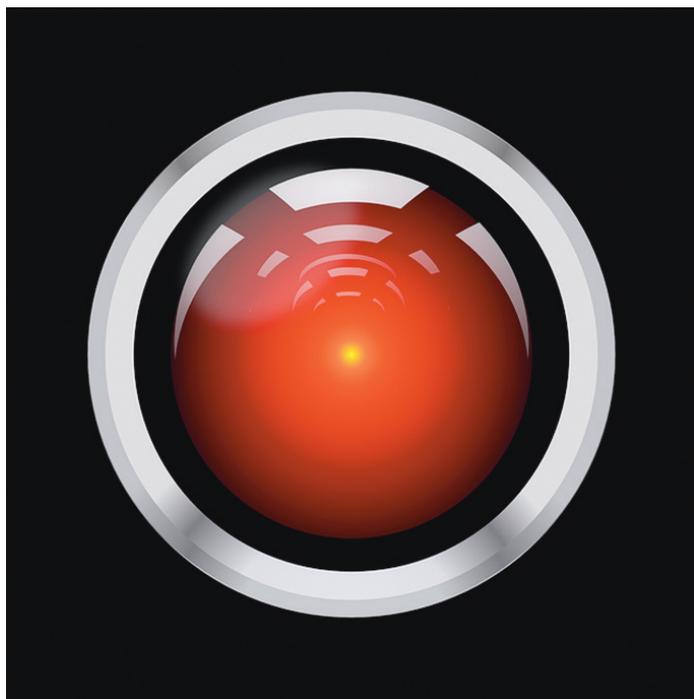


Angelo Mascherpa

CINEMA E FILOSOFIA

I grandi temi della filosofia

“visti” sullo schermo



Filosofia

FrancoAngeli

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Angelo Mascherpa

CINEMA E FILOSOFIA

I grandi temi della filosofia

“visti” sullo schermo

prefazione di
Luca Vanzago

FrancoAngeli

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

«Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi:
navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione,
e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser.
E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo,
come lacrime nella pioggia.
È tempo di morire».

[Roy Batty, in *Blade Runner*, 1982].

Ai miei cari studenti che per tanti anni
mi hanno permesso di fare un lavoro meraviglioso:
insegnare filosofia e vedere film.

Indice

Prefazione , di <i>Luca Vanzago</i>	pag. 13
Introduzione	» 15
1. L'essenza filosofica del cinema	» 15
2. Cinema e <i>concettimmagine</i>	» 17
3. "Tempo" del cinema e "tempo" della scuola	» 18
4. Il cinema di fantascienza e la filosofia	» 19
5. Le tematiche filosofiche nel cinema	» 21
Bibliografia su "cinema e filosofia"	» 22
1. Mito, tragedia e universalità	» 23
1.1. <i>Troy</i> , di Wolfgang Petersen (2004)	» 23
1.1.1. Morte e immortalità nel mito di Achille	» 23
1.2. <i>L'Odissea</i> , di Andrej Končalovskij (1997)	» 26
1.2.1. Viaggio, conoscenza e ritorno nel mito di Ulisse	» 26
1.2.2. Ulisse, le sirene e il destino dell'Occidente	» 28
1.3. <i>Guerre stellari (Star Wars)</i> , di George Lucas (1977-1983)	» 29
1.3.1. L'universalità dell'eroe e la sua Ombra	» 30
1.4. <i>La finestra sul cortile</i> , di Alfred Hitchcock (1954)	» 34
1.4.1. Il significato universale della tragedia	» 34
1.4.2. La struttura della tragedia nel film <i>La finestra sul cortile</i>	» 37
1.4.3. <i>La finestra sul cortile</i> e lo "sguardo" del filosofo	» 41
Riferimenti bibliografici	» 44
2. Realtà e rappresentazione	» 45
2.1. <i>The Truman Show</i> , di Peter Weir (1998)	» 45
2.1.1. Ombre e realtà	» 46
2.1.2. Abitudine, induzione e "verità"	» 49
2.1.3. Il risveglio della coscienza	» 52

2.2. <i>Matrix</i> , di Lana & Andy Wachowski (1999)	pag. 54
2.2.1. Le illusioni dei sensi	» 55
2.2.2. Fenomeno e noumeno: «Il cucchiaino non esiste»	» 59
2.3. <i>Inception</i> , di Christopher Nolan (2010)	» 61
2.3.1. Il sogno come “appagamento di desiderio”	» 62
2.3.2. Tempo reale e tempo della rappresentazione onirica	» 65
Riferimenti bibliografici	» 67
3. L’inferenza: deduzione, abduzione e induzione	» 69
3.1. <i>Sherlock Holmes</i> , di Guy Ritchie (2009)	» 69
3.1.1. La <i>deduzione</i> secondo Aristotele e Sherlock Holmes	» 69
3.1.2. L’ <i>abduzione</i> secondo Peirce e le abduzioni di Holmes	» 74
3.2. <i>Il nome della rosa</i> , di Jean-Jacques Annaud (1980)	» 79
3.2.1. Empirismo e logica in Guglielmo da Baskerville	» 79
3.2.2. Guglielmo da Baskerville e il “rasoio di Ockham”	» 83
3.3. <i>Decalogo 1</i> , di Krzysztof Kieślowski (1988)	» 86
3.3.1. Utilità e fallibilità dell’induzione	» 86
Riferimenti bibliografici	» 90
4. L’etica e i dilemmi dell’agire umano	» 93
4.1. <i>Orizzonti di gloria</i> , di Stanley Kubrick (1957)	» 93
4.1.1. Il bene socratico come “ricerca del bene”	» 94
4.1.2. L’ideale eudemonistico socratico: virtù e felicità	» 97
4.2. <i>Hannah Arendt</i> , di Margarethe von Trotta (2012)	» 99
4.2.1. Eichmann e la “banalità del male”	» 99
4.2.2. La “banalità del male” nella società tecnologica avanzata	» 102
4.3. <i>The Experiment. Cercasi cavie umane</i> , di Oliver Hirschbiegel (2001)	» 104
4.3.1. De-individuazione ed eteronomia del comportamento	» 104
4.4. <i>Il discorso del re</i> , di Tom Hopper (2010)	» 106
4.4.1. La moralità come tensione tra <i>ragione</i> e <i>sensibilità</i>	» 106
4.5. <i>Gli spietati</i> , di Clint Eastwood (1992)	» 110
4.5.1. Una morale al di là del “bene” e del “male”	» 110
4.5.2. La morale come fenomeno della “Volontà di potenza”	» 113
Riferimenti bibliografici	» 116
5. Scienza, fantascienza e filosofia della scienza	» 117
5.1. <i>Guerre stellari (Star Wars)</i> , di George Lucas (1977-1983)	» 117
5.1.1. La Forza immanente dell’Universo	» 117

5.2. <i>Galileo</i> , di Liliana Cavani (1968)	pag. 122
5.2.1. Galileo contro il principio di autorità	» 122
5.2.2. La costruzione del telescopio e la distruzione della cosmologia aristotelico-tolemaica	» 124
5.2.3. Galileo e le contraddizioni tra scienza e Bibbia	» 128
5.2.4. Il <i>Dialogo</i> sui “massimi sistemi”, il processo e l’abiura	» 130
5.3. <i>La teoria del tutto</i> , di James Marsh (2014)	» 132
5.3.1. Una “religione per atei intelligenti”	» 133
5.4. <i>Interstellar</i> , di Christopher Nolan (2014)	» 138
5.4.1. Cosmologia, fisica e filosofia della scienza tra Einstein e Popper	» 139
Riferimenti bibliografici	» 146
6. Il potere della parola e il linguaggio	» 147
6.1. <i>The Great Debaters. Il potere della parola</i> , di Denzel Washington (2007)	» 147
6.1.1. La <i>polis</i> democratica e il potere della parola	» 147
6.1.2. Il potere della parola e il relativismo sofistico	» 150
6.2. <i>Ombre rosse</i> , di John Ford (1939)	» 154
6.2.1. Wittgenstein e l’ineffabile che si “mostra” nel cinema	» 154
6.3. <i>Arrival</i> , di Denis Villeneuve (2016)	» 158
6.3.1. Il linguaggio come “forma di vita” umana e aliena	» 159
6.3.2. L’ipotesi Sapir-Whorf e il linguaggio degli <i>eptapodi</i>	» 162
Riferimenti bibliografici	» 166
7. L’uomo e la tecnica	» 167
7.1. Il dominio dell’uomo sulla natura tramite la tecnica in <i>2001: Odissea nello spazio</i> , di Stanley Kubrick (1968)	» 167
7.1.1. L’utensile e “l’alba dell’uomo”	» 168
7.1.2. Dall’osso all’astronave	» 170
7.2. Il dominio dell’uomo sull’uomo tramite la tecnica in <i>Tempi moderni</i> , di Charlie Chaplin (1936)	» 171
7.2.1. Uomo e macchina: “fordismo”	» 172
7.2.2. L’uomo-macchina: il lavoro alienato	» 174
7.3. Il duello “uomo-macchina” e il dominio della tecnica sull’uomo in <i>2001: Odissea nello spazio</i>	» 175
7.3.1. Il duello “uomo-macchina”	» 175
7.3.2. Crisi della razionalità e fine dell’individuo?	» 176
7.4. <i>Il dottor Stranamore, ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba</i> , di Stanley Kubrick (1964)	» 178
7.4.1. Tecnica e olocausto nucleare	» 178
7.4.2. Tecnica e ragione strumentale	» 180
7.5. Altri film sul “dominio della tecnica sull’uomo”	» 181
Riferimenti bibliografici	» 183

8. Il potere, tra utopia e distopia	pag. 185
8.1. <i>Divergent</i> , di Neil Burger (2014)	» 185
8.1.1. Platone: il potere come perfetta organizzazione della società	» 185
8.1.2. <i>La Repubblica</i> : utopia o distopia?	» 190
8.1.3. Il “contratto” come fondamento del potere	» 193
8.2. <i>Minority Report</i> , di Steven Spielberg (2002)	» 194
8.2.1. <i>Leviatano</i> : il potere “assoluto”	» 195
8.2.2. Il potere “assoluto”: la sua genesi e i suoi limiti	» 197
8.3. <i>Brazil</i> , di Terry Gilliam (1985)	» 200
8.3.1. Un paradosso della democrazia	» 201
8.4. <i>Fahrenheit 451</i> , di François Truffaut (1966)	» 203
8.4.1. Una democratica non-libertà	» 204
8.4.2. Alienazione e <i>amusement</i>	» 208
8.4.3. La conquista della “coscienza infelice”	» 210
Riferimenti bibliografici	» 213
9. Determinismo e libertà	» 215
9.1. Il determinismo assoluto in <i>Barry Lyndon</i> , di Stanley Kubrick (1975)	» 215
9.1.1. Nulla avviene senza una causa	» 216
9.1.2. L’illusione della libertà	» 219
9.1.3. Il cosiddetto “destino” e il paradosso della libertà	» 222
9.1.4. <i>Un mondo perfetto</i> : ancora su “destino” e determinismo	» 225
9.2. La libertà assoluta in <i>Le ali della libertà</i> , di Frank Darabont (1994)	» 226
9.2.1. La libertà come “musica della coscienza”	» 226
9.2.2. La libertà come “responsabilità” verso l’umanità	» 229
9.2.3. La libertà come “trascendenza” assoluta	» 231
9.3. Il carattere <i>antinomico</i> della libertà in <i>Thelma & Louise</i> , di Ridley Scott (1991)	» 233
9.3.1. Determinismo o libertà?	» 234
9.3.2. Libertà e morte	» 237
9.3.3. Punto di vista <i>dogmatico</i> e punto di vista <i>empirico</i>	» 238
Riferimenti bibliografici	» 240
10. Tempo e memoria	» 241
10.1. <i>2001: Odissea nello spazio</i> , di S. Kubrick (1968)	» 241
10.1.1. Eterno ritorno “cosmico” (viaggio oltre l’infinito spazio-temporale)	» 241
10.2. <i>L’attimo fuggente</i> , di Peter Weir (1989)	» 243
10.2.1. Eterno Ritorno “etico” (vivere <i>come se</i> tutto dovesse ritornare)	» 244

10.3. <i>Blade Runner</i> , di Ridley Scott (1982)	pag. 245
10.3.1. Memoria e umanità	» 246
10.3.2. Ricordi e identità	» 248
10.4. <i>Il grande Gatsby</i> , di Baz Luhrmann (2013)	» 249
10.4.1. L'irreversibilità del tempo vissuto	» 250
Riferimenti bibliografici	» 253
11. Morte e autenticità	» 255
11.1. <i>Il settimo sigillo</i> , di Ingmar Bergman (1956)	» 255
11.1.1. La Morte, il cavaliere e il nulla	» 256
11.1.2. Il cavaliere e la "voce della coscienza"	» 260
11.2. <i>Vi presento Joe Black</i> , di Martin Brest (1998)	» 262
11.2.1. La Morte e l'imprenditore	» 263
11.3. <i>About Schmidt</i> , di Alexander Paine (2002)	» 265
11.3.1. "Morte sociale" e autocoscienza di Warren Schmidt	» 265
11.4. <i>Non è mai troppo tardi</i> , di Rob Reiner (2007)	» 267
11.4.1. La "lista del capolinea"	» 268
Riferimenti bibliografici	» 270
12. L'io e l'Altro	» 271
12.1. <i>Un uomo chiamato cavallo</i> , di Elliot Silverstein (1970)	» 271
12.1.1. L'io, l'altro e la lotta per il riconoscimento reciproco	» 271
12.1.2. La dialettica signoria-servitù e il trionfo del "servo"	» 273
12.2. <i>Balla coi lupi</i> , di Kevin Kostner (1990)	» 276
12.2.1. Il paradosso etnocentrico e il dialogo interculturale	» 277
12.3. <i>Suffragette</i> , di Sarah Gavron (2015)	» 279
12.3.1. La donna è l'Altro	» 280
12.3.2. "Donna" non si nasce, lo si diventa	» 283
12.3.3. Una giornata particolare degli "Altri"	» 285
12.4. <i>Philadelphia</i> , di Jonathan Demme (1993)	» 288
12.4.1. Lo "sguardo" dell'Altro	» 289
Riferimenti bibliografici	» 292
Sintesi filosofica dei film analizzati	» 293
Bibliografia	» 307

Prefazione

di Luca Vanzago

Professore di Filosofia teoretica dell'Università di Pavia

Il rapporto tra cinema e filosofia, dopo un avvio incerto e stentato a causa della diffidenza di molti pensatori per quella che è stata definita la settima arte o la decima musa, è ormai un ambito stabilmente recepito e ampiamente studiato. Dapprima considerato con sospetto per via del potere fascinatore delle sue immagini e delle sue storie, il cinema si è guadagnato un posto di tutto rispetto tra le ricerche filosofiche.

Attualmente si contano numerosi diversi approcci possibili al rapporto tra cinema e filosofia. Vi sono coloro che ritengono che il cinema possa fungere da strumento di illustrazione di concetti. Stanley Cavell ha elaborato questa prospettiva in saggi divenuti celebri, tra cui in particolare *Alla ricerca della felicità*. In Italia è stato Umberto Curi a sviluppare per proprio conto e in modo originale tale approccio in *Un filosofo al cinema*. L'opera rappresentativa di questa linea di indagine forse più ampia è quella di Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*. In questi lavori la filosofia viene "illustrata" attraverso opere cinematografiche che servono fondamentalmente per mostrare in modo plastico concetti filosofici altrimenti considerati troppo astratti. Merito di questo genere di approccio è quello di far parlare cinema e filosofia. Il limite può a volte essere quello di sottomettere comunque il cinema alla filosofia, facendone del primo uno strumento per la seconda.

Ma se ci si chiede che cosa "è" un film, e più in generale se si pone la domanda filosofica sull'essere del cinema, si transita allora in un altro dominio concettuale, che avvicina maggiormente cinema e filosofia. Si pone cioè una classica domanda "ontologica", rivolgendola verso un oggetto molto peculiare, il cinema appunto, per comprenderne lo statuto. Se quindi all'inizio il cinema poteva essere indagato in relazione alla propria natura estetica, per decidere se sia o no un'arte, in seguito tale questione si trasforma in direzione di una sua radicalizzazione: si tratta allora di capire quale sia l'essenza (se ve n'è una) del cinema, indipendentemente dalla risposta alla domanda se sia arte oppure no.

Per quanto tale approccio possa apparire stravagante, ha comunque offerto spunti molto importanti di riflessione alla filosofia stessa. Passando al problema di quali contenuti concettuali, ma anche emozionali, percettivi, valutativi, nonché legati al desiderio, si possano veicolare col cinema – o

meglio con i film –, la filosofia ha riflettuto poi su quale modalità dell'immaginazione, della percezione, della concezione, del desiderio sia peculiare a questo genere di creazione artistica.

Si sono così poste nuove e affascinanti domande. Ci si è chiesti se il cinema produca una realtà autonoma invece che limitarsi a raffigurarne una che esisterebbe precedentemente ed autonomamente. Maurice Merleau-Ponty ha potuto sostenere che cinema e filosofia sono affini in quanto entrambi *mostrano* il mondo, il soggetto e la loro interconnessione, invece di spiegarli. Il cinema, da questo punto di vista, svolge allora una funzione *intrinsecamente* filosofica in quanto produce non semplicemente delle immagini e delle storie, ma la condizione di possibilità di comprendere il modo con cui le immagini e le storie funzionano. Opera in questo senso una vera e propria funzione di *riduzione fenomenologica*. Gilles Deleuze ha sostenuto, in opere celebri e dal titolo eloquente (*L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*), che il cinema è produttivo di idee così come la filosofia, perché entrambi sono pratiche inventive e non teorie contemplative. Qui è la filosofia a farsi addirittura un'arte, e il cinema diventa il modello o schema con cui pensare l'attività filosofica.

Resta poi sempre da comprendere come il cinema, in tutta la sua ampiezza, produca i suoi effetti sugli spettatori. Qui indubbiamente si incontrano anche delle importanti interconnessioni tra il cinema e le neuroscienze, come mostrano le ricerche di Andrea Pinotti, e più in generale si pone la questione dello statuto del cinema in connessione alla vasta problematica relativa alla tecnica e ai suoi influssi sulla realtà umana e non umana, oggetto di indagine dei lavori di Pietro Montani.

In un contesto così complesso, e qui riassunto drasticamente per ragioni di spazio, ora si inserisce il libro di Angelo Mascherpa, che affronta la questione del nesso cinema-filosofia da un'angolazione ancora diversa, frutto della sua pluridecennale attività di docente. Egli ha dapprima messo in pratica ciò che ora presenta come esito teorico: connettere cinema e filosofia come compito pedagogico. Lo fa mostrando tutta la propria sapienza filosofica e la sua cultura di cinefilo. Articola in dodici impegnative sezioni (Mito, tragedia e universalità, Realtà e rappresentazione, L'inferenza: deduzione, abduzione e induzione, L'etica e i dilemmi dell'agire umano, Scienza, fantascienza e filosofia della scienza, Il potere della parola e il linguaggio, L'uomo e la tecnica, Il potere, tra utopia e distopia, Determinismo e libertà, Tempo e memoria, Morte e autenticità, L'io e l'Altro) una analisi che si configura quasi come una enciclopedia filosofica in compendio cinematografico. In questo modo illustra il valore pedagogico del cinema producendo al contempo la sua intelligibilità filosofica. Si tratta di un lavoro intelligente e sempre chiarissimo che riesce ad avvicinare spettatori giovani (e meno giovani) sia sul fronte del cinema che della filosofia, mettendo voglia di andare a rivedere (e spesso a vedere per la prima volta) pellicole celebri e film poco noti, e a rileggere (o magari a leggere, finalmente) opere filosofiche impegnative e un po' intimidenti, che con la lente adottata in questo libro potranno essere accostate in modo più spensierato e perciò forse anche più fecondo.

Introduzione

1. L'essenza filosofica del cinema

Secondo Aristotele:

non è ufficio del poeta raccontare cose realmente accadute, bensì quelle che, in determinate condizioni, possono accadere: cioè a dire le cose possibili secondo le leggi della verisimiglianza e della necessità. Infatti lo storico e il poeta non differiscono nel fatto che l'uno scrive in versi e l'altro in prosa [...] essi differiscono in quanto l'uno racconta fatti realmente successi, e l'altro, fatti che potrebbero succedere. Perciò la poesia è più filosofica e più elevata della storia; ché la poesia tende a rappresentare l'universale, la storia il particolare¹.

Ora, Aristotele, per “arte poetica” in generale (tragedia, commedia e poema epico) intende il «modo di comporre le favole», ovvero racconti o miti che tendono a realizzare la *mimèsi* (imitazione), non tanto per descrivere la realtà, bensì per esprimerne una certa idea o modello. Spieghiamoci meglio. Cosa succedeva agli individui quando ascoltavano fin da bambini, ripetutamente e con enfasi lirica, le gesta degli dèi e degli eroi? La risposta, che il buon senso e la ricerca antropologica ci danno, è che negli individui si formava l'immagine dell'uomo che essi erano tenuti idealmente a imitare; ovvero i miti, in particolare quelli a sfondo storico-sociale come l'*Iliade* e l'*Odisea*, fornivano alla coscienza collettiva della loro epoca il modello umano, quindi l'“universale” da seguire, ovvero l'*areté* (virtù), termine che i greci usavano per esprimere “il modo migliore di essere di qualcosa”, in questo caso dell'uomo.

In questo senso i miti svolgevano una funzione eminentemente educativa, nel senso più ampio del termine, cioè di formazione dell'uomo.

1. Aristotele, *Poetica*, a cura di A. de Zucchi, Principato Editore, Milano, 1988, p. 32.

È così che, ascoltando i versi di quel grande poema che è l'*Iliade*, un giovane membro della civiltà micenea interiorizzava il modello di un eroe che rappresentava per gli uomini la somma delle virtù guerriere: il migliore, l'audace, veloce e ineguagliabile Achille, figlio di Peleo (re umano) e Teti (ninfa del mare).

Se Achille è un "superuomo" che rappresenta il modello di una civiltà guerriera, Ulisse è «l'eroe della *metis*, dell'astuzia, della capacità di trovare soluzioni all'inestricabile, di mentire, di raggirare le persone, di raccontare loro sciocchezze e di sapersela cavare sempre al meglio»².

È una virtù che si addice a un nuovo tipo di civiltà, quella ionica che fa da sfondo all'*Odissea*, più progredita rispetto a quella dell'*Iliade*.

Da questi brevi esempi si comprende che la maggior "filosoficità" della poesia (le narrazioni mitiche) rispetto alla storia, rivendicata da Aristotele, è garantita dalla stessa universalità che i modelli tendono a esprimere. Da queste brevi premesse sul rapporto tra mito e universalità possiamo ricavare il seguente sillogismo:

- 1) il mito, in quanto tende a rappresentare l'universale, è filosofico;
- 2) il cinema è la moderna reincarnazione del mito classico;
- 3) il cinema è essenzialmente filosofico.

Questo ragionamento, al netto di qualche forzatura concettuale, potrebbe costituire la motivazione generale, sia per una interpretazione filosofica di molti film, sia per l'uso del cinema nella didattica della filosofia nelle scuole (come lo scrivente ha fatto per diversi anni nei Licei).

Più specificatamente: la giustificazione e l'opportunità di utilizzare film nella didattica della filosofia non deriva primariamente dal fatto che esistano capolavori esprimenti un consapevole messaggio filosofico (*Il settimo sigillo*, 2001: *Odissea nello spazio*, *Fahrenheit 451*...), bensì dal fatto che qualsiasi film (al limite), condensando in un tempo di circa due ore un'intera vita o una significativa esperienza umana, finisce inevitabilmente per affrontare problematiche concernenti i rapporti dell'uomo con i suoi simili, i valori, la natura e l'universo.

Ciò può avvenire indipendentemente: a) dalla consapevole volontà del regista di esprimere quel particolare significato filosofico; b) dall'intrinseco valore artistico del film.

Facciamo un esempio per entrambe le affermazioni:

- a) In un film come *The Truman Show* (1998) è molto probabile che il regista, Peter Weir, si sia ispirato al mito platonico della caverna per rappresentare quel punto di vista filosofico per cui ciascuno di noi vive dalla nascita, senza saperlo, in un mondo illusorio, determinato dalle apparenze sen-

2. J-P. Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Einaudi, Torino, 2001, p. 99.

sibili e dalle abitudini consolidate, scambiando le “ombre” per realtà³. Ma, al tempo stesso, indipendentemente dalle intenzioni del regista, potremmo interpretare molte scene del film alla luce del *Trattato sulla natura umana* di Hume (in particolare la critica dell’induzione), abbozzando una spiegazione di come Truman abbia potuto vivere per circa trent’anni nell’inganno totale della mente.

- b) Un film abbastanza recente come *Divergent*, di Neil Burger (2014), probabilmente non passerà alla storia come un capolavoro del cinema; nonostante ciò, nei primi quindici minuti del film viene descritta una futura società distopica, in cui la rigida divisione dei suoi membri in cinque “caste” (Abneganti, Pacifici, Candidi, Intrepidi, Eruditi) riecheggia, con fortissime analogie, la tripartizione delle classi sociali ipotizzata da Platone nella *Repubblica*, dove il filosofo elabora la sua teoria dello Stato ideale. L’analogia non è affatto superficiale poiché, così come Platone attribuiva l’appartenenza di classe alla “natura” dell’uomo (quindi alle sue caratteristiche innate: razionalità, irascibilità, concupiscibilità), nella società di *Divergent* i giovani sedicenni vengono indirizzati alle definitive caste di appartenenza attraverso un test attitudinale, quindi basato sulle loro presunte predisposizioni innate.

La prima conclusione metodologica che possiamo trarre da queste considerazioni è che non esiste una casistica ottimale di film “filosofici” da proporre eventualmente a insegnanti e studenti, ma ogni insegnante deve individuare, all’interno del proprio patrimonio filmico acquisito, i nuclei concettuali da selezionare e discutere con i suoi studenti.

Questo non significa che non sia possibile a titolo orientativo, e per mostrare le potenzialità filosofiche del cinema, elaborare un elenco commentato di film (come si cercherà di fare nel presente lavoro) raggruppati in grandi tematiche filosofiche, in grado di coprire l’intero arco storico della filosofia occidentale.

2. Cinema e concettimmagine

Se la motivazione principale di una ricerca sui rapporti tra cinema e filosofia sta nell’essenziale filosoficità del cinema, la seconda motivazione è di carattere più specificatamente metodologico.

Come ci ricorda il filosofo Julio Cabrera, spesso

diciamo ai nostri allievi che per appropriarsi di un problema filosofico non è sufficiente capirlo: bisogna anche viverlo, sentirlo sulla pelle, drammatizzarlo, soffrirlo, patirlo,

3. A questo proposito si veda l’interessante interpretazione di Umberto Curi: «Mimesis. Tra realtà e rappresentazione», in *Lo schermo del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000, pp. 139-148.

insomma sentirsene minacciati, sentire cioè che i nostri abituali puntelli sono stati fatti traballare vertiginosamente; altrimenti, anche nel caso che “afferriamo” pienamente l’enumerato oggettivo del problema, noi non ce ne saremo *appropriati*, non lo avremo cioè realmente capito⁴.

Il *pathos* non è quindi un semplice mezzo per catturare l’attenzione degli studenti o per “sedurli” (in una logica commerciale), ma una chiave essenziale di accesso al mondo. Ora il cinema, con il suo particolare tipo di linguaggio (multi-prospettico, multimediale, di manipolazione dello spazio-tempo, enfatico, simbolico) è in grado di realizzare un impatto *logopatico* con il mondo e la vita umana, grazie alla costruzione di ciò che Cabrera chiama il *concettimmagine*: «ossia un tipo di “concetto visivo” strutturalmente diverso dal tradizionale tipo di concetti usati di solito dalla filosofia scritta»⁵. Si tratta di un tipo di concetto che, grazie all’azione combinata di immagini mobili, musica e parole, non si limita a darci delle “informazioni”, ma ci permette di «*lasciarci afferire* da una cosa dall’interno della cosa stessa tramite un’esperienza viva, il che significa accettare che parte di questo sapere non sia dicibile, non possa essere trasmesso a colui che, per un motivo o per l’altro, non sia nelle condizioni di avere le medesime esperienze»⁶.

È chiaro che si può sempre rendere a parole la componente puramente logica di un film. Per esempio possiamo dire che i due protagonisti del film *Non è mai troppo tardi* (2007), di Rob Reiner, riconoscendo la loro condizione di “malati terminali”, sono indotti ad attuare ciò che Heidegger chiama concettualmente *anticipazione-della-morte*, rendendo così “autentica” la breve vita che è ancora loro concessa. Possiamo persino descrivere le azioni compiute dai protagonisti per “autenticarsi” (vedere qualcosa di maestoso, baciare la più bella ragazza del mondo, fare del bene a un perfetto sconosciuto...), ma il concetto heideggeriano in questione può essere veramente interiorizzato solo guardando il film ed entrando in una dimensione empatica con i protagonisti, proprio attraverso il *pathos* dell’identificazione. I *concettimmagine* del cinema, quindi, pur non essendo sostitutivi dell’argomentazione filosofica, non sono solo un’aggiunta estetica alla lezione o un momento di svago, ma forniscono un’esperienza “avviatrice”, mediante un impatto emotivo che veicola, al tempo stesso, un significato di natura cognitiva.

3. “Tempo” del cinema e “tempo” della scuola

Per quanto riguarda il problema del tempo dedicato al cinema all’interno della scuola, bisogna precisare che il *concettimmagine* richiede un cer-

4. Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 6.

5. Ivi, p. 9.

6. Ivi, p. 10.

to “tempo cinematografico” per formarsi, permettendo che si sviluppi nello studente-spettatore la partecipazione emotiva. A rigore, solo un intero film sarebbe un *concettimmagine*, ma, per esigenze didattiche, è possibile trovare intelligenti compromessi tra i tempi della scuola (che ci impediscono di proiettare numerosi film interi nel corso dell’anno scolastico) e i tempi di formazione dell’esperienza cinematografica.

Per esempio, perché si possa sviluppare la comprensione del complesso rapporto tra i concetti di “destino” e “libertà”, utilizzando un film come *Thelma & Louise* (di Ridley Scott, 1991), non possiamo proiettare la drammatica scena finale senza aver adeguatamente preparato l’esperienza visiva degli studenti, e quindi la loro compartecipazione al disperato viaggio di emancipazione delle due protagoniste. Infatti, la “scelta” finale delle due donne (la morte) rappresenta, al tempo stesso, un estremo atto di libertà e il compimento del loro “destino”, ovvero di una serie di determinazioni psico-sociali che le hanno portate a quel punto della loro vita. Un’alternativa didattica alla visione completa del film (che utilizziamo come esempio tipico) potrebbe essere una selezione degli episodi significativi del percorso “formativo” di Thelma e Louise (il rapporto con il marito, l’omicidio del potenziale stupratore, la sfortunata avventura amorosa di Thelma con J. D., la conseguente rapina al supermercato...), connessi dalla narrazione dell’insegnante che, in questo modo, prepara cognitivamente ed emotivamente gli studenti alla comprensione patica (*concettimmagine*) del catartico volo finale in automobile nel Grand Canyon.

4. Il cinema di fantascienza e la filosofia

Da un punto di vista metacognitivo è importante rilevare che il linguaggio cinematografico, inevitabilmente metaforico, allontanandosi straordinariamente dal reale quotidiano e familiare, spesso può farci scorgere qualcosa del mondo che normalmente non vedremmo. Questo “effetto distanziante” è caratteristico dei film di fantascienza e di fantapolitica. Spesso i filosofi e gli scienziati, per dimostrare l’andamento del mondo, devono ricorrere agli “esperimenti mentali” o “ideali”, quegli esperimenti condotti con gli “occhi della mente”, perché risulterebbero empiricamente non fattibili, pur essendo fondamentali per la comprensione delle leggi dell’universo e del comportamento umano.

Fu Galileo Galilei a introdurre il concetto di “esperimento ideale” nell’ambito scientifico, in particolare per la dimostrazione del principio d’inerzia e del cosiddetto principio di relatività “galileiano”. Tali principi, che pur governano gran parte dei fenomeni dell’universo, sono empiricamente indimostrabili a causa delle continue interferenze fattuali (attriti, resistenza del mezzo, cambiamenti di velocità e direzione...); ma con la mente è possi-

bile immaginare e “condurre” tali esperimenti in condizioni “pure”, ottenendo risultati universalizzabili.

Nel '900, sulle orme di Galilei, è stato Albert Einstein a riproporre “esperimenti impossibili”, cioè condotti idealmente alla velocità della luce, non essendo conseguibili sul piano pratico per l'impossibilità di far muovere “oggetti” sperimentali a quella velocità.

Prima e dopo Galilei anche i filosofi hanno spesso fatto ricorso a qualche stratagemma ideale per rappresentare concetti complessi e/o fenomeni non immediatamente percepibili con i sensi. È certamente il caso di Platone, con le sue “nobili menzogne”, ovvero miti, spesso inventati ad hoc, per consentire l'intuizione di idee astratte o metafisiche. È rimasto celebre il “mito della caverna” con il quale il filosofo greco cercava di esprimere una complessa teoria della conoscenza, ma anche la missione del filosofo all'interno della comunità umana. Troviamo molti elementi di questo mito, per esempio, sia nel film *The Truman Show*, di Peter Weir (1998), sia nel film *The Matrix*, di Lana e Andy Wachowski (1999).

Infatti:

Il cinema di fantascienza è in grado di farci vedere – anche con gli “occhi della testa” – degli analoghi esperimenti proposti dalla filosofia che non si possono effettuare nella vita quotidiana. In tal modo le pellicole fantascientifiche allargano le possibilità della nostra esperienza sensoriale, capovolgono il senso comune e possono offrirci una nuova idea della conoscenza⁷.

Il film dei fratelli Wachowski, *The Matrix*, rende “visibile” anche il concetto di “dubbio metodico” cartesiano: se i sensi qualche volta ci ingannano, chi ci garantisce dell'esistenza di ciò che vediamo, tocchiamo e udiamo? Se quando sogniamo, spesso, non sappiamo distinguere il sonno dalla veglia, chi ci assicura che la nostra intera esistenza non sia un sogno? Oppure ci permette di rappresentarci la famosa distinzione kantiana tra *fenomeno* e *noumeno*, ovvero tra «ciò che appare a noi» (specie umana) e ciò che è «in sé». Alla stessa categoria di *The Matrix* appartengono film come *Strange Days*, di Kathryn Bigelow (1995) e *Nirvana*, di Gabriele Salvatores (1997).

Un film come *Io, Robot*, di Alex Proyas (2004) permette, per esempio, di riflettere “visivamente” sulla complessa problematica dei rapporti tra mente e corpo, nata dalla disputa tra lo “spiritualista” Cartesio e il “materialista” Hobbes, e sviluppatasi in varie forme nella filosofia contemporanea. In *Blade Runner*, di Ridley Scott (1982), possiamo constatare come il sottile confine tra “umano” e “disumano” (i *cyborg* del film) passi attraverso la “memoria”, la cui funzione nel definire lo specifico dell'umanità è stata magistralmente argomentata nella riflessione filosofica di Henri Bergson verso la fine dell'800.

7. Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze, 2002, p. 142.

Analoga funzione conoscitiva svolgono i film di fantapolitica, in particolare le “distopie” come: *Fahrenheit 451*, di François Truffaut (1966); *Orwell 1984*, di Michael Radford (1984); *Brazil*, di Terry Gilliam (1985); *Minority Report*, di Steven Spielberg (2002); *V per Vendetta*, di James McTeigue (2005), fino al recente *Divergent*, di Neil Burger (2014).

Tutti questi film, rovesciando criticamente l’esperienza mentale di Platone della *Repubblica*, ci permettono di vedere, con gli “occhi della testa”, gli esperimenti socio-politici fatti da filosofi, scrittori e registi con gli “occhi della mente”, aiutando la nostra intelligenza ad aprirsi nuove possibilità di comprensione delle complesse trame della realtà.

Che tutto ciò possa avvenire nella meraviglia e fascinazione del cinema non può che costituire un ulteriore valore aggiunto al già prezioso incremento della nostra conoscenza.

5. Le tematiche filosofiche nel cinema

Restando fedeli alla nostra tesi sull’essenza filosofica dei film, anche indipendentemente dalla volontà e dalla consapevolezza del regista, si tratta ora di individuare un criterio d’ordine per dare sistematicità a un campo vasto e assolutamente eterogeneo come quello del cinema.

Il criterio organizzativo utilizzato in questo libro, per orientare il lettore (e l’insegnante di filosofia) nel vasto repertorio cinematografico, è quello del raggruppamento di contenuti e autori della storia della filosofia in tematiche filosofiche generali, all’interno delle quali lettori e insegnanti possono gestire i “concetti visivi” nei modi che sono loro più congeniali.

In questo modo l’apparente estraneità di film cronologicamente e contenutisticamente diversi tra loro, viene superata dalla comune capacità di esprimere visivamente un tema filosofico, o uno degli aspetti della complessità concettuale che viene affrontata.

In questo modo, per esempio, potremo trovare accomunati, sotto le categorie della “temporalità” e della “memoria”, film diversissimi tra loro, come *L’attimo fuggente* (1989), *Blade Runner* (1982), *Il grande Gatsby* (2013); oppure, sotto la voce “L’uomo e la tecnica”, film altrettanto diversi tra loro come *2001: Odissea nello spazio* (1968), *Tempi moderni* (1936), *Il dottor Stranamore* (1964).

Alla luce di una lunga e appassionata esperienza di insegnamento nei Licei, e di una altrettanto appassionata e vorace visione di moltissimi film, l’autore propone la seguente scelta di tematiche filosofiche, all’interno delle quali analizzare e interpretare le rappresentazioni:

- Mito, tragedia e universalità.
- Realtà e rappresentazione.

- L'inferenza: deduzione, abduzione e induzione.
- L'etica e i dilemmi dell'agire umano.
- Scienza, fantascienza e filosofia della scienza.
- Il potere della parola e il linguaggio.
- L'uomo e la tecnica.
- Il potere, tra utopia e distopia.
- Determinismo e libertà.
- Tempo e memoria.
- Morte e autenticità.
- L'io e l'Altro.

Bibliografia su “cinema e filosofia”

- Daniela Angelucci, *Filosofia del cinema*, Carocci Editore, Roma, 2013.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Alberto de Zùccoli, Principato Editore, Milano, 1988.
- Julio Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- Umberto Curi, *Lo schermo del pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.
- Umberto Curi, *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano, 2006.
- Umberto Curi, *Film che pensano*, Mimesis, Sesto S. Giovanni (MI), 2020.
- Massimo Donà, *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*, Mimesis, Sesto S. Giovanni (MI), 2011.
- Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia*, Le Lettere, Firenze, 2002.
- Andrea Sani, *Ciak, si pensa! Come scoprire la filosofia al cinema*, Carocci editore, Roma, 2016.
- J-P. Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, Einaudi, Torino, 2001.

1. Mito, tragedia e universalità

1.1. *Troy*, di Wolfgang Petersen (2004)

Trama del film

Il film è la libera ricostruzione dell'*Iliade* di Omero, dal rapimento di Elena fino alla caduta di Troia (che è narrata nell'*Odissea*), ma soprattutto è un omaggio alla figura e al mito di Achille. Il film è stato molto criticato per le grandi differenze rispetto all'opera originale (l'assenza dell'intervento degli dèi; Agamennone e Menelao dipinti in modo totalmente negativo; lo stravolgimento del duello tra Paride e Menelao, della parentela e dell'amicizia tra Achille e Patroclo, dell'amore tra Achille e Briseide, ecc.), ma riesce comunque a trasmettere l'intensità della figura di Achille (Brad Pitt), la sua *areté* guerriera e, soprattutto, il suo rapporto con la morte e l'immortalità.

1.1.1. *Morte e immortalità nel mito di Achille*

Il film di Petersen è, per molti aspetti, diverso dal racconto omerico al quale si ispira (e per questo è stato anche molto criticato), ma proprio nella figura di Achille – pur con tutte le concessioni alla spettacolarità della Warner Bros – possiamo riconoscere più di un elemento che soddisfa la nostra ricerca del rapporto tra mito e filosofia, attraverso il comune denominatore dell'universalità.

Come abbiamo visto nell'Introduzione, per Aristotele «*la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia*», poiché «*la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare*». Ora, considerando che la poesia di cui parla Aristotele consiste sostanzialmente nei poemi di Omero ed Esiodo, significa che i racconti mitici, proprio perché invece di raccontare cose realmente accadute, raccontano ciò che in determinate condizioni potrebbe accadere, hanno la capacità di parlare a tutti gli uomini e di dare una rappresentazione alle loro più drammatiche tematiche

esistenziali, come la morte e l'eternità. Proprio nella scena di apertura del film, davanti a una landa sabbiosa che si estende tra verdi arbusti verso le colline di un orizzonte lontano, sentiamo il seguente incipit dalla voce di Ulisse: «L'uomo è ossessionato dalla dimensione dell'eternità e per questo si chiede: "Le mie azioni riecheggeranno nei secoli a venire?" Gli altri, in gran parte, sentono pronunciare i nostri nomi quando siamo già morti da tempo e si chiedono chi siamo stati, con quanto valore ci siamo battuti, con quanto ardore abbiamo amato».

Qualche minuto dopo, il ragazzo che è stato mandato a cercare Achille, per lo scontro con il gigante tessalo Boagrius, mette così in guardia l'eroe: «Affronterai l'uomo più grosso che abbia mai visto, io non mi batterei con lui».

Al che Achille, che è già in sella al suo cavallo con elmo, scudo e lancia, risponde: «Ecco perché nessuno ricorderà il tuo nome».

Questa scena, come altre simili che si incontrano nel film, non può non interrogarci sul rapporto che noi intratteniamo con la morte e l'immortalità. Una volta superata la metà del "cammin di nostra vita", come non porci la domanda sul significato della nostra esistenza all'approssimarsi della morte? Come evitare di interrogarci sul nostro destino, sul destino del nostro nome, nella memoria dei posteri? Come lasciare traccia della nostra vicenda umana tra gli uomini, in modo tale che il travaglio della nostra personalissima vita abbia un minimo di senso? In breve, come possiamo renderci immortali?

Ora, se ci proiettiamo nella dimensione antropologica dell'Iliade, troviamo Achille di fronte a un "bivio", che rappresenta il dramma dell'uomo di fronte a una scelta fondamentale, magistralmente espressa da Jean-Pierre Vernant:

Alle soglie della propria vita, fin dai primi passi, la strada sulla quale deve avanzare si biforca. Qualunque sia la direzione che sceglierà di prendere, sarà necessario, per seguirlo, rinunciare a una parte essenziale di sé stesso. Non è possibile nello stesso tempo gioire di ciò che l'esistenza condotta alla luce del sole offre di più dolce agli umani, e insieme assicurarsi il privilegio di non esserne mai privato, di non morire. Gioire della vita, il bene più prezioso per le creature effimere, [...] è rinunciare ad ogni speranza di immortalità. Volersi immortali significa, in parte, accettare di perdere la vita prima ancora di averla pienamente vissuta. Se Achille scegliesse, come gli consiglia il vecchio padre, di vivere a casa, a Ftia, in famiglia e in sicurezza, avrebbe una vita lunga, piacevole e felice, completando l'intero ciclo dell'esistenza concessa a un mortale [...] Ma, per quanto brillante possa essere, sebbene allietata da tutte le felicità che il passaggio su questa terra può portare agli uomini, la sua esistenza non lascerà dopo di sé traccia alcuna del proprio splendore; dall'istante in cui volge al termine, questa vita sprofonda nella notte, nel nulla [...] Orbene, Achille sceglie l'opzione contraria: la vita breve e la gloria per sempre. Sceglie di andare lontano, di lasciare tutto, di rischiare tutto, di consacrarsi in anticipo alla morte. Vuol far parte di quell'esigua schiera di eletti che non si curano né degli agi, né delle ricchezze, né degli onori ordinari, ma che vogliono piuttosto trionfare nei combattimenti in cui la posta in gioco, ogni volta, è la loro propria vita. Affrontare in

battaglia gli avversari più forti e agguerriti, significa mettersi costantemente alla prova in una gara di valore in cui ciascuno deve mostrare chi è, rivelare agli occhi di tutti la propria eccellenza, un' eccellenza che ha il proprio culmine nelle gesta guerriere, e che trova il proprio compimento nella "bella morte". Nel pieno del combattimento, nel pieno della giovinezza, le forze virili, il coraggio, l'energia, la grazia intatte non conosceranno così mai la decrepitezza della vecchiaia. Così, per brillare nella purezza del suo splendore, la fiamma della vita doveva essere portata a un punto tale di incandescenza da consumarsi nell'istante stesso in cui si era accesa. Achille sceglie la morte in gloria, nella bellezza garantita di una vita per sempre giovane. Vita accorciata, amputata, riassunta, e gloria immortale. Il nome di Achille, le sue avventure, la sua storia, la sua persona restano per sempre vive nella memoria degli uomini, le cui generazioni si succedono, secolo dopo secolo, per poi scomparire tutte, le une dopo le altre, nell'oscurità e nel silenzio della morte¹.

Nel film il dialogo sulla "scelta" di Achille non avviene con il padre Peleo, ma con la madre Teti che sta raccogliendo conchiglie nel mare di Ftia (velato accenno alla "divinità" della nereide), ma la sostanza del dramma umano non cambia. Ovviamente, dopo 3200 anni, gli usi, i costumi e i valori sono completamente cambiati e diversificati da cultura a cultura, ma nelle scene sopra descritte, e nelle parole di Vernant che abbiamo appena letto, non possiamo non riconoscere un tratto fondamentale che ci accomuna come individui della stessa specie, l'unica che possiede la consapevolezza della propria morte e i cui membri, al tempo stesso, non riescono a rassegnarsi all'idea che tutte le tribolazioni della loro personalissima vicenda terrestre debbano svanire nel nulla eterno.

Una gran moltitudine di individui risolve questo angosciante dilemma interiore affidandosi all'immortalità dell'anima dopo la morte, offerta dai vari credi religiosi. Ma per coloro che non abbracciano una fede religiosa, ancora oggi, nonostante il radicale mutamento culturale e antropologico che li separa dalla civiltà guerriera di Achille, l'essere ricordati dai posteri è una delle aspirazioni fondamentali che contribuiscono a dare un senso alla loro esistenza.

A chiudere il cerchio di questa rappresentazione, nel film, come nel finale di una sinfonia, mentre il fuoco brucia il cadavere di Achille sulla pira, si sente ancora una volta la voce di Ulisse che declama:

«Se mai si racconterà la mia storia, si dica che ho camminato coi giganti. Gli uomini sorgono e cadono come grano invernale, ma questi nomi non periranno mai. Si dica che ho vissuto al tempo di Ettore, domatore di cavalli. Si dica che ho vissuto al tempo di Achille!».

Nel film incontriamo un altro momento significativo e toccante del valore universale del mito nella visita di Priamo ad Achille. Il re dei troiani, giunto nottetempo alla tenda del guerriero, lo supplica, baciandogli le mani, di ridargli il corpo straziato del figlio Ettore perché possa dargli esequie adatte:

1. J.-P. Vernant, *L'universo, gli dèi, gli uomini*, cit., pp. 90-91.

«Lasciami lavare il suo corpo, lasciami dire le preghiere e mettergli due monete sugli occhi per il traghettatore d'oltretomba».

Mentre il vecchio re supplica l'eroe, infondendogli anche nella mente il caro ricordo del padre Peleo, Achille si commuove e acconsente a restituire il corpo. Poi, mentre avvolge in coperte la salma martoriata di Ettore, affinché Priamo non soffra a vederne le condizioni, il Pelide in lacrime sussurra al cadavere: «Ci rivedremo presto, fratello», a testimonianza della consapevolezza che il suo destino e la sua gloria eterna sono indissolubilmente legati alla sua morte sul campo di battaglia. Dopo aver consegnato il corpo a Priamo, Achille concede ai troiani dodici giorni di onoranze funebri, durante i quali garantisce che l'esercito acheo non attaccherà Troia.

Non c'è bisogno di spendere molte altre parole per ravvisare nuovamente come il mito (e il cinema che lo rappresenta) sia in grado di dare voce e immagine ai sentimenti più profondi e universali dell'animo umano, quali la pietà per la morte dei figli di questa terra e il rispetto per il dolore dei padri e delle madri.

1.2. *L'Odissea*, di Andrej Končalovskij (1997)

Trama del film

Il film (miniserie in due parti per la TV) è la libera ricostruzione dell'*Odissea* di Omero, una versione che aggiunge alla narrazione anche alcuni elementi tratti dall'*Iliade* e dall'*Eneide* di Virgilio, con Armand Assante nel ruolo di Ulisse e Greta Scacchi in quello di Penelope. Anche in questo film (come in *Troy*) ci sono molte differenze rispetto al poema di Omero (si inizia dal “cavallo di Troia” e non dalla *Telemachia*; l'ira di Poseidone è dovuta all'*hybris* mostrata da Ulisse di fronte alla vittoria, e non tanto per l'accecamento del figlio Polifemo; viene completamente saltato l'incontro con le sirene, ecc.), ma Končalovskij riesce a trasmettere l'epica di avventura e ritorno, dal lato di Ulisse, e quella di sofferenza e dolce malinconia, dal lato di Penelope, uniti dal grande tema del viaggio, durante il quale l'uomo si trasforma, impara dall'esperienza, e il suo ingegno trionfa sull'abbandono agli istinti.

1.2.1. *Viaggio, conoscenza e ritorno nel mito di Ulisse*

Mentre l'*Iliade*, probabilmente scritta attorno all'VIII sec. a.C., si riferisce alla civiltà “micenea” degli Achei (1400-1200 a.C.) e all'età del bronzo, l'*Odissea* (pur essendo il racconto del ritorno da Troia nei dieci anni successivi alla sua caduta) corrisponde all'inizio dell'età del ferro (VII sec. a.C.) e alla civiltà ionica, con lo sviluppo dell'artigianato, del commercio e quindi della navigazione nel Mediterraneo, dell'esplorazione, della scoperta, dell'incontro e dello scontro con l'altro, il diverso.

In questo mutato contesto, la figura di Ulisse-Odisseo si erge a modello eterno e universale della nuova *areté*. Egli è l'eroe della *metis*, ovvero dell'astuzia preveggenze, della capacità di trovare soluzioni all'inestricabile; è l'uomo che parte, che vive nella nostalgia del ritorno, ma che, al tempo stesso, è curioso delle novità, ama conversare e conoscere l'ignoto, indugiare nel suo viaggio, per tornare più "ricco", più saggio di quando era partito, in sintesi: per realizzare la propria umanità. Gli esempi più emblematici di queste virtù sono certamente (oltre all'ideazione del cavallo di Troia) l'incontro con il ciclope Polifemo e quello con le seducenti e mortifere Sirene.

Il film di Končalovskij, nella prima parte, si sofferma su un atteggiamento dell'eroe che assume il significato simbolico di un monito universale. Ulisse, euforico per quello che la sua mente gli ha permesso di fare (distruggere Troia con l'ingegnoso espediente del cavallo di legno), grida di non avere più bisogno del favore degli dèi per fare quello che vuole e viene udito da Poseidone, il dio del mare, che lo redarguisce per aver osato sfidare gli dèi, dato che proprio lui l'aveva aiutato inviando il serpente marino che aveva ucciso l'indovino Laocoonte. Ulisse però persevera nella sua *hybris*, ovvero l'orgogliosa tracotanza che porta l'uomo a presumere della propria potenza e fortuna, immancabilmente seguita dalla punizione divina. Egli infatti osa rispondere che per anni non ha avuto aiuto dagli dèi e che quindi non deve loro nulla. Da qui la risposta del dio che lo maledice, promettendogli che non gli avrebbe mai più permesso di tornare a Itaca e di rivedere la sua famiglia.

Quando, nel suo tormentato viaggio di ritorno, Ulisse sbarca sull'isola dei Ciclopi per fare provviste, mentre i suoi compagni di fronte all'inquietante caverna del mostro tornerebbero volentieri alla nave per salpare, lui si rifiuta e vuole restare per "vedere". Vuole conoscere l'abitante di quello strano luogo, vuole sapere e sperimentare tutto ciò che può offrirgli il mondo, anche quel mondo subumano in cui si trova gettato. Quando sopraggiungerà il ciclope Polifemo – figlio del dio Poseidone che lo perseguita – Ulisse, prevedendo gli sviluppi futuri dell'azione, gli offrirà un vino soporifero e si presenterà con il nome di "Nessuno" così che, quando Polifemo, dopo essere stato accecato nel sonno, chiamerà i suoi fratelli in aiuto e questi gli chiederanno chi lo minaccia, egli risponderà: «Nessuno!», restando senza soccorso di fronte all'astuzia dell'eroe.

Prima di allontanarsi, però, Ulisse commette nuovamente il peccato di *hybris*, vantandosi a gran voce di aver sconfitto il ciclope, e questi in preda alla furia gli lancia contro il macigno, mancando la nave per poco.

Il messaggio universale del mito si mostra di nuovo, ammonendo l'uomo di non provocare gli dèi o, in senso più laico, di non sfidare oltremodo la sorte, sopravvalutando le proprie forze.

1.2.2. *Ulisse, le sirene e il destino dell'Occidente*

La stessa brama di conoscenza, mista alla massima scaltrezza, si ritrova nel celebre incontro con le seducenti e mortifere Sirene.

L'episodio, non contemplato nel film di Končalovskij, è ben rappresentato nella serie televisiva: *ODISSEA*, di Franco Rossi (1968).

Ulisse non vuole passare vicino allo scoglio delle Sirene senza aver udito il loro canto ammaliatore e senza sapere cosa cantano. Allora si fa legare all'albero della nave costringendo i suoi compagni a remare imperterriti con le orecchie tappate di cera, diventando l'unico uomo ad aver ascoltato il richiamo erotico-mortale delle Sirene, senza essere morto.

Secondo Max Horkheimer e Theodor Adorno, la valenza simbolica di questo mito trascende l'immediato significato legato alla brama di sapere, per assurgere a emblema di tutta la civiltà occidentale, la civiltà della scienza e della tecnica, che i due filosofi della Scuola di Francoforte chiamano "illuminismo".

Questo concetto, nella loro opera *Dialettica dell'illuminismo* (1947), subisce un ampliamento di significato che va oltre i confini storici e culturali in cui è nato (l'Europa del XVIII secolo), per diventare una categoria tipico-ideale di un atteggiamento di dominio e di razionalizzazione della natura teso a renderla plasmabile e soggiogabile da parte dell'uomo. Sennonché questo atteggiamento risulta segnato da un'interna dialettica autodistruttiva, poiché la pretesa di accrescere sempre di più il dominio dell'uomo sulla natura tende a rovesciarsi nel progressivo dominio dell'uomo sull'uomo, e in un generale asservimento dell'individuo al sistema sociale.

Il prezzo di questa dialettica non è solo la perdita della libertà, ma anche la rinuncia alla felicità. Secondo i due studiosi, come si è detto, questo destino sarebbe simbolicamente inscritto nel racconto omerico dell'incontro di Ulisse con le sirene e del suo rapporto con i marinai:

Egli tappa le loro orecchie con la cera, e ordina loro di remare a tutta forza. Chi vuol durare e sussistere, non deve porgere ascolto al richiamo dell'irrevocabile, e può farlo solo in quanto non è in grado di ascoltare. È ciò a cui la società ha provveduto da sempre. Freschi e concentrati, i lavoratori devono guardare in avanti, e lasciare stare tutto ciò che è a lato. L'impulso che li indurrebbe a deviare va sublimato – con rabbiosa amarezza – in ulteriore sforzo².

Così, come sulla nave di Ulisse, la società moderna ha distratto i suoi "marinai" dal loro stesso pensiero, inducendoli con lo stordimento psichico ad un'acritica e passiva accettazione delle loro condizioni.

Per quanto riguarda Ulisse, il signore che fa lavorare gli altri per sé:

2. Horkheimer, Adorno, "Il concetto di illuminismo", in *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 42.

Egli ode, ma è impotente, legato all'albero della nave, e più la tentazione diventa forte, e più strettamente si fa legare, così come, più tardi, anche i borghesi si negheranno più tenacemente la felicità quanto più – crescendo la loro potenza – l'avranno a portata di mano [...] Gli stessi vincoli con cui si è legato irrevocabilmente alla prassi tengono le Sirene lontano dalla prassi: la loro tentazione è neutralizzata a puro oggetto di contemplazione, ad arte. L'incatenato assiste ad un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, muore già in un applauso. Così il godimento artistico e il lavoro manuale si separano all'uscita dalla preistoria. L'épos contiene già la teoria giusta. Il patrimonio culturale sta in esatto rapporto col lavoro comandato, e l'uno e l'altro hanno il loro fondamento nell'obbligo ineluttabile del dominio sociale sulla natura³.

Opressori e oppressi si garantiscono reciprocamente la sopravvivenza sfruttando indiscriminatamente la natura, attraverso una razionalità strumentale, particolaristica e soggettiva, che si limita a determinare l'efficienza dei mezzi per raggiungere fini dati per scontati – ma in realtà imposti dalle esigenze produttive del sistema –, senza più interrogarsi sulla bontà in sé dei fini stessi che si perseguono.

1.3. *Guerre stellari (Star Wars)*, di George Lucas (1977-1983)

Trama del film

La saga è stata concepita, fin dall'inizio, in nove atti. I primi tre film furono prodotti dal 1977 al 1983 e formarono la cosiddetta “trilogia originale”, composta da: *Guerre stellari-Una nuova speranza* (Episodio IV), *L'Impero colpisce ancora* (Episodio V), *Il ritorno dello Jedi* (Episodio VI). Nella trilogia originale, in un'epoca imprecisata, gli eroi della saga (i “ribelli”) devono combattere il malvagio Impero Galattico, difeso dall'oscuro Darth Vader, che ha ucciso quasi tutti i cavalieri Jedi. L'Alleanza Ribelle è guidata dalla principessa Leia Organa, al cui fianco si schierano il giovane Luke Skywalker, il vecchio cavaliere Jedi, Obi Wan (“Ben”) Kenobi e il contrabbandiere Han Solo, pilota dell'astronave *Millennium Falcon*, con il suo co-pilota, lo wookiee Chewbacca.

- Nell'Episodio IV (*Una nuova speranza*) troviamo la principessa Leia intenta a mettere fuori uso la Morte Nera, una terribile arma di distruzione contro l'Alleanza ribelle. Anche se viene imprigionata, riesce a trasmettere le planimetrie della Morte Nera nella memoria del piccolo droide C1-P8 che, accompagnato dal droide antropomorfo D-3BO, sbarca sul desertico pianeta Tootooina alla ricerca di Obi Wan Kenobi. I due droidi vengono avventurosamente in contatto con il giovane Luke Skywalker che, rintracciato il vecchio Kenobi, accetta di apprendere da lui la via della Forza e di seguire la filosofia Jedi. Assieme a Han Solo e Chewbacca, i quattro si dirigono con il *Millennium Falcon* sulla Morte Nera. Qui Obi-Wan e Darth Vader si sfidano a duello, al termine del quale il vecchio cavaliere Jedi decide di fondersi con la Forza, perdendo il suo aspetto materiale per diventare solo spi-

3. Ivi, pp. 42-43.

rito. Giunti sulla luna del pianeta Yavin, riunitisi ai ribelli e scoperti i punti deboli della Morte Nera, i nostri eroi sferrano l'attacco, il cui successo sarà determinato dall'intervento di Luke che ha imparato a usare la Forza.

- Nell'Episodio V (*L'Impero colpisce ancora*) Darth Vader, che si è salvato dalla distruzione della Morte Nera, riorganizza le armate imperiali per sconfiggere definitivamente le forze ribelli. Luke, consigliato dallo spirito di Obi Wan Kenobi, si reca sul pianeta Dagobah, dove verrà addestrato dal maestro Jedi Yoda. Nel frattempo Leia e Han Solo giungono a Cloud City, capitale del pianeta Bespin, dove trovano ad attenderli Darth Vader, di cui diventano prigionieri. Luke, corso in aiuto dei due amici, intraprende un drammatico duello con Darth Vader, nel corso del quale perde una mano e scopre che questi è suo padre, un cavaliere Jedi un tempo chiamato Anakin Skywalker, votato al lato oscuro della Forza dal Signore dei Sith. L'amministratore di Cloud City, Lando Carlissian, soccorre Luke e libera Leia, mentre Han viene imprigionato e venduto allo spietato Jabba the Hutt, creditore di Han.

- Nell'Episodio VI (*Il ritorno dello Jedi*) la principessa Leia, con Luke e le forze ribelli, si dirige sul pianeta Tatooine per salvare Han Solo. Riusciti nell'impresa, scoprono però che l'Impero sta costruendo una nuova e più potente Morte Nera. Per impedirne l'uso occorre disattivarne lo scudo spaziale di protezione, alimentato da un generatore sulla luna di Endor, abitata dagli Ewok. Qui Han, innamorato di Leia, scopre che Luke e la principessa sono fratello e sorella. Mentre Leia, Han e Carlissian sono impegnati nell'assalto alla Morte Nera, Luke viene attirato da Darth Vader in un ultimo mortale duello al cospetto dell'Imperatore Palpatine. Quando quest'ultimo, con i poteri del lato oscuro della Forza, riesce a sopraffare Luke, Darth Vader, che si trova nel dilemma di dover decidere tra i due lati della Forza, con un gigantesco sforzo interiore salva Luke, uccide l'Imperatore e, per le ferite riportate nella lotta, muore tra le braccia del figlio. Luke si ricongiunge con i suoi amici che, nel frattempo, sono riusciti a distruggere la Morte Nera.

1.3.1. *L'universalità dell'eroe e la sua Ombra*

Sergio Solmi, nella prefazione a *Le meraviglie del possibile* (antologia di racconti di fantascienza del 1959), aveva messo in relazione il fenomeno della moderna *science-fiction* con la fioritura letteraria del romanzo epico-cavalleresco, nato in Spagna verso la metà del '400 e diffusosi presto in tutta Europa:

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un folklore internazionale, anche se soprattutto americano [...] Anche le nuove leggende "atomiche" si elaborano diffusamente in modo rapsodico, per successive addizioni e proliferazioni, con la creazione di grandi luoghi comuni, di convenzioni tipiche, su cui ogni autore innova a sua volta. Ancora, e di nuovo, una letteratura a fondo eminentemente popolare, impregnata di diffuso mito collettivo, accompagna sul piano immaginario una grande svolta storica. Allora era la scoperta e la conquista del Nuovo Mondo [...] oggi è la scoperta dei nuovi mondi che la scienza dell'atomo, l'astronautica, la nuova biologia ci lasciano intravedere⁴.

4. Solmi, Fruttero (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino Einaudi, 1973, p. IX, cit. in Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia*, cit., p. 187.