

La morte **NEL CINEMA E DEL CINEMA**

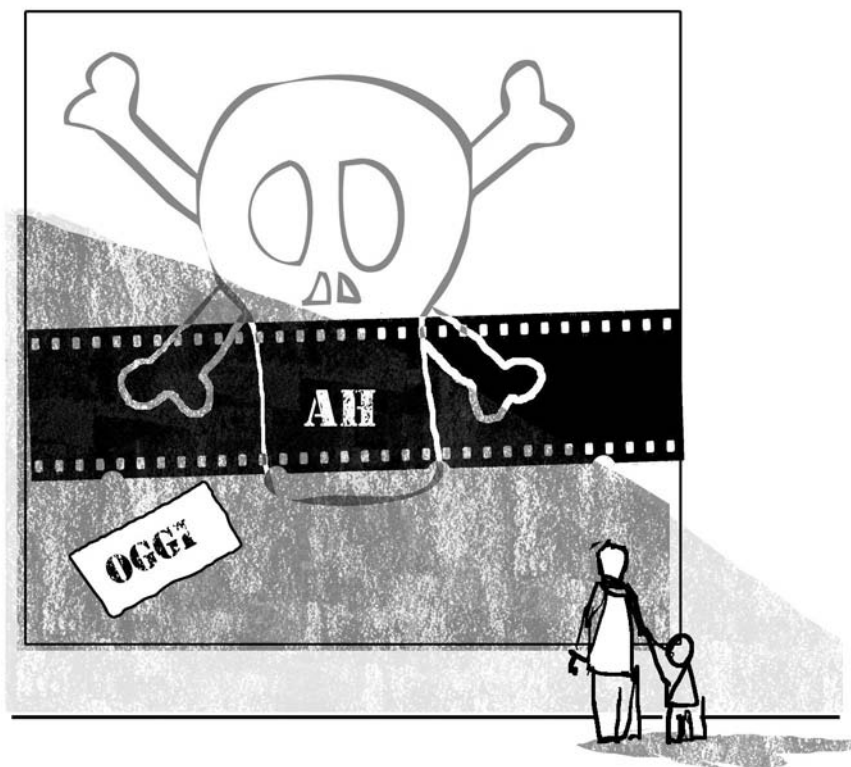
La fine dell'infanzia è quando prendi consapevolezza della morte, quando quelli che ti stanno intorno muoiono o si sposano». Così dice ai coetanei, nel difficile passaggio dall'adolescenza all'età adulta, una delle ragazze protagoniste di *Kuan fang* (t.l. *Disinibiti*), opera prima del 23enne taiwanese Chen Leste, presente a Venezia 2004. È uno dei nuovi film che rivelano quanto la morte, la violenza come le fantasie necrofile e la paura del lutto, attirino l'attenzione degli autori. Le immagini televisive dello tsunami o delle decapitazioni in Iraq hanno portato poi alla ribalta l'ambiguità della rappresentazione visiva della morte. Un tema, quello della fine della vita (come del pianeta), che tocca soprattutto i più giovani. Non a caso Telefono Azzurro consiglia di evitare ai più piccoli i tg sullo tsunami e di parlarne con genitori e insegnanti. Lo psichiatra Tonino Cantelmi dell'Università Gregoriana di Roma, con una ricerca su bambini tra 6 e 10 anni, rileva ansia,

panico e angoscia nei più piccoli lasciati soli davanti ai tg. Intanto il canale inglese Channel Four realizza un *reality show*, protagonista un corpo in decomposizione. Come ricorda Susan Sontag nel suo ultimo libro, "Il dolore degli altri", da sempre la pulsione del vedere si indirizza su i due tabù di sessualità e morte. Ma, avendo il sesso perso la forza d'attrazione, spetta alla morte accentrare l'attenzione mediatica, soprattutto in versione bellica, distruttiva o catastrofica. Nota Fabrizio Tassi: «Nel cinema migliore ci sembra di ritrovare una robusta, antideologica, "millenaristica" voglia di realtà. Un'ansia di affrontare questioni laceranti e domande ultime, di scavare e perlustrare in profondità e in apnea, dove la (dis)informazione anabolizzata, la telechiacchiera e il disincanto formato tasca-bile non possono arrivare» ("Cineforum", n.439). Ecco allora molti film sulla rappresentazione della morte, come accettazione del limite e come tensione a superarlo, con la descrizione di tre fasi

temporali e psicologiche, spesso con protagonisti giovanissimi: pre mortem, morte e post mortem.

Così, mentre Bardem-Sampedro in *Mare dentro* ci informa dettagliatamente su come ci si prepari a morire con il consenso di parenti e amici, ritrovando forse una tragica innocenza, *Una canzone per Bobby Long*, opera americana convenzionale nella struttura melodrammatica quanto intensa per le sorprese sulla paternità rimossa, è la "canzone" di un'adolescente sull'amore per il padre morente. Un canto che finisce per diventare un inno alla vita, anche ai margini della società o degli affetti tradizionali, dove la morte ha un valore per la crescita. Ma il cinema più lucido sulle inquietudini feconde dei giovani è quello asiatico. «Per i protagonisti di *Ferro 3-La casa vuota* la trasparenza che decidono di vivere è come una violenza contro lo stato delle cose. Se i sentimenti sono impraticabili, ne restano altri

di cui poter gioire. Sono quelli della morte. Che l'uomo infine sia un morto, è più che evidente. Ma anche la donna, all'apparenza confortata dalla (non) presenza fantasmatica di lui, cos'è se non una morta, quando in fondo sorride a un fantasma? Più il cinema di Kim Ki-duk si astrae e si asciuga, e più la violenza diventa in qualche modo *definitiva*, non più un gesto, bensì la ricerca di un'identità in un mondo che ne ha troppe, di identità, e nel contempo non ne ha nessuna». Così scrive Pier Maria Bocchi su "Cineforum" (n. 439), a dimostrazione di una tendenza pedagogica del cinema di Kim Ki-duk (*Seom*; *Bad Guy*; *L'isola*; *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*). Così, nel documentario-intervista *Impermanence* di Goutam Ghose sul buddismo tibetano, il Dalai Lama spiega come noi siamo nati per morire, ma che la questione fondamentale della vita è come vincere il dolore tra la nascita e la morte.



E quanto la nostra felicità sia legata a quella degli altri: perché se la società soffre, soffriamo noi stessi. Ma è soprattutto un altro documentario di valore, a Venezia 2004, *Melancholian Kolme Huonetta* (t.l. *I tre stati della malinconia*) della finlandese Pirjo Honkasalo, a lottare contro l'educazione alla morte come fratricidio. Si parla della Cecenia e delle tre stanze, o stati, della malinconia nei bambini di quella regione martoriata. Nella prima stanza, "Nostalgia", in una scuola militare a Kronstadt, isola davanti a san Pietroburgo, i futuri soldati russi (compresi orfani ceceni) sono istruiti all'odio etnico. Nella seconda, "Respiro", una donna a Grozny, città distrutta dalla guerra, cerca bambini abbandonati per portarli in Inguscezia (la terza stanza, "Ricordo") e farli crescere dalla comunità musulmana, riunitasi per il sacrificio rituale di una pecora. Qui, la morte è solo il destino di una guerra atroce, tra repressione e terrorismo, che si fa orizzonte quotidiano e ineluttabile. «L'umanità è sempre tesa a migliorare la propria condizione, eppure continua a rotolarsi smarrita nel proprio sangue, come un alce sperduto in città e impalato sugli spuntoni del recinto di un cimitero. Non dovrebbe essere così», dichiara la regista a favore di un cinema che riscatti la morte dal suo senso (e immagine) di spettacolo omicida. *Delivery*, sempre a Venezia, del greco Nikos Panayotopoulos ripropone il sacrificio cristiano. Un uomo/bambino si perde nell'oscura atmosfera di Atene ma, accolto nella casa di un ex becchino, salverà se stesso e l'innamorata dalla violenza (dis)umana. Come i fantasmi o *Les revenants* (altro serbatoio di morte sullo schermo), primo lungometraggio di Robin Campillo, dove i morti anziché essere soggetto metafisico diventano corpo sociale, incarnato, che si sparge per la città. A sottolineare, spiega l'autore, la difficile integrazione e la silenziosa resi-

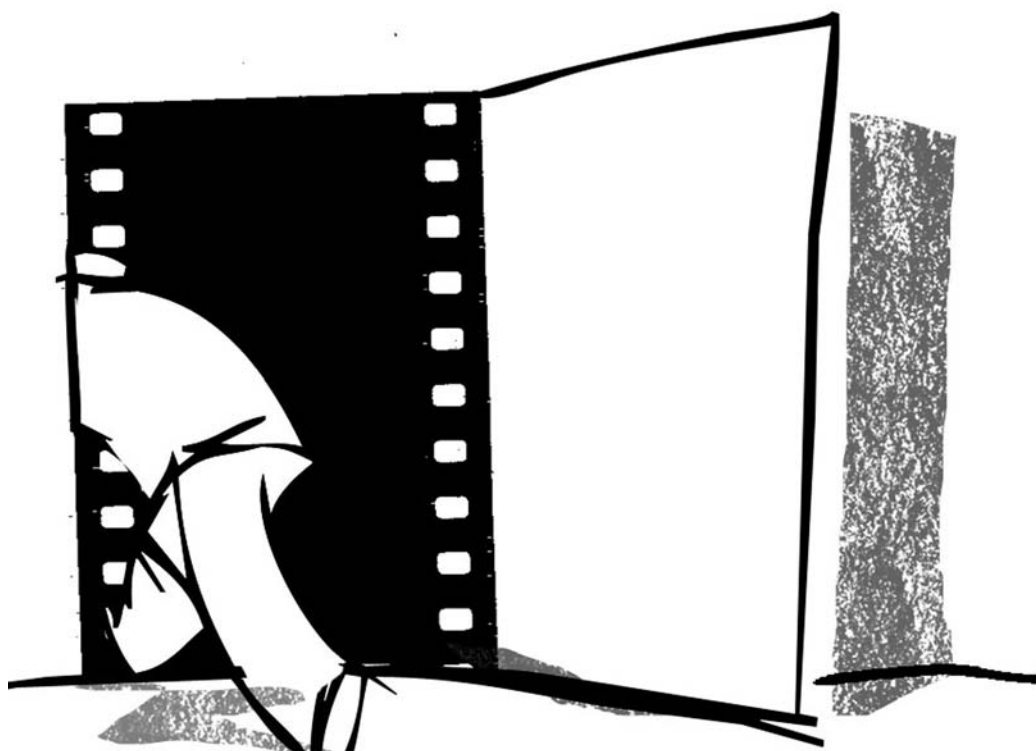
stenza a ogni forma di controllo. Più che essere irrappresentabile, nel nuovo cinema d'autore, la morte torna a essere "irriducibile" a ogni forma di comprensione o manipolazione. Ma in quanto segno e, insieme, mistero. Anche se a volte dai tratti ambigui.

Un mare ambiguo

Nel 1996 Amenábar, padre cileno e madre spagnola, emigrato in Spagna da bambino e simpatico a Hollywood, legge un libro: "Cartas desde el infierno". L'autore è Ramón Sampedro, tetraplegico immobilizzato da trent'anni da una paralisi totale per un tuffo improvvido. Da tempo costui conduce una battaglia legale per ottenere l'eutanasia, con vasta eco sui media. Dopo vani risultati, nel 1998 Sampedro porta a termine il suo piano: suicidarsi senza far incriminare alcun parente. Nel 2003, il regista di *Tesis* (1996), *Apri gli occhi* (1997) – oggetto di remake americano (*Vanilla Sky*) – e ancora *The Others* (2001), decide di sfruttare il suo successo monotematico ricostruendo gli ultimi mesi di Ramón. «La morte è un tema ricorrente nei miei film – conferma Amenábar – ma se *The Others* era una visione della famiglia a partire dal lato oscuro, dalla morte, *Mare dentro* è una visione della morte a partire dalla vita, dalla quotidianità, dal naturale, da un lato molto luminoso». Su questa ossessione il cineasta innesta furbescamente toni realistici: l'esperienza di Sampedro, la tenace coscienza del morire, i testi autobiografici, compresa la raccolta postuma di poesie "Cando eu caía" da cui il titolo. «Mare dentro, in alto mare – dentro, senza peso/nel fondo, dove si avvera il sogno: due volontà/che fanno vero un desiderio nell'incontro». Il mare, dichiara il regista, è all'origine della vita e della morte del protagonista e, al contempo, «una sensazione di fuga,

la linea dell'orizzonte infinito». Il film, più che rifarsi all'Europa surrealista o neorealista, più riflessiva o problematica, preferisce il "cinema d'autore globalizzato", tra citazionismo e cinefilia, tra mondializzazione e localismi, con riferimenti alla Galizia dove Ramón vive e muore. Così, sotto le maschere della "storia vera" e dei "temi di grande attualità" (dalla "dolce morte" alla disabilità) di forte attrazione per un pubblico drogato dalla tv, pur con una recitazione antinaturalistica, il realismo finisce per coniugarsi con le astuzie hollywoodiane. Ci sono modifiche radicali, rielaborazioni, moltiplicazioni di storie e personaggi (l'harem di Ramón; l'avvocato che lo appoggia, Julia, sintesi di varie donne), ma sempre in chiave classica. Ovvero forme riconoscibili, consolatorie, piccolo borghesi, secondo la struttura del dramma in tre atti (preparazione-conflittorisoluzione), con i colpi di scena (com-

preso l'ultimo con Rosa amante-killer), che dopo Aristotele (inizio, mezzo e fine, in parti ben proporzionate) è chiamata "restaurativa". È questo il modello dei film commerciali recuperato dal drammaturgo francese Eugene Scribe nel 1820, quando le classi medie emergono dall'Europa fuori pericolo, dopo le guerre napoleoniche. Per un completo ritorno all'ordine, il dramma "ben fatto" permetteva di esprimere le fantasie di trasgressione alle regole senza minacciare in alcun modo la struttura sociale. Non doveva permanere alcun residuo o quesito irrisolto che lasciasse perplesso il pubblico. Di qui il termine "restaurativo". Amenabàr non "scandalizza" più di tanto il suo pubblico paratelevisivo sul piano etico o psicologico. Anche se lavora sempre in soggettiva (saccheggiando Hitchcock) non moltiplica mai i punti di vista né confonde i piani temporali, pacificando il dramma in un epilogo rassicu-



rante: dettagli di morte da spot, flash-back ripetuto e ben assimilato, poesia sul mare. Il momento più visionario diventa addirittura uno spot turistico sulla regione galiziana: il volo (metafisico?) di Ramón con l'illusione di arrivare dappertutto. Co-produce infatti la tv della Galizia. L'eutanasia, tanto propagandata, finisce per essere non tanto l'accettazione (laica?) della morte ma una tensione, ambivalente, verso l'ignoto, verso il mistero, verso la libertà salvifica dalla finitudine del corpo (la malattia) e della vita stessa. Un tema così trattato che persino l'America teo-con ha sentito di dover premiare con l'Oscar per il Miglior film straniero.

Morte e immagine

Ma quanto siamo lontani dall'antica volontà del cinema di rappresentare la morte per eliminarla? Nella storia del precinema fino ai Lumière, il progresso avviene sotto il segno alchemico e medievale del Grande Segreto della Rappresentazione della Vita e del sogno frankensteiniano-meccanicistico dell'Ottocento: la ricreazione della vita e il trionfo simbolico sulla morte. Il *Cinématographe* Lumière venne infatti accolto come l'esito di quella ricerca tesa all'"assoluto", al segreto della duplicazione della vita. Il giornale parigino "La Poste" del 30 dicembre 1895 saluta così la prima proiezione: «Quando questi apparecchi saranno disponibili al pubblico, quando chiunque potrà fotografare i propri cari non più in una forma immobile ma in movimento, cogliendone le azioni, i gesti familiari, le parole sulle labbra, allora la morte cesserà d'essere assoluta». Insomma, «la forma e il movimento, il colore e la parola (che l'immaginazione aggiunge, seppure con un anticipo di parecchi anni, per una coerenza dell'insieme), tutto, nella penna di questi giornalisti piccolo-borghesi, con-

corre a compiere il fantasma supremo: sopprimere la morte». Vivi e morti. Oggi, però, nel nuovo cinema digitale vige un'originale "compresenza" di vivi e di morti, fatti sia di corpi che di immagini. Lo schermo si moltiplica all'infinito con finestre, grafici, scritte, immagini fisse o in movimento, animazioni a loop, banner, film vecchi o nuovi, con modalità tipiche del collage dada-surrealista degli Anni 20. Come nella stretta di mano fra Tom Hanks e Kennedy in *Forrest Gump* (1994) di Zemeckis, in *Una lunga domenica di passioni* (2004) di Jean-Pierre Jeunet, la Prima Guerra Mondiale diventa un contenitore necroforo sia della cultura che del cinema (con rimandi a precinema e fotografia). Il collage si fa catalogo di tutte le immagini e dei luoghi del mondo "necrocratico" dove, come scrive Robert Pogue Harrison ("Il dominio dei morti") in prospettiva antropologico-letteraria, «i morti portano avanti una vita secolare oltre la morte». Ovvero là dove conviviamo con «tombe, case, leggi, parole, immagini, sogni, rituali, monumenti e gli archivi costituiti dalla letteratura, le cui voci hanno sempre un qualche carattere postumo». La ricerca spasmodica di Mathilde intorno alle prove sull'esistenza del fidanzato, che Jeunet sostiene con un flusso veloce di immagini compresenti di natura (documentario, fotografia, pittura, cinema analogico, digitale) e temporalità differenti (passato, presente, futuro), conferma «i fondamenti umici dei mondi in cui viviamo». Ancora Harrison: «Sono umici quei fondamenti il cui contenuto è stato sepolto in modo che possa essere riproposto in futuro. L'umico racchiude, nel suo elemento conservativo la storia non conclusa di ciò che è trapassato». Scriveva Eraclito: «Chi non spera l'insperabile non lo scoprirà, poiché è chiuso alla ricerca, e a esso non porta nessuna strada, perché questo accada». Come nel passato ricostruito da Woody Allen in

Zelig (Id., 1980), qui si conferma l'originalità dell'autore de *Il favoloso mondo di Amélie* (*Le fabuleux monde de Amélie*, 2000): il cinema riscatta il suo limite ontologico legato a tempo e spazio. Sempre Harrison, sulla scorta di Kant, ricorda infatti che il nostro accesso al mondo passa attraverso il flusso temporale della coscienza umana, il tempo mortale della finitezza, ben riecheggiato dai ritmi di musica e poesia ma non da gran parte delle opere visive, impegnate nella «spazializzazione della forma e nella formalizzazione dello spazio».

L'altra qualità dell'immagine digitale è strutturale e consiste nell'indecidibilità dell'immagine tra pittorico e fotografico, nella metamorfosi infinita e invisibile degli effetti digitali, cioè visivi (*morphing*), di natura non più meccanica come i tradizionali o speciali. È il trionfo del cinema dei trucchi che, da Méliès a Lucas, incornicia l'immaginario fantastico. Il digitale sembra più adatto all'invisibile, come i cartoni a 3D con scomparsa o enfattizzazione del corpo. Invece *Polar Express* (*The Polar Express*, 2004) di Zemeckis lavora ai margini tra digitale e corpo fisico con tanti volti-voci di Tom Hanks in *motion capture*, spostandosi sulla percezione degli adulti: «L'intuizione sta nel tentativo estremo di far slittare la memoria dell'antico effetto artigianale - la sua produzione d'incredulità e distanza dal reale - nell'effetto speciale proprio del digitale, cioè l'assenza della realtà che diventa verosimile assoluto. La domanda - ancora senza risposta dai tempi dell'incursione spartiacque del *Titanic* di Cameron - è chiara: lo spettatore ha ancora un corpo? Cosa si guarda quando si guarda Tom Hanks accanto a Kennedy, il *Titanic* che salpa, la reggia di Caserta trasformata nel palazzo imperiale di un pianeta sconosciuto, il volo di una piuma, quello miracoloso del biglietto perduto del *Polar Express*? E sospendere lo sguardo su

questo volo è lo stesso che commuoversi per delle lacrime vere sul volto di un attore in carne e ossa? *Polar Express* pone in via definitiva la virtualità dello spettatore, il quale non si occupa più solo di come formare l'immagine, ma proprio di darle un'esistenza, di (come) guardarla» (Roberto Esposito, "Filmeritica", n.551/552).

Il digitale può avere qualità "necrogeniche", direbbe Harrison, e insieme "oltremondane", a differenza del cinema delle origini, perché va oltre la morte del referente reale e fotografico. L'"escatologia" digitale, visibile nella convivenza vivi-morti, muove dalla volontà di andare oltre la rappresentazione con il *metarealismo*. Il realismo, infatti, contraddistingue

l'era analogica con la dinamica totalizzante di "falsa consapevolezza" o "completa illusione", nel rapporto tra narrazione e soggetto-spettatore intrappolato da "suture" di montaggio e discorso. Invece la presenza quotidiana di computer, siti Web, videogame, mondi virtuali e applicazioni ipermediali, offre un'oscillazione costante e ripetitiva tra illusione e sospensione. «Questi nuovi oggetti mediali ci ricordano continuamente la loro artificialità, la loro incompletezza e la loro natura di costrutti. Ci presentano una perfetta illusione per poi rivelarne il meccanismo» [...]. La macchina rappresentativa continua a nascondersi e a rivelare se stessa. La presenza continua del canale di comunicazione nel messaggio impedisce al soggetto di cadere nel mondo onirico dell'illusione

IL NOSTRO
ACCESSO AL
MONDO
PASSA ATTRA-
VERSO IL FLUS-
SO TEMPORALE
DELLA
COSCIENZA
UMANA

per un lungo periodo, costringendolo a passare alternativamente dalla concentrazione al distacco». Questa condizione è *metarealismo* «poiché incorpora in sé la sua stessa critica. L'utente si trova in una posizione molto più forte rispetto a prima perché può decostruire gli spot, le cronache giornalistiche degli scandali e gli altri media non interattivi. L'utente crede nell'illusione proprio perché può controllarla». Anche se non ancora diffusa nella sala cinematografica, la dinamica tra emozione e distacco è già attiva con il DVD, uno strumento molto utile a scuola per le sue qualità didattiche e pedagogiche perché contiene film e metafilm insieme,

racconto e commento, extra con *making*, scene tagliate o altre versioni, per uno spettatore sempre più critico e consapevole anche dei "limiti" rappresentativi dell'immagine.

Filmografia

- *Mar dentro* (Mar adentro, Spagna, 2004), di Alejandro Amenábar, col., 125 min., distribuzione Lucky Red.
- *Una lunga domenica di passioni* (Un long dimanche de fiançailles, Francia/USA, 2004), di Jean-Pierre Jeunet, col., 115', distribuzione Medusa
- *O* (Bin-jip, Corea del Sud, 2004), di Kim Ki-duk, col., 95 min., distribuzione Mikado