

propria vita, nel meccanismo della medicina tecno-supportata. Ovvero in una situazione in cui egli non sarà più in grado di decidere la tipologia di trattamento alla quale potrebbe essere sottoposto. Ritenendo fondamentale il parere dei medici relativamente all'impossibilità d'un qualche recupero dallo stato d'incoscienza e lo stato di dipendenza dai meccanismi medicali, De Giorgi rifiuta decisamente la nutrizione e l'idratazione medicalizzata sul suo corpo privo di speranza. Rifiuta ogni accanimento terapeutico ovvero mezzi che «imporrebbero un onere straordinario a me e a voi. Ciò sarebbe per me, come credo per la maggior parte degli uomini, troppo pesante e soprattutto inutilmente pesante, in particolare al fine spirituale della vita eterna». Quindi insiste che si eviti assolutamente che il prolungamento di una vita meramente vegetativa possa porre anche i propri cari in una situazione di grave disagio e infatti al contempo autorizza i propri figli a far desistere il medico da manovre di rianimazione che potrebbero portare la propria famiglia a farsi carico d'un peso ch'egli non vuole diventare.

L'autore sottolinea che sarebbe il suo corpo solamente materico ad essere in questo modo trattato, non la sua anima, che si disporrebbe ad altri e diversi destini. La posizione quindi chiarissima viene ulteriormente specificata e sostanziata proponendo a contraltare l'esempio dell'eutanasia che, benché non meglio descritta ed approfondita, viene osteggiata e rifiutata con forza. Quasi a voler trovare una via per individuare una valutazione ben pensata della vita umana corporale rispetto al superiore destino dell'anima umana che non pare ancora essersi delineata nella Chiesa cattolica. Infatti l'autore rivolge un accorato appello alla Chiesa affinché lo ascolti nel momento della sua morte, togliendogli ogni strumento tecnologico applicato alla biologia del suo corpo, e invece insista e continui nella sua opera di sostegno per una vita eterna.

La proposta di De Giorgi ci pare non riconducibile a quelle che in questi tempi si definiscono "dichiarazioni per il fine vita". Queste dichiarazioni infatti dovrebbero essere uno strumento, per così dire, d'utilità oggettiva; dovrebbero consentire a chiunque di intendere ciò che la persona desideri sia o non sia fatto su di sé quand'egli non sia in grado di comunicarlo. De Giorgi ci propone invece qualcosa di più ampio e intenso: una traccia esistenziale a giustificazione delle proprie scelte sul *fine vita*. Un *testamento biografico* piuttosto che biologico. Un testo che, per l'intensità delle posizioni sostenute, non può che rivolgersi veramente e sentitamente a un pubblico intimo e caro, che possa comprendere sino in fondo la realtà inequivocabile delle scelte, e farsene testimone. ■

Il Cristo di Clint Eastwood

ALBERTO GUASCO

Negli ultimi quindici anni trascorsi dietro alla macchina da presa, viaggiando tra storia e presente degli Stati Uniti, Clint Eastwood ci ha abituato a disegnare personaggi complessi, gettandoli nel mezzo di storie che si confrontano, spesso drammaticamente, con i temi e i risvolti più problematici della vita umana: i rapporti tra padri e figli (sia da un punto di vista personale sia da un punto di vista storico-generazionale); i legami d'amicizia; i drammi della violenza (commessa, o subita e riproposta) e del senso di colpa; la riflessione sul proprio passato; la ricerca di senso condotta sull'incerto confine tra il bene e il male sono alcuni tra i filoni più insistentemente frequentati dal regista e attore americano.

Ne sono stati via via incarnazioni William Munny, ex pistolero professionista divenuto allevatore, padre di famiglia ossessionato dai sensi di colpa (*Gli spietati*, 1992). Butch Haynes, detenuto evaso da un penitenziario texano coprendosi la fuga con un ostaggio, un bimbo di sette anni, col quale intreccia un legame affettivo (*Un mondo perfetto*, 1993). Robert Kincaid, fotografo coinvolto – con Francesca Johnson-Meryl Streep – in una storia d'amore tra adulti, ostacolata dalle rispettive famiglie e dalle paure dei due protagonisti (*I ponti di Madison County*, 1995). Jimmy, Sean e Dave, ragazzini divenuti uomini, amici divisi per sempre dalla violenza subita da uno di loro (*Mystic River*, 2003). Frankie Dunn, vecchio pugile diventato allenatore di Maggie, una ragazza che lo porrà davanti al dramma dell'eutanasia (*Million Dollar Baby*, 2004). I marines immortalati – e imprigionati – nella celebre fotografia di Joe Rosenthal ad Iwo Jima (*Flags of our fathers*, 2006). I militari giapponesi protagonisti, sul fronte opposto, nella stessa battaglia (*Lettere da Iwo Jima*, 2007). Christine Collins, madre-coraggio alla ricerca del proprio figlio nella Los Angeles degli anni Venti (*Changeling*, 2008).

Temi che, ancora una volta, percorrono anche l'ultima pellicola di Eastwood, *Gran Torino*.

Il suo protagonista, Walt Kowalsky, un uomo rimasto vedovo da pochissimo, vive, solo col cane Daisy, circondato da muri.

I muri che non dipendono da lui, che gli sono cresciuti intorno nel quartiere popolare dove è sempre vissuto e dove è rimasto l'unico bianco, "accerchiato" da immigrati, cinesi di etnia Hmong, davanti ai quali Walt è chiuso a riccio, in un atteggiamento che gli chiude ogni possibilità di contatto personale non filtrato da stereotipi («maledetti barbari», «perché cavolo si trasferiscono nel nostro quartiere questi musi gialli»).

E i muri che ha edificato lui stesso con le proprie relazioni, a cominciare da quelle più strette, dai legami di sangue. I rapporti coi due figli sono formali, da estranei. Walt ne contesta, meglio, ne detesta i comportamenti, i gusti («ti fa schifo un'auto americana?») ringhia dietro al figlio, che ne guida una giapponese e le scelte lavorative («i miei figli sono nel commercio: licenza di rubare»).

I due figli fanno peggio, partecipando per dovere al funerale della madre – la scena iniziale del film – non rispondendo al telefono o cercandolo solo per convenienza (può procurare loro biglietti gratis per le partite di football) e con ipocrisia somma incensandogli, il giorno del suo compleanno, le meraviglie dell'ospizio dove vorrebbero rinchiuderlo.

Lo stesso avviene coi nipoti, in particolare Ashley, adolescente prossima al college: Walt ne detesta i vestiti succinti, le unghie laccate e il vizio di fumare; lei, per parte sua, non vede l'ora di ereditare la Gran Torino del nonno, l'automobile Ford che Walt tiene in garage: «Che cosa ne farai quando muori?» gli chiede Ashley, lasciando intendere di non augurarsi altro che la sua morte.

Padre Janovic è un giovane prete di neanche trent'anni, che è stato molto amico della signora Kowalsky e, prima che morisse, le ha promesso che avrebbe fatto confessare il marito.

È la sua predica, davvero moralistica («spesso la morte è un'occasione amara e dolce... amara nel dolore, dolce nella salvezza»), ad aprire il film, a costituirne la cornice, il cerchio esterno, l'orizzonte di significato; quell'orizzonte sul quale le pellicole del settantenne Eastwood vanno interrogandosi sempre di più, portando gli spettatori davanti alla questione essenziale, alla domanda radicale: il senso della vita e della morte.

È proprio della vita e della morte che padre Janovic desidera discorrere con Walt, con un'insistenza davvero inopportuna. A questa specie d'intrusione, sulle prime Walt reagisce come è abituato a fare: respinge

l'incontro («Ora che ha fatto il predicazzo perché non va a pascolare le altre pecorelle?»); «Non ho alcun desiderio di confessarmi con un giovanotto appena uscito dal seminario»; «Lei è un ventisettenne vergine imbottito di letture che gode nel tenere la mano a vecchie signore superstiziose alle quali promette l'eternità»). Poi, senza abbandonare i propri sospetti («lei fa lunghe prediche sulla vita e sulla morte ma sa soltanto quello che ha imparato in seminario»), riconoscendo la costanza del sacerdote («cavolo padre, lei non molla l'osso»), lo lascia entrare nel suo vissuto («Ho vissuto per tre anni in Corea con la morte. Uccidevamo, passavamo i nemici alla baionetta, massacravamo dei diciassetenni a colpi di badile, roba che non potrò mai dimenticare, roba disumana»). Si lascia, con fatica, mettere in discussione. E così fa anche padre Janovic, giungendo, quasi senza volerlo, al nodo della questione che tormenta Walt:

«Lei si porta dentro tutte le cose orribili che fu costretto a fare. Io penso che le farebbe bene scaricare quel peso. Le cose che si fanno in guerra sono terribili. Ricevere l'ordine di uccidere. Ha ragione. Io di quelle cose non so assolutamente niente. Però io so cos'è il perdono». «Su una cosa lei si sbaglia. La cosa che tormenta di più un uomo è quella che non gli hanno ordinato di fare».

Un tormento a cui si aggiunge, nel corso del film, la scoperta di essere malato, probabilmente di tumore: Walt si trova ormai davanti alla morte.

Thao è un ragazzino adolescente, che con la sorella Sue, la madre e la nonna – il padre se ne è andato di casa da molto tempo – vive nella villetta accanto a quella di Walt. Timido e introverso, è fonte di preoccupazione per i suoi familiari, che non credono possa diventare "l'uomo di casa" di cui ci sarebbe bisogno.

In più viene progressivamente preso di mira da una delle gang del quartiere, quella capeggiata dal cugino Spider, che cerca di trascinarlo sotto la sua protezione («hai bisogno del tuo cuginone», «hai bisogno di qualcuno che ti protegga»), facendogli mollare ogni altra cosa («perché fai un lavoro da donna?», «così ti sporchi le mani»). Quando Thao cede, come rito d'iniziazione gli viene chiesto di rubare la Gran Torino di Walt.

Il colpo fallisce e Walt, senza riconoscerlo, lo mette in fuga. Quando la gang torna alla carica («abbiamo deciso che ti diamo una seconda possibilità») e, nel tentativo di trascinarlo via, sconfina nel cortile di Walt, è l'anziano, fucile in mano, a difenderlo. «Fuori dal mio terreno» è l'ordine di

Walt, destinato a tutti, gang e vicini: ma se la gang si allontana, annunciando minacciosamente un prossimo ritorno, i vicini cominciano invece a circondarlo di doni, perchè «ha salvato Thao» ed è «un eroe».

L'affetto che gli dimostrano quelli che considerava «topi di fogna» origina in Walt una nuova dinamica: l'anziano comincia a stringere amicizia con i propri vicini. In particolare con Sue: la salva dall'aggressione di tre ragazzi neri, accetta il suo invito a far festa in compagnia («oggi potrei anche bere in compagnia di estranei piuttosto che bere da solo»), e permette che lo sciamano di famiglia “legga” la sua vita. Le parole dello sciamano, tradotte da Sue, per quanto dure, colgono nel segno:

«Dice che la gente non ti rispetta, che non ti vuole neanche guardare. Che nel tuo modo di vivere il cibo non ha sapore. Che sei preoccupato per la tua vita. Hai fatto uno sbaglio nel tuo passato, che non ti sei perdonato. Che non c'è felicità nella tua vita. Che tu non sei in pace».

Di più, Walt intuisce, esprimendolo nel suo linguaggio rozzo, che quei vicini gli sono più simili dei suoi stessi parenti («ho più cose in comune con questi musci gialli che con quei depravati della mia famiglia»). Egli stesso, padre che rifiuta i propri figli ed è da loro rifiutato, comincia a fare da padre a Thao. Accetta, contropartita per il mancato furto della Gran Torino di cui il ragazzino si confessa colpevole, che Thao lavori per lui. Si interessa del suo futuro. Gli procura un lavoro e gli strumenti per lavorare. Cerca di fargli tirar fuori il carattere (imperdibile la scena di educazione alla virilità che si svolge nella bottega di un barbiere italiano suo amico), aiutandolo – a modo suo («ho capito che eri imbranato dalla prima volta che ti ho visto») – a uscire con una ragazzina della sua età. Diventa capace di gesti d'altruismo, arrivando a prestargli, per l'uscita galante, la Gran Torino che Thao aveva cercato di rubargli.

È a questo punto che la gang Hmong si fa nuovamente viva, aggredendo Thao di ritorno dal lavoro e violentando Sue, e il film vive la sua drammatica accelerazione finale.

Walt Kowalsky è un uomo che non può impedire la violenza, anzi, più volte nel corso del film vi fa ricorso. La sua vita ne è stata impregnata – nel linguaggio e nei modi – fin dai tempi della guerra di Corea, esperienza che gli ha lasciato un profondo senso di colpa e che non può essere ingenuamente cancellata dalla sua storia: ne sono testimonianza il fucile e la pistola che

conserva in casa, così come il pestaggio d'un membro della gang che infastidisce Thao. Ma è lì, nella rottura di quel modello di vita, che la figura di Walt assume una venatura cristologica. Per la prima volta in vita sua, Walt Kovalsky non affronta gli eventi, che peraltro è conscio di non poter risolvere, con la violenza.

Reagire affrontando la gang armi in pugno, significherebbe insegnare a Thao che dal circolo della violenza non c'è via d'uscita. Più ancora, vorrebbe dire condizionarne per sempre la vita, facendolo partecipe d'un gesto di violenza, segnandolo per sempre. Significherebbe immettere Thao dentro lo stesso meccanismo di violenza e di rimorsi che da più di cinquant'anni tormenta lui stesso. Allo stesso modo, non affrontare la gang, significherebbe lasciar commettere ulteriore violenza su Thao, Sue e la loro famiglia.

Una domanda drammatica, con due risposte possibili, entrambe ingiuste. È Walt stesso a spiegarlo a Padre Janovic, ricordandogli che è il mondo in cui vivono ad essere ingiusto: «Non c'è niente di giusto, padre».

È dentro quel vicolo cieco che Walt elabora una soluzione tanto in grado di evitare a Thao di commettere un gesto irreversibile quanto di mettere la sua famiglia al riparo da ogni vendetta, una soluzione che passa attraverso il sacrificio della sua vita.

Prima, però, si accosta al sacramento a cui non s'era mai accostato, a quella confessione cui padre Janovic l'aveva più volte invitato. In fondo, oltre al rapporto deteriorato con i figli («non ho mai avuto un buon rapporto con i miei due figli. Quasi non li conosco. Sono due estranei») ciò che racconta è poca cosa – un bacio furtivo a una collega, 900 dollari di tasse non pagate – ma è ciò che ha vissuto. Difatti si inalbera quando padre Janovic gli domanda «Tutto qui?», replicando: «Come sarebbe 'Tutto qui?' Ci ho sofferto quasi tutta la vita».

«Tu non sei in pace» gli aveva detto lo sciamano in casa di Thao; «io sono in pace» afferma Walt al termine della confessione con padre Janovic.

Quindi Walt rinchiude Thao in cantina per impedirgli di seguirlo, spiegandogli il perchè del suo gesto:

«Che si prova a uccidere un uomo?»

«Non c'è giorno che passi senza che ci pensi. Tu non vuoi questo sulla coscienza. Io sono fiero di dire che sei mio amico, ma sei all'inizio della tua vita. Io sono alla fine, devo concludere. E concluderò da solo».

È il momento di affrontare la gang. Non armi in pugno, come ci si aspetterebbe quando Walt, lanciata verbalmente la sua sfida, e pregando

l'Ave Maria, mette mano al taschino. Ma a mani nude, come si scopre quando Walt cade in terra, crivellato di colpi, inchiodato nella posa del crocifisso.

È il suo funerale a chiudere il cerchio aperto all'inizio del film, rendendo quasi superflua, per quanto verbalmente indimenticabile, la scena finale, l'attribuzione dell'eredità della Gran Torino, l'automobile che ha messo in moto – non è un gioco di parole – l'intera dinamica del film.

Come nella scena iniziale, è ancora a padre Janovic che viene lasciata la parola. Ma l'omelia di padre Janovic è molto differente dalla prima:

«Una volta Walt Kowalsky mi disse che non conoscevo nulla della vita e della morte... Walt non aveva certo problemi a dire pane al pane. Ma aveva ragione: io non sapevo davvero niente della vita e della morte, finché non ho conosciuto Walt. Ho imparato da lui».

Insieme a Walt, il giovane sacerdote ha fatto un cammino: ha imparato a non chiamarlo «Walt» senza che lui lo desideri; a non pretendere la confessione; a lasciarsi cambiare da quell'incontro senza forzarlo dentro i suoi schemi. Ora può dire «era mio amico».

Ha fatto un cammino Thao: grazie a Walt l'adolescente molle e introverso ha avuto la sua vera iniziazione alla vita adulta, e sarà in grado – usando il carattere alla prudenza – di vivere la propria vita di uomo (in famiglia, al lavoro, con la ragazza), di essere «l'uomo di casa».

Ha fatto un cammino Walt: l'anziano chiuso e inasprito dalla vita sul cui viso si era aperto il film ha lasciato il posto a un uomo capace di dare la vita per i propri amici. «Non c'è amore più grande di questo» (Gv 15,13). ■

Anche i cani vanno in paradiso? Appunti di escatologia del creato

LEONARDO PARIS

Questo articolo non vuole occuparsi direttamente degli animali e del loro destino. “Il Margine” ha trattato il tema alcuni anni fa, con una interessante intervista a Paolo De Benedetti e una affilata critica di Emanuele Curzel¹. L'intento che mi prefiggo è invece altro e duplice: da una parte quello di riflettere su come ci si deve porre nel rispondere a una domanda di questo tipo, dall'altra provare a rispondere, ampliando la prospettiva, al nostro ruolo di esseri umani rispetto al destino escatologico del creato.

Domande, risposte e bambini

La domanda – che è presa dal titolo di un film di animazione di qualche anno fa² – potrebbe suonare al primo impatto come provocatoria o come una domanda da “teologi” intenti a discutere sul sesso degli angeli e sulle proprietà dell'essere. Sembrerebbe che rispondere a questa domanda abbia il carattere dello scherzo o al limite dell'esercizio di stile. Questa può essere l'impressione, fino a che non si coglie che – come accade spesso in escatologia – la questione ha un retroterra esistenziale molto preciso e molto urgente. Poniamo: una bambina di dieci anni alla quale è appena morto il cane con il quale è cresciuta, ha giocato, ha litigato. E ora noi ce la troviamo di fronte rendendoci conto che la questione che ci pone è forse la sua prima questione da adulta. Qualcosa che l'ha toccata nel fondo delle proprie certezze, l'ha portata a dubitare della sensatezza e bontà del proprio mondo,

¹ Rispettivamente nei numeri 3 e 4 del 2005.

² Don Bluth, *Charlie: anche i cani vanno in paradiso*, 1989.