Non ci indurre in compassione

Nicole Janigro
18 Dicembre 2014

“La compassione è una cosa etica, lo sa”, urla il pastore evangelico in faccia a Rust Cohle che ha appena condotto un interrogatorio con i suoi modi bruschi. “Sì, lo so”, gli risponde, risale in macchina e dice al compagno che gli siede accanto di avere bisogno di non più di dieci minuti per capire se uno è colpevole o innocente. Rust Cohle e Marty Hart sono la coppia enigmatica di *True Detective*, danno la caccia a un serial killer, ma l’indagine che hanno in corso è quella su se stessi. Marty ha bisogno di un buon alcol per sostenere la sua esistenza matrimoniale, Rust ha un passato di droghe e ricoveri in psichiatria dopo la morte della figlia di due anni che ha determinato la fine del suo matrimonio e di un gran pezzo della sua vita. È lui il detective filosofo: immerso in foto di cadaveri, nel paesaggio primitivo e infinito della Louisiana che evoca un mondo di solitudine eterna, cerca di imparare a non sentire, per non correre il rischio di essere travolto dalla sua emozione.

Qualcosa di simile, anche se con prodotti meno raffinati della serie *True detective*, accade in numerosi filmati che sembrano sfidare la capacità di sopportazione del protagonista, e dunque dello spettatore chiamato a identificarsi, di fronte a escalation di violenza fisica e psicologica. Quel caminetto sempre acceso che è il piccolo schermo, ora anche un piccolo schermo individuale come quello del computer, emana realtà estrema, le immagini dei teatri di guerra si accompagnano alle sequenze di bisturi in *The Knick*. Il messaggio pare essere lo stesso: per capire il mondo di oggi e di ieri sono necessarie dosi sempre più massicce di crudezza, come in molta arte contemporanea la ferita della carne deve essere vista, pronta per essere toccata, altrimenti non può essere nemmeno fantasticata. E diversi momenti di svago e di godimento estetico paiono esercizi di desensibilizzazione.

Nell’uso delle immagini il dibattito è aperto fra chi sostiene che, come appunto può accadere non solo per l’aggressività ma anche per la sessualità, le troppe

scene violente possano avere un effetto inibitore e chi invece ritiene che producano la necessità di aumentare la dose o di passare all'atto – o meglio, rendono quasi impercettibile il passaggio all'azione. Per noi, occidentali ed europei, vedere la guerra e l'infinita fenomenologia della violenza è oggi la modalità prevalente di entrare in contatto con la sua potenza. *Davanti al dolore degli altri* (Mondadori, Milano 2003) di Susan Sontag riesce a rappresentare, già nel titolo, questa postura. Quell'atto del guardare che costruisce lo status dell'evento visuale (Nicholas Mirzoeff, *Guardare la guerra*, Meltemi, Roma 2004).

Quando si parla del male e della violenza, in pace come in guerra, i bambini si vorrebbe poterli escludere. Eppure, se scaviamo nella memoria, ci accorgiamo che spesso il ricordo – di un evento bellico, di una carestia – si è fissato intorno a un'istantanea che minaccia il cucciolo dell'uomo.

I bambini sono il logotipo della guerra, però sono anche il simbolo usato da chi la combatte. Sono ritratti per dire basta alla escalation del conflitto, per scuotere le opinioni, per commuovere – sono sempre loro il brand delle campagne di raccolta fondi. Ma, se si provasse a solidarizzare, a raffigurarsi la vita reale di quegli infanti si rischierebbe di essere sopraffatti dalla tristezza. Dunque, cigli asciutti, bisogna resistere, soprattutto, abituarsi alla non-compassione.

È quello che riescono a fare benissimo Claus e Lucas, i gemelli protagonisti di *La trilogia della città di K.* della scrittrice ungherese Agota Kristof, la cui infanzia e giovinezza sono state segnate dai drammatici rovesciamenti della storia esteuropea. Tutta la sua opera può essere letta come un tentativo, spinto all'eccesso, di resistere a ogni forma di partecipazione "perché il verbo amare non è un verbo sicuro, manca di precisione e di obiettività".

Da piccoli, durante una guerra, i gemelli fanno esercizi, si addestrano al dolore e all'indifferenza in una Piccola Città dove si ritrovano circondati da eserciti stranieri e frontiere minate, da figure spaventose come in una fiaba nera, Nonna, Nostra Madre, Nostro Padre. L'istinto di sopravvivenza li spingerà a scrivere tutta la loro vita in un grande quaderno. Poi cresceranno e sanno che dovranno separarsi: uno di qua uno di là dalla frontiera. L'incontro intimo tra due esseri umani è impossibile, il contatto produce violenza, non c'è alcuna possibilità di riconoscimento.

Nell’*Esercizio di accattonaggio*”: “Una donna passa. Tendiamo la mano. Lei dice: – Poveri bambini. Non ho niente da darvi. Ci accarezza i capelli. Diciamo: – Grazie. Un’altra donna ci dà due mele, un’altra dei biscotti. (…) Rientrando gettiamo nell’erba alta che costeggia la strada le mele, i biscotti, il cioccolato e anche le monete. La carezza sui capelli è impossibile gettarla”.

A Francesca Borrelli (*Maestri di finzione*, Quodlibet, 2014) Agota Kristof dice: “Sì, i due gemelli lottano contro la loro sensibilità esasperata, aspirano al distacco da ogni cosa. La loro filosofia della vita proviene dal contesto che li circonda: hanno capito che per sopravvivere a una simile vita bisogna indurirsi. All’inizio avevo pensato di scrivere che sarebbero tornati a casa e si sarebbero lavati i capelli per scacciare via quella compassione che non desideravano. Poi, non so come mai, ho cambiato. Ma quel che resta è il loro rifiuto dei sentimenti, perché non ce la fanno a tollerarli”.

I gemelli di Agota Kristof sono dei sopravvissuti, paiono i modelli dei bambini soldato attuali, evitano le lacrime che temono potrebbero abbatterli. Claus e Lucas non conoscono Michele Strogoff a cui le lacrime salvano la vita, perché i suoi occhi bagnati raffreddano la spada e gli preservano la vista. Strogoff diventerà invece una guida per il ragazzino, rimasto senza madre e senza sogni, Amos Oz. Da scrittore dedicherà un libro, *Michael mio*, all’eroe di Verne, di cui si innamora la protagonista Hannah.

In *Una storia di amore e di tenebra* ricorda il suo timore bambino delle lacrime e l’incontro con “le lacrime di Strogoff che salvarono dunque lui e tutta la Russia”. Così “l’eroe, il più virile degli uomini, trionfa su tutti i suoi nemici grazie al ‘lato femminile’” e questo lato femminile non intacca, non indebolisce il “lato maschile” ma lo rafforza e integra. La figura di Michele Strogoff risolve l’alternativa tra sentimento e virilità: si può essere sentimentali e combattenti, senza il timore della sofferenza che, inevitabile, induce in compassione.

“In fondo io non ho paura. Non per una forma di temerarietà, ma perché sono cosciente del fatto che ho sempre a che fare con degli esseri umani, e che

cercherò di capire ogni espressione, di chiunque sia e fin dove mi sarà possibile. E il fatto storico di quella mattina non era che un infelice ragazzo della Gestapo si mettesse a urlare contro di me, ma che francamente io non ne provassi sdegno – anzi, che mi facesse pena, tanto che avrei voluto chiedergli: hai avuto una giovinezza così triste, o sei stato tradito dalla tua ragazza? Aveva un'aria così tormentata e assillata, del resto anche molto sgradevole e molle. Avrei voluto cominciare subito a curarlo, ben sapendo che questi ragazzi sono da compiangere fintanto che non sono in grado di fare del male, ma che diventano pericolosissimi se sono lasciati liberi di avventarsi sull'umanità. È solo il sistema usato da questo tipo di persone a essere criminale, e quando si parla di sterminare, allora che sia il male nell'uomo e non l'uomo stesso" – scrive Etty Hillesum nel suo *Diario 1941-1943* (*edizione integrale*, Adelphi, Milano, 2012).

10-j.rhys_1.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO