

Narrare le morte: paure primordiali e angosce moderne

Alessandra Santoro

Narrating death: primordial fears and modern anguish. *Death is one of the events of human experience that most influences the symbolic production of the collective imagination.*

Aim of the research will be try to underline the ways in which this fear manifests itself in modern western society.

The methodological approach that I will use for this analysis will be a phenomenological type supported by the study of the great cinematographic narrators and their expressive means that are ideal for penetrating the anthropological horizon characteristic of our modern world.

On one side, the cinema has spectacularized the death triggering a phenomenon of distancing from the real event; on the other side, it shows itself as an available archive of our dreams, our fears, our most intimate desires, and collective visions: the cinema has staged some of the anguishes and the most common cravings that populate the modern western imaginary.

Keywords: Fear, Death, Cinema, Phenomenology, Existentialism

L'elevata tragicità che genera la morte nelle esperienze umane la rende a tutti gli effetti uno degli eventi che maggiormente influenza la produzione simbolica dell'immaginario collettivo.

Oggetto di questo lavoro sarà provare a mettere in luce le forme e le modalità attraverso cui tale paura si manifesta nella società occidentale moderna.

L'approccio metodologico che userò per questa analisi sarà di tipo fenomenologico, a mio avviso indispensabile per comprendere il modo in cui costruire le strutture del senso comune tramite cui interpretare le condotte individuali e collettive. Ma l'analisi di un tema ostico e scomodo come la paura della morte non può esaurirsi esclusivamente mediante l'ausilio della sociologia. Ritengo necessario, infatti, ricorrere al soccorso dell'arte per concorrere a rendere conto del legame esistente tra l'emergere e il diffondersi di tale paura in settori sempre più ampi della società occidentale moderna (Pecchinenda 2014). Utile al nostro scopo, dunque, sarà lo studio dei grandi narratori cinematografici e dei loro mezzi espressivi, ideali per penetrare a fondo l'orizzonte antropologico caratteristico del nostro mondo moderno. Del resto, il mito direttore dell'invenzione del cinema, come suggerisce André Bazin, è quello del realismo integrale, "di una ricreazione del mondo a sua immagine" (1973) che, come puntualmente ci ricordano gli studiosi Friedmann e Morin, è "in grado di

illuminarci sulle zone d'ombra della nostra società" (1955) rivelandosi uno dei medium più efficaci per riflettere e rappresentare l'immaginario collettivo di quest'epoca. Da una parte, il cinema ha spettacolarizzato l'evento della morte innescando un fenomeno di distanziamento dall'evento reale; dall'altra, mostrandosi come un archivio disponibile dei nostri sogni, delle nostre paure, dei nostri desideri più intimi, delle visioni collettive (Cavicchia Scalamonti 2000), ha inscenato alcune tra le angosce e tra le bramosie più comuni che popolano l'immaginario occidentale moderno.

Per questo lavoro ho scelto di adoperare alcune tra le trame cinematografiche, a mio avviso, più indicate per dare luce a questi aspetti, incrociando di volta in volta questa ad altre tematiche indistricabilmente connesse ad essa. Il rapporto tra circolarità di realtà e immagine, riproduzione e costruzione, documentalità e finzializzazione (Daney 1994) a cui il cinema ci espone, sono i grandi segni individuanti, indispensabili a dispiegare i nodi più significativi di un tema complesso come quello della morte.

L'attesa

"L'unica cosa che il pensiero non può comprendere è la propria non esistenza" (Bauman, 1995, p. 25); il pensiero non può concepire un tempo e un luogo che non lo contenga più, eppure, sostiene Bauman "la morte è, è reale, e noi lo sappiamo" (Ibidem).

Erose le legittimazioni provenienti dai significati ultimi offerte dalla salvezza cristiana, l'angoscia del morire o la paura della morte si pone nuovamente al centro delle preoccupazioni dell'uomo (Berger, Luckmann 2007).

È difficile trovare un pensiero più offensivo dell'inevitabilità della morte e della transitorietà del nostro essere al mondo. L'orrore della morte è "l'orrore del vuoto, dell'assenza definitiva, del non essere" (Bauman, 1995, p. 25). La sua attesa aggrava ancor di più il disagio e l'inquietudine che quest'evento inevitabilmente porta con sé.

In *Sostiene pereira* di Roberto Faenza (1995), tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Tabucchi (1994), si svolge tutta l'attesa per il viaggio verso l'altro

mondo. Il protagonista, Marcello Mastroianni, è tormentato da un solo assillante pensiero, la sua morte:

È che non faccio altro che pensare alla morte, mi pare che tutto il mondo sia morto o in procinto di morire. E poi credo nell'anima e nella sua resurrezione, ma non in quella della carne, la ciccia che mi accompagna, il sudore. Perché mai dovrebbero risorgere anche loro?

Le sue convinzioni religiose, seppur vacillanti, non basteranno a sollevarlo dall'angoscia esistenziale scaturita dalla paura della morte. La speranza nell'immortalità dell'anima sembra insufficiente per appagare la sua inquietudine. In una società che vede pian piano assottigliarsi la concezione secondo la quale sia l'anima ad incarnare l'essenza dell'essere umano, a vantaggio di una che cominciava a concepirlo nella sua unità esistenziale (Pecchinenda 2018), abbandonare il piacere della carne appare al protagonista un sacrificio troppo oneroso.

In modo diverso, *The Dead-Gente di Dublino* di John Huston (1987), tratto da un omologo racconto di James Joyce da cui il regista tenta di non distaccarsi troppo per testimoniare le sensazioni di un uomo alle prese con un'angoscia di morte. Huston usa le immagini della neve che cade, che avvolge, copre e dissolve tutti gli oggetti, li rende diversi, elimina le difformità, rende tutto uniforme, senza distinzione di sorta:

La sua anima si era accostata a quella regione dove dimorano le vaste schiere dei morti. Era cosciente, pure non riuscendo a percepirla, della loro esistenza capricciosa e guizzante. La sua identità svaniva in un mondo grigio inafferrabile: il mondo solido stesso, che quei morti avevano eretto un tempo e in cui avevano vissuto, si dissolveva e si dileguava.

Ad un tratto, la distanza che per difesa Gabriel aveva eretto tra il mondo dei vivi e quello dei morti stava crollando, portando a galla l'intuizione della precarietà della sua e altrui esistenza. Intuizione che smontava le "calde" sicurezze su cui fondava la comunità del suo io, la capacità di proiettarsi nel futuro e di progettarsi come un essere pieno di infinite possibilità. Quel rifugio saldamente costruito sulla solide certezze della quotidianità sembra dissolversi, facendo

riemergere quanto con sforzo aveva provato a soffocare: l'inevitabilità della morte propria e altrui (Cavicchia Scalamonti 2000, p. 164).

Se, infatti, l'impensabilità della morte riguarda esclusivamente la propria morte, l'angoscia emanata da questo pensiero la si può trarre esclusivamente dalla morte altrui, l'unica della quale si può fare esperienza (Bauman, 1995). Solo quando da essa si è colpiti indirettamente che allora nasce la consapevolezza di essere mortali. Quando muore una persona cara, oltre a fronteggiare il dolore per la perdita, ci si trova a dover fare i conti con la realtà e con l'impossibilità di rappresentarsi la propria morte. In *Lutto e Malinconia*, Freud sostiene che l'intensità per la perdita reale di una persona amata è fortemente acuita dalle fantasie inconsce di colui che soffre il lutto, spingendolo all'impulso di voler reintegrare nell'Io l'oggetto d'amore perduto (Freud 1976): “Chi piange i suoi morti non è tra vent'anni, non è tra mille anni che spera di rivederli, ma subito”.

Sono queste le parole di George Strandom, il protagonista de *La camera verde*, un film di Francois Truffaut del 1978 (da *L'altare dei morti* di H. James). La cura minuziosa e quasi maniacale con cui il protagonista mantiene vivo il ricordo dei suoi cari scomparsi mette in risalto quest'aspetto. Georges aveva costruito una sorta di luogo sacro, come una chiesa con un altare pieno di candele in cui ognuna di esse rappresentava un morto che egli si sforzava di ricordare attraverso una fiamma che alimentava continuamente. In tal modo, secondo Georges, egli stabiliva un profondo legame con i suoi morti, i quali, grazie al suo costante pensiero, accompagnato dalle sue azioni routinarie, sarebbero sopravvissuti.

Il tema di Truffaut si intreccia indissolubilmente con quello della memoria, o della *piccola memoria* – precisa Antonio Cavicchia Scalamonti – una memoria assai delicata, fragilissima (Cavicchia Scalamonti 2000, p. 135). Essa svanisce con grande facilità, “come a volte svanisce il ricordo dalla superficie di una foto così, improvvisamente, proprio mentre la stiamo guardando” (Ibidem). Ma è anche il tema dell'abbandono, del rifiuto, della dimenticanza e dell'oblio, cui è inevitabilmente esposto il destino degli scomparsi. Gli uomini - ribadisce il sociologo partenopeo - sembrano temere l'oblio più che la morte, oppure temono la morte in quanto oblio. Il compito principale della memoria, ed in particolare

della memoria correlata ai morti, è impedire che essi siano dimenticati, che non scivolino pacatamente e impercettibilmente nell'oblio (Ivi, p. 129).

"Un tempo i morti venivano tranquillamente affidati alla capacità infinita della memoria di Dio" (Ibidem). Quando venne meno la fiducia nella sua capacità, gli uomini s'inventarono un modo più razionale per dominare il ricordo degli scomparsi: lasciare tracce, oggetti, simboli e segni in grado di assicurarsi la posterità sono tutti modi per differire l'oblio e, al contempo, un modo per "consentire ai viventi di dimenticare i defunti, collocandoli in un luogo garantito per permetterci di allontanarli da noi senza traumi particolari" (Ivi, p. 130).

Il cinema riesce in modo impeccabile a cogliere e rappresentare questa esigenza; grazie alla sua fondamentale capacità simbolica di rappresentare le cose utilizzando le immagini, descrivendo gli oggetti che appartengono al culto dei morti (epigrafi, lapidi, tombe, fotografie, epitaffi, oggetti personali, scritti contenenti lasciti del defunto), curandone i particolari con inquadrature minuziose, verificando le reazioni sui visi e sui corpi dei protagonisti che vivono questi simboli: come l'altare che Julien ha dedicato alla moglie e davanti al quale continua a prometterle il suo amore (*La camera verde*, 1978).

Se da una parte, la memoria assume questo oneroso incarico, dall'altra essa può rappresentare un impedimento, una trappola costruita da pareti di ombre che con una forza metafisica incastra e limita l'azione costringendola in un passato che impedisce ai defunti il trapasso all'agognato riposo e, a coloro che restano, una corretta elaborazione del lutto. In *Mortacci* (1989), Sergio Citti sembra capovolgere la metafora foscoliana degli "amorosi sensi" che unisce il vivo al caro estinto tramite una "lacrimata sepoltura" che ci impegna a perpetuare una sorta di dialogo con chi ci ha lasciati e che rivive costantemente attraverso i nostri ricordi. Citti mette in scena un piccolo cimitero in cui, di notte, le anime dei defunti vengono fuori dalle ombre e si intrattengono in paradossali conversazioni:

La morte non è questa, dobbiamo solo aspettare di sapere chi saremo...]
Fino a quando qualcuno si ricorderà di noi, la nostra condanna sarà di restare qua; questo è il nostro destino! Ma quando l'ultimo dei vivi avrà dimenticato il nostro nome, quando il nostro ricordo sarà completamente

cancellato dalla faccia della terra, allora sì, allora potremo partire per la vera morte!

Come prigionieri di un purgatorio insolito, queste anime vagano nell'attesa che anche l'ultimo dei propri cari si dimentichi di loro, liberandoli per sempre e permettendogli di conquistare l'oblio eterno.

Morte nascosta e morte esposta

In qualche misura, la morte nella sua forma mediata pervade il nostro sguardo quotidiano. Nonostante il contatto fisico con essa sia diminuito notevolmente, le immagini e le sue rappresentazioni proliferano sui media e, in questo caso specifico, nel cinema: omicidi, suicidi, pene capitali, fucilazioni, impiccagioni, decapitazioni, morti per malattie terminali o per incidenti. Il cinema, sostiene Bazin, ha un privilegio particolare che lo differenzia dalle restanti arti meccaniche, quello della ripetizione temporale "io non posso ripetere un solo istante della mia vita, ma uno qualsiasi di questi istanti il cinema può ripeterlo indefinitamente davanti a me" (Bazin 1973, p.31). La morte, prosegue Bazin, è il momento unico per eccellenza, l'ultimo degli istanti e l'unico inafferrabile alla coscienza. La forza del cinema sta nel commettere l'oscenità di riprodurla, come a violare qualcosa di metafisico, un gesto che si oppone alla Creazione e profana il progetto divino. La rappresentazione della morte è vissuta come un'oscenità eppure il suo potere sta nel riuscire a rendere visibile il passaggio impercettibile che conduce i morenti dall'agonia alla morte (Bazin 1973).

Il discorso sulla morte, dunque, si fa sempre più vivace (Baglow 2007). Il cinema consente una sorta di ritualizzazione del lutto, data dalla moltiplicazione e dalla possibilità di ripetizione dell'evento originale che, da una parte, gli conferisce solennità e dall'altra la ridimensiona a una partecipazione avvertita empaticamente come reale ma che rimane a tutti gli effetti mediata e indiretta. Tutelati da una visione mediata di ciò che nella vita sociale non può più essere osservato in maniera diretta, il cinema ci permette di guardare la morte attraverso un filtro per far sì che il suo riflesso non sia totalmente accecante.

Ad una prima analisi, la spettacolarizzazione di questo evento potrebbe apparire come il risultato del superamento del tabù che ha caratterizzato tutta l'epoca moderna. C'è da chiedersi, però, quanto la mediatizzazione del morire possa essere considerata sempre esperienza del tutto accomunabile a quella diretta e ravvicinata. Esperienza mediata, diversa, che apre a emozioni coinvolgenti, ma meno complete. La cassa di risonanza dei mezzi di comunicazione di massa assuefà lo spettatore ed attenua la sensazione di disagio, sino a rendere la morte un'esperienza quotidiana ma allo stesso tempo mediatica, artificiale e distaccata.

Vicinanza e distanza sembrano confondersi. La morte è percepibile, apre un varco nella nostra quotidianità, ma la si può tenere ancora parzialmente a distanza, in modo da attutire emotivamente il suo urto. Se ci si riflette, è un processo certamente molto diverso da quello che si crea quando ci ritroviamo al cospetto della tomba di una persona amata in un cimitero o durante un'onoranza funebre: quest'azione è più elaborata, è più riflessiva ed emotiva, oltre che realmente vissuta attraverso tutti i sensi (Santoro 2017).

Quello che manca nella rappresentazione mediatica è soprattutto "l'odore" della morte. La morte puzza, nel concreto. Il morente che abbiamo fisicamente davanti non muore semplicemente, ma si mostra nel tanfo del suo deterioramento fisico, smarrendo un aspetto dignitoso (Bifulco 2017, p. 112).

Anche per questo l'esperienza mediatica, pur coinvolgente, si rivela incompleta; la sua esposizione continua non si traduce automaticamente in accettazione o consapevolezza della morte. Non è detto che la morte esposta sia utile ad affrontare il lutto per una persona cara o per la propria morte. La morte mediata e quella per così dire reale potrebbero anche rimanere esperienze distanti (Ivi, p. 113).

L'assurdità della morte

È solo l'esperienza diretta della morte a far emergere quel sentimento che Camus e gli esistenzialisti hanno definito *Assurdo*, descrivibile come l'emergere

improvviso di un'incrinatura in quel dispositivo culturale che fin dalla nascita ci è stato costruito intorno (Pecchinenda 2014, p. 7).

Esistono, per grandi linee, due possibili reazioni all'affiorare di questo sentimento: abbandonarsi all'assurdità dell'esistenza e delle sue contraddizioni, o cedere alle menzogne consolatorie che ci proiettano nell'illusione di una realtà e di un mondo che è radicalmente diverso da quello che viene rappresentato dai miti, dalle religioni o dalle altre grandi narrazioni che hanno costellato la storia dell'umanità (Pecchinenda 2018).

L'invenzione di Morel (1974) di Emidio Greco, (tratto dal romanzo di Bioy-Casares) è uno straordinario esempio di una società che non riesce in alcun modo ad inserire il concetto di morte all'interno delle proprie coordinate interpretative della realtà e si sottomette ai dettami di una fede - di tipo sacro/religioso o razional/scientifico poco importa - in grado di posticipare il momento della morte. Dinanzi al mistero assurdo cui ci sottopone la vita e al peso ingombrante della morte, Morel sceglie la menzogna: abbandonarsi all'illusione dell'immortalità. Un tipo di immortalità quella proposta dal protagonista assolutamente laica e fondata su un'adesione incondizionata al mito della Macchina (Davis 1998), riprodotta da Greco come "la metafora terrorizzante di un sistema pervasivo rispetto al quale non c'è possibilità di defezione o di fuga" (Bandirali 2018, p. 65). Morel cerca di risolvere il problema dell'assenza inventando una macchina in grado di cogliere alcuni momenti vissuti, immortalarli e prolungarli all'infinito; la sua invenzione "perpetua solo il passato e si dimentica dell'eventualità di un futuro" (Ivi, p. 70): un'eternità fondata su di una ripetizione costante ma incapace di assumere il nuovo, un vero e proprio "naufragio nel tempo" (Ibidem). Una strada suggerita probabilmente dalle stesse capacità ripetitive attribuite al cinema (Bazin 1994). Del resto, da sempre, è lo scorrere del tempo il nemico da combattere; uno spietato demone che senza chiedere il permesso si appropria delle nostre vite divorandole, e con esse porta via il connaturato sogno d'immortalità.

Se, al contrario di quanto fa Morel, la morte venisse inclusa negli ambiti normali della vita di tutti i giorni, se venisse cioè lasciata penetrare senza quei filtri che contribuiscono a tenerla ai margini dei discorsi e delle pratiche quotidiane, la nostra visione del mondo muterebbe profondamente, dando via

libera ad una concezione, per l'appunto, *assurda* della realtà (Pecchinenda 2014, p. 10). Su tale punto, ricorda Camus "non ci si meraviglierà mai abbastanza che tutti vivano come se nessuno sapesse". L'uomo dunque, secondo la filosofia esistenzialista, dovrebbe assumere l'assurdità del mondo in cui vive e affrontare la sua condizione *assurda* innanzitutto accettandola per quella che è e vivendo tormentosamente in sé le sue possibili contraddizioni. Del resto, la consapevolezza della morte (o dell'Assurdo) - sostiene Bauman - rende possibile la pienezza di significato della vita proprio perchè "prima svuota la vita di senso e quindi lascia agli esseri umani la responsabilità di costruire un significato in grado di colmare quel vuoto" (Bauman 1995, p. 69). La morte, dunque, appare come una sorta di spazio negativo della nostra esistenza, uno sfondo essenziale per dare il giusto risalto alla vita, per conferirle un significato possibile.

Eppure, non tutti gli uomini sono in grado e nelle condizioni di colmare quel vuoto, o di attribuirle un significato.

Fuoco fatuo è un film girato da Louis Malle nel 1963 tratto dall'omonimo romanzo scritto da Drieu La Rochelle (1931), che racconta le ultime trentasei ore di vita di un uomo che ha deciso di morire. Alain Leroy, chiaramente incapace di godere pienamente delle cose e delle persone che lo circondano, riconosce la sua vita come un tentativo vano di colmare un'assenza, un vuoto. Egli percepisce se stesso più come uno spettatore che come il protagonista degli accadimenti della sua vita. Alain ci viene presentato come un essere la cui fatica esistenziale sembra derivare dallo sforzo non di vivere, bensì di guardare vivere gli altri. Alain rifiuta la menzogna consolatoria delle convenzioni sociali in cui è coinvolto, comprendendo che l'unica vera e sola forza dell'uomo consista nell'abbandonarsi senza riserve alla tranquillizzante monotonia dei propri rituali quotidiani. "Non provo angosce, sono in un'angoscia perenne" ripete Alain, sentimento dinanzi al quale non si sente più in grado di reagire. All'interrogativo esistenzialista di Camus secondo cui ogni uomo dovrebbe poter giudicare se questa vita valga o meno la pena di essere vissuta, Alain risponde di no. Il protagonista si lascerà avvolgere da quell'angoscia che in vita aveva paralizzato la sua capacità di agire e di sentire, spingendolo però a "tuffarsi in quella che diventerà la sua notte definitiva" (Pecchinenda 2018, p. 345).

Al cospetto dell'inevitabilità della fine di cui tutti abbiamo consapevolezza - suggerisce Cavicchia Scalamonti - non è più possibile domandarsi se la morte abbia un senso, possiamo solo effettivamente domandarci se alla morte noi possiamo dare un senso. Un senso, di difficile accettazione per come lo intendeva Minkowski, di una "morte come compimento della vita" (Minkowski 1968, p. 136-137). Un'idea per gli uomini delle nostre società più assurda che di difficile comprensione. Di fatto, l'idea sottesa al nostro immaginario moderno, è che la morte sia la violenta interruzione del corso della vita, non un compimento ma una fine.

Solo il suicidio o meglio, per alcuni tipi particolari di suicidio - probabilmente quello di Alain - la morte assume le fattezze di un compimento. In questo senso, sottolinea Jaspers, il suicidio

può essere l'atto in cui uno dà prova della più decisa e libera iniziativa personale, della più piena e completa affermazione di se stesso (...). L'uomo che si toglie la vita con piena consapevolezza e padronanza di sé, si presenta al nostro sguardo come uno che in tutto e per tutto indipendente, come uno che si regge da sé in tutto e per tutto, come uno che sfida e affronta ogni situazione che si possa determinare nella realtà dell'esserci al mondo, nella misura che questa realtà si afferma e si impone in modo assoluto, o vuol farsi credere dispensiera di doni per conto dell'assoluto, come uno che guasta la vittoria al nemico e al vincitore (Jaspers 1948, p. 207-208).

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese A., Cavicchia Scalamonti A., 1992, *La felicità eterna*, RAI-ERI, Torino.
- Baglow J. S., 2007, «The Rights of the Corpse», *Mortality*, 12(3).
- Bandirali L., 2018, *I giorni del futuro sono trascorsi. L'invenzione di Morel di Emidio Greco*, in H-ermes. Journal of Communication, 12 (2018), 63-80.
- Bauman Z., 1995, *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Il Mulino, Bologna.
- Bazin A., 1973, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano.
- Berger P. L., Luckmann T., 2007, *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna.

- Bifulco L., 2017, *Morte pubblica, tra classe e status. I casi di Jade Goody e Lady Diana*, in *Indelebili tracce* (a cura di Napoli, Santoro), Ipermedium libri, Napoli.
- Brancato S., 2010, *La forma fluida del mondo*, Ipermedium libri, S.Maria Capua Vetere (CE).
- Cavicchia Scalamonti A., 2000, *La camera verde. Il cinema e la morte*, Ipermedium libri, S.Maria Capua Vetere (CE).
- Cavicchia Scalamonti A., 2017, Postfazione in *Indelebili Tracce* (a cura di Napoli, Santoro), Ipermedium libri, Napoli.
- Daney S., 1995, *Lo sguardo ostinato*, Il Castoro, Milano.
- Davis E., 1998, *Techgnosis. Miti, magia e misticismo nell'era dell'informazione*, Ipermedium Libri, S.Maria Capua Vetere (CE).
- Freud S., 1976, *Lutto e Malinconia*, in Freud S., *Opere complete*, Boringhieri, Torino.
- Friedmann M., Morin E., 1955, *De la methode en sociologie du cinema*, in Actes du II Congres International de Filmologie, Sorbonne, Paris.
- Jaspers K. 1948, *La mia filosofia*, Einaudi, Torino.
- Minkowski E., 1968, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino.
- Morin E., 2014, *L'uomo e la morte*, Trento, Erickson.
- Pecchinenda G., 2014, *Il sistema mimetico. Contributi per una sociologia dell'Assurdo*, Ipermedium libri, Napoli.
- Pecchinenda G., 2018, *L'Essere e l'Io. Fenomenologia, Esistenzialismo e Neuroscienze Sociali*, Meltemi, Milano.
- Santoro A., 2017, *La morte nel mondo digitale: memoria, lutto e immortalità*, in *Indelebili tracce* (a cura di Napoli, Santoro), Ipermedium libri, Napoli.