
Emilio Maggio

***The road*: un percorso compassionevole** **Appunti sulle rovine del cinema della catastrofe**

Questa tristezza, concernendo l'assenza di quel che amiamo, si chiama desiderio. (Baruch Spinoza)¹

È interessante notare come tra le recenti produzioni cinematografiche e le opere letterarie riconducibili al genere neo-apocalittico si stia costituendo l'idea di una teoria escatologica ispirata all'afflato compassionevole, dove il destino dell'uomo è legato indissolubilmente a quello del contesto in cui vive, animali compresi.

The road, il film (regia di John Hillcoat, USA, 2009) tratto dall'omonimo *best seller* di Cormac McCarthy, rispecchia fedelmente questo assunto e, seppure lo si possa inserire nel sottogenere "virale" dei *blockbuster* neo-fantascientifici quali *Io sono leggenda* (regia di Frances Lawrence, USA 2007 – anche questo tratto da un romanzo di Richard Matheson), *Codice Genesi* (regia di Albert Hughes, USA 2010) e *Carriers* (regia di Alex Pastor e David Pastor, USA 2009 – inedito in Italia), se ne distanzia per lo spiccato monito etico suffragato da un ineccepibile rigore stilistico.

I sopravvissuti del romanzo di McCarthy e quelli fedelmente trasposti nel film dal regista John Hillcoat brancolano in un vero e proprio nonluogo, senza nessun punto di riferimento che non sia il contrappunto di un'assenza. Le coordinate spazio-temporali acquistano senso solo nel ricordo di ciò che è stato. I luoghi percorsi (le strade, le vie di fuga cieche, gli spazi sfiniti) dai due protagonisti, un padre e il figlio, nell'ostinata ricerca di un sud inesistente, rappresentano la "fantasmizzazione" del mondo. I resti di case abbandonate, gli alberi scheletrici, la natura illividita dal ricordo del sole, la pioggia copiosa ed inesorabile, la notte che non annuncia tregua nell'equivalere al giorno contrassegnano un'esistenza in cui la privazione è assurta a unico denominatore comune della realtà. Il tempo si è disincarnato, ha abbandonato l'uomo per riabbracciare il caos.

Il mondo semplicemente non è più. Si è congelato nell'attimo della fine. Il suo cuore, percepito come risorsa, ha cessato di battere. Nella dimensione della devastazione l'umano, non riuscendo più a riconoscersi nella distanza che pone fra lui e "l'altro", perde la propria identità, infrangendo l'ultimo tabù

¹ Baruch Spinoza, *Etica*, Proposizione XXXVI, scolio, in *Opere*, trad. it. di F. Mignini, Mondadori, Milano 2007, p. 931.

“sopravvissuto”: il cannibalismo. La totale scomparsa degli animali nel film come nel romanzo – eccezion fatta per qualche scarafaggio – e di ogni forma di vita che possa contribuire alla sopravvivenza dell’umano alludono a questa mancanza. Non esistendo più animali, l’uomo è costretto – non tanto, o almeno non solo, per meri problemi di sopravvivenza – all’antropofagia, abbandonando definitivamente il *bios* culturale e politico sedimentato nel corso dei secoli. In questa situazione limite è necessario allora riformulare l’ontologia della nuova esistenza. Di più. Per usare il neologismo coniato da Jacques Derrida bisogna operare uno scarto e passare dall’ontologia alla «*hantologie*»², bisogna che l’essere collassi nel suo fantasma. Il «*revenant*»³, su cui si focalizza l’intuizione di Derrida, è *ciò che ritorna dalla morte*, il non-vivo su cui precipita tutto il portato della crisi della società globalizzata. È proprio questa spettralizzazione dei corpi vivi, umani e animali, a fornirci l’attrezzatura necessaria alla sopravvivenza. Il mondo non può morire se lo si declina secondo i caratteri della mancanza, dell’assenza, della non predicazione, del negativo assoluto. La *fine della storia* evocata dal liberismo selvaggio viene contraddetta continuamente dai fantasmi del *palcoscenico*, dell’immaginazione e del desiderio. L’effetto *hantologico* nasce proprio dalla discordanza tra *ciò che doveva essere* – l’idea di mondo costruita storicamente secondo i vettori paradigmatici del progresso e dell’evoluzione e che avrebbe automaticamente generato la fine della violenza, delle guerre, della povertà, ecc. – e *ciò che è*. Nelle crepe della fallace utopia liberista si insinua l’*infestante* libertà del *déjà vu*, del disordine temporale che è appunto la manifestazione dell’effetto *hantologico*.

La fantascienza, se prescindiamo per un istante dalle consuetudini delle pratiche “basse” legate all’industria culturale, ha molto a che fare con la filosofia. Le sue fondamenta sono nell’interrogazione. Nel caso del film e del romanzo cui facciamo pretestuosamente riferimento, lo spettatore si chiede continuamente come tutto ciò sia potuto succedere. Non vengono infatti fornite risposte sulle cause contingenti che hanno scatenato il disastro, bensì si compie un’operazione di abdicazione. Si rinuncia letteralmente e volontariamente al potere sovrano che l’uomo ha esercitato in modo continuo su tutto il vivente fino al momento critico della catastrofe. La situazione *eccezionale* in cui il padre e il figlio si trovano ad agire presuppone la scomparsa delle norme che regolavano la biopolitica loro e quella dell’intera specie. Ecco allora che, in una situazione già di per sé eccezionale come la fine del mondo, i due protagonisti scampati alla tragedia

2 Il termine *hantologie* è una crasi della parola *hanter* (lett. infestare) e di *Jogie* (dal greco *logos*) ed indica il discorso, lo studio dei fantasmi ed ha una manifesta assonanza con quella parte della filosofia che studia l’essere, l’ontologia. Derrida, ovviamente, si diverte a giocare con le parole.

3 Interessante sarebbe analizzare alcuni archetipi appartenenti all’immaginario cinematografico, quali fantasmi, *zombies*, vampiri, alla luce di quanto Derrida discute in *Spettri di Marx*, trad. it. di G. Chiurazzi, Cortina Editore, Milano 1994.

acquistano senso solo in quanto pervasi dal carattere dell’eccezionalità. Il “nuovo mondo” sembra infatti dominato da gruppi di superstiti uniti dal solo scopo di cacciare altri esseri viventi appartenenti alla stessa specie, ritenuti però sprovvisti dei requisiti atti alla sopravvivenza stessa (come la mancanza di *ethos* o, più banalmente, la forza fisica, la brutalità, la violenza gratuita e l’organizzazione paramilitare in bande) e quindi deboli, inferiori e sacrificabili.

Nell’attesa di arrivare al sud, al mare, esaudendo così il volere della moglie-madre scomparsa e ritrovare se stessi nella speranza di rincontrare l’altro, il padre e il figlio mantengono acceso e custodiscono “il fuoco” della passione, non perdono il sentimento della compassione. In questo clima tragico di totale annichilimento psichico e fisico essi dimostrano quanto potente sia la forza dell’Amore, attualizzandolo attraverso l’immaginazione. «*La mente è spinta, per quanto può, a immaginare le cose che aumentano o favoriscono la potenza di agire del corpo*»⁴. Quanto più è tangibile l’assenza di quelli che sono considerati i presupposti sufficienti alla sopravvivenza nella porosa dicotomia uomo-natura e uomo-animale, tanto più saranno percepiti come latenti. Gli animali, che costituiscono la risorsa principale – insieme con quelle naturali – affinché si realizzi e perpetui il circolo virtuoso dello sfruttamento capitalista, sopravvivono nel ricordo degli animali umani. Questo genera il rimpianto. A differenza dei gruppi predatori che si uniscono per ottimizzare la caccia ai pochi esseri viventi rimasti, la coppia paradigmatica padre-figlio è mossa, pur con enorme fatica dalla compassione. Nella sequenza del film in cui i due trovano fortunatamente riparo in uno di quei classici rifugi americani anticatastrofe, ancora integro e perfettamente attrezzato, il bambino sente distintamente il latrare di un cane, un animale che non ha mai conosciuto in quanto la sua nascita coincide simbolicamente con l’inizio della fine. La sua è la forza del desiderio. Questa è cioè una delle *azioni della mente* di Spinoza⁵.

L’eroe del film e del romanzo deve necessariamente sacrificare la sua natura umana e agire, come Cristo, seguendo il moto dell’anima ragionevole: «*Ci dimentichiamo le cose che vorremmo ricordare e ricordiamo quelle che vorremmo dimenticare*»⁶.

Il cinema è il più potente mezzo espressivo in grado di rendere comprensibile, perfino tangibile, questa predisposizione d’animo. Le immagini in movimento inducono da se stesse un movimento affettivo nello spettatore, un cambiamento, una trasformazione. In inglese *to move* – da cui il termine *movie*, film – ha anche l’accezione di commuovere.

Nella sequenza finale si compone un nucleo di famiglia allargata. Il bambino

4 B. Spinoza, *Etica*, cit., p. 909.

5 *Ibidem* (corsivo mio).

6 Cormac McCarthy, *La strada*, trad. it. di M. Testa, Einaudi, Torino 2010, p. 10.

ha perso il padre, stremato dal dolore e minato nel fisico dalle continue peripezie cui è stato sottoposto, ma viene “adottato” da altri individui che incontra sulla spiaggia, scampati come lui al disastro: un uomo, una donna, due bambini e un cane (non presente nel romanzo). Parafrasando Ralph Acampora⁷, il sentimento della compassione prende *corpo* nel con-sentire, nel sentire insieme:

Come faccio a sapere che sei uno dei buoni?
Non puoi.
Tu porti il fuoco?
Io porto che?
Il fuoco.
.....
Sì, portiamo il fuoco.
Ci sono anche dei bambini?
Sì.
Anche un maschio?
Abbiamo un maschio e una femmina.
Lui quanti anni ha?
Più o meno la tua età forse è più grande.
E non ve li siete mangiati?
No.
Voi non mangiate la gente. Posso venire con voi?
Sì che puoi.
Allora ok.
Ok ! ...

⁷ Cfr. Ralph R. Acampora, *Fenomenologia della compassione. Etica animale e filosofia del corpo*, trad. it. di M. Maurizi e M. Filippi, Sonda, Casale Monferrato 2008.