

La fine vita... come trattarne al cinema?

Riflessioni a margine del
Festival "Cinéastes & Spiritualité"

di Serge Goriely



Du 19 au 24 mai
Louvain-la-Neuve
aux salles Agora-Studio 11 et 13

3€ la séance
Open air gratuites à la Grand Place

2^e FESTIVAL DE FILMS
CINÉASTES & SPIRITUALITÉ

THÈME :
LE CORPS
+ DÉBATS

Initiative sous le patronage de Monsieur Ján Pígel, Membre de la Commission européenne.
Avec le soutien du Fond de Développement Culturel de l'Université catholique de Louvain

European Year of 2008
Intercultural Dialogue

Festival

La densità del rapporto tra cinema e corporeità può essere analizzata in modo proficuo e originale a partire da un'attenzione specifica alla dimensione spirituale. Non si tratta di un paradosso ad effetto, ma dell'idea di fondo su cui si è costruita la seconda edizione del festival "Cinéastes & Spiritualité" (sito internet www.cinespi.be), che ha avuto luogo dal 19 al 24 maggio 2008 presso l'università di Louvain-la-Neuve, in Belgio. Nato per iniziativa di due docenti lovaniensi, Arnaud Join-Lambert (teologia) e Serge Goriely (teatro e cinema), il festival ha posto a tema proprio il corpo, proponendo una selezione di film classici alternati a produzioni recenti, di nicchia e talvolta ancora inedite. La rassegna si è poi conclusa con uno stimolante concorso di cortometraggi di finzione, vinto ex-aequo dai film *Un éclat* di Rodolphe Viémont e *L'esquisse* di Brice Blanqué.

L'idea dei curatori, di proporre non solo frammenti di cinema di qualità ma un percorso "pensato", atto a suscitare al tempo stesso emozione e riflessione, ha trovato nella cornice accademica un contesto sobrio ma del tutto adeguato. Così, ogni proiezione è stata accuratamente introdotta e situata in relazione al tema prescelto, e ogni giornata si è conclusa con una tavola rotonda attorno a una questione più specifica e scottante, senza alcun timore di accompagnare le immagini (del cinema) con le parole (degli specialisti invitati, ma anche del pubblico), secondo la miglior tradizione dei cineforum.

Tra i registi presenti alla manifestazione, segnaliamo solo l'iraniano Mehdi Sahebi, che ha presentato il suo impressionante documentario *Zeit des Abschieds* (2006), già gratificato a Locarno con il premio della Settimana della Critica, e il belga Benoît Mariage – tra i protagonisti più interessanti della fortunata stagione che sta vivendo il cinema belga francofono – presente in rassegna con il film *L'autre* (2003).

Al termine del festival, abbiamo chiesto a uno degli ideatori di "Cinéastes & Spiritualité", S. Goriely, egli stesso regista cinematografico, una breve riflessione ispirata al tema della rassegna lovaniense. La sua analisi, che proponiamo di seguito, si concentra più precisamente sul rapporto tra cinema, corpo e fine vita.

Fin dai suoi inizi, il cinema – in particolare il film d'azione in tutte le sue declinazioni – ha sfruttato il gusto degli spettatori, la loro propensione affascinata per le avventure in cui l'eroe deve confrontarsi con attacchi esterni portati alla sua vita e alla sua integrità fisica, alla sua salute e libertà di movimento. *L'innaffiatore innaffiato* (1895) dei fratelli Lumière può essere considerato senz'altro come la prima rappresentazione di un'aggressione fisica subita da un personaggio. Da allora, al cinema non si contano più le situazioni in cui il protagonista è minacciato: da banditi senza scrupoli, mostri dall'oltretomba, amanti psicopatici, squali giganti, serial killer... la lista è senza fine.

Generalmente, l'esito di questi conflitti sorride all'eroe. Nonostante ciò, com'è noto fin da Aristotele, il grado di coinvolgimento nella vicenda narrata è legato soprattutto

alla rappresentazione della tensione che esiste tra l'uomo – essere libero e dotato di ragione – e il mondo esterno, fonte di possibili minacce e forze ostili.

Ma cosa accade quando questo conflitto potenziale si rivela, per il tema scelto, perso in partenza? Per quanto si voglia confidare nelle capacità umane di resistere alle aggressioni, nella vita reale queste capacità sono limitate. E c'è un male in particolare che tocca il corpo nel suo punto nevralgico, un male al quale si è presto o tardi confrontati, anche quando si è riusciti a superare tutti gli ostacoli incontrati sul proprio cammino, un male contro il quale non si può che soccombere. È la morte naturale. In questo campo, ogni sforzo è ovviamente vano e, nella migliore delle ipotesi, si ottiene solo di ridurre le sofferenze e ritardare il colpo finale.

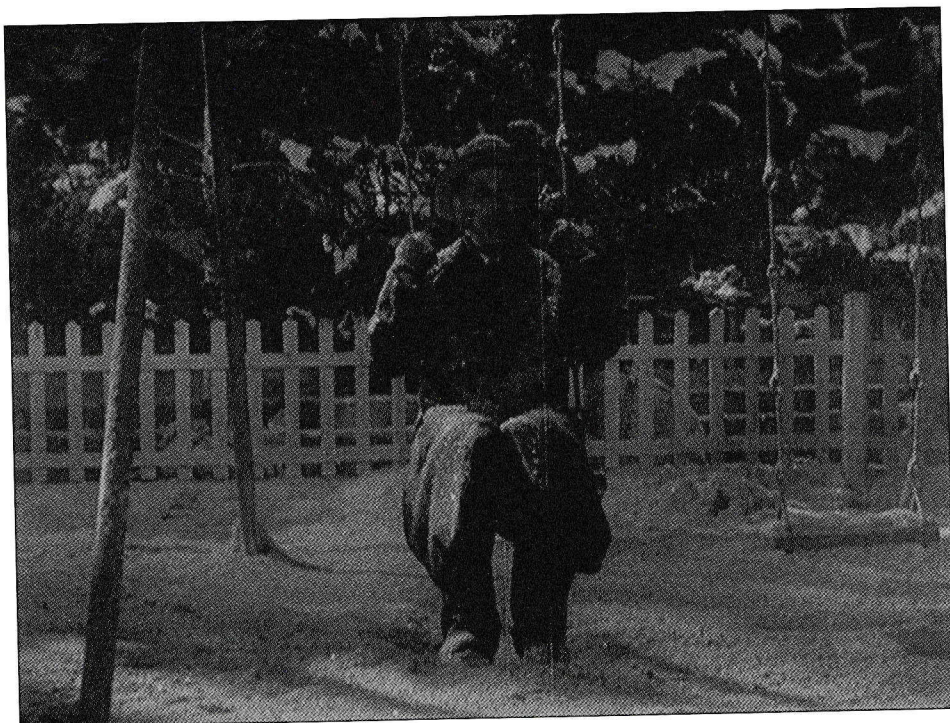
In cerca di un gesto d'amore

I film che abordano il tema della fine vita non sono numerosi, ma alcuni fanno parte della grande storia del cinema. È il caso di *Vivere* (1952) di Kurosawa¹ e di *Sussurri e grida* (1974) di Bergman². Il primo racconta la vita di Watanabe, un anonimo burocrate che, dal momento in cui scopre di essere affetto da un tumore incurabile, decide di dedicare i suoi ultimi mesi di vita alla costruzione di un parco giochi per bambini in un quartiere povero³. Il secondo si svolge in una villa gentilizia del primo Novecento, dove Agnese (Harriet Anderson), agonizzante, è assistita dalle due sorelle e dalla governante.

Colpisce anzitutto il fatto che, nei due film, la conclusione sia annunciata fin dall'inizio. *Vivere* si apre con la sconcertante scoperta, da parte dell'eroe, della malattia e del suo ineluttabile avanzamento. I primi minuti di *Sussurri e grida* sono meno espliciti ma conducono forse ancor più nell'atmosfera della sofferenza vissuta: Agnese, mentre una delle sorelle dorme al suo capezzale, si sveglia con gli occhi arrossati e affida al suo diario tutto il dolore che vive. È dunque senza sorpresa che, nel seguito dei due film, si assisterà alla morte dei due protagonisti, e al loro funerale.

Poiché qui la morte è data per certa, l'elemento drammatico di svolta non può più riguardare la vita. E di fatto, nei due film, dal momento in cui il corpo si arrende alla malattia, la sola questione che importa ai personaggi è quella del contatto umano: la ricerca di una attenzione nei confronti dell'altro o da parte dell'altro. Il personaggio di Watanabe sentirà il bisogno di compiere un'azione altruista per dare senso alla propria vita. Quando ad Agnese, ella avrà il solo e unico bisogno di sentire l'affetto di un essere umano.

I due personaggi raggiungeranno il loro obiettivo, e sia Kurosawa che Bergman trovano un'immagine particolarmente potente e ricca di simboli per significare la loro riuscita: in *Vivere*, si vede Watanabe dondolare sull'altalena che ha fatto costruire – metafora del tempo che passa, di un ritorno e di un'apertura sull'infanzia; in *Sussurri e grida*, è l'immagine di Agnese tra le braccia della donna di servizio (la sola ad aver avuto pietà di lei), con un rimando molto evidente al motivo artistico della pietà.



Si deve notare che, contro ogni attesa, questo grido d'amore non si fonda su nessun discorso di carattere religioso. Il mondo di Watanabe è certamente capace di organizzarsi attorno a un lutto, ma dietro la facciata, il rituale che si compie è animato da meschinità e egoismo. Similmente, nel mondo di Agnese, i rappresentanti del clero colpiscono per la loro mancanza di compassione al momento del decesso, facendo eco così all'incapacità delle sorelle a dar prova di un po' d'affetto.

Su questo piano, bisogna riconoscere che i personaggi secondari hanno un ruolo drammatico essenziale in entrambi i film. Come il coro nell'antica tragedia, essi commentano l'azione passata, presente o futura, e piangono il morente – seppur talvolta con lacrime di coccodrillo. Essi permettono in questo modo di dare rilievo alla storia e di proporre degli intrighi secondari (come i destini individuali dei colleghi di Watanabe o il rapporto conflittuale tra le due sorelle di Agnese). Soprattutto, essi sono testimoni dei limiti delle relazioni umane e della solitudine profonda della persona morente: prima di scomparire dalla vita, essa è messa progressivamente in disparte dalla società degli uomini. Il figlio di Watanabe sospetta che il padre dilapidi il suo patrimonio e una delle sorelle di Agnese si rifiuta di toccarla. Se un contatto umano sincero e pacificante può essere trovato, lo sarà solo tramite una persona anch'essa ai margini della società: la giovane collega di Watanabe che vorrebbe licenziarsi e Anna, la domestica fedele.

Il carattere tragico di questa situazione è rafforzato dall'incomprensione e la meschinità di cui fa prova l'ambiente circostante al momento del lutto: i colleghi di Watanabe non colgono le ragioni profonde del suo gesto e il vice sindaco arriva perfino a denigrarne il ruolo al momento della cerimonia funebre; la famiglia di Agnese invece dopo il decesso liquida senza scrupoli Anna, nonostante la sua testimonianza di affetto.

Insomma, *Vivere e Sussurri e grida* trattano della fine vita in maniera analoga, proponendo un'opposizione tra la messa al bando progressiva del morente e l'esprimersi crescente del suo bisogno d'amore – amore offerto e atteso. Nessuna delle due forze vincerà sull'altra, perché nei due casi il gesto d'amore si compie, ma al prezzo di una spoliatura di un'incomprensione quasi totale.

Un entourage amorevole e cordiale

Nei primi anni del nuovo millennio, due film che affrontano di petto la questione della fine vita hanno ottenuto un successo internazionale significativo e un apprezzamento critico globalmente positivo. Si tratta di *Le invasioni barbariche* (2003) del canadese del Quebec Denys Arcand, e di *C'est la Vie* (2001), del francese Jean-Pierre Améris.

Con *Le invasioni barbariche*, Arcand si propone di seguire l'agonia di Rémy (Rémy Girard), già protagonista del precedente *Il declino dell'impero americano*, del 1986⁴. Dopo aver vissuto un'esistenza da allegro libertino, Rémy è ora ammalato di un tumore in fase terminale. Egli raduna amici e familiari attorno a sé. Al culmine di una cerimonia di addio, nel corso della quale tutte le tensioni si riconciliano, i convenuti decidono di somministrare insieme una dose mortale di eroina all'amico malato.

Améris tratta invece il tema delle cure palliative⁵. Ispirato al noto libro della psicologa e psicoterapeuta Marie De Hennezel, *La mort intime*, il film racconta gli ultimi giorni vissuti da Dimitri (Jacques Dutronc) in un centro specializzato che esiste realmente in Francia, *La Maison*⁶. Le attenzioni che Dimitri vi riceve – in particolare da parte di una assistente volontaria (Susanne, interpretata da Sandrine Bonnaire) – hanno un

effetto molto positivo: inizialmente scontroso e acido, egli si rasserenava fino a morire quietamente.

È inevitabile osservare che i due film impallidiscono al confronto dei capolavori di Kurosawa e di Bergman. Ma da cosa dipende questo? Una cosa è certa: né Arcand né Améris seguono lo schema drammatico proposto dai loro predecessori.

Ne *Le invasioni barbariche*, la malattia non cambia il malato. Diversamente da Watanabe e Agnese, Rémi non spende le sue energie per modificare il suo rapporto con la vita e gli altri, men che meno a cercare "il" gesto attraverso il quale compiersi. È il suo entourage che si occupa di lui, mentre egli continua sostanzialmente a vivere come sempre, pur se in modo più senile, meno cosciente.

Così, invece di separarlo progressivamente dagli altri, lo stato di Rémi finisce per convocare tutti attorno a lui, fino ad essere "eutanasiato" da loro. L'atto, del tutto illegale, appare come un ultimo favore eroicamente concesso al morente, una sorta di ultimo piacere – la scelta dell'eroina non è senza significato – prima del grande salto.

Lo sguardo sulla fine vita di Rémi è influenzato anche da altri elementi, che danno al film il tono della commedia sociale: le relazioni familiari da ricostruire (i figli dimenticati, la moglie tradita...), le molteplici critiche nei confronti della società del Quebec (distanza tra le generazioni, inefficienza degli istituti di cura, consumo crescente di droghe...) o l'evocazione del passato, a metà tra il nostalgico e il caustico.

Tenendo conto di ciò, *Le invasioni barbariche* appare come l'antitesi di *Vivere e Sussurri e grida*. Date le medesime circostanze – un morente attorniato dai suoi cari – il film proclama l'affermazione dell'individuo e i valori del gruppo, non soltanto di fronte al mondo, ma di fronte alla morte stessa: invece di provare angoscia e solitudine, Rémi si trova al centro di un festeggiamento, e il suicidio assistito finisce per dare ragione all'edonismo egoista che ha caratterizzato la sua esistenza.

A prima vista, *C'est la vie* si discosta dall'idea di fondo del film di Arcand. Eppure, vi si può riconoscere una struttura drammatica del tutto analoga. Come ne *Le invasioni barbariche*, l'azione è principalmente svolta non dal morente, ma dalla cerchia di persone che lo assistono, anzitutto Susanne. Dimitri, come Rémi, è invece segnato dalla passività e dalla rassegnazione. Certo, si mostrerà un po' alla volta più coinvolto dagli altri e offrirà a Susanne ascolto e sostegno nella reciprocità, ma siamo lontani dalle grida disperate di Agnese o dalla lotta finale solitaria di Watanabe per la costruzione del parco. Qui il morente è accolto, il suo stato di sospensione è riconosciuto e, grazie a questo, si capisce che la sua angoscia può diminuire.

Sul piano drammatico, *C'est la vie* si potrebbe ridurre all'azione di Susanne per trasformare Dimitri, per fargli prendere coscienza dell'aspetto positivo della vita incarnato dall'istituto *La Maison* e dalla sua accoglienza generosa. Esattamente come, in altre epoche e in altri film, l'eroina era chiamata a convincere l'eroe dei valori di una certa causa rivoluzionaria, di una guerra d'indipendenza, di una religione.

Per questo aspetto, *C'est la vie* è in certo modo un film militante. Infatti, per quanto la causa delle cure palliative sia buona e giusta, per quanto le intenzioni del regista siano lodevoli, il film si concentra meno sulla fine vita e più sui meriti delle cure palliative. Il conflitto da risolvere non si situa tra la vita e la morte che si avvicina, tra i viventi e il morente, tra il vuoto del proprio passato e il senso del mondo da ritrovare, ma tra i partigiani di una causa – personale medico, volontari e pazienti – e un nuovo venuto inizialmente recalcitrante. Dimitri si lascerà catturare dal fascino e dagli argomenti de *La Maison* e, appresa la lezione, potrà andarsene un po' più sereno...

Così, per quanto *C'est la vie* non condivida per nulla l'etica de *Le invasions barbares*, Améris raggiunge Arcand su un punto: entrambi si concentrano sull'entourage immediato del morente, per mostrarne tutti i meriti, la sensibilità, la capacità di accompagnamento e di sostegno. Se però in questo modo il gruppo ne esce accresciuto e valorizzato, la dimensione tragica della morte è invece del tutto occultata.

Mostrare la propria agonia

Un altro modo ancora di filmare la fine vita è stato proposto di recente attraverso il cinema documentario. Citiamo in questo senso due opere esemplari: *Zeit des Abscheids* (t.l.: Il tempo degli addii, 2006) di Mehdi Sahebi, cineasta di origine iraniana che vive in Svizzera, e *Las alas de la vida* (t.l.: Le ali della vita, 2006), dello spagnolo Antoni P. Cantet.

In entrambi i film il morente si trova al centro dell'attenzione. Perfino più di quanto non si possa immaginare: non soltanto egli è l'oggetto del reportage, ma ne è anche, in qualche modo, l'autore.

Zeit des Abscheids è nato dall'incontro di Sahebi con un suo ex-vicino di casa, Giuseppe Tommasi, divenuto tossicomane, senza fissa dimora, malato di AIDS e di cancro. Il regista segue l'itinerario interiore e esteriore di Giuseppe durante gli ultimi nove mesi di vita. La realizzazione coinvolge esclusivamente il regista (che lavora senza equipe tecnica) e Giuseppe, che Sahebi considera – come ha dichiarato al momento della presentazione del film a Lovanio – una sorta di co-regista del film.

La partecipazione attiva del morente alla realizzazione del film è ancor più apprezzabile in *Las alas de la vida*. Il film racconta la vita di Carlos Cristos, un medico di 47 anni, vittima dell'MSA, o atrofia multisistemica, una malattia paralizzante che risulta da una perdita di neuroni. Carlos esercitava la sua professione a Maiorca, dove conduceva una vita felice, collaborando tra l'altro ad alcuni programmi radiofonici sulla salute. Quando scoprì di essere condannato, propose lui stesso ad Antoni P. Cantet di fare un film sulla propria vicenda. I due del resto si conoscevano bene: erano amici e avevano collaborato insieme a dei reportage di carattere scientifico. Insieme immaginarono dunque il progetto, e organizzarono un accompagnamento filmato che è durato tre anni. Così ne aveva parlato lo stesso Carlos:

Conoscendo le mie aspettative di vita, abbiamo, insieme con Antoni, per più di tre anni,

deciso di impiegare l'energia che mi restava per sviluppare un progetto di divulgazione che si giovasse della particolare autorità della mia situazione per abordare in modo lucido e appassionato le questioni relative alla morte, anticipando così un momento che razionalmente non vorremmo mai affrontare, sebbene ne abbiamo un bisogno profondo. Il progetto ha consistito nell'accompagnare un vero malato terminale, cioè io, nell'arco della sua evoluzione, e utilizzare la mia esperienza per parlare con naturalezza dei grandi temi associati alla fine vita. Tra questi temi ci sono: il testamento biologico, la morte non necessaria, l'intimità, la privacy, la neurologia del morire, le cure palliative, la dignità del morire...⁷.

Nei due casi il progetto di collaborazione, oltretutto su una base amicale, permette di limitare i rischi di voyeurismo (da parte del regista) e di esibizionismo (da parte del morente). *Zeit des Abscheids*, la cui realizzazione è quasi artigianale, offre alcune situazioni-limite: Giuseppe non ha freni davanti alla camera da presa; le prime immagini del film, che mostrano subito il suo cadavere, possono risultare fastidiose, così come la sequenza della morte. La sorte ha voluto in effetti che Giuseppe muoia in modo inatteso, quasi brusco, tra le braccia di due infermiere, mentre la camera di Sahebi lo sta filmando: non c'è una messa in scena della morte, ma il suo nudo accadere.

I due film hanno anche il merito di mostrare i protagonisti nel loro deperimento. Giuseppe perde peso e forze mentre si vede il tumore gonfiarsi dentro di lui; il processo degenerativo che subisce Carlos è altrettanto evidente. I due non sono soli. E cambiano davanti alla videocamera. Non c'è alcuno spazio per l'elemento sociale o per un commento intellettuale dall'esterno. L'obiettivo si concentra su ciò che è essenziale agli occhi del morente. Per Giuseppe, si tratta di controllare la sua paura del dolore, di riflettere sulla sua identità, di analizzare le sue scelte passate e di fare pace con se stesso, sua moglie e i suoi figli, abbandonati per imboccare il tunnel della droga. Il suo itinerario di ricostruzione ultima e la sua ricerca di rapporti affettivi fanno pensare in qualche modo al personaggio di Agnese in *Sussurri e grida*.

Carlos Cristos fa pensare invece al Watanabe di Kurasawa. Per lui si tratta di consacrare i momenti decisivi dell'esistenza a un'opera altruista, che nel suo caso, a differenza del protagonista di *Vivere*, è in continuità con quanto egli aveva vissuto fino a quel momento. Egli espone chiaramente le intenzioni che ispirano la realizzazione del documentario:

Abbiamo voluto che il film non si soffermasse sugli aspetti aneddotici, morbosi ma piuttosto sulla mia situazione personale. Dovevo servire da filo conduttore, per facilitare la comunicazione tra i diversi esperti di messaggi seri e positivi su questi temi, con un fondo scientifico anche se espressi con semplicità. In definitiva, lo scopo del film è aiutare gli altri a riflettere e confrontarsi meglio con qualcosa che, alla fine, ci coinvolgerà tutti in prima persona⁸.

Così, in modo inaspettato, ritroviamo attraverso i due documentari un'eco dei film di Bergman e Kurosawa. Per loro natura diversi dalle opere di quei grandi maestri – in quanto pretendono rendere conto direttamente del reale e non vogliono mettere in scena una storia costruita dal nulla – *Zeit des Abscheids* e *Las alas de la vida* se ne

distinguono anche per quanto riguarda la fine riservata al loro protagonista. Giuseppe riesce infatti a riconciliarsi con la famiglia e a morire serenamente, così come Carlos trova appoggio e comprensione per il gesto che vuole offrire attraverso il film. I quattro film si raggiungono però nella capacità di evocare, con forza e umiltà, i problemi di quel momento fatale, angosciante e doloroso, che resta la fine della vita.

(nota introduttiva e traduzione di Davide Zordan)

Note

- ¹ Cfr. Marco Cavalleri, *Il senso della morte in Akira Kurosawa*, "Ciemme", n. 126, dicembre 1998, p. 12-19 [N.d.R.].
- ² Cfr. Francesco Dorigo, *Sussurri e grida*, "Ciemme", n. 12, IV trimestre 1973, p. 984 [N.d.R.].
- ³ Il ruolo di Watanabe è affidato a Takashi Shimura, dopo Toshiro Mifune senza dubbio l'attore preferito da Kurosawa. Due anni dopo *Vivere*, nel 1954, Takashi sarà il capo dei sette samurai nell'omonimo film.
- ⁴ Cfr. Claudia Gemmi, *Il percorso di Denys Arcand da "Il declino dell'impero americano" a "Le invasioni barbariche"*, "Ciemme", n. 145, dicembre 2003, pp. 106-120 [N.d.R.].
- ⁵ Le cure palliative si sono sviluppate alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso. Consistono in un sistema di cure attive e complete, offerte a malati la cui malattia non risponde ai trattamenti curativi. La lotta contro il dolore e gli altri sintomi, così come l'attenzione verso i problemi psicologici, sociali e spirituali, sono del tutto prioritarie. Scopo delle cure palliative è ottenere la miglior qualità di vita possibile per i malati in fin di vita e per le loro famiglie nel tempo della malattia.
- ⁶ In *La morte amica* (Rizzoli, Milano 1995), M. De Hennezel racconta la sua esperienza accanto a persone in fin di vita. Poiché il libro non si presta facilmente ad essere adattato, il regista ha incontrato la psicologa e ha voluto confrontarsi con la realtà delle cure palliative, trattenendosi presso *La Maison* di Gardanne (Francia), istituto il cui personale era stato formato personalmente da De Hennezel nel 1994.
- ⁷ Carlos Cristos, "Presentacion de Carlos Cristos", in *Las alas de vida. Dossier de prensa*, 2006, pp. 7-8.
- ⁸ *Idem*, p. 8

An aerial, black and white photograph of a city, likely Rome, showing a dense urban grid and a winding river (the Tiber) cutting through it. The image serves as the background for the entire page.

ciemme

RICERCA E INFORMAZIONE SULLA COMUNICAZIONE DI MASSA

157-158

Non sparate sul pilota

Ovvero: le serie TV e la cerimonia della narrazione

A cura di Marco Duse

Contributi di: Ceccarelli, D'Urbano, Martina, Liguoro
Bandirali, Terrone, Duse, Benvegnù, Delle Foglie

ANALISI

L'esperienza dell'ascoltatore cinematografico

CINEFORUM

"12" di Nikita Mikhalkov