

Medicinema

L'immortalità non è un dono

Negli ultimi anni, la vita e la morte sono state sottoposte a un forte potere di manipolazione, di appropriazione ed addirittura di violazione: ne è conseguito, a parere di Enrica Lisciani Petrini, studiosa della letteratura in materia, che «riguardo alla vita e alla morte, invece di rendere univoca la prospettiva – trascendentalista o immanentista, metafisica o biologistica – dobbiamo avere uno sguardo doppio e vedere il problema nella sua paradossale e insolubile equivocità». Infatti, se la morte è lo sconosciuto nocciolo di cui noi «siamo solo la buccia e la foglia», come diceva Rilke, si può allora convenire con l'ipotesi di Bichat secondo la quale «la vita è l'insieme delle forze che resistono alla morte». Al punto che essa, la vita, diviene la sola immortalità, l'unica soprannaturalità concessa all'uomo: non quella di una presunta sopravvivenza in un mitico al di là, bensì quella realizzata di qua, per il fatto stesso di aver vissuto; che riguarda ogni vita, anche la più anonima e quotidiana.

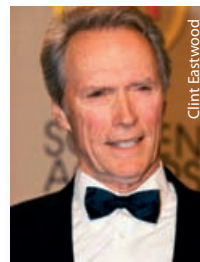
È la morte che rende questa vita il terreno dell'agire a cui siamo chiamati: cercando di compiere qui, e in questa unica vita che ci è dato vivere, le azioni giuste che vanno fatte. Così come recitano i versi di Lee Masters: «L'immortalità non è un dono / l'immortalità è un compimento / e solo coloro che si sforzano molto / potranno forse ottenerla».

È, invece, la mortalità: – il «vado a conoscere un grande forse» di Rabelais agonizzante – a trasformare la certezza della fine nell'iperbole ottativa del dubbio.

Sono i due significati dell'avverbio “forse” – argomenta Jankélévitch – «quello della speranza razionale e l'altro della folle speranza, il cui limite è mero auspicio»: un “forse” che diventa sostantivo, mistero che attenta alla radice ogni essere vivente, mettendolo al contempo fuori e dentro sé stesso, appropriato e, insieme, immedicabilmente espropriato dal Sé.

Tali, in sintesi, sono l'ispirazione e l'abbrivio dell'ultimo, audace, film di **Clint Eastwood: Hereafter**. **129 min.; sceneggiato da Peter Morgan e interpretato da Matt Damon, Cécile De France, Frankie Melaren, Bryce Dallas**, un film che, pur non attingendo i vertici di ispirazione lirica o civile di precedenti sue prove, merita attento rispetto: è, infatti, una riflessione anticonformista e sofferta che va oltre la salute e la malattia, la scienza e l'impostura, la fede e la superstizione, l'anima e la corporeità, celebrando il rapinoso fascino della narrazione e la legittimità della tenerezza. (L'affetto partecipa del regista alla vita dei suoi personaggi è palpabile e ricalca quello di Charles Dickens lettore-dei-proprio-romanzi, autore cui Eastwood rende non a caso reiterata riconoscenza, così come aveva onorato William Butler Yeats in quell'elegia di paternità sconfitta che sublima il suo insuperato Million Dollar Baby).

Hereafter segue tre storie in luoghi diversi. La prima è quella di Marie, giornalista della televisione francese, travolta dallo tsunami in Thailandia e fluttuante in un non



obliabile limbo tra vita e morte per i minuti sufficienti a che lampeggianti figurazioni dell'al di là rimangano per sempre nei suoi occhi e nella sua mente. Tornata a Parigi, decide di riflettere su quell'esperienza e di raccontarla in un libro. Intanto, a San Francisco, George Loney, un sensitivo capace di corrispondere con le anime dei defunti, è oppresso da questa sua facoltà («una condanna, esclama, «una vita che non è un vivere») e, rinunciando a lucrarne laute parcelle, preferisce il pur precario lavoro in una fabbrica. La terza storia è quella di due gemelli decenni, Jason e Marcus, che nel quartiere operaio di una Londra inospitale e insidiosa, vivono un'amorevole simbiosi, accudendo una madre tossicodipendente e alcolista; fino al terribile giorno in cui Jason resta ucciso in un incidente ed a Marcus non resta che continuare a cercarlo come un suo doppio, prima nella memoria e poi nel luogo vuoto – l'al di là – in cui, così immagina, il fratello si aggira. Una sotterranea comune inquietudine conduce le tre storie a un destino incrociato.



Alla Fiera del Libro, in Londra, le storie dei tre protagonisti si incrociano in una millimetricamente orchestrata unità di luogo. Marie svolge una lettura per presentare il suo libro e George ne rimane affascinato. Jason ottiene la tanto desiderata mediazione ultraterrena con l'amato fratello. Marie incontra, finalmente, il successo e l'amore.



*Mio padre non è nel cimitero, dov'è sepolto;
è al suo tavolo di lavoro
e nei libri che mi ha lasciato,
nel pensiero che mi ha trasmesso.
È in queste cose, non nel cimitero.
Nel cimitero non c'è niente.*



Vladimir Jankélévitch

Esso si compie alla Fiera del Libro, in Londra, ove Marie tiene una lettura per presentare il suo libro e George (che, nel contempo, ha lasciato San Francisco) ne risulta affascinato; qui, Marcus riconosce in George il sensitivo vanamente inseguito online e lo convince ad intermediare con Jason; subito dopo, gli ricambierà la *pietas*, offrendogli la possibilità di reincontrare e riunirsi a Marie. Così il cerchio si chiude. Ma – proponendoci l'Autore, ancora una volta, un'alternativa – diremmo – piuttosto – che il cerchio s'apre, e deciso, all'al di qua: perché George, nella "seduta" che gli è stato impossibile denegare alla richiesta di Marcus, finisce col rispondere con una misericordiosa menzogna all'ansia del ragazzo: "come posso vivere senza mio fratello?". E, con la menzogna, lo restituisce alla vita. Ugualmente, stringendo infine le desiderate mani di Marie, non gli inquietanti lampi dell'al di là si offrono al suo sguardo, ma la rassicurante armonia, qui ed ora, di un amore condiviso.

Ecco dunque, che il film ci propone interpellanze ed opzioni, così da lanciare un messaggio aperto: a conferma che la morte si sconta vivendo il rischio quotidiano del confronto e della responsabilità; porrendo orecchio, occhio e cuore a passioni e realtà, senza diseredare la speranza: la quale altro non è se non raddomantica ricerca di una ragione dell'esser-ci. È in virtù di questa ricognizione di consonanze che il lieto fine riesce a svingorire un sospetto convenzionalmente "consolatorio" e a non smentire una virtù primaria del film, che è quella di non assecondare il rifiuto della vulnerabilità, per mezzo del quale una certa parte della cultura occidentale tende oggi ad erigere un diaframma tra noi e la nostra finitudine. Una finitudine che non implicando solo negatività,

richiama ad una maggiore sollecitudine verso se stessi e verso gli altri, e immunizza dalle tentazioni d'onnipotenza della tecnologia (anche medica).

Pasolini individuava il maggior limite nella difficoltà dell'incontro; Eastwood ce lo ricorda, enfatizzando una ricerca di legami fondati su sentimenti, di un viatico esistenziale non limitato alle acuzie erratiche delle emozioni, ed idoneo a confrontarsi attivamente con la perdita e la sofferenza, mercé una reciprocità di inclusione – affetto, amicizia, solidarietà – che si mantiene viva nonostante l'assenza e la nostalgia. Viene alla mente l'intuizione di Kierkegaard circa il senso originario di filosofia, che non è soltanto "sapere" ma anche *philia*, tensione che sta oltre il pensiero e l'oggettività conosciuta. «Se la conoscenza non esaurisce la totalità dell'essere, si dà ulteriorità e trascendenza, a cui si può accedere non solo attraverso una comunicazione diretta, che è tipica del sapere oggettivo e universalmente trasmissibile, ma anche attraverso quella comunicazione indiretta che obbliga la filosofia a confrontarsi con la poesia e la testimonianza ...» (Galimberti). Poesia e testimonianza di cui il film non lesina esempi in pagine originali e toccanti: le sequenze dello tsunami, quella – imperdibile – dalla visita dei Servizi Sociali a casa di Jason e Marcus; quella dell'incursione di Marie nell'hospice dei terminali, luttuosamente carnale ed insieme volatile in enigmatiche prode sospese tra cielo e terra; sequenza che richiama altre alture, le vette della manniana montagna magica, ove i degenti ammoniscono i vivi delle pianure: «Voi non capite. Bisogna essere stati lassù per sapere come le cose debbono essere». E infatti Castorp non disvelerà il mistero. Glielo aveva predetto il consigliere Behrens, il direttore

del sanatorio: «Io la conosco la morte, sono un suo vecchio funzionario; mi creda, lei la sopravvaluta; noi veniamo dalla tenebra, fra mezzo ci sono le esperienze vissute, ma il principio e la fine, la nascita e la morte, non sono nostre esperienze»; e la sequenza millimetricamente orchestrata in unità di luogo, che precede l'epilogo. Tutte scandite da assonanze che riconducono alla fatica del vivere, alla frattura da ricomporre tra interiorità e mondo esterno, alla precarietà d'ogni esistenza, alla necessità della condivisione.

Condivisione del vivere e del morire (è Montaigne a ricordarci che chi fosse capace di insegnare agli uomini a morire insegnerebbe loro anche a vivere), fino a recuperare all'ultimo respiro una dimensione familiare ed a consegnare la propria sorte non tanto a mere abilità tecniche, quanto, piuttosto, alla comprensione ed alla solidarietà. Qui vale la pena richiamare la pagina di Sciascia: «C'erano gli estremi saluti e le raccomandazioni... anche dai familiari al morente... e un mio amico ricorda, non come aneddoto ma come precisa cronaca, che sul punto di spirare, ai vicini che lo incaricavano di portare notizie e messaggi ai parenti morti, un vecchio trovò fiato e spirito per dire "scrivetemeli su dei biglietti che, se no, me ne scordo"».

La continuità tra passato e futuro è la sola immagine dell'eternità di cui noi si possa godere. E questo è un ulteriore messaggio dell'opera: il recupero dell'idea di futuro. Viviamo infatti in un presente che sembra ogni giorno attentare all'avvenire. A tale minaccia, oltre al coraggio dei sentimenti, deve opporsi la consapevolezza di una misura e di un limite. Il film ci fornisce una nobile opportunità di riflessione sul tema, avvalendosi anche di un consonante apporto di attori eccellenti.

Cecilia Bruno