'esperimento di *Hot Love*, con la lunga inquadratura finale di Daktari che guarda in camera e l'impiccato che contempla indirettamente il pubblico, man-

tiene aperti gli occhi del cadavere, ma lo fa abolendo qualsiasi ideale possibile di reciprocità. In questo caso, il vivo (pubblico) non diventa semplicemente oggetto dello sguardo del morto (come potrebbe suggerire la lunga e angosciosa inquadratura che indugia su Daktari). Al contrario, la cifra dell'esperimento, nonché il fastidio che esso suscita negli spettatori, sta proprio nell'offrire una prospettiva in cui la dicotomia tra il vivo e il morto rimane indecidibile, e per questo orrificata. A suscitare angoscia non è il parallelismo scopico che si viene a creare tra il pubblico e lo zombie, ma lo sguardo fuori campo, oggettivato e devitalizzato, dell'uomo appeso. Letteralmente, uno sguardo di nessuno, incompatibile con qualsiasi dialettica di riconoscimento. Dopo l'esperimento di *Hot Love*, l'intuizione di Buttgerit di installare un cadavere che incombe sul pubblico si tramuta in una precisa tecnica registica: i successivi *Nekromantik* (1988), *Der Todesking* (1990), *Nekromantik 2* (1991) e *Schramm* (1993) traspongono sulla scena la duplicità che lega lo sguardo alla materia, il soggetto all'oggetto, in un modo che annienta entrambe le prospettive. Jacques Lacan lo definiva il punto di visione *geometricale*, una dilatazione visiva che travalica il semplice spazio percettivo, e in cui la nozione di soggettività diviene indistinguibile da quella di pura oggettività<sup>17</sup>. Nonostante piccole variazioni, il trucco del regista tedesco rimane lo stesso: suscitare una (finta) reciprocità con riprese in cui l'occhio dello spettatore e quello del morto sono uno di fronte all'altro, per poi mostrare che il punto di sguardo giace in un luogo diverso dalla visione, e precisamente nella posizione del cadavere. Non del cadavere che vedo dinnanzi a me nello schermo. Piuttosto, si tratta del cadavere come struttura formale, bordo dell'inquadratura, allo stesso tempo indistinguibile dalla posizione dello spettatore ed eliso dal campo visivo. Per Buttgerit, la sola geometria visuale possibile è una geometria cadaverica.

17 Cfr. J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., pp. 85, 91, 93.



### Corpse-fucking Art: alla scoperta di Jörg Buttgereit

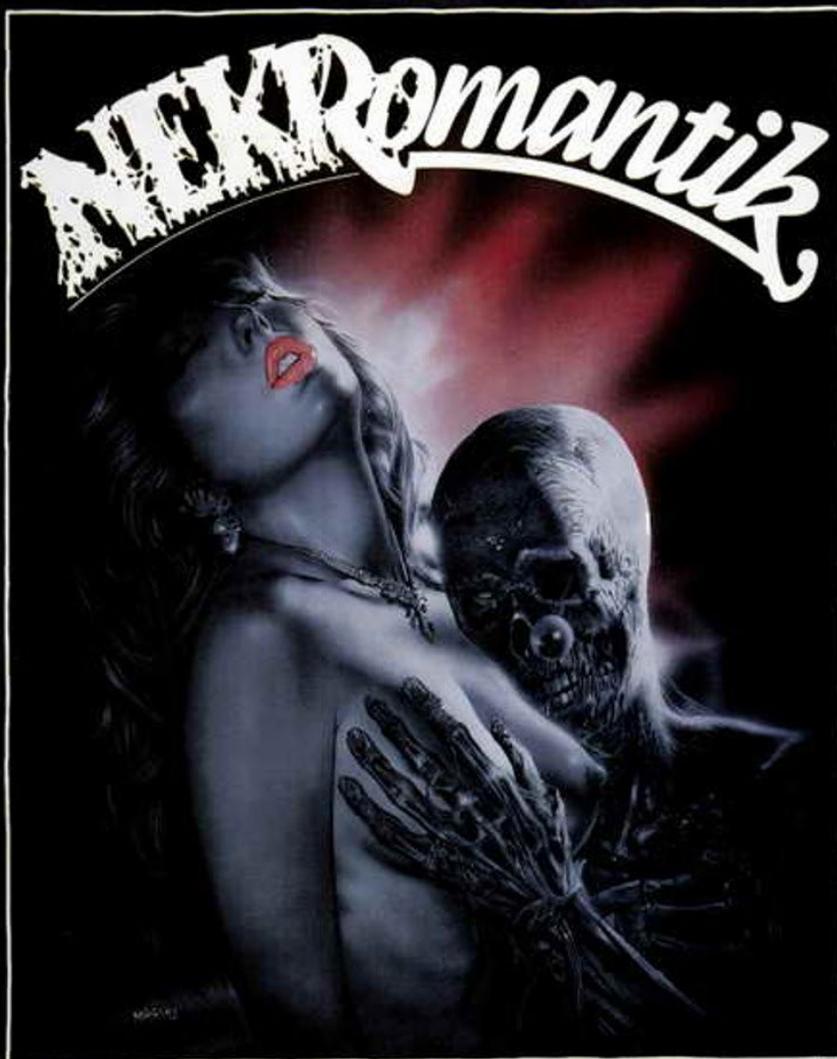
Buttgereit non è un regista particolarmente prolifico. Sinora, la sua filmografia conta solo nove lungometraggi, alcuni corti e documentari, più qualche episodio girato per progetti co-autoriali. Eppure, queste poche apparizioni sono state sufficienti a fare di lui il cineasta dei cadaveri: non della morte intesa come filosofema o metafora esistenziale, quanto del corpo senza vita, del cadavere annerito quale oggetto gravoso e tuttavia dotato di sguardo. Per avere un'idea di come Buttgereit sfrutti la presenza scenica del corpo morto è sufficiente passare brevemente in rassegna la trama delle sue opere principali.

Il protagonista di *Nekromantik*, Robert, lavora per una ditta che si occupa del recupero dei corpi dalle scene di morte violenta. Talvolta trafuga organi o parti di cadavere per destinarli alla sua collezione privata. È ossessionato dalla morte, così come la sua compagna Betty. Le fantasie necrofiliche dei due si avverano quando Robert rinviene in aperta campagna un corpo in avanzato stato di decomposizione. Dopo averlo portato in casa, lui e Betty intrattengono un *ménage à trois* con il cadavere. La situazione degenera quando Robert, licenziato dal lavoro, rincasa e scopre che Betty ha fatto le valigie e se n'è andata portando con sé il corpo dell'uomo. Solo e disperato, Robert adesca una prostituta in un cimitero, la uccide e ha un amplesso

Nekromantik, 1988,  
Jörg Buttgereit

*Buttgereit sul set*

EIN FILM ÜBER DIE LIEBE ZUM MENSCHEN  
UND WAS VON IHM ÜBRIG BLEIBT



MANFRED JELINSKI präsentiert **NEKROMANTIK** Ein Film von JÖRG BUTTGEREIT.  
Mit DAKTARI LORENZ · BEATRICE M · HARALD LUNDT · SUSA KOHLSTEDT · HEIKE S.  
Kamera UWE BOHRER Musik J. B. WALTON · H. KOPP · D. LORENZ  
Buch JÖRG BUTTGEREIT · FRANZ RODENKIRCHEN Produktion MANFRED O. JELINSKI

Regie **JÖRG BUTTGEREIT**

Nekromantik, 1988, Jörg Buttgereit

-  
*Locandina del film*

con lei. La storia termina con Robert che si suicida piantandosi un coltello nello stomaco: eccitato dall'idea di diventare egli stesso cadavere, il suo organo genitale eiacula, cospargendo il corpo di sangue e sperma.

*Der Todesking*, probabilmente l'opera più filosofica del regista tedesco, si compone di sette episodi antologici, ciascuno riferito a un giorno della settimana e al suicidio di un perfetto sconosciuto. Tra un episodio e l'altro, la telecamera indugia su un cadavere in progressivo stato di putrefazione: man mano che i giorni trascorrono, il corpo appare sempre più decomposto, fino a diventare un miscuglio di fluidi e funghi.

*Nekromantik 2* esordisce con una giovane donna, Monika, che trafuga il corpo di Robert dal cimitero e lo nasconde in casa per abusarne sessualmente. L'incontro con Mark, un doppiatore di film pornografici, la convince a cambiare vita e a disfarsi del cadavere di Robert, di cui conserva però la testa e il fallo. Monika apprezza le attenzioni di Mark, ma le cose a letto non funzionano. È solo quando, nel bel mezzo di un rapporto sessuale, la ragazza decapita improvvisamente il partner e monta sul suo corpo la testa di Robert che le diventa possibile raggiungere l'orgasmo.

*Schramm*, infine, ripercorre le ultime ore di vita del serial killer immaginario Lothar Schramm. L'uomo muore precipitando da una scala all'inizio del film, il primo piano sul suo volto esanime si trasforma in un proiettore che ripropone in ordine sparso spezzoni della sua vita passata, mescolando indistintamente episodi reali e allucinazioni, scene di vita ordinaria e bagni di sangue. In alcuni di essi, Lothar stringe amicizia con Monika, una prostituta che vive accanto al suo appartamento. Lei gli chiede di accompagnarla da un cliente, Lothar acconsente. A lavoro finito, i due escono a cena e si appartano a casa di Lothar, che droga Monika con un potente sedativo, la spoglia, le scatta alcune foto e la riveste. Il giorno successivo, Monika è ignara di quanto accaduto. Lothar riceve una visita dei testimoni di Geova, li uccide e li sevizia, ma mentre sta imbiancando la casa per coprire le macchie di sangue sui muri precipita dalla scala e muore. Monika suona il campanello dell'appartamento,

nessuno risponde. Nella scena finale vediamo la ragazza legata e imbavagliata a una sedia, con il volto sfigurato dal terrore.

### **Diventare cadavere: composizione e disgregazione**

Per apprezzare la raffinatezza tecnica dei film apparentemente spogli di Buttgereit occorre distinguere due diversi livelli estetici, uno compositivo e uno disgregativo. A livello della composizione, abbiamo un tipo di regia che insiste in modo a dir poco ossessivo sull'ostentazione visiva del cadavere. I morti hanno gli occhi (o quel che ne rimane) sempre aperti. Il particolare posizionamento all'interno dell'inquadratura permette loro di scrutare continuamente sia i personaggi in scena che il pubblico. Il finale di *Hot Love*, con i titoli di coda che arrivano a salvare lo spettatore sottraendolo alla prolungata esposizione agli occhi del morto, ne è il prototipo; le scene di necrofilia dei due *Nekromantik*, con i cadaveri che imbrattano la ripresa occupando porzioni di schermo abnormi, ne sono un ulteriore raffinamento. I primissimi interminabili piani su Lothar esanime all'inizio di Schramm e sul ragazzo suicida dell'ultimo episodio di *Der Todesking* (che si uccide prendendo a testate la parete) raggiungono l'apice espressivo. L'invasione del morto senza storia e senza nome occlude il campo visivo portandoci a tu per tu con l'anonimato del cadavere

Contro ogni convenzione artistica, Buttgereit inverte il significato tradizionale della composizione: invece che arricchire la sinossi dei film, i suoi cadaveri la occludono, strozzando sul nascere qualsiasi esercizio narrativo. *Nekromantik* ci mostra che il corpo trovato da Robert appartiene a un contadino ucciso da un colpo di fucile vagante, ma tale dettaglio non trova sviluppo nella pellicola. Sembra anzi che il rinvenimento del cadavere sancisca la definitiva dissoluzione del passato della vittima. Persino in *Nekromantik 2*, che esordisce con il disseppellimento di Robert, il cadavere viene privato del suo retaggio di soggetto. La morte biologica è una pienezza nefasta che cancella ogni cosa, eccetto la persistente durezza dello sguardo del morto.



A un livello ulteriore però, Buttgereit non si limita a lasciare aperti gli occhi del cadavere. Come dicevamo poco fa, il livello compositivo non è altro che un'esca, un diversivo per portare a termine la funzione disgregativa dello sguardo: un modo di imprimere la geometria cadaverica non *sullo* spettatore ma *al suo posto*. Questo effetto viene raggiunto disponendo la telecamera in modo da far coincidere la vista del pubblico con lo sguardo del morto. L'impiccato della premiere di *Hot Love* costituisce un primo e germinale esperimento in questa direzione, con questa tecnica che ricorre ossessivamente in *Der Todesking*. Il quarto episodio, "Giovedì", non presenta nessun personaggio, nessuna trama. La telecamera è piantata sul bordo di un ponte, l'inquadratura si appende verso il basso. In sovrimpressioni appaiono i nomi delle persone che si sono tolte la vita saltando da quel ponte. Se Buttgereit avesse fatto precipitare l'inquadratura, simulando il gesto di un suicida, la scena avrebbe suscitato empatia nei confronti della vittima. Il fatto che invece la telecamera rimanga indolente, appesa come un impiccato alla forca, polverizza ogni possibilità di umanizzazione. In un altro episodio di *Der Todesking*, "Martedì", il protagonista spara un colpo di pistola alla testa della fidanzata dopo un litigio e pianta una cornice attorno alla macchia di sangue rimasta impressa sull'intonaco. Pochi istanti dopo, scopriamo che la vicenda è in realtà

Der Todesking, 1990,  
Jörg Buttgereit  
-  
Lo "spettatore" speciale

essa stessa parte di un film, a sua volta trasmesso in una stanza dove un corpo anonimo penzola dal soffitto. Lo sguardo dello spettatore e quello del morto si rivelano essere rimasti sovrapposti per la maggior parte dell'episodio. In "Sabato", una giovane regista si imbraga una videocamera sulle spalle, afferra una pistola e si reca a un concerto aprendo il fuoco sugli astanti, fino a quando non viene freddata a sua volta. Dopo la sua morte, un rewind ci fa rivivere la scena dalla prospettiva della platea, con il campo largo sulla protagonista che lascia la macchina da presa inerte per tutto il tempo, confermandoci che si tratta dello sguardo di qualcuno rimasto ucciso nel massacro. Il finale di *Schramm* si muove nella stessa direzione: Monika è legata e in preda al terrore, ma l'inquadratura è presa dal basso, come se la ragazza stesse fissando inorridita la vittima che l'ha preceduta. Trattando il suo pubblico alla stregua di un morto abbandonato da qualche parte nella scena, Buttgereit non si limita a svuotare di senso la soggettività, ma tramuta quest'ultima in un abisso che divora il senso: il cadavere vivente è una «diagonale tra lo spazio e il tempo», l'essere e il nulla<sup>18</sup>.

Nel livello disgregativo la cornice dell'inquadratura non funge più da esperienza di visione, ma si restringe nel «foro» attraverso cui la soggettività dello spettatore «fugge» e si disperde<sup>19</sup>. Aniché comporre la scena per un soggetto, il punto di sguardo offre la scena a spese del soggetto: lo spettatore, disfatto nell'anonimato della macchia, si tramuta in un puro accidente. Per poter captare lo sguardo del cadavere dobbiamo elidere il cadavere dalla visione, ma perché una simile operazione sia possibile è il soggetto stesso a doversi fare da parte. Mentre la dialettica della reciprocità dello sguardo umanizza il cadavere proiettando su di esso le nostre fantasie, impressioni e desideri, il punto geometrico deumanizza lo spettatore, abbassando la sua dimensione privilegiata di testimone a niente più che una screziatura, qualcosa che è lì unicamente per colmare la mancanza nello

18 Cfr. A. Kubin, *L'altra parte*, tr. it. di L. Secci, Adelphi, Milano 1965, p. 139.

19 Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2023, p. 67.

spazio<sup>20</sup>. Quando Buttgereit sovrappone il punto di vista della macchina da presa a quello del morto, il pubblico è chiamato nell'inquadratura, e qui cadaverizzato: divenendo cadavere, il soggetto è ridotto a una mansione di riempimento che, proprio in quanto mera presenza, non gli permette più nemmeno di avere orrore di sé.

---

20 Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, cit., p. 85.